

**Zeitschrift:** Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich  
**Herausgeber:** Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich  
**Band:** 6 (1999)  
  
**Artikel:** "Tranché longitudinalement" : zur Genese von Edouard Manets "Au Café"  
**Autor:** Frehner, Christina  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-720055>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## »Tranché longitudinalement«

### Zur Genese von Edouard Manets »Au Café«

#### Manets »Fragment-Bilder«

Zu den neuen künstlerischen Freiheiten Edouard Manets gehörte auch eine, die seine Generationsgenossen nicht teilten: Manet hat in allen Schaffensphasen einzelne Bilder zerschnitten und erneut überarbeitet. Die spektakulären Bildlösungen von »L'homme mort (Le torero mort)«, 1864–65, National Gallery of Art, Washington D. C., »Courses à Longchamp«, um 1867, The Art Institute of Chicago, »Au Café«, 1877–78, Sammlung »Oskar Reinhart Am Römerholz, Winterthur, oder »The Waitress«, 1877–79, National Gallery London, mögen als Beispiele verdeutlichen,<sup>1</sup> dass es sich bei diesen »Fragment-Bildern« um kapitale Werke des Künstlers handelt. Bezeichnenderweise schreckte Manet selbst bei einem Bild seines Freundes Edgar Degas nicht davor zurück, es zu zerschneiden. Von dessen Porträt »Edouard Manet et Mme Manet«, 1868–69, Kitakyushu Municipal Museum of Art, das Manet im Tausch gegen eines seiner Stilleben erhalten hatte, trennte er den rechten Bildteil, mitten durch das Gesicht von Mme Manet hindurch, vertikal ab. Degas, der dieses Vorgehen keineswegs billigte, verlangte das Bild zurück, fügte ein Stück Leinwand an, ohne es allerdings je wieder zu vervollständigen.<sup>2</sup> Nach Manets Tod fiel wiederum Degas die Rolle zu, ein zerschnittenes Werk zu retten. Es gelang im jedoch nur noch, einzelne Teile wieder zu beschaffen, so dass die Fassung von Manets »L'exécution de l'empereur Maximilien«, 1867–68, National Gallery, London, unvollständig geblieben ist. Es handelt sich dabei um ein Werk, das nicht der Künstler selbst zerschnitten hat, sondern sein Sohn Léon Leenhoff.<sup>3</sup>

Im Jahr 1876 beschrieb Edmond Duranty in seinem Essay »La Nouvelle Peinture«<sup>4</sup> eine Beobachtung, die er bei Degas und anderen »modernen Malern« gemacht hatte. In der Figur »coupé à mi-jambe, à mi-corps, tranché longitudinalement« erkannte Duranty ein wesentliches Kompositionselement der »Nouvelle Peinture«. Er entwickelte daraus eine Theorie über die Ästhetik der Fragmente, mit der er dem zeitgenössischen Kunstbetrachter begreiflich machen wollte, weshalb

191

<sup>1</sup> Zu den Fragmentierungen vgl. *Edouard Manet 1832–1883*, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983, Nr. 5, 73, 99, 171, sowie Wilson-Bareau, Juliet, *The Hidden Face of Manet. An investigation of the artist's working processes*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 128, Nr. 997, April 1986 (Beiheft), und Bomford, David/Roy, Ashok, *Manet's »The Waitress«: An Investigation into its Origin and Development*, in: *National Gallery Technical Bulletin*, Bd. 7, London 1983, S. 3–19.

<sup>2</sup> Überblick zur Geschichte des Bildes »Edouard Manet et Mme Manet« mit Quellenzitaten in: *Degas*, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1988, S. 140–142.

<sup>3</sup> Eine Fotografie des Bildes vor dem Eingriff Leenhoffs durch Fernand Lochard, 1883, dokumentiert, dass es vermutlich am linken Rand bereits angeschnitten war und dass es defekte Stellen aufwies. Wilson-Bareau, Juliet, *Edouard Manet*, in: *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, hrsg. v. Manfred Fath u. Stefan Germer, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, München 1992, S. 118.

<sup>4</sup> Duranty, Edmond, *La Nouvelle Peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876)*, Paris 1946, S. 47.

Abb. 1: Edouard Manet, »Au Café«, 1877–78, Öl auf Leinwand, 78 x 84 cm, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur.



192

die neuen Maler die Figuren nicht mehr ins Zentrum der Komposition setzten, sondern mit Vorliebe möglichst ungewöhnlich anschnitten. Duranty wies darauf hin, dass jedes Bild – in Analogie zum technisch beschleunigten Lebensrhythmus – als Ausschnitt eines grösseren Zusammenhangs verstanden werden könne und der Biltrand im Vergleich zu den Auffassungen traditioneller Maler folglich eine ganz neue Rolle spiele. Obwohl der Autor in erster Linie auf Bilder von Degas Bezug nahm, traf seine Aussage auch auf viele Kompositionen Manets zu. Eine besondere Rolle kommt hier der Gruppe der tatsächlich mit dem Messer »bearbeiteten« Bilder zu, da sie die Theorie im Grunde noch radikalisiert, indem sie diese wörtlicher nimmt als sie gedacht war. Der Fragment-Charakter wurde nicht nur, wie dies Duranty beschrieb, durch eine raffinierte Komposition erreicht; er ist das Resultat wirklich ausgeführter Schnitte.

