



Paul Gauguin

(1848-1903)

Ein bretonischer Junge

(Petit Breton nu)

1889

*signiert und datiert unten rechts:
„89 P Gauguin“*

Ölmalerei/textiler Träger

H 93,0 cm x B 74,2 cm

WRM 3114





Zusammenfassung/Besonderheiten

Paul Gauguin wählte für das Motiv *Ein bretonischer Junge*, entstanden 1889, eine Bildgröße im Standardformat F30 von 92,0 x 73,0 cm. Das Maß verwendete er in diesem Jahr aus einem erhaltenen Umfang von siebenzig Gemälden sechszwanzigmal [vgl. Wildenstein 1964]. Der textile Bildträger aus einem dichten, unregelmäßigen Gewebe wurde vermutlich von ihm selbst grundiert. Diese Beobachtung korrespondiert mit den Kenntnissen über Gauguins Arbeitsgepflogenheiten [Christensen 1993]. Dabei wurde die dünne, und magere weiße Grundierung offenbar ohne Vorleimung direkt aufgebracht. Gauguin skizzierte anschließend mit schwarzer Kohle die wesentlichen Formen (Abb. 8). Mit blauer Farbe und Pinsel fixierte er im nächsten Arbeitsschritt korrigierend alle Umrissse, die er tatsächlich in der Malerei verwirklichen wollte. Auch diese Arbeitsmethode ist für Gauguin bereits publiziert [Jirat-Wasiutynski/Travers 2000, S. 71]. Infrarotreflektogramm und mikroskopischer Befund machen deutlich, dass einige dieser frühen Linien von der sichtbaren Malerei abweichen (Abb. 5, 9). Dabei lassen sie die geplante Darstellung im Unklaren. Ungewiss ist so etwa das Motiv, das Umrissse in der linken oberen Bildecke beschreiben, möglicherweise handelt es sich um die verworfene Darstellung eines Tieres, ein Bildmotiv, das Gauguin häufig in den Gemälden dieser Zeit integrierte. Sehr große Ähnlichkeit lässt sich beispielsweise zu einer Illustration eines Hundes herstellen, wie auf dem Gemälde *Frauen am Meeresufer (Mutterschaft)*, allerdings erst 10 Jahre später 1899 entstanden [Wildenstein 1964, Nr. 581]. Auch bei den senkrechten Linien im rechten oberen und mittleren Bildteil bleibt fraglich, ob Gauguin hier vielleicht die Ansicht von Baumstämmen plante, wie beispielsweise bei dem Gemälde *Die blauen Bäume*, 1888, zu sehen [Wildenstein 1964, Nr. 311].

Möglicherweise hatte er sogar zunächst eine ganz andere Komposition im Sinn, die er noch während der Bildentstehung verwarf, oder aber er verwendete für die Darstellung des Jungen einen bereits teilbemalten Bildträger der Vorzeit. Besonders gut spiegelt Gauguins Methode der doppelten Zeichnung und farbigen Konturierung die unvollendete Studie *Die Tahitianer* von 1891 aus dem Besitz der Londoner Tate Gallery wieder (Abb. 14). Denn auch hier zeigt sich eine sorgfältig ausgeführte Kohlezeichnung, der in einem zweiten Arbeitsgang eine Konturierung mit blauen Pinselstrichen folgte, bevor Gauguin schließlich mit Farbe die Flächen zu füllen begann. Zur weiteren malerischen Ausarbeitung des *Bretonischen Jungen* verwendete Gauguin offenbar sehr dünne, magere Farben, die mit teils recht feinen Pinseln in zahlreichen Schichten aufgebracht wurden. Dabei legte er jedoch keinen Wert auf einen deutlichen Pinselduktus, sondern bezog vielmehr die Struktur des Bildträgers ein (Abb. 10). Pentimenti gestattete sich Gauguin auch in dieser Arbeitsphase, so beispielsweise hinsichtlich des Formverlaufs der Hüfte oder des rechten Armes (Abb. 6, 12). Im Zuge einer Doublierung wurde das Bildmaß später umlaufend um etwa 1 cm vergrößert. Diese Maßnahme, bei der die Oberflächenstruktur starke Verpressungen erfuhr, wurde bereits sehr früh durchgeführt: anhand historischer Abbildungen, in Katalogen überlieferten Maßangaben und rückseitigen Beschriftungen ist dieser Eingriff zwischen 1913 und 1928 zu vermuten (Abb. 13).



