

Media release

Basel, October 28, 2025

Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste par lui-même*, 1903

Attribution confirmed

The Kunstmuseum Basel has what is thought to be Paul Gauguin's last self-portrait, *Portrait de l'artiste par lui-même* (1903). In response to recent questions concerning its attribution, the museum undertook an extensive investigation combining provenance research, art technological analysis, and international expert consultation. The investigation confirmed that the attribution to Gauguin remains valid. However, analysis also revealed that certain areas of the face were later retouched, sometime between 1918 and 1926.

In March 2025, the collector and Gauguin enthusiast Fabrice Fourmanoir approached the Kunstmuseum to express his doubts concerning the authenticity of the self-portrait *Portrait de l'artiste par lui-même* (1903) by Paul Gauguin, which has been in the museum's collection since 1945. Fourmanoir claims that all paintings by Gauguin dated 1903 are forgeries because the artist by that time was too ill to work. Gauguin died in Atuona, the main village on the island of Hiva Oa, part of the Marquesas archipelago, French Polynesia, on May 8, 1903. Fourmanoir conjectured that the work was painted after a photograph of Gauguin by his friend and nurse Ky-Dong, né Nguyen Van Cam.

The museum's provenance research and conservation divisions and the department of nineteenth-century and modern art responded by subjecting the work to exacting scrutiny from several angles. The picture's authenticity had been called in question as early as 1924, when it was to be sold at auction. In an exhibition at Kunsthalle Basel in 1928, it was then labeled a "mutmassliches Selbstporträt" (putative self-portrait.) In 1945, the painting was bequeathed to the Kunstmuseum; in the museum's report on the year's accessions to the collection, the then director Georg Schmidt dedicated an extensive and carefully considered study to the self-portrait that also addressed the well-known question marks over the work's authenticity.

The provenance research division's investigation reviewed the evidence provided by Fourmanoir, assessed it, and conducted its own research to close gaps in the chain of custody.

In the past few months, the painting also underwent art-technological examination by the Kunstmuseum Basel's conservation division. In addition to examination under the microscope, several imaging technologies were applied: technical photography under regular and UV light, infrared reflectography, and radiography. To identify the binders and pigments in the primer and paint layer, microsamples were extracted and analyzed in the art-technological laboratory at the Bern Academy of the Arts. The findings were compared to published data on works from Gauguin's final period.

Both investigations determined that the painting materials in the portrait essentially match those in other works dating from around 1900. This includes both the support medium and the pigments and binders, all of which were used in other works by Gauguin as well. However, the findings also revealed that the sitter's face—specifically, the areas of the forehead, eyes, nose, chin beard, and throat—was later revised by overpainting. When examined by UV light, the overpainting shows reduced fluorescence, possibly due to a different composition of the oil paints.

The analysis moreover found admixtures of titanium white in the overpainted areas. This pigment was not available in artists' supplies until after 1918, providing an earliest possible date for the retouching. A photograph of the painting in the Kunstmuseum's collection that dates from 1926 already shows the present appearance. This allows the overpainting to be dated to the period between ca. 1918 and 1926. The revisions may have been occasioned by a planned sale.

In addition to conducting its own investigations, the Kunstmuseum Basel formally consulted and had the work examined by the *Gauguin Committee* at the Wildenstein Plattner Institute in Paris, an international panel of experts that has produced and edits the digital catalogue raisonné of Paul Gauguin's oeuvre. The committee confirmed that according to their own independent findings, *Portrait de l'artiste par lui-même* is unequivocally by Paul Gauguin, and accordingly, they continue to list in the catalogue raisonné online (under the title *Autoportrait aux lunettes*).

As the investigation into the painting became publicly known, the Kunstmuseum was moreover contacted by a scholar at the University of Leicester, Dr. Lorraine M. Paterson, who is working on a biography of the Vietnamese exile Nguyen Van Cam. She complemented the Kunstmuseum's findings with new information on Gauguin's close confidant and the work's first owner.

Conclusion

In sum, the newly unearthed and reviewed information indicates the following: It is highly unlikely that the work is a later forgery. Rather, it is more likely that it was

produced by Gauguin in 1903, possibly with the artist enlisting the help of Nguyen Van Cam; on this last point, however, the evidence is inconclusive. Physical evidence shows that the portrait was partially revised by a third party between 1918 and 1926. There is no indication of an intentional forgery.

The Kunstmuseum is pleased that the investigation has clarified the work's complex history and its place within Gauguin's late oeuvre. The painting is currently on display on the first floor of the Hauptbau in room 30.

Report by the provenance research division, report by the conservation division, and imagery:

www.kunstmuseumbasel.ch/en/media

Media contact

Karen N. Gerig, Tel. +41 61 206 62 80, karen.gerig@bs.ch

**Überprüfung der Provenienz von
Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste par lui-même*, 1903
Öl auf Leinwand, 41.4 x 23.5 cm, Inv. 1943**

Dem Kunstmuseum Basel wurde im Februar 1945 die Gemäldesammlung des Basler Kinderarztes Dr. Karl Rudolf Hoffmann-Soutrée (1872–1944) vermacht. Damit ging als damals als weitaus am wertvollsten erachtetes Werk der Kollektion das mutmasslich letzte Selbstbildnis von Paul Gauguin (1903) in den Bestand des Museums ein.¹ Hoffmann hatte das Gemälde mit dem offiziellen Titel *Portrait de l'artiste par lui-même* am 4. September 1928 aus der Gauguin-Ausstellung² in der Basler Kunsthalle erworben.³

