

Anne van Grevenstein, Karin Groen  
en Ernst van de Wetering\*

## *Esther voor Haman,* toegeschreven aan Rembrandt

Tijdens de beschieting van het museum in Boekarest is het aan Rembrandt toegeschreven schilderij *Esther voor Haman* (afb. 1) in aller ijl naar een veilige plaats gebracht. Tijdens het vervoer is toen per ongeluk een winkelhaak in het doek gekomen. Deze beschadiging was niet de enige reden om het schilderij voor restauratie naar Nederland te brengen. Ook de dikke vergeelde vernislaag, die nodig verwijderd diende te worden, gaf daartoe aanleiding. In ons land zou bovendien het probleem van de toeschrijving aan Rembrandt wetenschappelijk nader onderzocht kunnen worden in het kader van de werkzaamheden van de in Amsterdam gevestigde Stichting Foundation Rembrandt Research Project. In het derde deel van *A Corpus of Rembrandt Paintings* (1989), de publicatie van deze stichting, was de vraag naar de eigenhandigheid van dit grote doek (266 × 186 cm), dat men niet grondig had kunnen onderzoeken, niet opgelost. Het schilderij was derhalve geplaatst in de categorie B (schilderijen waarvan de eigenhandigheid niet kan worden geaccepteerd noch verworpen) onder nummer 9. Daar werd het werkstuk gekwalificeerd als een slecht bewaard gebleven schilderij, dat blijkens het röntgenbeeld (afb. 2) onder een bijna totale overschildering, die waarschijnlijk in de jaren zestig in Rembrandts werkplaats is uitgevoerd, een geheel of gedeeltelijk voltooid, mogelijk authentiek werk van Rembrandt uit de jaren omstreeks 1635 verbergt.

Anne van Grevenstein, Karin Groen and  
Ernst van de Wetering\*

## *Esther Before Haman,* Attributed to Rembrandt

While the museum in Bucharest was under fire the painting *Esther Before Haman* (Fig. 1) attributed to Rembrandt was rushed to a place of safety, but as this was being done a T-shaped tear was accidentally made in it. This damage was not the only reason for bringing the painting to the Netherlands for restoration. The thick layer of yellowed varnish, which badly needed removing, was another incentive, while it would also be possible in this country to examine the problem of the attribution to Rembrandt more closely by scientific means in the context of the work of the Rembrandt Research Project Foundation based in Amsterdam. The question of the authenticity of this large canvas (266 × 286 cm), of which it had not been possible to make a thorough examination, had not been solved in the third volume of the Foundation's publication, *A Corpus of Rembrandt Paintings* (1989). Hence the painting was placed in Category B (paintings of which the authenticity can neither be accepted nor rejected) under number 9, where it was described as a badly preserved painting in which, so it appeared from the X-radiograph (Fig. 2), a partially or wholly completed work of the years around 1635, possibly by Rembrandt himself, was hidden under an almost total overpainting, which was probably carried out in the 1660s in Rembrandt's studio.

Pl. IV. Esther voor Haman, toegeschreven aan Rembrandt en een medewerker. Doek, 236 × 86 cm. Muzeul Național de Artă, Boekarest. Na de restauratie.

Pl. IV. Esther Before Haman, attributed to Rembrandt and an assistant. Canvas, 236 × 86 cm. Muzeul Național de Artă, Bucharest. After restoration.