Bildträger Textil

Standardformat	nahe F30 (92,0 x 73,0 cm)
Bindungsart	Leinwandbindung
Gewebecharakterisierung	senkrecht 17 und waagrecht etwa 15 Fäden pro cm; mittelstarkes, dichtes Gewebe mit sehr ungleichmäßiger Fadenstärke von 0,2-0,8 mm (vertikal), 0,2-1,0 mm (horizontal), Betonung der Vertikalen durch Doublierung verstärkt; Z-Drehung
Aufspannung	nicht authentisch; ursprüngliche Befestigung verläuft jetzt entlang der Bildkante, da umlaufend im Zuge einer Doublierung, durchgeführt vermutlich zwischen 1913 und 1928, das Bildmaß um ca. 1 cm vergrößert wurde (Abb. 13); es existiert rückseitig ein nicht zu datierender Aufkleber mit den ursprünglichen Rahmenmaßen von 91,0 x 73,0 cm; Spanngirlanden haben sich an allen Rändern entlang der ursprünglichen Aufspannung ausgeprägt
Keil-/Spannrahmen	Keilrahmen, vermutlich authentisch; in späterer Maßnahme von fremder Hand umlaufend mit einer etwa 1 cm breiten Holzleiste aufgedoppelt
Keil-/Spannrahmentiefe	2,0 cm
Herstellungs-/Bearbeitungsspuren	ungewöhnliche originale Konstruktion: die Eckverbindungen sind vorderseitig auf Gehrung gefügt, der rückwärtige Teil ist rechtwinklig überplattet; Aussparungen für 2-Keil-System ausgeschnitten, um oben liegende Keile fixieren zu können wurden die Ecken mit jeweils einem Holzbrettchen identischen Materials (6,5 cm x 10,0 cm) abgedeckt; es ist auszuschließen, dass es sich um eine nachträgliche Bearbeitung handelt, da die Maserung des Holzes von aufgedoppelten Klötzchen und Keilrahmen unten rechts deckungsgleich ist (Abb. 2, 6)
Hersteller-/Händlerzeichen	unbestimmt, Geweberückseite wegen Doublierungsgewebe nicht einsehbar (Abb. 2), jedoch aufgrund des sonstigen technologischen Befundes zur Herstellung unwahrscheinlich



Grundierung

Vorleimung	nicht vorhanden (Fasern des Gewebes in Grundierung eingebettet)
Farbigkeit	Weiß
Auftrag	Grundierung nach Aufspannung und Zuschnitt; vermutlich einschichtig
Bindemittel	vermutlich Leim gebunden
Beschaffenheit	sehr dünne, nicht porenfüllenden Schicht

Kompositionsplanung/Unterzeichnung/Untermalung

Mittel/Medium	zweistufige Ausführung: 1. Kohle(?), 2. Pinselunterzeichnung mit dünnem, blauen Farbmateriale (Abb. 8, 9)
Umfang/Charakter	Infrarotreflektogramm als auch mikroskopischer Befund weisen darauf hin, dass die gesamte Komposition zunächst zeichnerisch angelegt wurde und in einem weiteren Arbeitsschritt die Formen durch eine Pinselzeichnung mit blauer, halbtransparenter Farbe fixiert bzw. auch korrigiert wurden
Pentimenti	deutliche Abweichungen vor allem im Bereich der linken oberen Ecke, hier sind nicht eindeutig zu definierende Umriss erkennbar, die bereits mit blauer Pinselzeichnung aufgebracht waren, möglicherweise handelte es sich um eine Tierfigur; im oberen und mittleren rechten Bildbereich zeigen zahlreiche senkrecht verlaufende Linien ebenfalls eine gänzlich von der sichtbaren Komposition abweichende Anlage, siehe Zusammenfassung (Abb. 5)



Malschicht

Farbaufrag/Malweise
und autographe Überarbeitungen

sehr dünner, schichtenweiser Auftrag von mageren, teils lasierenden Farben, die die Grundierung nahezu komplett abdecken; Pinselführung häufig in vertikal strichelnder Richtung; offenbar bewußter Einsatz kontrastierender Farben in nicht vollständig deckenden, aufeinanderfolgenden Schichten (Abb. 10); trotz der umfangreichen, mehrstufigen Bildplanung zahlreiche malerische Pentimenti: so korrigierte Gauguin beispielsweise die farbliche Gestaltung hinter der rechten Hüfte, den Formverlauf des rechten Arms (Abb. 12) und auch des kleinen Fingers der linken Hand, wie die Röntgenaufnahme deutlich macht (Abb. 6)