Innerhalb dieser Gruppe von Gemälden nehmen zwei eine Sonderrolle ein: das Winterthurer Querformat »Au Café« (Abb. 1) und das Londoner Hochformat »The Waitress« (Abb. 2). Mehrfach beschnitten, wieder zusammengefügt, partiell neu ergänzt und überarbeitet, sind beide Bilder Teilstücke einer grossformatigen ursprünglichen Komposition mit dem Namen »Reichshoffen«. Sie sind das Resultat des unkonventionellsten Bildfindungsprozesses im Werk des Künstlers. Auf der Grundlage detaillierter Untersuchungen von »The Waitress« haben Ashok Roy und David Bomford sowie Juliet Wilson-Bareau diesen Prozess rekonstruiert.<sup>5</sup> Da nun auch Röntgenbilder von »Au Café« vorliegen, kann die Rekonstruktion um wesentliche Punkte vervollständigt werden. Wie hat man sich das grossformatige Bild

5 Vgl. Anm. 1.



Abb. 2: Edouard Manet, »The waitress«, 1877–79, Öl auf Leinwand, 98 x 79 cm, National Gallery London (© National Gallery, London).

»Reichshoffen« vorzustellen, das sich »tranché longitudinalement« in zwei Hauptwerke Manets verwandelte? Welche Zwischenstufen durchlief insbesondere die linke Fragmenthälfte, bis sie den heutigen Zustand von »Au Café« erreichte?

#### *Ausgangspunkt: Foto Lochard*

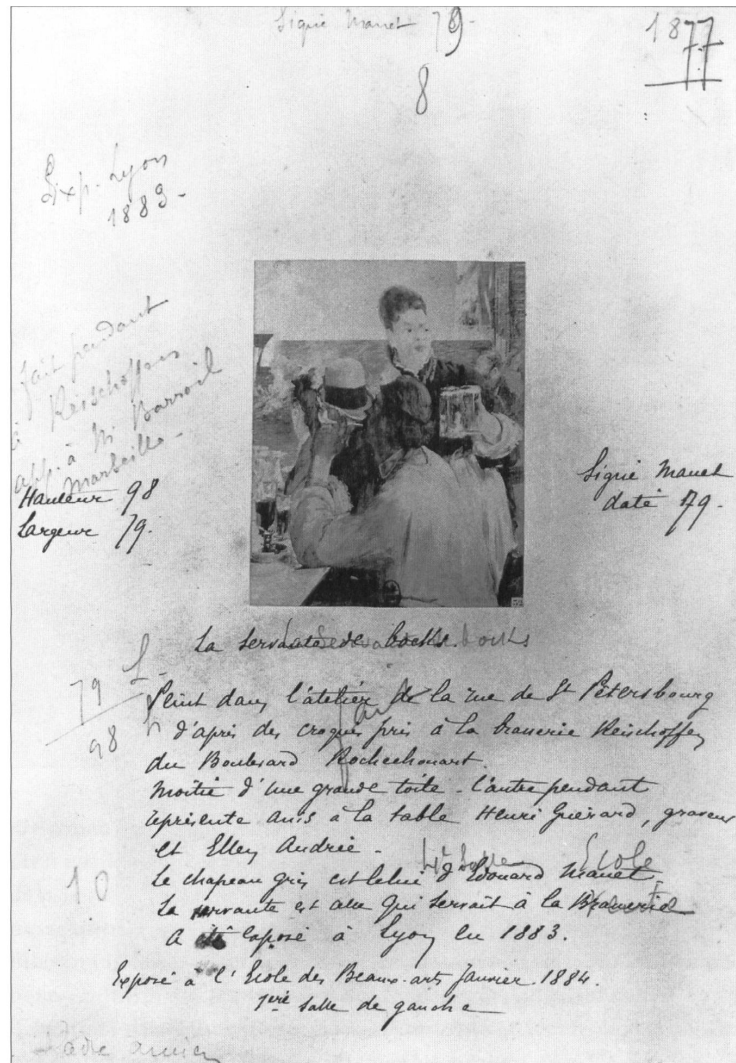
Eine Fotografie der »Waitress« von Fernand Lochard, 1883 (Abb. 3), die mit handschriftlichen Notizen Léon Leenhoffs versehen ist,<sup>6</sup> überliefert die Entstehungsgeschichte der beiden Bilder in ihren wesentlichen Punkten. Die Angaben von Manets Sohn bezeugen, dass die auf der Fotografie abgebildete »Waitress« Teil eines viel grösseren Gemäldes mit dem Namen »Reichshoffen« ist, das der Künstler im Jahr 1877 in Arbeit hatte und später zerschnitt. Die Beschreibung des auf der Fotografie fehlenden linken Bildteils deckt sich mit dem Bild »Au Café«. Noch heute sind an den Bildrändern von Auge sichtbare Übereinstimmungen zu erkennen. Da Leenhoff als teilweise unzuverlässige Quelle gilt, wurde jedoch die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder angezweifelt.

*Zur Genese von Edouard Manets »Au Café«*

<sup>6</sup> Fotografie Fernand Lochard Nr. 8, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Lochard hat nach Manets Tod die im Atelier verbliebenen Werke fotografiert. Fotos aus dieser Reihe dokumentieren folglich immer Bilder, die bis zu Manets Tod nicht verkauft waren.