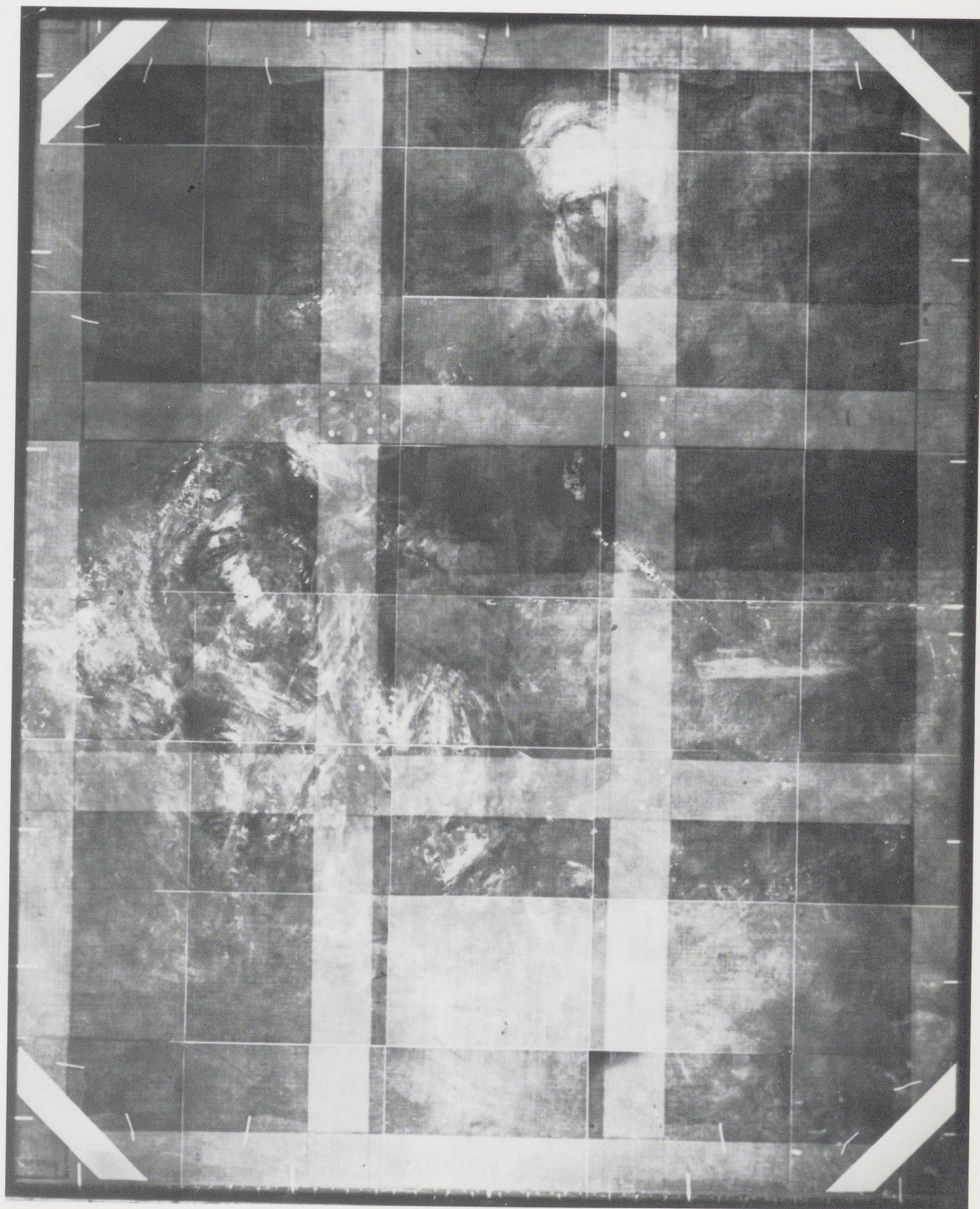
Afb. 1. Toeschrijving aan Rembrandt en een medewerker, Esther voor Haman. Doek, 236 × 86 cm. Muzeul Național de Artă, Boekarest. Vóór de restauratie.

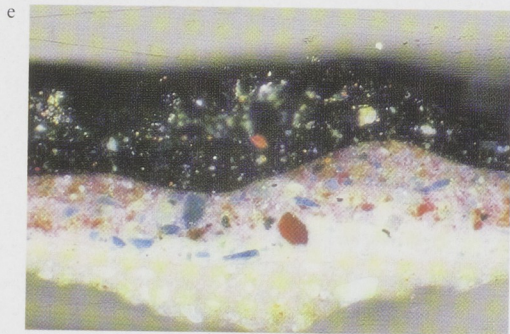
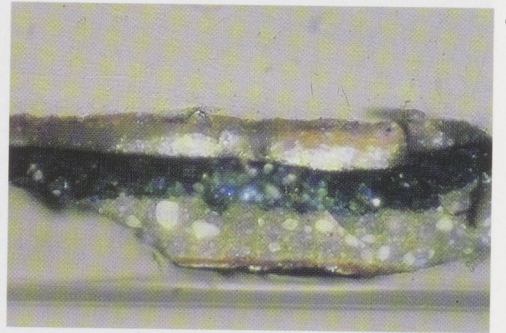
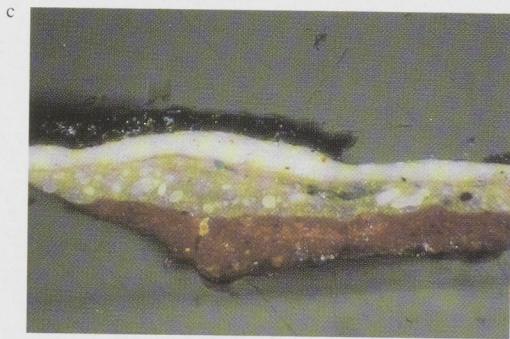
Fig. 1. Attributed to Rembrandt and an assistant, Esther Before Haman. Canvas, 236 × 86 cm. Muzeul Național de Artă, Bucharest. Before restoration.



Afb. 2. Röntgenfoto van het schilderij Esther voor Haman.

Fig. 2. X-radiograph of Esther Before Haman.





*Pl. V (a-h) (links). Verfdwarsdoorsneden uit Rembrandts Esther voor Haman. Vergroting door de microscoop 200 x.*