Auftragswerkzeuge

verschiedene Pinsel mit unterschiedlicher Breite; die Verwendung von Spitzpinseln ist vereinzelt deutlich ablesbar (Signatur, blaue Konturierungen, hellgrüne Pinselstriche in der rechten unteren Ecke)

Oberflächenstruktur

sehr glatt; Gauguin vermied offenbar Pastositäten, vielmehr wird die Textur des Gewebes dadurch betont, dass die mageren Farben sich bevorzugt auf den Strukturhöhen sammeln (Abb. 10, 11); darüber hinaus Planierung des Gefüges durch frühe Doublierung

Farbpalette

Farbtöne dem mikroskopischen Augenschein nach: Weiß, kräftiges Gelb, Orange, Ocker, helles Rot, mittelroter Farblack, mittleres Blau, Dunkelblau, Dunkelgrün, mittleres Grün
Vis-Spektrometrie: Chromgelb(?), Cadmiumgelb(?), Eisenoxidgelb, Krapplack, Cobaltblau, Berliner Blau, Ultramarin(?), Zinkgrün(?)

Bindemittel

vermutlich ölgebunden

Oberflächenabschluss

Authentizität/Zustand

gefirnisst, nicht authentisch



Signatur/Stempel

Zeitpunkt	Signatur und Datierung unten rechts, mit Spitzpinsel und verdünnter, blauer Farbe; nach Trocknung unterliegender Schichten
Eigenhändig	übereinstimmend mit Gauguins Signaturen dieser Zeit
Seriell	–

Zierrahmen

Authentizität	nicht authentisch; Format ist auf erweiterte Bildgröße nach Doublierung angepasst; es handelt sich allerdings um einen historischen Zierrahmen, dessen Fertigungsart und Erhaltungszustand die Vermutung zulassen, dass es sich um eine sehr frühe Rahmung handelt
---------------	--

Erhaltungszustand

Frühe Doublierung, vermutlich ausgeführt zwischen 1913 und 1928, mit umlaufender Vergrößerung des Bildformats um ca. 1,0 cm durch Aufdopplung des Rahmens und Retusche der Ränder; Doublierung mit Stärkleister(?) auf manuell grundiertes Gewebe (Abb. 13), nicht näher zu identifizierende Zeitungsreste finden sich am rechten Umspann; opak-bräunliche Bindemittelreste (von einem Facing während der Doublierung?) sind noch immer auf der Oberfläche des Gemäldes vorhanden; starke Verpressungen der Bildschicht; umfangreiche, lasierende Retuschen entlang der Bildränder, partiell auch in der Bildfläche, nach historischen Abbildungen im Zuge der oben genannten Doublierung hinzugefügt; zwei Löcher im Gewebe (linkes Knie und Oberschenkel des Jungen) durch vorderseitige Fadenbrücken behandelt (Abb. 6).



Sonstige Bemerkungen

Wie heute bekannt, wurde das Gemälde bereits im Jahr seiner Entstehung, 1889, im Depot der Kunsthändler Boussod, Valadon et Cie am Boulevard Montmartre in Paris aus ungeklärter Absicht gelagert. Theo van Goghs dortige Tätigkeit jedenfalls war der Grund für die Deponierung, offenbar unterstützte er den Freund seines Bruders [Stolwijk/Thomson 1999, S. 212]. Ein Käufer fand sich jedoch anscheinend nicht, Gauguins Gattin Mette soll die nächste Besitzerin in der umfangreichen Provenienz des Gemäldes gewesen sein [Pont-Aven 1966, S. 52].