Abb. 3: Fotografie Fernand Lochards von »The Waitress«, National Gallery, London, aus dem Jahr 1883. Foto Lochar Nr. 8, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.  
Notizen mit Tinte von Leenhoff:  
»La Serveuse de bocks.  
Peint dans l'atelier de la rue de St Pétersbourg d'après des croquis pris à la brasserie Reischoffen du Boulevard Rochechouart. Moitié d'une grande toile - l'autre pendant représente assis à la table Henri Guérard, graveur et Ellen Andrée. Le chapeau gris est celui d'Edouard Manet. La servante est celle qui servait à la Brasserie [...]«  
Ältere Randnotizen mit Bleistift von Leenhoff:  
»Fait pendant à Reischoffen. App. à M. Barroil Marseille [...]«



John Richardson hielt das Gemälde »La serveuse de bocks«, 1878–1880, Musée d'Orsay, Paris, (Abb. 4), das einen vergrößerten Ausschnitt von »The Waitress« wiedergibt, für das Gegenstück von »Au Café«. <sup>7</sup> »La serveuse de bocks« hat zwar die exakte gleiche Höhe wie »Au Café«, weist aber keinerlei andere Übereinstimmungen auf. Trotz zahlreicher Einwände bleibt Theodore Reff unwiderlegt, für den »La serveuse de bocks« ursprünglich die Funktion einer Zwischenstudie hatte. <sup>8</sup> Gleichzeitig bestätigten die technologischen Analysen des Londoner Bildes durch Ashok Roy und David Bomford die Angaben Leenhoffs auf der Fotografie und gaben Einblick in die abenteuerlich anmutende Entstehungsgeschichte. <sup>9</sup> Juliet Wilson-Barreau, die in ihrer Untersuchung »The Hidden Face of Manet« <sup>10</sup> zahlreiche Röntgenaufnahmen in Manets Œuvre analysierte, machte weiterführende Vorschläge, wie die ursprüngliche »Reischoffen«-Komposition ausgesehen haben könnte, und vermittelte Grundlagen zu Manets Arbeitstechnik.

Christina Frehner

7 Richardson, John: *Edouard Manet*, New York 1958, S. 128–129.

8 Reff, Theodore, *Manet and Modern Paris*, Chicago/London 1982, S. 80. Gegenposition vertritt Charles S. Moffett, der »La serveuse de bocks« für die Endfassung hält. Vgl. Moffett, Charles S., in: *Edouard Manet 1832–1883*, Ausst.-Kat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983, S. 421–423. Diskussion zusammengefasst bei Pickvance, Ronald, in: *Manet*, Ausst.-Kat. Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1996, S. 195.

9 Bomford/Roy 1983 (wie Anm. 1).

10 Vgl. Anm. 1.

Abb. 4: Edouard Manet, »La serveuse de bocks«, 1878, Öl auf Leinwand, 77,5 x 65 cm, Musée d'Orsay, Paris.



195

### *Das Café als Motiv*

Thematisch gehört die ursprüngliche, 1877 begonnene Gesamtkomposition »Reichshof-fen« wie auch ihr durch den Künstler 1878 datierter linker Teil »Au Café« der Gruppe der eigentlichen Café- und Brasserieszenen an, während die 1878/79 überarbeitete »Waitress« den späteren Caféconcert-Bildern zuzurechnen ist. Die verstärkte Beschäftigung mit der gesamten Themengruppe lässt sich ab 1872 verfolgen. Manet begann sich nach den Erfahrungen des deutsch-französischen Krieges und der »Commune« aus einer Phase der Niedergeschlagenheit zu erholen und bezog, durch den Verkauf einer wichtigen Werkgruppe an den Kunsthändler Durand-Ruel ermutigt, ein grosses Atelier an der Rue St. Pétersbourg. Obwohl er im Vergleich zu seinen Künstlerkollegen mit seiner Frau Suzanne ein bürgerliches Leben führte, kämpfte Manet auch in den siebziger Jahren noch immer um die offizielle Anerkennung des Salons. Einzelne Bilder wurden zwar durch die Jury angenommen, wichtige wie etwa »Le bal masqué à l' Opéra«, 1873–74, oder »Nana«, 1877, aber abgelehnt.

Das Café als Treffpunkt von Künstlern, Literaten und Kritikern spielte für Manet eine grosse Rolle. Er verkehrte vorerst im Café Guerbois am Montmartre, dem beliebten Treffpunkt der Avantgarde-Szene, und Ende der siebziger Jahre im Café La Nouvelle-Athènes, das dessen Rolle übernommen hatte. Geistreich und weltgewandt galt Manet als Mittelpunkt von Wortgefechten, deren Wirkung Claude Monet überliefert: »Sie schärften unseren Geist, erfüllten uns mit Begeisterung, die wochenlang anhielt, bis eine Idee endgültige Form gewann. Wir verliessen das Lokal mit gestärktem Willen, klareren

*Zur Genese von Edouard Manets »Au Café«*

Gedanken und gehobener Stimmung.«<sup>11</sup> Angesichts dieser prominenten Rolle Manets mag es erstaunen, dass nur eine Federzeichnung »Intérieur de café«, 1869, die 1874 als Autografie variiert in der Zeitung »L'Europe« gedruckt wurde, solche Treffen künstlerisch bezeugt.<sup>12</sup> So wichtig und ermutigend die Zusammenkünfte Gleichgesinnter und die leidenschaftlichen Debatten über den Salon, die neuen Romane und die Politik der Dritten Republik für Manet gewesen sein müssen, als künstlerisches Motiv<sup>13</sup> interessierten sie ihn kaum.