- a. Rood in de mantel van Esther. Het rood, dat tot de tweede versie van het schilderij behoort, overlapt het blauw (azuriet) van de achtergrond. Onder het blauw zijn de twee verflagen van de dubbele grondering te zien, de onderste bevat rode oker, de bovenste loodwit waaraan een weinig oker en fijn koolstofzwart is toegevoegd. De lijm waarmee het doek werd voorgelijmd is zichtbaar in de foto onder de eerste, rode gronderingslaag.
- b. Tussen de bruine verf van de achtergrond en de onderliggende blauwe verf werd een vernislaagje aangetroffen. Dit monster werd links van Esther genomen.
- c. Monster, genomen in de bruine partij, waar op de röntgenfoto de eerdere versie van Esthers linkerhand te zien is. Onder de bruine verf van het oppervlak bevindt zich een vleeskleur (loodwit gemengd met een beetje vermiljoen) en daaronder een dun laagje azuriet.
- d. Monster, genomen in het voorhoofd van Esther dichtbij de haargrens. Onder de vleeskleur van de huidige Esther loopt de blauwe achtergrond door. Dit monster laat verf van een vleeskleur zien die veel later is aangebracht op een nieuwe, witte vulling.
- e. Monster, genomen in het kledingstuk dat in de onderliggende versie van de tulband van Ahasverus afhangt. Onder de dikke bruine verf van het oppervlak werden paarse, blauwe en rode verflagen gevonden. Dit monster toont paars, waarvoor een mengsel van loodwit, azuriet en een organisch rood pigment werd gebruikt op een met loodwit en een weinig azuriet op de tweede gronderingslaag. De eerste, rode grondlaag ontbreekt in dit monster.
- f. Monster, genomen waar de rode verf van de eerste versie van de mantel van Haman aan het oppervlak ligt. De mantel werd eerst opgezet met een donkerrode, glacerende verf, daarna werd een oranjekeurig onderschildering gebruikt voor de bovenste, rode glacerende verflaag.
- g. Blauwgroen van de rand van de tafel. Tussen de lagen azuriet, waaraan smalt en koolstofzwart is toegevoegd, bevindt zich bruin. Van het azuriet van de eerste versie werd in de tweede versie gebruik gemaakt.
- h. Monster uit het gele kledingstuk van Esther, genomen op een plaats waar in strijklicht grove penseelstreken van een onderliggende verflaag te zien waren. De verfdwarsdoorsnede toont tweemaal een opbouw voor het gele kledingstuk van Esther. De grondlagen ontbreken in dit monster.

*Pl. V (a-h) (left page). Paint cross sections from Esther Before Haman. Magnified by the microscope 200 x.*

- a. Red in Esther's mantle. The red, which belongs to the second version of the painting, overlaps the blue (azurite) of the background. Under the blue can be seen the two paint layers of the double ground. The lower one contains red ochre, the upper lead white to which a little ochre and fine carbon black has been added.
- b. Between the brown paint of the background and the underlying blue paint a thin layer of varnish was found. This sample was taken to the left of Esther.
- c. Sample taken in the brown area, where the earlier version of Esther's left hand is to be seen in the X-radiograph. Under the brown paint of the surface there is a flesh colour (lead white mixed with a little vermilion) and under that a thin layer of azurite.
- d. Sample taken in Esther's forehead close to the hair-line. The blue colour of the background continues under the flesh colour of the present Esther. This sample shows paint of a flesh colour that was applied much later over a new white filling.
- e. Sample taken in the cloth hanging from Ahasuerus' turban in the underlying version. Under the thick brown paint of the surface were found purple, blue and red paint layers. This sample shows purple, for which a mixture of lead white, azurite and an organic red pigment was used over a layer of lead white and a little azurite on the second ground layer. The first red ground layer is missing in this sample.
- f. Sample taken where the red paint of the first version of Haman's mantle lies on the surface. The mantle was first laid in with a dark red paint of glaze type, after which an orange coloured underpainting was used for the topmost red glaze.
- g. Blue-green of the edge of the table. Brown is found between the layers of azurite, to which smalt and carbon black is added. Use was made in the second version of the azurite of the first version.
- h. Sample from Esther's yellow garment, taken at a place where rough brushstrokes of an underlying paint layer were to be seen in raking light. The paint cross section shows two structures for the garment. The ground layers are missing in this sample.

### 1. De toestand voor de behandeling

De T-vormige scheur in het doek ter grootte van 5 à 6 cm, links onderin het kleed van Esther, is voor het transport van het schilderij naar Nederland gespalkt met een stuk Japans papier, dat langs de randen op het doek is gekleefd met methylcellulose.

Het schilderij bevatte talrijke retouches van meer of minder recente datum, die bij ultraviolet licht duidelijk waarneembaar waren als licht absorberende zwarte vlekken in de sterk fluoriserende oude vernislaag (afb. 3). Met name in het gezicht en de haren van Esther werkten deze retouches storend. De leesbaarheid van de voorstelling werd verder bemoeilijkt door de zeer dikke en vergeelde vernislaag van betrekkelijk recente datum. Het schilderij was gedoubleerd. Deze oude was-hars bedoeeking was niet (zoals tegenwoordig gebruikelijk) aan de zijkant van het spieraam bevestigd maar op de voorkant daarvan met een hele rij dwars door de verflaag heen geslagen spijkertjes. Deze methode deed denken aan de z.g. 'oud-Hollandse' bedoeiking, zoals die in Nederland werd toegepast in de negentiende eeuw. Het schilderij is tijdens deze procedure glad gestreken met een (te) heet strijkijzer, waardoor het impasto van de verf is beschadigd.

### 2. De keuze van de behandelingsmethode

Teneinde inzicht te verkrijgen in de opbouw van de verflaag waren verfmonsters nodig. Besloten werd de dikte van de vernislaag te reduceren en de meest recente overschilderingen te verwijderen om de geschikteste plaatsen voor de bemonstering te kunnen bepalen.