Literatur

- Andree 1964: Rolf Andree, Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1964, S. 43, mit Abb.
- Galerie Flechtheim, Düsseldorf, Eröffnungskatalog, Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit, zusammengestellt von Paul Mahlberg, Düsseldorf 1913, S. 61, mit Abb.
- Paul Gauguin, 1848-1903, Ausst.-Katalog, Kunsthalle Basel, Juli - August 1928, Kat.Nr. 46, S. 17
- Carol Christensen 1993: The Painting Materials and Techniques of Paul Gauguin, in: Conservation Research, Monograph Series II, Studies in the History of Art, 41, 1993, S. 63-103
- Jirat-Wasiutynski/Newton: Wojtech Jirat-Wasiutynski, H. Travers Newton, Technique and Meaning in the paintings of Paul Gauguin, Cambridge/New York 2000
- Pont-Aven, Gauguin und sein Kreis in der Bretagne: Ausst.-Katalog, Kunsthaus Zürich, 5. März-11. April 1966, Zürich 1966, S. 52
- Stevenson 2005: Lesley Stevenson, Gauguin's Vision: A Discussion of Materials and Technique, in: Belinda Thomson, Gauguin's Vision, Ausstellungskatalog, National Galleries of Scotland, 6. Juli-2. Oktober 2005, Edinburgh 2005, S. 111-119
- Stolwijk/Thomson 1999: Chris Stolwijk, Richard Thomson, Theo van Gogh 1857-1891, Art dealer, collector and brother of Vincent, Ausstellungskatalog, Van Gogh Museum Amsterdam, 24. Juni-5. September 1999, Reunion des Musées Nationaux/Musée d'Orsay, Paris, 27. September 1999-9. Januar 2000, Amsterdam 1999, S. 212
- Wildenstein 1964: Georges Wildenstein, Gauguin, Catalogue I, Paris 1964, Kat.-Nr. 339, S. 130, mit Abb.



Abbildungsnachweis

Abb. 12: London, Tate 2007

Sämtliche weiteren Abbildungen Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

Angewendete Untersuchungsmethoden

- | | |
|--|------------------------------|
| ✓ Auflicht | ✓ Vis-Spektroskopie |
| ✓ Streiflicht | – Holzanatomische Bestimmung |
| – Reflexlicht | – FTIR |
| – Durchlicht | – EDX |
| ✓ Ultraviolett-Fluoreszenz | – Mikrochemische Analyse |
| ✓ Infrarotreflektographie | |
| – Falschfarben-Infrarotreflektographie | |
| ✓ Röntgen | |
| ✓ Stereomikroskopie | |