Mit dem Werk wurden Hoffmann einige Authentizitäts- und Provenienznachweise aus den 1920er Jahren übergeben, die mit seinem Vermächtnis ins Archiv des Kunstmuseums gelangten. Der damalige Direktor Georg Schmidt (1896–1965) nahm diese Erbschaft zum Anlass, dem Gauguin-Gemälde einen ausführlichen Aufsatz zu widmen, den er in den Jahresberichten des Kunstmuseums veröffentlichte.⁴ Da Zweifel an der Echtheit der nicht signierten Porträtdarstellung bestanden – im Basler Ausstellungskatalog ist das Werk als «mutmassliches Selbstbildnis»⁵ bezeichnet – wurden die Authentizitätsnachweise, die den Weg des Bildes aus Gauguins Atelier bis in die Hände des letzten Eigentümers 1923/24 dokumentieren, in Schmidts Aufsatz als Transkriptionen abgedruckt.⁶

¹ Vgl. Protokoll der Kunstkommissionssitzung, 6. Februar 1945, in: KMA, Archiv, B 001.001.019.000, S. 88.

² Vgl. Paul Gauguin 1848–1903, Ausst. Kat. Kunsthalle Basel, Juli bis August, Basel 1928, S. 25, Kat. Nr. 108.

³ Vgl. Kunstverein Basel an Karl Hoffmann, 4. September 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z); Kunstverein Basel an Rodolphe Martin, Briefe vom 30. August und 7. September 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z); Rodolphe Martin an Carl Egger, 31. August 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z).

⁴ Vgl. Georg Schmidt, Paul Gauguins letztes Selbstbildnis, in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1941–1945, Basel o.J., S. 251–261.

⁵ Paul Gauguin 1848–1903, Ausst. Kat. Kunsthalle Basel, Juli bis August, Basel 1928, Kat. Nr. 108.

⁶ Vgl. Louis Grélet: Echtheitserklärung, 8. November 1923; Édouard Charlier an Louis Francis Ormond (père), 16. September 1924 ; Paul-Louis Vernier (missionnaire aux Marquises) an Louis Francis Ormond (père), 16. September 1924 ; Édouard Charlier an Jean Francis Ormond (père), 11. Januar 1925 ; Édouard Charlier an Louis Francis Ormond (père), 14. November 1926 ; Ky Dong Nguyen Van Cam : Bestätigung der Schenkung durch Paul Gauguin auf der Rückseite eines Fotos des Gemäldes, 15. November 1926; Paul-Louis Vernier: Bestätigung von Van Cams

Weiter findet sich in der Werkakte des Gemäldes ein Briefwechsel aus den 1960er Jahren zwischen dem Schmidt nachfolgenden Direktor Franz Meyer (1919–2007) und den Vorbesitzern des Porträts. Daraus ergibt sich folgender Wissensstand:

Provenienz

Entstanden im Atelier Paul Gauguin 1903

1903 – 1905: Ky-Dong Nguyen Van Cam (1875–1925), Exilant auf den Marquesas-Inseln und Freund von Gauguin, von diesem selbst als Geschenk erhalten zum Dank für dessen pflegerische Dienste in Gauguins letzten Lebensmonaten (?)

(Louis Grélet: Echtheitserklärung von, 8. November 1923, in: Werkakte Inv. 1943 und weitere Dokumente, abgelegt in Werkakte; auf der Rückseite des Gemäldes wird die Authentizität durch eine handschriftliche Notiz von Louis Grélet versichert.⁷)

1905 – 1923/24: Louis Grélet (1880–1965), Waadtländer Spirituosenhändler, Vevey/Marquesas-Inseln, als Geschenk erhalten von Ky-Dong Nguyen Van Cam

(Handschriftliche Notiz von Louis Grélet auf der Gemälderückseite, o.D.; Echtheitserklärung von Louis Grélet, 8. November 1923, und weitere Dokumente [vgl. Anm. 6], in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943)

1923/24 – 4. September 1928: Privatbesitz Vevey (Ausst.-Kat. Basel 1928, S. 25:

«Privatbesitz Vevey»). = Louis Francis Ormond (1866–1948), Vevey (Vater von Jean-Louis Ormond (1894–1986), Président de la Société des Beaux-Arts de Vevey), übernommen von Louis Grélet (durch Kauf oder Schenkung – «cédaï à»)

(Jean-Louis Ormond an Direktor des Kunstmuseums Basel, 28. Mai 1963 ; Franz Meyer an Jean-Louis Ormond, 29. Mai 1963; Jean-Louis Ormond an Franz Meyer, 30. Mai 1963; Louis Grélet an Direktor des Kunstmuseums Basel, 6. Juli 1963; Sekretariat Kunstmuseum Basel an Louis Grélet, 25. Juni 1962; Rober Fernier an den Direktor des Kunstmuseums Basel, 29. Oktober 1963; Paul Henry Boerlin an Robert Fernier, 14. November 1963, alle in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943)

4. September 1928 – 1945: Dr. Karl Hoffmann-Soutrée (1872–1944), Basel, angekauft aus der Gauguin-Ausstellung in der Basler Kunsthalle (Datierte Quittung, erwähnt bei Schmidt 1946, S. 251; Inventarbuch und Inventarkarte 1943, beides in: KMB, Archiv)

Eigentümerschaft an dem Gemälde, 15. November 1926 auf der Rückseite desselben Fotos, alle in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943.