Omdat de oude bedoeiking nog voldeed en de schade die daardoor destijds was ontstaan, onherstelbaar werd geacht, werd besloten het schilderij niet opnieuw te doubleren.

### 3. De toepaste behandeling

Na het wegnemen van het Japanse papier werden de randen van de scheur met een dunne gelatine-oplossing behandeld om de hechting van de verf te verbeteren.

Recente vernislagen en overschilderingen werden verwijderd met isopropyl-alcohol. Hierna toonde UV-fluorescentie het bestaan

Afb. 3. Ultravioletfoto van het schilderij *Esther voor Haman*.

Fig. 3. Ultraviolet photograph of *Esther Before Haman*.



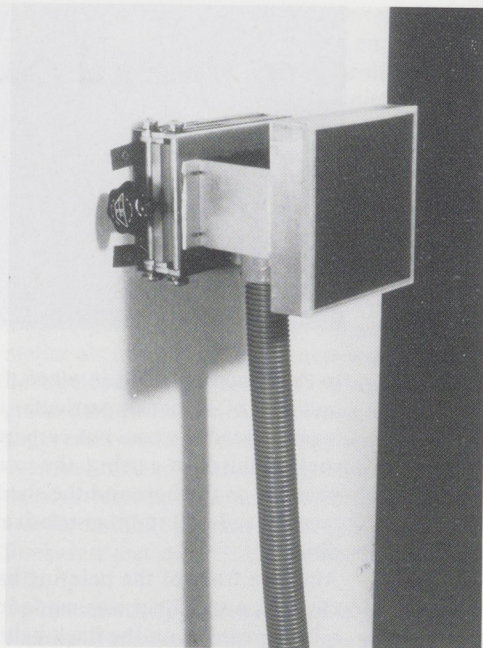
### 1. The condition before treatment

The T-shaped tear in the canvas, measuring 5–6 cm and situated in the lower left part of Esther's garment, was splinted for transport to the Netherlands with a piece of mulberry paper stuck along the edges of the canvas with methyl cellulose.

The painting contained numerous retouchings of more or less recent date, which were clearly visible by ultraviolet light as light absorbing black patches in the strongly fluorescing old varnish layer (Fig. 3). This retouching was particularly disturbing in the face and hair of Esther. The readability of the scene was also impaired by the very thick layer of yellowed varnish of comparatively recent date.

The painting had been lined. This old wax and resin relining was not fastened to the sides of the stretcher (as is customary today), but to the front with a whole row of nails knocked right through the paint layer. This method was reminiscent of what is known as 'old Dutch' relining, such as was done in the Netherlands in the nineteenth century. During this procedure the painting had been ironed with an iron that was too hot, so that the impasto of the paint was damaged.

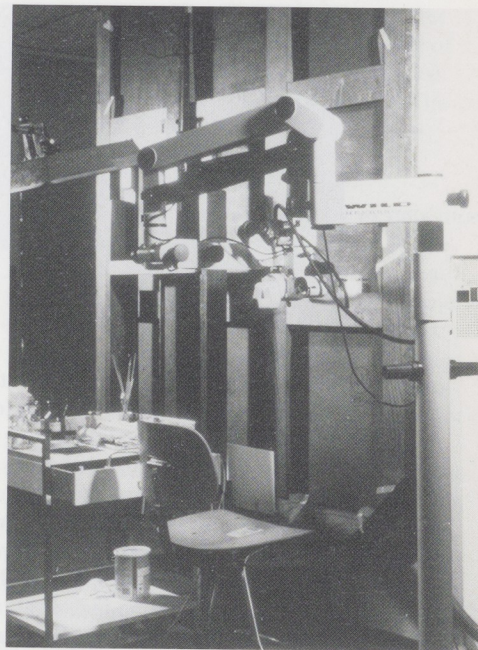
*Afb. 4. a. De verticale positie van het mini-lagedruktafeltje, b. De achterkant van het doek; het mini-lagedruktafeltje is geplaatst aan de voorkant ter hoogte van de scheur.*



aan van een vrij onregelmatige maar overal duidelijk aanwezige laag oudere vernis. Oude overschilderingen (herkenbaar doordat deze in UV-licht niet meer absorberend werken) werden gehandhaafd. Ook oude vullingen en stopsels die bij oude overschilderingen behoorden, zijn niet weggenomen. Vooral in het gezicht en het haar van Esther kwam de verflaag slechts te voorschijn maar bepaalde aspecten, zoals de rechter oorbel, de transparante schildering van het haar en de schaduwpartij in het gezicht, bleken relatief in goede staat te verkeren.

Na het schoonmaken van de voorkant van het schilderij werd aan de achterkant het oude bedoekingslinnen bij de scheur iets ingeknipt en uitgebogen om de vezels van het oorspronkelijke doek beter bereikbaar te maken voor hechting. Dit hechten gebeurde onder een plaatselijk getrokken vacuüm, dat werd verkregen met behulp van een z.g. mini-lagedruktafeltje van het type Mitka. Omdat het doek in verticale stand werd behandeld, is dit apparaatje hiertoe bevestigd tegen een muur ter hoogte van de scheur (afb. 4). De draden van het doek werden elk afzonderlijk met kleine druppeltjes Paraloid

*Fig. 4. a. The vertical position of the mini-low pressure table, b. the reverse of the canvas; the mini-low pressure table is placed on the front at the level of the tear.*



## 2. The choice of treatment

In order to acquire an insight into the structure of the paint layer it was necessary to take paint samples. It was decided to reduce the thickness of the varnish layer and remove the most recent overpaintings in order to make it possible to decide on the places to be sampled.