Autor Untersuchung: Katja Lewerentz

Datum: 12/2005

Autor Kurzbericht: Katja Lewerentz

Datum: 10/2008



Paul Gauguin – Ein bretonischer Junge
Kurzbericht zu Maltechnik und Zustand



Abb. 1
Vorderseite



Abb. 2
Rückseite, doubliert



Paul Gauguin – Ein bretonischer Junge
Kurzbericht zu Maltechnik und Zustand

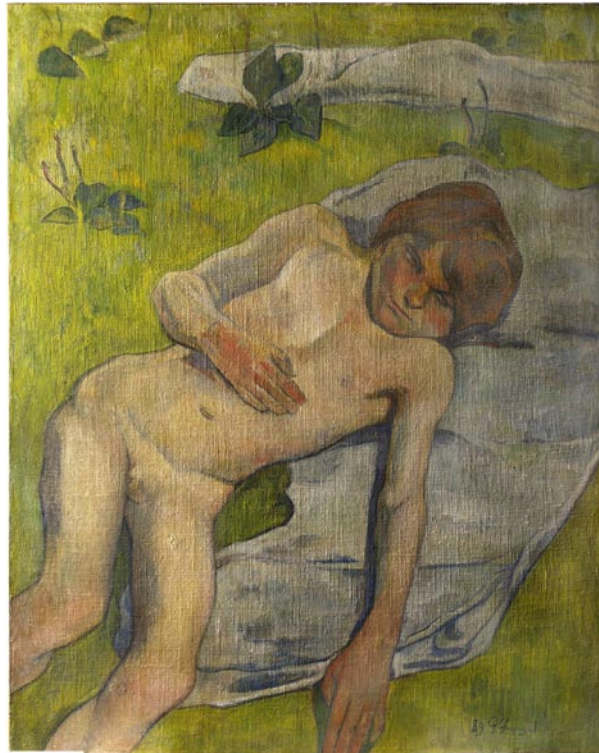


Abb. 3
Streiflicht

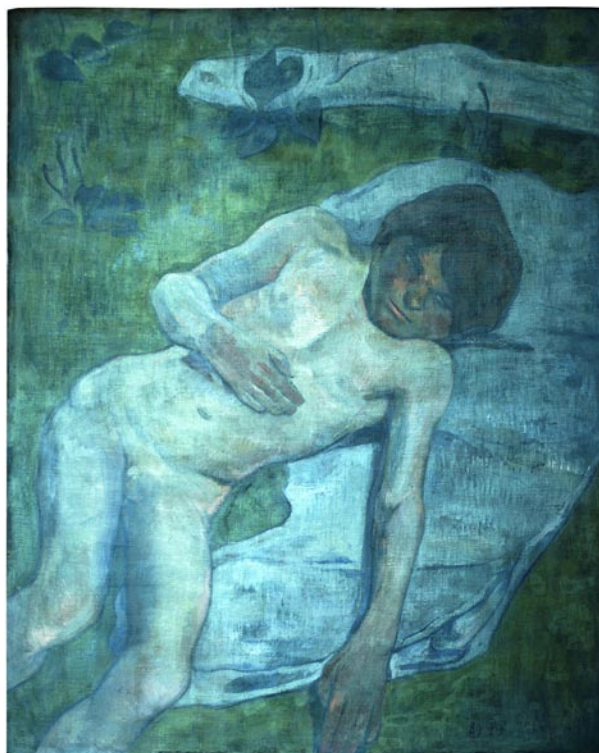


Abb. 4
UV-Fluoreszenz-Aufnahme



Paul Gauguin – Ein bretonischer Junge

Kurzbericht zu Maltechnik und Zustand

Abb. 5
IR-Reflektogramm, von der sichtbaren Darstellung deutlich abweichende und z.T. ungeklärte Linien, beispielsweise in der linken oberen Ecke oder Vertikale im rechten Bildbereich