Die lärmigen Cafés und Bistros dienten ihm zwar als moderne Kulisse, doch darin wurden die Menschen, auch wenn sie in einer Gruppe auftreten, isoliert. In »La Prune«, um 1878, National Gallery of Art, Washington, nahm er von Degas' »L'Absinthe«, 1876, Musée d'Orsay, Paris, das Motiv der selbstverlorenen Trinkerin auf und entwickelte in den mehrfigurigen Bistro-Szenen einen neuen Typus. Während die Dame in »La Prune« auffordernd ihre Zigarette bereit hält, damit ihr ein Kavalier Feuer gibt, sind die Brasserie-Szenen unverbindlicher. Narrative Momente treten zurück, es ist dem Betrachter nicht mehr möglich, eindeutige Situationen zu entschlüsseln. Dies, obwohl etwa die »Serveuses de bocks«, die Bierkellnerinnen, sich dafür sicher geeignet hätten. Für das Pariser Publikum waren weibliche Bedienungen, ebenso wie der Ausschank von offenem Bier selbst, eine neue Attraktion, denn die Brasserien existierten in dieser Form erst seit kurzem. Sie waren durch emigrierte Elsässer nach dem deutsch-französischen Krieg eröffnet worden und zu einem wichtigen und neumodischen Treffpunkt geworden. Von der am Boulevard Rochechouard gelegenen Brasserie »Reichshoffen« war Manet gemäss Théodore Duret besonders angetan, da es die Kellnerinnen dort verstanden hätten, beeindruckende Mengen von Biergläsern gleichzeitig bravourös durch die Menge zu balancieren, um sie dann schwungvoll und ohne je ihren Inhalt zu verschütten vor den Gästen zu platzieren.<sup>14</sup>

In der Brasserie entstanden Skizzen, die Manet im Atelier weiter entwickelte. Insgesamt vier Gemälde geben gemäss Überlieferung das Lokal wieder. Dass alle Versuche scheiterten, die Brasserie »Reichshoffen« am Boulevard »Rochechouart« genauer zu lokalisieren, mag erstaunen angesichts der Tatsache, dass dies bei anderen Lokalen jener Zeit fast durchgängig gelungen ist. Die kaum beachtete Bemerkung Moreau-Nélatons,<sup>15</sup> dass sich der Name von einem Schild herleite, könnte aber gerade ein Hinweis sein, weshalb die Brasserie im »Botin« des Jahres 1879 nicht zu finden ist. Das Schild, das Moreau-Nélaton meinte, war wohl die Reklametafel einer elsässischen Biermarke über dem Eingang. Sie muss dem Lokal, das offiziell anders hiess, den Übernamen »Reichshoffen« eingetragen haben.

### *Versuch einer Rekonstruktion: Das Salonbild »Reichshoffen«*

Wie hat man sich das 1877 im Atelier an der Rue de St. Petersbourg begonnene »Reichshoffen«-Gemälde, das mit seinem gewaltigen Format wohl für die Weltausstellung von 1878 oder den darauf folgenden Salon geplant war, vorzustellen? Da das Winterthurer Bild an allen Rändern beschnitten ist, lässt sich die ursprüngliche Breite nur schätzen, sie dürfte bei knapp 160 cm gelegen haben. Dagegen steht die original belassene Höhe des Londoner Bildes von 98 cm fest. Wie Juliet Wilson-Bareau überzeugend dargelegt hat,<sup>16</sup> dürfte der Komposition eine in der Brasserie »Reichshoffen« entstandene Blei-

11 Rewald, John, *Geschichte des Impressionismus*, Köln 1965, S. 125.

12 Halbseitig in der in Frankreich verbotenen Zeitung »L'Europe« 1874 gedruckt, enthielt das Bild der kritisch disputierenden Intellektuellen eine politische Dimension, die durch einen entsprechenden Kommentar verstärkt wurde. Vgl. dazu: Abbeel, Paul van den/Wilson-Bareau, Juliet, Manet's »Au Café« in a banned Brussels Paper, in: The Burlington Magazine, Bd. 131, Nr. 1033 (April 1989), S. 283–288.

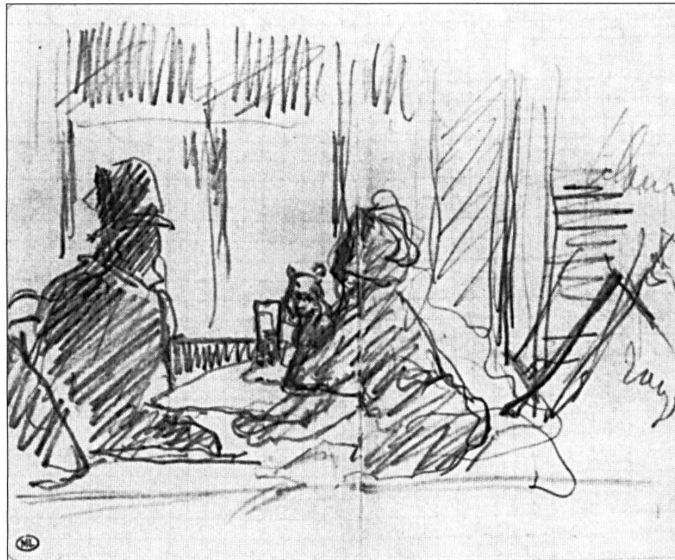
13 Vgl. dazu Ausst.-Kat. Manet, Paris 1983 (wie Anm. 1), S. 407–423, und Pickvance 1996 (wie Anm. 8), S. 195.