Since the old relining was still satisfactory and the damage caused by it in the past was regarded as irreparable, it was decided not to reline the painting again.

## 3. The treatment carried out

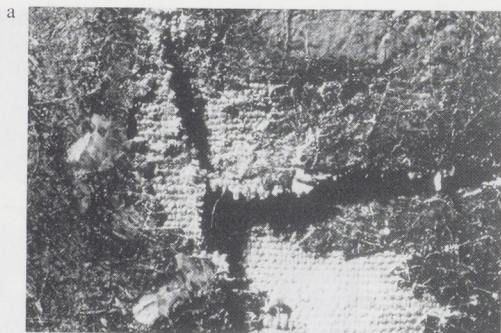
After the removal of the mulberry paper the edges of the tear were treated with a thin gelatine solution in order to improve the adhesion of the paint.

Recent layers of varnish and overpaintings were removed with isopropyl-alcohol. After this ultraviolet fluorescence revealed the existence of a layer of old varnish, which was rather irregular but clearly present over the whole painting. Old overpaintings (recognizable by the fact that they were no longer absorbent under ultraviolet light) were retained and the old fillings belonging



Afb. 5. Detail van de beschadiging in het doek, a. vóór de hechting van de draden, b. na de hechting.

Afb. 6 (linksonder). De oude krijt- en loodwitvullingen vertonen zich respectievelijk zwart en wit op het röntgenbeeld.



B 72 (een thermoplastische kunstharz) aan elkaar gehecht. De korrels Paraloid waren vooraf gesmolten tot zeer dunne draden, die met een uiterst dunne electrisch verwarmde naald verder zijn verwerkt. Vervolgens werd het bedoekingslinnen gesloten en gehecht. Voor dit precisiewerk werd gebruik gemaakt van een stereomicroscoop. Tenslotte werd de oude was-hars specie met een warme spatel en nog steeds onder lage druk vanaf de voorkant tegen het originele doek gestreken (afb. 5).

Op die plaatsen waar de verf langs de (nu gehechte) scheur ontbrak, werd een waskit aangebracht in de toon van de bruine grondering. Deze kit werd geïsoleerd met in acetone opgeloste Paraloid B 72. De oude krijt- en loodwitvullingen, die zich respectievelijk zwart en wit vertonen op de röntgenopnamen (afb. 6), werden in aquarel gekleurd en

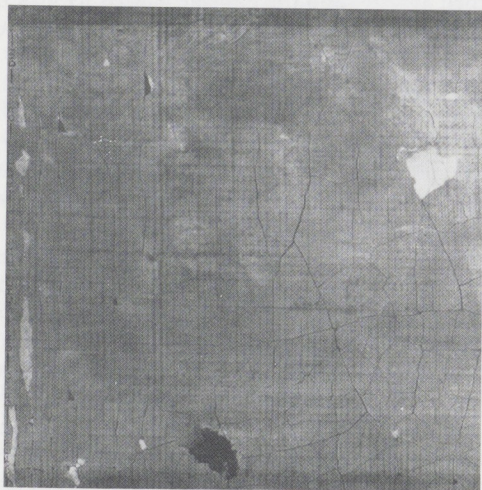


Fig. 5 Detail of the tear in the canvas, a. before repair, b. after repair.

Fig. 6 (bottom left). The old chalk and lead white fillings show up black and white respectively on the X-radiograph.



to them were also left in place. In the face and hair of Esther in particular the paint layer appeared worn, but certain aspects, such as the right earring, the transparent painting of the hair and the shadow on the face proved still to be in relatively good condition.

After the front of the painting had been cleaned, a small cut was made in the old relining canvas on the back behind the tear and the edges were turned over to make the fibres of the original canvas more accessible for sticking. The sticking was done under a local vacuum with the aid of a so-called mini-low pressure table of Mitka type. As the canvas was being treated in a vertical position, this apparatus was fixed to the wall for the purpose at the height of the tear (Fig. 4). Each thread of the canvas was stuck together individually with tiny drops of Paraloid B 72 (a thermoplastic synthetic resin), the granules of Paraloid having been melted beforehand into very thin threads, which were manipulated with an extremely thin electrically heated needle. The cut in the relining canvas was then closed and stuck together. For this precision work use was made of a stereomicroscope. Finally, the old wax and resin adhesive was ironed on to the original canvas from the front with a warm spatula, still under low pressure (Fig. 5). A wax filler in the tone of the brown ground was applied to those places where the paint was missing along the now repaired tear. The filler was isolated with Paraloid B 72 dissolved in acetone. The old chalk and lead white fillings, which showed up black and white respectively in the X-radiographs (Fig. 6),

na het aanbrengen van een tussenverniss van dammarhars met droge pigmenten en dammar verder geretoucheerd. De eindverniss, eveneens dammar, werd spaarzaam en niet glanzend aangebracht met de spuit.