⁷ Louis Grélet, handschriftliche Echtheitserklärung auf der Gemälderückseite, o.D.: «Le portrait représente P. Gauguin peint par lui-même. Il m'a été donné à Atuona en 1905 par l'agitateur annamite Ky-Dong (alors Déporté libre aux Iles Marquises) qui l'avais reçu du Maître lui-même. Le portrait – peint peu de temps avant la mort (1903) est certainement le dernier que Gauguin ait fait de lui-même. L. Grélet»

1945 – bis heute: Kunstmuseum Basel als Vermächtnis von Dr. Karl Rudolf Hoffmann-Soutrée (Protokoll der Kunstkommissionssitzung, 6. Februar 1945, in: KMB, Archiv, B 001.001.019.000, S. 88; Inventarbuch und Inventarkarte 1943, beides in: KMB, Archiv)

Die Authentizität des Porträts bzw. die Identität des Dargestellten wurden seit dem Auftauchen des Gemäldes hinterfragt und in Zweifel gezogen. Nicht nur Wilhelm Barth (1869–1934), als Leiter der Kunsthalle Basel verantwortlich für die Gauguin-Ausstellung von 1928, war im Katalog vorsichtig bei seiner Zuschreibung des Bildes an Gauguin. In einem Zeitungsartikel vom 1./2. September 1928 erklärte er seine anfänglichen Zweifel an der Eigenhändigkeit öffentlich, um diese nachfolgend anhand der Zeugnisse eines «Gewährsmanns», dem das Bild früher einmal gehörte und der durch die Akten im Staatsarchiv Basel als Louis Grélet zu identifizieren ist, zu revidieren.⁸ Auch Georg Schmidt begann seinen oben genannten Aufsatz mit dem Vermerk «allein auf Grund der großen Reihe der bekannten Selbstbildnisse Gauguins und den Photographien würde es niemandem einfallen, im Basler Bild ein Selbstbildnis Gauguins zu erkennen.»⁹

Eine in der Werkakte im Archiv des Basler Kunstmuseums abgelegte Besprechungsnotiz des Museumsassistenten Georg Duthaler (1907–1999) aus dem Jahr 1965 dokumentiert einen Austausch mit Maurice Malingue, Autor eines Gauguin-Œuvre-Katalogs. Duthaler hatte den Wissenschaftler darauf hingewiesen, dass in der Vergangenheit bereits mehrfach Zweifel an der Echtheit des Gemäldes angemeldet wurden. Malingue bescheinigte ihm daraufhin, dass es sich bei dem *Portrait de l'artiste par lui-même* «ohne jeden Zweifel um ein echtes Selbstbildnis» handelt.¹⁰

Im Frühling 2025 trat Fabrice Fourmanoir an das Kunstmuseum Basel heran. Er ist Sammler, ehemaliger Kunsthändler, passionierter Gauguin-Kenner und selbsternannter Provenienzforscher, wohnhaft in Mexiko. Er behauptete, dass alle 1903 datierten Werke von Gauguin Fälschungen seien, da Gauguin zu diesem Zeitpunkt bereits zu krank war, um noch künstlerisch zu arbeiten.¹¹ Fourmanoir äusserte auch Zweifel an der Echtheit des Selbstporträts im Kunstmuseum Basel.

⁸ Vgl. Wilhelm Barth, Ein spätes Selbstbildnis von Gauguin, in: Basler Nachrichten, 1./2. September 1928; Korrespondenz zwischen Wilhelm Barth und Louis Grélet, 30. August und 3. September 1928, in: StABS PA 888 N 6 (1) 239 II (D-H).

⁹ Vgl. Georg Schmidt, Paul Gauguins letztes Selbstbildnis, in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1941–1945, Basel o.J., S. 251–261, hier S. 251.

¹⁰ Vgl. Georg Duthaler: Besprechung, 15. Mai 1965, in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943.

¹¹ <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2020/07/30/doubting-gauguin-an-amateur-detective-takes-national-gallery-art-world/> ; Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 2025, Teil 2: «Toutes les peintures de 1903 sont fausses comme je l'ai démontré pour ceux de la NGA Washington et du MFA Boston.»

Seiner Meinung nach haben die ehemaligen Besitzer, Louis Grélet und Jean-Louis Ormond, der Sohn von Jean Francis Ormond, die Herkunftsgeschichte des Gemäldes erfunden, um es als echten Gauguin ausgeben und teuer verkaufen zu können.¹² Louis Grélet aus Vevey, Waadtländer Spirituosenhändler, war wiederholt auf den Marquesas-Inseln tätig. Er kannte Gauguin und dessen Freund und Pfleger Ky-Dong, mit richtigem Namen Nguyen Van Cam.¹³ Fourmanoir vermutet, dass Grélet nach Gauguins Tod im Jahr 1903 bei einem seiner Marquesas-Aufenthalte Ky-Dong dazu gebracht habe, Gauguins Selbstporträt zu fälschen – konkret im Jahr 1916, als Grélet anlässlich des Todes seines Bruders auf die Marquesas-Inseln reiste. Das Bild sei nach einer Fotografie entstanden, die Grélet von Gauguin gemacht habe.¹⁴

Folgende Punkte sprechen laut Fourmanoir dafür, dass das Bild eine Fälschung ist:

Lücke in der Provenienz: Bis 1923/24 gibt es keine neutralen schriftlichen Quellen zu diesem Gemälde.¹⁵

Interview von Guillaume Le Bronnec mit Ky-Dong aus dem Jahr 1910: Le Bronnec recherchierte über Gauguins Leben auf den Marquesas und interviewte ehemalige Weggefährten.¹⁶ Ky-Dong berichtete in dem Interview, dass er nach Gauguins Tod Grélet ein Porträt von der Hand Gauguins gegeben habe. Porträtiert gewesen sei er, Ky-Dong. Dies sei das einzige Porträt, das Gauguin auf den Marquesas gemacht habe.¹⁷