14 Duret, Théodore, *Histoire de Edouard Manet et de son Œuvre*, Paris 1919, S. 143.

15 Moreau-Nélaton, Etienne, *Manet, raconté par lui-même*, 2 Bde., Paris 1926, S. 52.

16 Wilson-Bareau 1986 (wie Anm. 1), S. 66, Abb. 79. Leenhoff bezeugt: »d'après des croquis à la brasserie Reischhoffen« (sic), Notizen auf der Fotografie Locharde Nr. 8, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Abb. 5: Edouard Manet, »Scène de café«, Bleistift auf Papier, 14,2 x 18,7 cm, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris.



stiftsskizze »Scène de Café« (Abb. 5) aus einem Notizbuch Manets zugrunde liegen: Vor einer Fensterfront sitzen sich links ein Mann und rechts eine Frau an einem Tisch gegenüber, oben am Tisch eine kleine, kaum erkennbare Figur. Eine weitere Person, von der nur der aufgestützte Ellbogen am linken Bildrand zu sehen ist, betont den Ausschnittcharakter der Szene.

197

Werden die Röntgenbilder von »Au Café« (Abb. 6) und »The waitress« (Abb. 7) zusammengefügt, zeigt sich, dass Manet die wesentlichen Elemente der Raumgliederung aus der Skizze übernommen hat, die Figuren ebenfalls noch sehr flüchtig, aber von Anfang an anders konzipierte. Die Fensterfront im Hintergrund wurde höher und breiter. Auf der linken Seite des Tisches sass nicht eine einzelne Figur, sondern ein Paar; auf der rechten Seite keine Frau, sondern ein Mann. Erst nach dieser Exposition begannen die einzelnen Sitzungen, die Leenhoff und Duret teilweise belegen können.<sup>17</sup> Alle Porträts entstanden ohne Vorstudien direkt auf der grossen Leinwand.

Linke Bildhälfte: Für die linke Bildhälfte steht fest, dass von Anfang an die elegante junge Frau mit Hut und ihr Begleiter mit Zylinder porträtiert wurden. Es handelt sich, wie Leenhoff auf der bereits erwähnten Fotografie dokumentierte, um Bekannte des Künstlers, den Grafiker Henry Guérard und die Schauspielerin Ellen Andrée, die Manet wie auch Degas und Renoir wiederholt als Modell gedient hatte. Das sitzende Paar beanspruchte ursprünglich sowohl nach links wie nach rechts mehr Platz. Während das Gesicht der Schauspielerin unverändert blieb (Abb. 6b), war ihr linker Arm zu sehen (Abb. 6e). Sie wandte sich stärker dem Betrachter zu, wogegen Guérard, entsprechend mehr zur Bildmitte verschoben, seine Hände im Schooss hielt (Abb. 6f). Dominanter als heute war die Rolle des sitzenden Herrn auf der linken Seite der Schauspielerin (Abb. 6a). Der angeschnittene linke Bildrand lässt vermuten, dass mehr von seinem Gesicht zu erkennen war.

Das Plakat der Trapezkünstler Hanlon Lees, das auf dem heutigen Gemälde »Au Café« in Spiegelschrift zu entziffern ist, fehlte noch. Wie bereits in der Skizze angelegt, war oberhalb des Fensters die Mauer sichtbar und der Tisch begann erst einige

17 Vgl. Anm. 22.



Abb. 6: Röntgenbild von »Au Café«, Archiv Sammlung Oskar Reinhart.

Abb. 7: Röntgenbild von »The waitress«, National Gallery, London (© National Gallery, London).







Abb. 8: Edouard Manet, «Au Café», Öl auf Papier (7), 9 x 7 cm, sign. auf der Rückseite, ehemals Josse Bernheim Jeune, Paris, Répertoire des biens spoliés en France, Bd. 2, S. 168, Nr. 3755.

Abb. 6a: Röntgenbild von «Au Café», Detail, Archiv Sammlung Oskar Reinhart.



Zentimeter über der Bildkante, verlief von den Figuren weiter entfernt und steiler in den Raum und gab einen grösseren Teil des Stuhles frei (Abb. 6e). Die Biergläser standen, in leicht variiert Position, auf dem Tisch, dahinter aber befand sich eine grosse, heute übermalte Weinkaraffe (Abb. 7). Bereits jetzt folgten grosszügige Änderungen. Guérard lehnte sich nun auf die Stuhllehne seiner Begleiterin, bekam einen Spazierstock in die Hand, den er nachlässig auf dem Tisch abstützte. Entsprechend schmaler wurde die Silhouette Ellen Andrées; nur ihre Hand blieb übrig, während der Arm zugunsten ihres Begleiters verschwand. Der Tisch wurde an den unteren Bildrand und flacher in den Raum gezogen (Abb. 7).