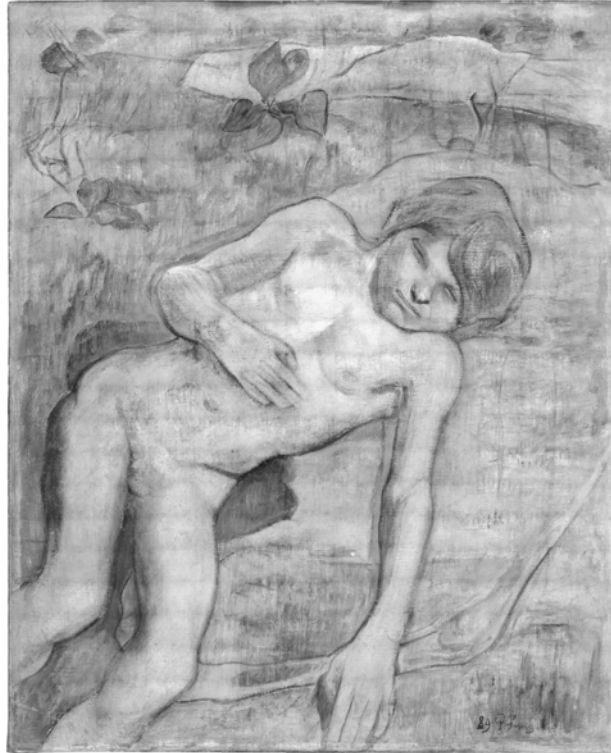


Abb. 6
Röntgenaufnahme





Paul Gauguin – Ein bretonischer Junge
Kurzbericht zu Maltechnik und Zustand

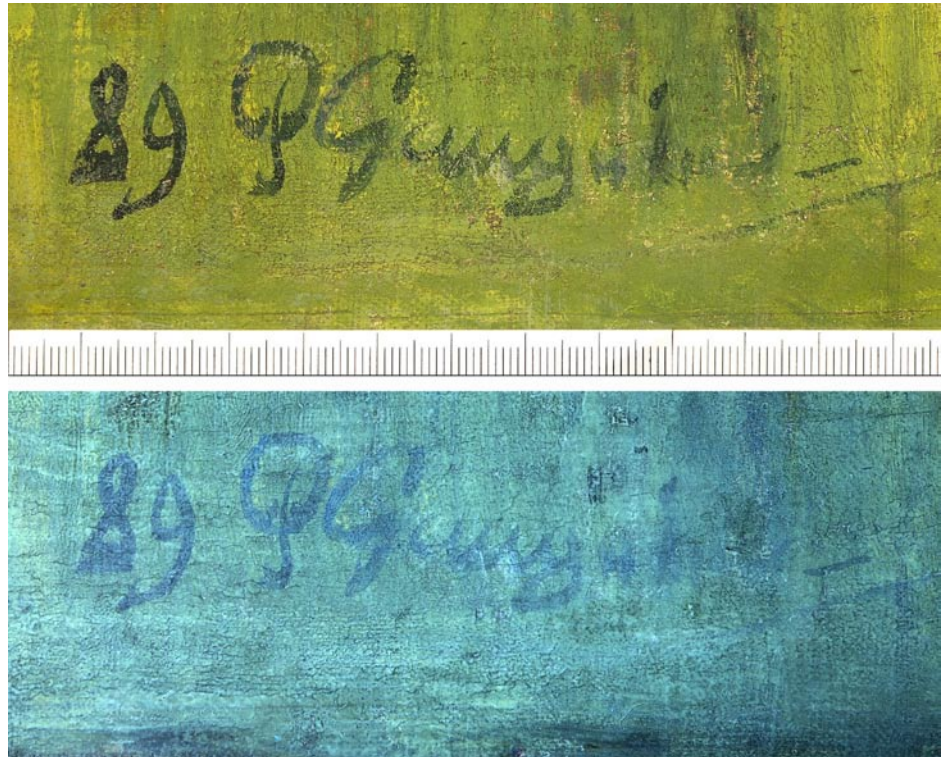


Abb. 7
Details, Signatur in Auf-
licht (oben) und unter
UV-Anregung

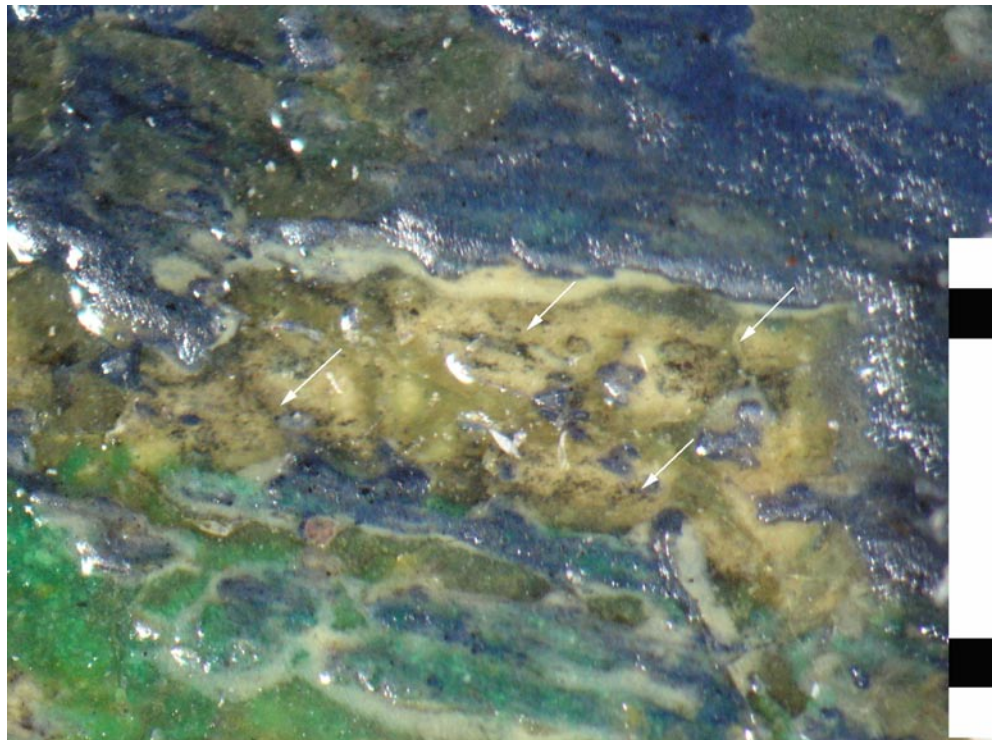


Abb. 8
Kohlepartikel des ersten
Unterzeichnungsschrittes
werden sichtbar (Pfeile),
Mikroskopaufnahme
(M = 1 mm)



Paul Gauguin – Ein bretonischer Junge

Kurzbericht zu Maltechnik und Zustand

Abb. 9
Blaue Pinselzeichnung,
hier wurde der Formver-
lauf anschließend wieder
mit Grün überarbeitet,
Mikroskopaufnahme
(M = 1 mm)