Fourmanoir unterstreicht, dass das Bulletin, in dem das Interview erschien, eine seriöse Publikation der *Société des Études Océaniques* in Tahiti sei.¹⁸

Vgl. <https://anaite.upf.pf/items/show/681#?c=0&m=0&s=0&cv=0>

Fourmanoir vermutet, dass es sich bei dem Porträt um eine Zeichnung gehandelt haben könnte, die heute verschollen ist.¹⁹

Mündliches Zeugnis von Ky-Dongs Sohn: Der Sohn von Ky-Dong berichtete Fourmanoir in den 1980er Jahren, sein Vater habe ihm erzählt, dass er zwei Porträts von Gauguin gefälscht habe. Eines davon habe Ky-Dong an Louis Grélet verkauft.²⁰ Bei dem anderen

¹² Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 25, Teil 1.

¹³ Siehe Brief von Édouard Charlier an Louis Francis Ormond, 11. Januar 1925, in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943, transkribiert bei Schmidt 1946, S. 260.

¹⁴ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 2025, Teil 2.

¹⁵ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 21. März 2025. Fourmanoir unterstreicht das erneut in einer Email vom 11. Mai 2025.

¹⁶ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 22. März 2025.

¹⁷ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 2025, Teil 1; Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 4. April 2025.

¹⁸ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 2025, Teil 1.

¹⁹ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 22. März 2025.

²⁰ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 9. März 25 ; Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 21. März 2025.

Porträt handle es sich um WVZ 633 (Verbleib unbekannt).²¹ Ky-Dong habe das mit ein bisschen Unterstützung von Gauguin gemalt.²²

Brief von Gauguin an Daniel de Monfreid vom Februar 1903: Gauguin schrieb an seinen Freund, dass er seit fast drei Monaten nicht mehr gemalt habe, weil er grosse Probleme mit seinen Augen habe und leide. Fourmanoir zufolge hat das auch ein französischer Marinearzt bestätigt. Das belegt laut Fourmanoir, dass Gauguin im Jahr 1903 zu krank war, um zu malen. Gauguin starb am 8. Mai 1903.²³

Untypische Darstellung: Gauguin habe sich immer als mächtige Persönlichkeit inszeniert und nicht kläglich und verzweifelt wie in diesem Gemälde. Ausserdem würden körperliche Merkmale wie Augen (braun anstatt blau) und Nase (rund statt charismatisch kantig) nicht mit der Realität übereinstimmen.²⁴

Materielle Aspekte: Ausserdem hat Fourmanoir Zweifel am Material, u.a. bezüglich der Pigmente, Grösse und Verwendung der Leinwand sowie an der Malweise.²⁵ In der Email vom 21. März 2025 erwähnt er, was man seiner Meinung im Rahmen einer kunsttechnologischen Untersuchung überprüfen müsste.²⁶

Fourmanoir wies das Museum auf das Angebot des Gemäldes in der Auktion vom 24. Februar 1924 bei Sotheby's in London hin. Eingeliefert wurde das Gemälde seinen Angaben zufolge von Louis Grélet, verbürgt von Jean-Louis Ormond («cautionné par»). Dieser, so Fourmanoir, habe als Neffe des Malers John Singer Sargent (1856–1926) – seine Mutter war die Schwester des prominenten Künstlers – in London die nötige Glaubwürdigkeit genossen, um ein unbekanntes Gauguin-Selbstporträt auf den Markt zu

²¹ Vgl. Fabrice Fourmanoir und Eva Reifert, 9. März 25; Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 21. März 2025.

²² Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 21. März 2025.

²³ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 22. März 2025; Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 21. März 2025; Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 2025, Teil 2.

²⁴ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 21. März 2025.

²⁵ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 21. März 2025.

²⁶ Vgl. Fourmanoir schrieb: «Will be decisive if your conservation dept could do scientific analysis of the portrait.

- to check if the chemical composition of the pigments and medium are before 1903. Pigments chemical changed a lot between 1903 and 1924. Like if you find titanium white that will demonstrate it was painted after 1916. Also Orsay museum has the last palette of PG found in his atelier after his death. Orsay did scientific analysis of the pigments and they will be pleased to share with you. Comparison could confirm the forgery.

- The size is very uncommon and PG didn't have a stretcher of this dimension. Like for other uncommon sizes paintings PG hang and nailed the canvas on a board and after rolled his paintings to ship to Paris. So if you unframe your painting you can see if the stretcher is from origin and if it was painted on canvas already on stretcher. Looking at the corners and edges if they are perfect that means it's a fake painted already on stretcher.

- Infrared, Wood lamp could show if it was painted with retouching like for most forgery. If it's from PG hand he would paint it en un seul jet.

- check also the canvas if it's similar to other Marquesas paintings.»

bringen.²⁷ Seiner Meinung nach haben Grélet und Jean-Louis Ormond hier zusammengespant, um das gefälschte Gemälde bei Sotheby's als echten Gauguin zu bewerben und versteigern zu lassen. Diese Taktik stellt laut Fourmanoir einen bewährten Legitimationsvorgang dar, um Fälschungen als Originale zu behaupten.²⁸

Überprüfung durch die Abteilung Provenienzforschung

Die Mitarbeiterinnen der Abteilung Provenienzforschung im Kunstmuseum Basel sind den unterschiedlichen Hinweisen Fourmanoirs nachgegangen und haben sämtliche Provenienzstationen noch einmal anhand der auffindbaren Quellen überprüft. Nach Abschluss dieser Prüfung gestaltet sich die Kette der Handwechsel folgendermassen:

Provenienz

Entstanden 1903 als Selbstporträt von Paul Gauguin, möglicherweise gemeinsam mit Ky-Dong Nguyen van Cam (?)