#### 4. Het kunsthistorisch en natuurwetenschappelijk onderzoek

Eén van de meest fascinerende aspecten van het röntgenonderzoek aan schilderijen is, dat lang verdwenen beelden weer verschijnen en lang vergeten handelingen in het schildersatelier als het ware weer actueel worden. In de afgelopen zestig jaar heeft de röntgenfotografie de kunsthistoricus enorm veel nieuwe gegevens verschaft, maar er zijn ten minste evenveel nieuwe raadsels bijgekomen. Dat demonstreert op bijzondere wijze het lang aan Rembrandt toegeschreven schilderij uit Boekarest met de titel *Esther voor Haman* (afb. 1).

Op dit schilderij is het moment weergegeven, waarop Haman – de aan de voeten van Esther knielende oude man – door koning Ahasverus ter dood wordt veroordeeld, omdat hij van plan was het in Babylonische ballingschap verkerende Joodse volk uit te moorden. Het schilderij is vaak van eigenaar veranderd, wat geen goed teken is. Het duidelijkst werd het wantrouwen in 1772 verwoord door de secretaris van de Franse Academie Royale, Charles Nicolas Cochin. In reactie op de suggestie van de beeldhouwer Falconet, dat het schilderij een mogelijke aankoop voor keizerin Catharina II zou kunnen zijn, schreef Cochin dat het *al 15 jaar in Parijs was zonder dat er een koper gevonden kon worden. Het aan de grote meester toe te schrijven zou een belediging zijn voor diens nagedachtenis*. Dat bij dit harde oordeel ook de slechte toestand van het schilderij een rol gespeeld kan hebben, is aannemelijk.<sup>1</sup> Een feit is, dat het schilderij, ondanks zijn monumentale afmetingen, nooit prominent gefigureerd heeft in wat men beschouwde als Rembrandts oeuvre. Men gunde het nog wel het voordeel van de twijfel (ook al omdat Boekarest nu niet bepaald naast de deur ligt). Gerson was de eerste Rembrandtkenner die het in 1969 niet in zijn oeuvrecatalogus opnam.<sup>2</sup> Ook Tümpel schreef het af.<sup>3</sup>

were coloured with watercolour and, after the application of an intermediate layer of dammar resin varnish, the retouching was done with dry pigments and dammar. The final mat varnish, likewise dammar, was sprayed on sparingly.

#### 4. The art historical and scientific examination

One of the most fascinating aspects of examining paintings by X-radiography is that long lost images reappear and long forgotten procedures in the painter's studio are as it were revived again. Over the last sixty years X-radiographs have provided the art historian with an enormous amount of new information, but this has also brought with it almost as many new puzzles. This is demonstrated in an exceptional way by the painting in Bucharest entitled *Esther Before Haman* (Pl. IV and Fig. 1), which has long been attributed to Rembrandt.

The painting shows the moment when Haman – the old man kneeling at Esther's feet – was condemned to death by King Ahasuerus, because he had planned to exterminate the Jews living in exile in Babylon. The picture has often changed hands, which is not a good sign. The doubts about it were most clearly expressed in 1772 by Charles Nicolas Cochin, the secretary of the French Academie Royale. In answer to the suggestion of the sculptor Falconnet that the painting might be a possible acquisition for the Empress Catherine II, Cochin wrote that it had *already been in Paris for 15 years without it being possible to find a buyer for it. The attribution to the great master would be an insult to his memory*. The poor condition of the painting may have played a part in this harsh judgement.<sup>1</sup> It is a fact that, despite its monumental dimensions, this painting has never figured prominently in what was regarded as Rembrandt's oeuvre. It was still given the benefit of the doubt, however, (also because Bucharest was not exactly close at hand). Gerson was the first Rembrandt scholar to omit it from his catalogue raisonné in 1969<sup>2</sup> and Tümpel too wrote it off.<sup>3</sup> In the publication of the Rembrandt Research Project the *Esther Before Haman* was classified, in view of the results of exa-

In de publicatie van het Rembrandt Research Project wordt de *Esther voor Haman* dankzij de resultaten van het röntgenonderzoek weer gerekend tot die groep schilderijen, waarvan de eigenhandigheid noch kan worden geaccepteerd noch verworpen.<sup>4</sup> Die twijfel geldt niet het zichtbare oppervlak van het schilderij; dat is op grond van de stijl en de kwaliteit nauwelijks als eigenhandig te beschouwen. Neen, het betreft het schilderij dat daaronder ligt en dat voor een deel met behulp van de röntgenfotografie zichtbaar is geworden. In het Rembrandtjaar 1969 heeft C. Benedict een röntgenfoto van het gehele schilderij gepubliceerd in een Roemeens kunsttijdschrift (afb. 2).<sup>5</sup> De eerste verrassing die deze opname leverde, was dat een andere versie van dezelfde voorstelling onder het huidige schilderij verborgen bleek te zijn. Wat direct opviel, was een iets meer naar rechts geplaatste eerdere kop van Esther (afb. 7) en een wat hoger geplaatste, en face geziene en met een grote tulband bedekte kop van Ahasverus (afb. 8). Maar nog verrassender was, dat er aanleiding bestond om aan te nemen, dat de onderliggende versie enkele tientallen jaren eerder werd geschilderd dan de nu zichtbare voorstelling. Benedict (en hij zou daarin later gesteund worden door de bekende Russische kunsthistoricus Kuznetsow) kwam tot die datering op grond van het feit dat de in de röntgenfoto zichtbare kop van Esther nog het meest lijkt op vrouwenkoppen die Rembrandt in de eerste helft van de jaren dertig gebruikte in zijn historiestukken: ronde gezichten met grote bolle ogen met veel oogwit, de kin voorzien van een zacht welvende onderkin. Het was tot voor kort de gewoonte om de fysionomie van deze kop te identificeren met de trekken van Saskia maar op grond van het enig zekere portret dat we van Saskia kennen, kan gesteld worden dat er eigenlijk helemaal geen gelijkenis bestaat. Het is daarom eerder aan te nemen, dat een dergelijke kop voldeed aan het schoonheidsideaal van die dagen. Dit type kop is te vinden bij een *Bathsheba* (Ottawa) en een *Bellona* (New York) uit ca. 1633 of bij een *Flora* (Londen) en een *Sophonisba* (Madrid) uit omstreeks