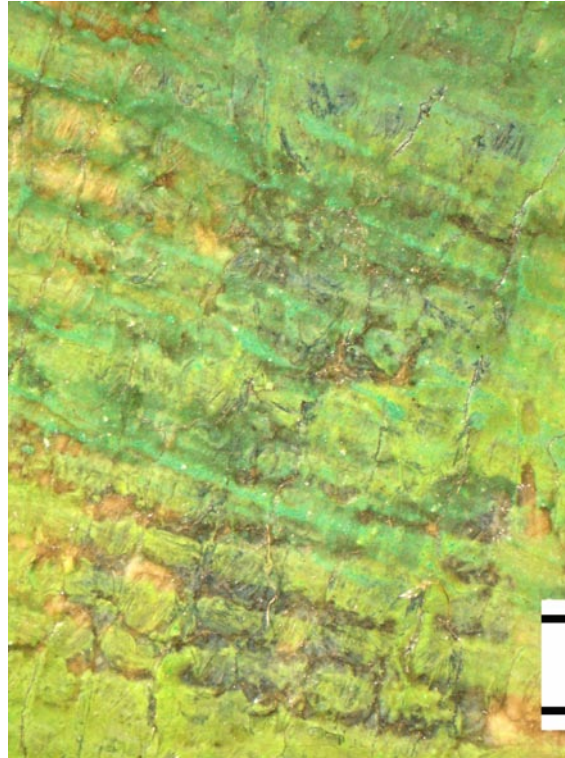
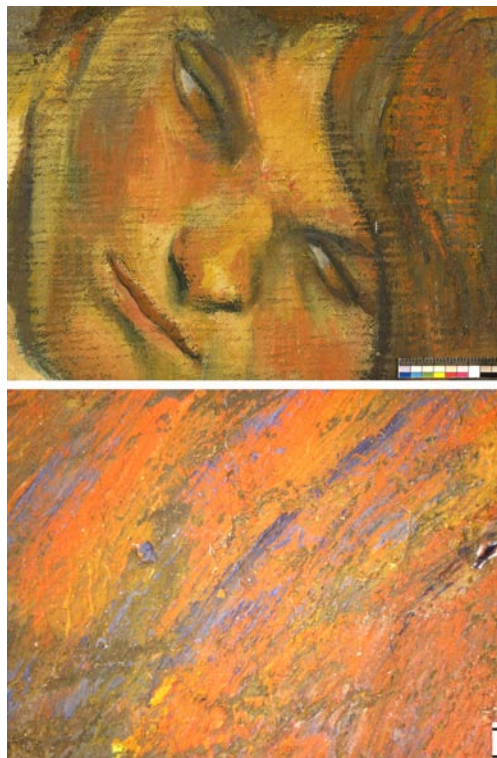


Abb. 10
Detail, Inkarnat,
malerischer Aufbau
wird in mikroskopischer
Vergrößerung besonders
gut sichtbar, Mikroskop-
aufnahme (unten),
(M = 1 mm)