Kommentar: Die Information geht auf Louis Grélet zurück, der 1962 an Franz Meyer schrieb, das Porträt entstand «dans des conditions un peu spéciales. [...] Ky Dong avait vaguement esquissé au crayon sur une toile la figure du peintre. Celui-ci la reprit, la corrigea, la peignit entièrement de sa main, puis l'offrit à Ky Dong. Lors de mon retour en Europe en 1905, Ky Dong, à qui j'avais rendu quelques services, m'en fit don. Je la céda à M. Ormond père en 1923/24.»²⁹ Dieselbe Entstehungs- und Provenienzggeschichte hatte Grélet zwei Jahre zuvor bereits in einem Brief an Bengt Danielsson (1921–1997) vermittelt. In diesem Brief bereinigte er auch das Missverständnis die Identität des Dargestellten betreffend: Es handelt sich ihm zufolge um ein Selbstporträt Gauguins und nicht um ein Porträt Van Cams.³⁰

1903 – 1905: Ky-Dong Nguyen Van Cam, Exilant auf den Marquesas-Inseln und Freund von Gauguin, von diesem selbst als Geschenk erhalten, als Dank für Ky-Dongs pflegerischen Dienste in Gauguins letzten Lebensmonaten

²⁷ Vgl. https://www.jssgallery.org/Paintings/The_Rialto.htm (zuletzt eingesehen 13. August 2025).

²⁸ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 2025, Teil 2.

²⁹ Louis Grélet an Franz Meyer, 6. Juli 1962, in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943.

³⁰ Louis Grélet an Bengt Danielsson, 1. März 1960, in: Nachlass Danielsson, Familienbesitz (Quelle geschickt von Fourmanoir am 13. August 2025, S. 2, Punkt 2; Merkmale: begonnen von Van Cam, vollendet von Gauguin, keine Signatur): « Dans la brochure de Le Bronnec (p. 194), il y a confusion. La toile que je reçus de Ky Dong (on ne nommaie pas autant M. Van Cam à ce moment) était, non pas son portrait, mais celui de Gg. lui-même – Ky dong, pour s'amuser, avait crayonné sur un bout de toile la tête de Gg. Ce dernier d'en aperçues, prit l'ébauche, la corrigea et termina la peinture en la donnant, non signée, à Ky Dong. En 1905, lors de mon retour en Europe, ce dernier, à qui j'avais fait qqes photos de lui et de sa famille, me fit don de cette toile (M. Van Cam de Ky Dong, actuellement typographe à l'imprimerie du gouvernement et à qui j'ai envoyé dernièrement qqes photos, poursuit vous donner encore quelques précisions intéressant à ce sujet). »

Kommentar: Die Information, dass das Werk in den Händen Van Cams war, stammt von Grélet.³¹ Die Briefe aus den 1920er Jahren, die diese Station vermerken – inklusive der Bestätigung von Van Cam auf der Rückseite der Fotografie des Gemäldes im Archiv des Kunstmuseums, dass er dieses Selbstporträt direkt von Gauguin erhalten habe – gehen auf eine Initiative von Louis Francis Ormond zurück. Er hatte sich in dieser Zeit an den Justizminister von Polynesien, Édouard Charlier, gewandt, damit dieser vor Ort Informationen zu dem Werk sammle, die seine Authentizität belegen. Die Briefe wurden zusammen mit dem Gemälde weitergegeben und liegen im Archiv des Kunstmuseums vor.³²

1905 – 1923/24: Louis Grélet (1860-1965), Waadtländer Spirituosenhändler, 1900–1905 auf den Marquesas-Inseln tätig, als Geschenk erhalten von Van Cam

Kommentar: Es gibt keinen neutralen Beleg dafür, wann Grélet das Porträt von wem erworben hat. Die undatierte Echtheitserklärung auf dem hölzernen Rückseitenschutz des Bildes stammt von ihm selbst. Alle weiteren Dokumente mit Erklärungen anderer Personen entstanden offenbar auf Initiative von Jean-Louis Ormond und Grélet, inklusive derjenigen von Van Cam. Motivation war dabei sicher, Zweifel an der Echtheit des nichtsignierten Bildes auszuräumen. Interessanterweise relativierte Grélet Gauguins alleinige Autorschaft des Selbstporträts gegen Ende seines Lebens in den Briefen an Danielsson und Meyer. Ein Beweis dafür, dass Grélet die Provenienz erfunden hat, existiert ebenso wenig wie eine unabhängige Bestätigung derselben durch eine alternative Quelle.