mination by X-radiography, among the group of paintings of which the authenticity could neither be accepted nor rejected.<sup>4</sup> This doubt does not apply to the visible surface of the painting, which from its style and quality could scarcely be considered authentic. It concerns the painting that lies underneath this, which has become partially visible with the aid of X-radiography. In the Rembrandt Tercentenary year 1969 C. Benedict published an X-radiograph of the whole painting in a Romanian art journal (Fig. 2).<sup>5</sup> The first surprise occasioned by this photograph was that another version of the same scene appeared to be hidden under the present painting. What was immediately apparent was an earlier head of Esther placed slightly further to the right (Fig. 7) and a head of Ahasuerus placed rather higher, facing forwards and surmounted by a large turban (Fig. 8). Even more surprising, however, was the indication which allowed of the assumption that the underlying version had been painted some decades earlier than the one now visible. Benedict (who was later to be supported in this by the well-known Russian art historian Kuznetsow) arrived at that dating on the basis of the fact that the head of Esther visible in the X-radiograph was closest to female heads used by Rembrandt in his history pieces in the first half of the 1630s: round faces with large bulging eyes with a great deal of white and softly curving double chins.

Until recently it was customary for the physiognomy of this head to be identified with the features of Saskia, but from the only certain portrait we have of Saskia it can be said that there is actually no likeness at all. Thus it must rather be assumed that such a head represents the ideal beauty of the day. This type of head is to be found in a *Bathsheba* (Ottawa) and a *Bellona* (New York) of c.1633 or a *Flora* (London) and a *Sophonisba* (Madrid) of around 1635 (see Figs. 9, 10, 11 and 12). Later on it no longer appears in Rembrandt's work any more than does the smooth, rather descriptive manner in which the plasticity of the head with its rounded, lit forehead is rendered, according to the X-radiograph. The emphatic showing of the

1635 (zie afb. 9, 10, 11 en 12). Het komt later niet meer in Rembrandts werken voor, evenmin als de gladde, wat beschrijvende manier waarop de plasticiteit van de kop met het bolle belichte voorhoofd blijkens de röntgenfoto is gerealiseerd. Ook het zo nadrukkelijk tonen van het zeer sprekende oogwit van de bolle 'kalfs-ogen' komt na de jaren dertig niet in deze vorm voor. De schilderwijze van de zichtbare voorstelling, daarentegen, met plaatselijk brede vegen en het overheersend bruine, geelachtige en rode coloriet, sluit duidelijk aan bij veel latere werken van Rembrandt, vooral bij zijn werk uit de periode omstreeks 1655/60.

Er is reden om de vraag, of het onderste schilderij misschien van Rembrandt zelf is, serieus te nemen. We kennen zulke monumentale rembrandtieke werken uit de periode omstreeks 1635 niet van de leerlingen of de assistenten die bij Rembrandt in zijn stijl werkten. In latere jaren zijn wel monumentale werkstukken door leerlingen geschilderd maar zo vroeg komt dat nog niet voor. Rembrandt zelf maakte in die jaren echter een hele reeks historiestukken met levensgrote figuren. Men hoeft slechts te denken aan de *Blindmaking van Samson* (Frankfurt) en de *Danaë* (Leningrad), beide uit 1636, de *Sophonisba die de gisbeker in ontvangst neemt* (Madrid) of de *Maaltijd van Belshazzar* (Londen). Voorts ontstonden in die periode de al genoemde *Flora* en andere historiestukken met slechts één levensgrote figuur. Voorzover we leerlingenwerken op groot formaat uit die tijd kennen, gaat het om kopieën, zoals bijvoorbeeld een kopie naar de *Blindmaking van Samson* of de kopieën van de Berlijnse *Samson die zijn schoonvader bedreigt*. Bij het schilderij uit Boekarest gaat het echter om een compositie die ons alleen in deze vorm – en dan alleen nog maar op de röntgenfoto – is overgeleverd.