Die Karaffe, die Linien des Fensters und des Tisches wie auch die Position von Guérards linkem Arm legen nahe, dass die junge Frau, die sich heute rechts im Bild vom Gemälde «Au Café» befindet, noch fehlte (Abb. 6c, 6f). Im Grunde hatte sie in der damaligen Komposition keinen Platz. Am auffälligsten zeigen dies ihre Hände, die heute den Platz der Karaffe einnehmen (Abb. 6f). Viel Bleiweiss und starke Übermalungen in der Partie des Kopfes lassen aber nicht mehr erkennen, was sich früher darunter befand (Abb. 6c). Wilson-Bareau hat bereits in ihrer Untersuchung festgestellt, dass der Kopf der Frau im Profil im Verhältnis zu den übrigen Figuren im Gemälde «Au Café» sehr gross sei, und vermutet, dass er wohl erst nach dem ersten Schnitt in der Londoner Hälfte entstanden sei. Auch wenn das Röntgenbild diese Behauptung nicht restlos bestätigen kann, bleibt sie dennoch sehr plausibel. Dafür spricht im weiteren die kleine Ölkopie nach dem Gemälde «Au Café» (Abb. 8), die einen Ausschnitt wiedergibt, in dem die junge Frau rechts fehlt. Die einzelnen Entwicklungsschritte der Fragmentierung, die weiter unten noch diskutiert werden, sprechen ebenfalls dafür. Sollte dennoch eine Figur vorhanden



Abb. 6b: Röntgenbild von »Au Café«, Detail,  
Archiv Sammlung Oskar Reinhart.



Abb. 6c: Röntgenbild von »Au Café«, Detail,  
Archiv Sammlung Oskar Reinhart.

gewesen sein, was Ashok Roy nicht ausschliesst,<sup>18</sup> war sie auf jeden Fall sehr skizzenhaft angelegt.

Rechte Bildhälfte: Ob auf der andern Tischseite bereits der rauchende Arbeiter im blauen Hemd und die stehende Kellnerin den Gegenakzent setzten, ist unklar. Mit grösster Wahrscheinlichkeit war aber eine sitzende männliche Figur vorhanden. Angesichts der grossflächig abgekratzten Partien vermuten David Bomford und Ashok Roy, dass die Kellnerin in diesem Stadium noch fehlte.<sup>19</sup> Das Röntgenbild zeigt, dass Manet ihre Position mehrmals variiert hat, doch kann dies später erfolgt sein (Abb. 7). Leenhoff dokumentiert auf der Fotografie, dass die Porträtierte tatsächlich eine Kellnerin aus der Brasserie »Reichshoffen« war, und Duret berichtet, wie schwierig es gewesen sei, sie dazu zu bringen, Manets Atelier aufzusuchen. Zu den Sitzungen sei sie nur gegen Bezahlung und in Begleitung ihres Freundes erschienen, so dass sich Manet entschied, auch ihn – sitzend am Tisch – zu malen.<sup>20</sup> Leenhoff notierte auf der Fotografie, dass der junge Maler Norbert Gœneutte ebenfalls Modell für die »Reichshoffen«-Komposition gesessen habe. In den heutigen beiden Gemälden fehlt Gœneutte, auf den Röntgenbildern finden sich keine direkten Hinweise. Wenn Leenhoff recht hat und Gœneutte wirklich porträtiert wurde, so hatte ihn Manet wohl erst sehr skizzenhaft sitzend am Tisch wiedergegeben und später durch den Begleiter der Kellnerin ersetzt. Im Hintergrund waren, wie in der linken Bildhälfte, Fenster und Mauer sichtbar.

Der Zustand des ursprünglichen »Reichshoffen«-Gemäldes macht, obwohl eine Rekonstruktion nicht mehr vollständig gelingen kann, eines ganz deutlich: Manet hat keineswegs ein fertiges Bild zerschnitten. Die Komposition war nur teilweise ausgearbeitet und verrät eine lange und intensive Phase des Skizzierens und Verwerfens. Die

18 Ashok Roy im Gespräch mit der Autorin, London, September 1998.

19 Bomford/Roy 1983 (wie Anm. 1), S. 12.

20 Duret 1919 (wie Anm. 14), S. 143–144.





Röntgenaufnahmen dokumentieren, dass das Gemälde in einem Prozess skizzenhaften Ausprobierens und Überarbeitens entstanden ist. In diesen Prozess des Experimentierens fällt die spontane Entscheidung, das grosse Konversationsstück aufzugeben.

#### *Experimente und Korrekturen*

##### *Der erste Schnitt: linkes und rechtes Teilfragment*

Was den unmittelbaren Anlass zum ersten Hauptschnitt mitten durch das Bild gab, ist nicht bekannt. Er erfolgte dort, wo man ihn von Manet durchaus erwartet hätte; er trennte den Arm Guérards ab und liess links ein reizvolles Fragment stehen: die von den beiden Herren mit schwarzen Zylindern flankierte Ellen Andrée. Der Schnitt ist auf dem Röntgenbild deutlich zu erkennen (Abb. 6b, 6e). Bis auf einen weiteren Schnitt von einigen Zentimetern am linken Bildrand, der wahrscheinlich danach erfolgte, wurde das Bild vorläufig so belassen.