1923/24: Louis Francis Ormond (1866–1948), erhalten oder gekauft von Louis Grélet (?) «cédais à M. Ormond père »

Kommentar: Die Angabe geht auf Grélet zurück, der schrieb, er habe das Bild Louis Francis Ormond (Ormond père) überlassen – «Je la céda à M. Ormond père en 1923/24.»³³ Unter welchen Umständen das Bild von Grélet zu Jean-Louis Ormond gelangte, ist anderweitig nicht belegt. Der Handwechsel ist weiterhin durch einen Brief von Jean-Louis Ormond an Franz Meyer aus dem Jahr 1963 mit einem Zitat von Grélet

³¹ Louis Grélet, handschriftliche Echtheitserklärung auf der Gemälderückseite, o.D.: «Le portrait représente P. Gauguin peint par lui-même. Il m'a été donné à Atuona en 1905 par l'agitateur annamite Ky-Dong (alors Déporté libre aux Iles Marquises) qui l'avais reçu du Maître lui-même. Le portrait – peint peu de temps avant la mort (1903) est certainement le dernier que Gauguin ait fait de lui-même. L. Grélet »

³² Louis Grélet: Echtheitserklärung, 8. November 1923; Édouard Charlier an Louis Francis Ormond (père), 16. September 1924 ; Paul-Louis Vernier (missionnaire aux Marquises) an Louis Francis Ormond (père), 16. September 1924 ; Édouard Charlier an Jean Francis Ormond (père), 11. Januar 1925 ; Édouard Charlier an Louis Francis Ormond (père), 14. November 1926 ; Ky Dong Nguyen Van Cam : Bestätigung der Schenkung durch Paul Gauguin auf der Rückseite eines Fotos des Gemäldes, 15. November 1926; Paul-Louis Vernier: Bestätigung von Van Cams Eigentümerschaft an dem Gemälde, 15. November 1926 auf der Rückseite desselben Fotos, alle in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943.

³³ Louis Grélet an Franz Meyer, 6. Juli 1962, in: KMB, Archiv, Werkakte Inv. 1943.

aus einem Schreiben vom Vorjahr dokumentiert: «Vous vous rappelez le portrait de Gauguin que j'avais cédé à votre père et dont j'ai gardé une photo. [...] Il serait étonnant que ce portrait, non signé, ait trouvé place dans un musée...».³⁴

06.02.1924: Auktion, Sotheby's, London, eingeliefert von Jean-Louis Ormond, Nr. 88, nicht verkauft (Neue Archivalien: Sotheby's Archive, Auctioneers book, u. Sotheby's Restitution Department an Tessa Rosebrock, 10. August 2025.)

Kommentar: Es liegen keine Informationen vor, wann und auf welche Weise das Gemälde von Louis Francis Ormond (père) an Jean-Louis Ormond (fils) gelangte. Das Auctioneer's Book im Sotheby's Archiv vermerkt «JL Ormond» als Einlieferer. Die von Fourmanoir zitierte Quelle aus dem Sotheby's Archive, die dessen Bürgschaft bei einer Einlieferung durch Grélet belegen soll («cautionné par JL Ormond»), ist nicht auffindbar. Das Restitution Department von Sotheby's London schrieb über die Quellen zu dem Geschäft: «Das Auctioneer's Book verzeichnet als Einlieferer ‚J.L. Ormond‘. Das Los 88 wurde, ebenso wie die nachfolgende Losnr. 89 desselben Einlieferers (J.F. Millet, *Gathering Apples*), nicht zugeschlagen. Weitere Quellen den Einlieferer betreffend, etwa dessen Korrespondenz mit Angaben zur Provenienz oder Echtheitszertifikate, sind bei Sotheby's nicht vorhanden. Auch die Dokumentation zum Nachverkauf, aus dem der Vater des Einlieferers es gemäss Fourmanoir erworben haben soll, [siehe nachfolgende Station] wurde (bislang) nicht gefunden.»³⁵ Möglicherweise, so heisst es weiter in dem Schreiben, bedeutet die Tatsache, dass Los 88 im Katalog nur als «Gauguin» (nicht als «Paul Gauguin») aufgeführt ist, einen diskreten Hinweis auf Zweifel an der Zuschreibung.

Februar 1924 – Datum unbekannt: Louis Francis Ormond (1866–1948) oder Jean-Louis Ormond (?)

Kommentar: Fourmanoir behauptet, dass das Bild von Louis Francis Ormond (père) aus der Auktion erworben wurde, um seinen Sohn vor einem aufliegenden Fälschungsskandal zu schützen. Dies sei durch eine Quelle in der National Gallery Australia (NGA) belegt.³⁶ Eine Anfrage an das Archiv dieser Institution blieb unbeantwortet; der von Fourmanoir in diesem Zusammenhang angeführte Eintrag zu dem Gemälde in der Datenbank des Museums beweist diese These nicht.³⁷ Die Unterlagen aus dem Sotheby's Archive belegen hingegen, dass das Los 88 im Rahmen der Versteigerung nicht zugeschlagen wurde; ein Nachverkauf aus der Auktion ist nicht dokumentiert.³⁸ Somit ist es sehr wahrscheinlich, dass das Bild einfach unverkauft an die Familie Ormond zurückgegangen ist.

³⁴ Louis Grélet an Bengt Danielsson am 1. März 1960, S. 2, Punkt 2 (Quelle von Fourmanoir erhalten mit Email, 13. August 2025).

³⁵ Mimi Fischer, Sotheby's Restitution Department, an Tessa Rosebrock, 10. August 2025.

³⁶ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. April 2025 (Teil 2).

³⁷ Vgl. Fabrice Fourmanoir an Tessa Rosebrock und Eva Reifert, 15. August 2025.

³⁸ Vgl. Mimi Fischer, Sotheby's Restitution Department, an Tessa Rosebrock, 10. August 2025.

Datum unbekannt – 4. September 1928: Unbekannte Besitzerin, Vevey

(Neue Archivalien: Rodolphe Martin an Wilhelm Barth, 29. August 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z).StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z); Kunstverein Basel an Rodolphe Martin, 30. August und 7. September 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z).)