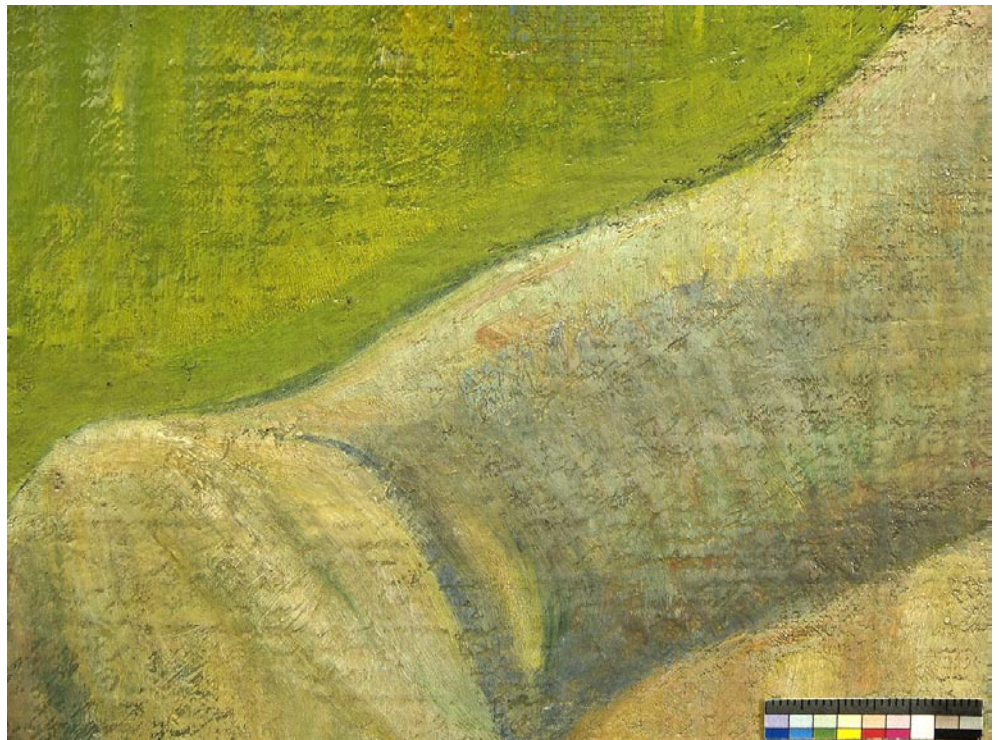


Paul Gauguin – Ein bretonischer Junge
Kurzbericht zu Maltechnik und Zustand

Abb. 11
Detail der Hand, Streif-
lichtaufnahme, dünner
Farbauftrag



Abb. 12
Detail, Pentiment der
Kontur des rechten
Armes





Paul Gauguin – Ein bretonischer Junge

Kurzbericht zu Maltechnik und Zustand

Abb. 13

Formatveränderung von fremder Hand: das ursprüngliche Bildmaß (weißer Rahmen) wurde durch eine Doublierung und veränderte Aufspannung früh umlaufend vergrößert, wie eine historische Schwarz-Weiß-Aufnahme von 1913 im Abgleich mit dem heutigen Bildformat unterstreicht. Die nebenstehenden Details des Umspanns zeigen die ursprünglichen Befestigungen entlang der heutigen Bildkante (rechts, Pfeile) sowie die Verwendung eines grundierten Doublierungsgewebes (ganz rechts).

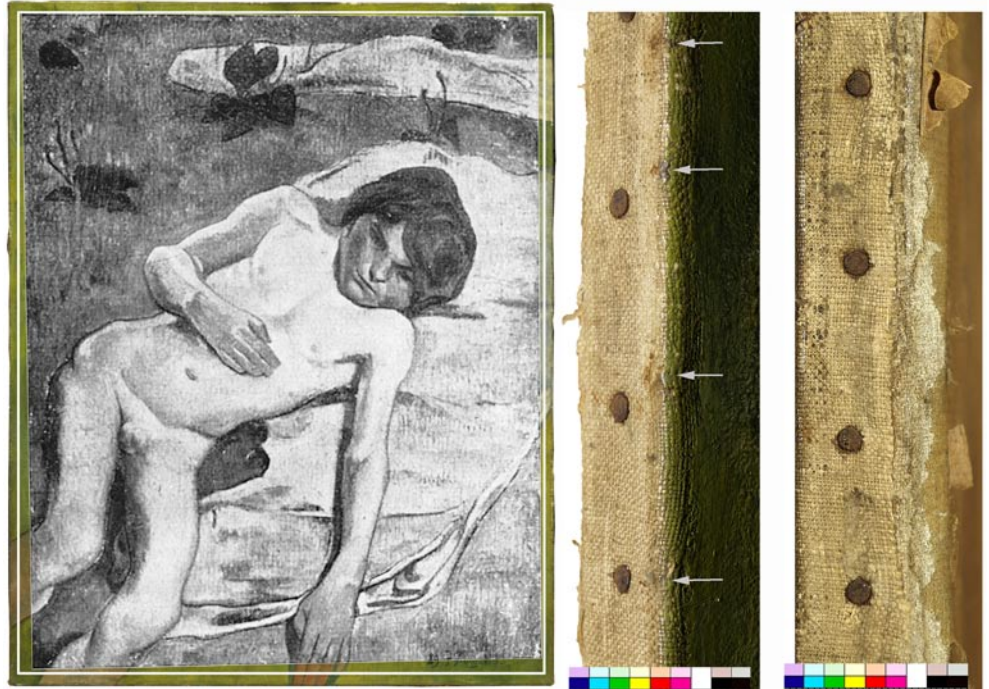


Abb. 14

Paul Gauguin,
Die Tahitianer, um 1891,
Öl über Kreide/Kohle auf
Papier, 85,4 cm x 101,9 cm,
Tate, London