Manet interessierte sich vorerst ausschliesslich für die rechte Bildhälfte, die er grundlegend veränderte. Offenbar beschäftigte ihn die ursprüngliche Komposition weiter, denn er nahm die Idee des Konversationsstücks noch einmal auf. Auf der linken Tischseite sass, wie bereits erwähnt, die junge Frau, vorerst mit hochgesteckter Frisur. Die Karaffe wurde übermalt, an ihre Stelle kamen ihre Hände. Auf der anderen Tischseite folgten starke Überarbeitungen. Wie oben diskutiert,<sup>21</sup> gelangte möglicherweise auch erst jetzt die Kellnerin – noch zum Betrachter gewandt, lächelnd und mit Stirnlocke – ins Bild (Abb. 7).

21 Dieses Stadium dokumentiert die zu diesem Zeitpunkt entstandene Pariser Fassung »La serveuse de bocks«.

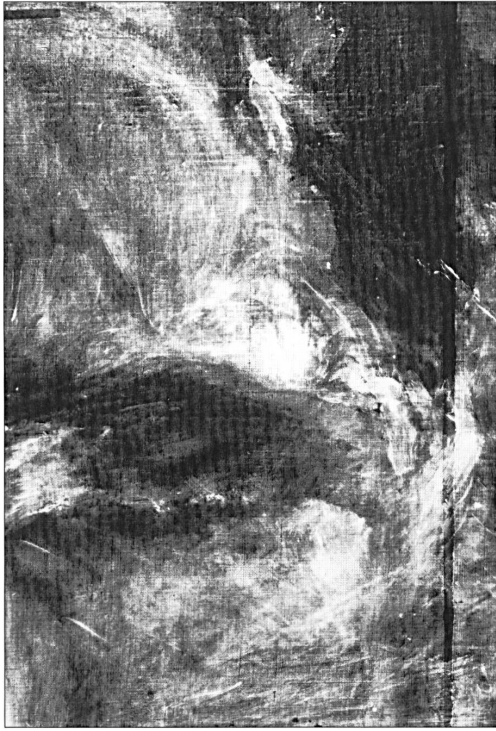


Abb. 6e: Röntgenbild von »Au Café«, Detail, Archiv Sammlung Oskar Reinhart.

Abb. 6f: Röntgenbild von »Au Café«, Detail, Archiv Sammlung Oskar Reinhart. Sehr deutlich ist die ursprüngliche rechte Hand Guérards sichtbar, die später übermalt wurde. In der heutigen Fassung hält die rechte Hand den Spazierstock. Klar erkennbar sind Korrekturen an den Bierglashenkeln und die Weinkaraffe, die später verschwindet.



### *Der zweite Schnitt, Kittung von Teilfragmenten*

Ein schwer erklärbares Phänomen im ganzen Prozess stellte bis heute der nun folgende zweite Hauptschnitt dar.<sup>22</sup> Dieser trennte am rechten Fragment – wiederum »longitudinalement« – die sitzende junge Frau ab, die anschliessend dem linken Fragment an der exakt ursprünglichen Stelle wieder angefügt wurde. Es scheint wenig einleuchtend, dass Manet ein Bild an einer Stelle durchtrennt und sich erst dann bewusst wird, dass er den Schnitt eigentlich an einem andern Ort hätte machen wollen. Hinzu kommt, dass der Aufwand des Schneidens und Kittens beträchtlich war und höchstwahrscheinlich nicht durch den Künstler selbst erbracht worden ist.<sup>23</sup> Die einzige plausible Antwort ergibt sich aus der Vermutung, dass die junge Frau in der ursprünglichen »Reichshoffen«-Komposition nicht vorhanden war. Nach dem ersten Schnitt entstand sie auf dem rechten Fragment, vorerst als elegante Gestalt, mit hochgestecktem Haar und feinem Profil (Abb. 6c) Der plötzliche Reiz, diese Figur dem linken Fragment anzugliedern, wird nun verständlich. Manet schnitt das Konversationsstück so, dass zwei Bilder entstanden, in denen niemand ein Gegenüber hat und keine Kommunikation stattfindet.

<sup>22</sup> Bomford, David, *Examinations of two café scenes*, in: National Gallery Technical Bulletin, Bd. 7, London 1983, S. 12–13.

<sup>23</sup> Diese Vermutung verdanke ich den Restauratoren Peter Marti, Kunsthaus Zürich, und Christian Marty, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

<sup>24</sup> Bomford 1983 (wie Anm. 22), S. 7.

### *»The waitress«*

Das Londoner Bild wurde rechts durch ein Stück Leinwand ergänzt und alle Figuren wurden erneut überarbeitet. Ob zuvor der rechte Bildrand ebenfalls beschnitten war, ist heute nicht mehr festzustellen. Unter den zahlreichen Überarbeitungen<sup>24</sup> sind etwa

*Zur Genese von Edouard Manets »Au Café«*

das strengere Gesicht der Kellnerin mit dem korrigierten Mund und der übermalten Stirnlocke (Abb. 7) auffällig, wie auch der Hintergrund, der vollständig verändert wurde, so dass das ursprüngliche Fenster nur noch auf dem Röntgenbild zu sehen ist. Deutlich bleibt die Entstehungsgeschichte der »Waitress« noch heute dem Augenschein nach erkennbar. Der rechts angefügte Teil hebt sich im Bereich des blau gekleideten, sitzenden Mannes farblich klar ab. Dass dies keine zeitbedingten Veränderungen sind, bezeugt die Fotografie Fernand Lochards.