Kommentar: In den Unterlagen des Staatsarchivs Basel finden sich Briefe, die eine weibliche Person als Leihgeberin des Bildes zur 1928er Retrospektive in der Kunsthalle Basel nachweisen («la propriétaire»). Vermittelt durch Rodolphe Martin vom Musée Jenisch aus Vevey wurde das Bild mit einer Verkaufsabsicht in die Ausstellung gegeben. Gab es also einen weiteren Handwechsel nach der Eigentümerschaft von Jean-Louis Ormond, oder war die Besitzerin möglicherweise die Ehefrau von Jean-Louis Ormond? Die Kuratorin des Musée Jenisch in Vevey hat Auszüge aus den Museumsakten gesendet (procès-verbaux de la Commission des Beaux-Arts du Musée Jenisch), aus denen jedoch keine Informationen hervorgehen, die diese Frage beantworten würden. Das Porträt wird in den Unterlagen nirgends erwähnt. Jean-Louis Ormond taucht nur ein weiteres Mal, jedoch in anderem Zusammenhang, auf. Er schenkte dem Museum 1946 zwei Porträts seiner Grosseltern.³⁹

4. September 1928 – 1945: Dr. Karl Rudolf Hoffmann-Soutrée (1872–1944), Basel, angekauft aus der Gauguin-Ausstellung der Basler Kunsthalle (Kunstverein/Kunsthalle Basel an Karl Hoffmann, 4. September 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z); Kunstverein Basel an Rodolphe Martin, 30. August und 7. September 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z); Rodolphe Martin an M. Egger, 31. August 1928, in: StABS, PA 888 N 6 (1) 239 IV (T-Z).)

1945 – heute: Kunstmuseum Basel, Basel, erhalten durch Vermächtnis von Dr. Karl Hoffmann-Soutrée (Protokoll der Kunstkommissionssitzung, 6. Februar 1945, in: KMB, Archiv, B 001.001.019.000, S. 88; Inventarkarte 1943; Inventarbuch)

³⁹ Die Referenz stammt aus dem Jahr 1946, also nach dem interessierenden Zeitraum, und nennt ihn als Schenker von zwei Porträts seiner Grosseltern. Ab den 1950er Jahren war Jean-Louis Ormond Präsident der Société des Beaux-Arts de Vevey und ab spätestens 1960 Mitglied der Commission des Beaux-Arts du Musée Jenisch. Auch die Archives Municipales de Vevey enthalten keine für den hiesigen Vorgang relevante Akten zur Familie Ormond bzw. Grélet.

Kunsttechnologischer Untersuchungsbericht

Paul Gauguin, "Portrait de l'artiste par lui-même", 1903, Inv. 1943

Esther Rapoport, Sophie Eichner, September 2025

Methodik

Das Paul Gauguin zugeschriebene Gemälde «Portrait de l'artiste par lui-même» aus dem Jahr 1903 wurde in der Restaurierungsabteilung des Kunstmuseum Basel kunsttechnologisch untersucht.

Neben der mikroskopischen Untersuchung wurden die bildgebenden Verfahren der technischen Fotografie unter Normal- und UV-Beleuchtung, der Infrarotreflektografie sowie der Radiografie eingesetzt. Zur Identifizierung der Binde- und Farbmittel von Grundierung und Malschicht wurden Mikroproben entnommen und durch das Kunsttechnologische Labor der Hochschule der Künste Bern analysiert.¹

Die Untersuchungsergebnisse wurden mit publizierten Daten von Werken aus Paul Gauguins letzter Schaffensphase verglichen. Besonders wertvoll war die ausführliche Publikation der National Gallery of Art, Washington.²

Gemäldeaufbau und Interpretation

Das Gemälde ist auf eine Leinwand in Leinenbindung und mittlerer Webdichte gemalt.³ Das ungewöhnliche Bildformat ist ursprünglich. Die Leinwand ist nicht auf einen Keilrahmen aufgespannt. An den Rändern des Werkes befinden sich Spuren einer ehemaligen Befestigung mit Reisszwecken, die jedoch auf eine spätere, temporäre Montage hinweisen. Die heutige Befestigung der Leinwand auf einem Karton erfolgte ebenfalls zu einem späteren Zeitpunkt. Die originale Gewebe-Rückseite ist dadurch nicht einsehbar.

Das verwendete Gewebe ist vergleichbar mit Leinwänden, die Gauguin nachweislich in seinen letzten Lebensjahren verwendet hat.

Die Leinwand ist mit einer dünnen, weissen Grundierung versehen, die aus Öl und Bleiweiss besteht. Diese Zusammensetzung ist üblich für die Zeit und wurde an weiteren Werken Paul Gauguins nachgewiesen. Die unregelmässige Struktur der Grundierungsschicht weist auf einen manuellen Auftrag hin. Das Format wurde aus einer grösseren grundierten Leinwand ausgeschnitten. Schwarze Linien entlang der Bildkanten zeigen an, dass das Format angezeichnet und entsprechend beschnitten wurde.

¹ Siehe unveröffentlichter Analysebericht HKB25052422Ext, vom 14.08.2025.

² Christensen et.al. In: Conservation research. Studies in the history of art. Volume 41, National Gallery of Art, Washington, 1993, S. 63 – 104, online abrufbar unter: Conservation Research | National Gallery of Art.

³ Das Gewebe wurde nicht analysiert.

Zunächst wurde die Bildkomposition mit dem Pinsel und blauer verdünnter Ölfarbe angelegt. Das blaue Farbmittel ist Ultramarin. Die Zeichnung bleibt in vielen Bereichen, insbesondere in der Augenpartie sichtbar. Diese zeichnerische Bildanlage mit blauem Pinselstrich ist typisch für Paul Gauguin und einige seiner Zeitgenossen.