### »Au Café«

Während Manet im Londoner Bild solche farbliche Divergenzen, die möglicherweise auf ein technisches Problem zurückgehen,<sup>25</sup> akzeptierte, setzte er im Winterthurer Bild alles daran, die Kittstelle zu kaschieren. Nachdem er das Bild in der Höhe gekürzt hatte, malte er ein Plakat mit den Lettern »Hanlon Lees«, dem Namen des berühmten, zusammen mit dem Clown Little Bob auftretenden Trapezkünstlerpaares.<sup>26</sup> Das Plakat hängt an der Aussenseite des Fensters und ist folglich spiegelverkehrt lesbar. Fenster und Plakat sollen schmutzig wirken. Senkrechte Farbschlieren laufen aus dem Plakat und verdecken – unauffällig aber genau – die Kittstelle, die, durch den Alterungsprozess bedingt, wieder deutlich sichtbar ist.

Das Röntgenbild zeigt sehr deutlich (Abb. 6c), wie die elegante Frisur und das feine Profil der unbekannten Frau nun geändert wurden, um ihr offenbar ein mehr proletarisches Aussehen zu verleihen. Nase und Kinn wirken gröber, die Haare sind offen. Der Tisch wurde weiter nach links gezogen, so dass der Zündholzhalter einen neuen Akzent setzt und der nun verlängerte Spazierstock über die Naht läuft (Abb. 6e, 6f). Nachdem Manet den Hintergrund zwischen Ellen Andrée und dem von ihr abgewandten Herrn erneut überarbeitet hatte, gab eine letzte leichte Reduktion der Höhe entlang des unteren Bildrands dem Gemälde »Au Café« das definitive Format und Aussehen.

Manets Rechnungsbuch bezeugt, dass der Sammler Etienne Barroil aus Marseille 1879 die kurz zuvor erworbene »Waitress« mit einem Aufpreis gegen »Au Café« tauschte, und nennt die ursprünglichen Titel »Reischoffen« (sic) und »Un coin de Café«.<sup>27</sup> Aufgrund dieses Verkaufs beziehungsweise Tausches der Bilder wird deutlich, dass Manet die beiden Bilder als selbstständige Einzelwerke verstanden wissen wollte.

### Zur Ikonografie eines Fragments

Im Wissen um die Entstehungsgeschichte von »Au Café« drängt sich eine vorsichtige Interpretation auf. Manet änderte den linken Teil des ursprünglichen Konversationsstücks zu einem Bild der Schaustellung ab. Der angeschnittene Bildrand suggeriert den fotografischen Schnappschuss. Vier Menschen, die einander nichts zu sagen haben, sitzen in einer Reihe: den übrigen Personen mit dem Rücken zugewandt ein Herr mit Zylinder, in der Mitte ein elegantes Paar und rechts, in einfacher Strassenkleidung, eine junge Frau mit leerem Blick. Jede Person ist auf etwas anderes fixiert und in einer

25 Ebd., S. 3–7.

26 Die Brüder Hanlon Lees traten in den Folies Bergères seit 1872 auf. Vgl. Wilson-Bareau 1986 (wie Anm. 1), S. 78–79.

27 Zit. bei Wilson-Bareau 1986 (wie Anm. 1), S. 68.

andern Ansicht wiedergegeben: die Dame fast frontal, ihr Begleiter im Dreiviertelprofil, die junge Frau und der angeschnittene Herr im Profil. Dieses additive Konzept verleiht der Szene etwas Starres.

Aber trotz dieser Klarheit und der Staffellung der drei Personen entlang der Tischkante ist die räumliche Wirkung irritierend. Das hell beleuchtete Gesicht der jungen Frau im Profil ist, obwohl am meisten im Hintergrund, das grösste. Es gibt, wie etwa auch zwischen dem Arm der Dame und der Jacke ihres Begleiters, undefinierbare Partien. Die räumliche Irritation hat zur Folge, dass wir jedes Individuum einzeln wahrnehmen müssen. Der »exemplarische Privatmensch«<sup>28</sup>, nicht in Einheit mit der Umgebung, sondern aus ihr herausgeschält, ist es, was den Künstler letztlich interessiert. Der Spazierstock, Attribut des Flaneurs, mag dies verdeutlichen. Der elegante Herr grenzt sich durch ihn nonchalant von seiner Begleiterin ab. Er steht für das Lebensgefühl des resignierten und distanzierten Dandys, der nichts über sich selbst verrät. Sie hat die Konsequenzen gezogen; mit verschränkten Armen und gelangweiltem Blick wendet sie sich dem Betrachter zu. Die andere junge Frau, die ohne Hut und mit einfacher Kleidung einer tieferen sozialen Schicht angehört, hat ihren Blick in die Ferne gerichtet. Ob sie sich auf ein Gegenüber bezieht oder ob sie in Gedanken versunken ist, entzieht sich dem Wissen des Betrachters. Ohne jegliches Requisit – nicht einmal ein Glas steht vor ihr – bleibt sie als rätselhafte Gestalt dominant im Bild. »Au Café« lässt uns weder eine Beziehungsgeschichte noch eine Handlung erkennen, eher einen Zustand, in dem Anspielungen und Ahnungen vieldeutig bleiben.

28 Hofmann, Werner, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1973, S. 104.