Auf die kompositorische Anlage des Portraits folgte die malerische Ausführung mit Ölfarben. Diesen Farben sind Wachse und Proteine zugesetzt, was auf handelsübliche Tubenfarben um 1900 hindeutet. Es ist bekannt, dass Gauguin Tubenölfarben verwendete und keine selbst hergestellten Farben. Die vorliegenden Farbmittel entsprechen mit Bleiweiss, Zinnober, rotem Farblack, Eisenoxidrot, Ocker, Ultramarinblau und kohlenstoffhaltigem Schwarz der typischen Farbpalette Paul Gauguins. Eine Besonderheit stellt die Zusammensetzung des analysierten roten Farblacks mit einem Zinnanteil dar. Dieses zur Farb-Herstellung dienliche Zinn in Zusammenhang mit roten Farblacken konnte vereinzelt bei Gauguins Zeitgenossen nachgewiesen werden, kann jedoch nicht als Standardpigment betrachtet werden. Dieselbe Kombination von rotem Farblack und Zinn wurde bei einem weiteren Gemälde Gauguins aus seinen letzten Lebensjahren analysiert.

Die dünn aufgetragene Farbe bleibt in der Ausführung skizzenhaft und belässt Grundierung und Unterzeichnung in vielen Bereichen sichtbar. So ist auch das Blau der Augen der Bildanlage zuzuordnen, die nicht weiter malerisch ausgeführt wurde.

Einzig das Inkarnat wurde malerisch stärker ausdifferenziert und ist deckender ausgeführt. Vielerorts ist der Malstrich deutlich ablesbar und zeigt sich in leicht diagonalen Pinselschlägen.

Die matte Malerei ist ungefirnisst. Das Werk ist weder signiert noch datiert.

Veränderungen

Der auffällig helle und breite Pinselstrich im Halsbereich war ursprünglich in den umgebenden Farbkanon eingepasst und zeigt sich heute stark verändert. Die Ursache hierfür liegt wahrscheinlich in einer Degradation des Bindemittels.

Einige Partien der Malschicht sind oberflächlich berieben. Hier wird die weisse Grundierung im Bereich der Leinwandhöhen sichtbar.

Übermalungen

In den Bereichen von Stirn, Augenpartie, Kinnbart, Nase und Hals liegt eine weitere Farbschicht auf, deren Duktus und Qualität von der umgebenden Malerei abweicht. Diese Farbschicht liegt zum Teil auf den beriebenen Partien. Unter UV-

Anregung und im Infrarot markieren sich die Bereiche noch deutlicher.⁵ Materialanalysen in diesen Bereichen indizieren eine abweichende Bindemittelzusammensetzung der Farbschicht. Zusätzlich wurde im Bereich oberhalb des linken Auges Titanweiss in der Anatasform als Beimengung der Übermalung nachgewiesen. Dies ist ein deutliches Indiz dafür, dass die genannten Partien im Gesicht nachträglich überarbeitet wurden, denn Titanweiss in dieser Form war erst um 1918 verfügbar.⁶

Das Alterscraquelé, das durch alle Bildschichten hindurchreicht, ist bereits auf der Aufnahme von ca. 1926 zu sehen und weist darauf hin, dass die Übermalungen zu diesem Zeitpunkt schon vorhanden waren.⁷

Zeitnahe Überarbeitungen an Gemälden Gauguins sind bekannt. So veranlasste Gauguins Freund und späterer Testamentsvollstrecker George Daniel de Monfreid mehrfach Restaurierungen von Gemälden, die durch den Transport von den Südseeinseln nach Paris beschädigt worden waren. Jedoch erscheint eine Beteiligung de Monfreids in diesem Fall unwahrscheinlich.

Rahmung

Als Verstärkung der Rahmenrückseite dient eine Holztafel. Darauf befindet sich eine mit Bleistift ausgeführte Inschrift von Grélet.⁸ Zu Autor und Originalität dieser Notiz kann keine weitere Aussage gemacht werden. Weder Holztafel noch Rahmung sind ursprünglich.

Zusammenfassung

Die Untersuchungsergebnisse zeigen, dass das Werk malerisch überarbeitet wurde. Die wesentlichen Malmaterialien des Portraits entsprechen der Zeit um 1900. Dies trifft sowohl auf den Bildträger als auch auf Farb- und Bindemittel zu, die allesamt auch auf anderen Werken Paul Gauguins Verwendung fanden. Insbesondere der rote Farblack in Verbindung mit Zinn deutet auf die Farbpalette Gauguins und seiner Zeitgenossen hin. Auffällig sind dagegen die genannten Übermalungen, in denen nicht nur eine andere Bindemittelzusammensetzung, sondern auch die Zugabe von Titanweiss nachgewiesen wurde. Diese Übermalungen können auf einen Zeitraum von ca. 1918 bis 1926 eingegrenzt werden; 1918 als Datum der einsetzenden Verbreitung von Titanweiss und 1926 als Datum der im Kunstmuseum Basel befindlichen, datierten Aufnahme, die möglicherweise bereits im Katalog von Sotheby's anlässlich der Versteigerung abgedruckt wurde.

⁵ Siehe UV und IRR-Aufnahmen.

⁶ De Keijzer, Matthijs: The history of modern synthetic inorganic and organic artists' pigments, pp. 42-54, in: Contribution to Conservation, Research in Conservation at the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN) 2002.

⁷ siehe Archivaufnahme von ca. 1926.

⁸ Siehe dazu Bericht der Provenienzforschung.