De aanwezigheid van het schilderij in Nederland bood een unieke gelegenheid wat dieper op dit merkwaardige geval in te gaan. De eerste vraag die opkomt is natuurlijk: waarom wordt een schilderij na twintig jaar nog eens volledig opnieuw geschilderd? En bovendien door een ander dan de schilder

very pronounced whites of the bulging 'goggle-eyes' is something else that does not occur in this form after the thirties. The style of painting of the visible scene, on the other hand, with broad strokes in places and the predominantly brown, yellowish and red colour scheme, clearly links up with many of Rembrandt's later works, especially his work of the period around 1655–1660.

There is reason for taking seriously the question of whether the underlying painting may be by Rembrandt himself. No such monumental Rembrandtesque works by the pupils or assistants who worked under Rembrandt and in his style are known from the period around 1635. In later years monumental pieces certainly were painted by pupils, but this did not yet happen at this early stage. However, Rembrandt himself made a whole series of history pieces with lifesize figures at this period. One only needs to think of the *Blinding of Samson* (Frankfurt) and the *Danaë* (Leningrad), both of 1636, the *Sophonisba Receiving the Cup of Poison* (Madrid) or the *Belshazzar's Feast* (London). Moreover it is from this period that the above-mentioned *Flora* and other history pieces with only one lifesize figure stem. Such large scale work as is known by pupils from this time consists of copies, such as, for example, a copy of the *Blinding of Samson* or the copies of the Berlin *Samson Threatening his Father-in-law*. In the painting in Bucharest, however, we are concerned with a composition which has come down to us only in this form – and that now only in an X-radiograph.

The presence of the painting in the Netherlands offered a unique opportunity for investigating this remarkable case in rather more depth. The first question that arises is, of course, why was a picture completely repainted again after twenty years? And that, furthermore, by a different painter from the one of the first version for, if the top picture is not by Rembrandt and the bottom one is, then a pupil or assistant would have been commissioned by the master to make a radical revision of an old painting that had probably never been sold. In the case that the bottom painting is not by Rembrandt but also by a pupil, it would be unlikely that

*Afb. 7 (linksonder). Detail van de röntgenfoto met de onderliggende kop van Esther.*

*Afb. 8 (rechtsonder). Detail van de röntgenfoto met de onderliggende kop van Ahasverus.*

van de eerste versie, want: als het bovenste schilderij niet van Rembrandt is en het onderste wel, dan zou een leerling of assistent in opdracht van de meester een oud, waarschijnlijk nooit verkocht schilderij van de meester ingrijpend herzien hebben. Gesteld dat het onderste schilderij niet van Rembrandt is maar ook van een leerling, dan is het onwaarschijnlijk dat diezelfde schilder na twintig jaar nog een keer, in een veel latere Rembrandtstijl over die oude versie heen zou hebben gewerkt.

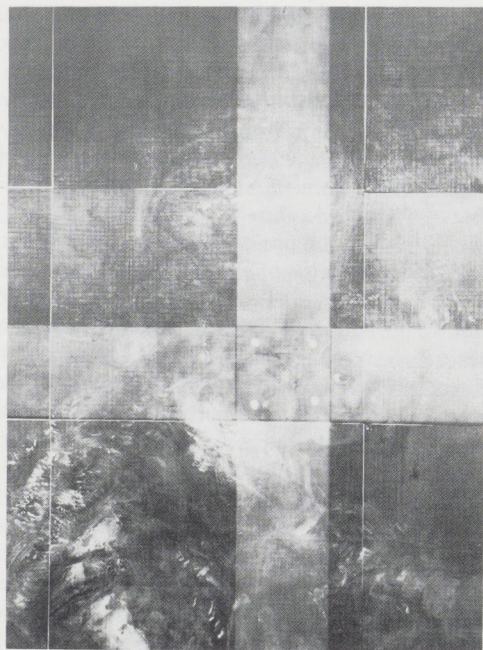
Als we ons de vraag stellen waarom het oude schilderij opnieuw geschilderd werd, dan zijn er een aantal mogelijkheden te bedenken. De eerste is, dat het schilderij in zijn eerste gedaante onvoltooid is gebleven en zolang in Rembrandts atelier is blijven staan. Een andere mogelijkheid zou zijn, dat het schilderij nooit verkocht is (of nooit als geschenk weggegeven werd; uit de brieven van Rembrandt aan Constantijn Huygens weten we, dat hij dat in elk geval een keer heeft gedaan). Het lijkt op het eerste gezicht merkwaardig, dat een dergelijk kapitaal schilderij, want oorspronkelijk was het zelfs nog groter,

*Fig. 7 (bottom left). Detail of the X-radiograph with the underlying head of Esther.*

*Fig. 8 (bottom right). Detail of the X-radiograph with the underlying head of Ahasuerus.*

after twenty years the same painter would have worked over the old version again in a much later Rembrandt style.

If we pose the question of why the old canvas should have been painted again, then a number of possibilities can be imagined. The first is that the painting in its first form was unfinished and remained in Rembrandt's studio in that state all that time. Another possibility would be that the painting was never sold (or never given away as a present; from Rembrandt's letters to Constantijn Huygens we know that he did do this on at least one occasion). It seems on first sight remarkable that such a substantial painting, for it was originally even larger, should have been painted for the open market.<sup>6</sup> Recently, however, the conviction has been gaining ground that even large history pieces were generally not painted to order but for the open market. Hence the third possibility – that the painting was actually commissioned by someone, but that he or she never took it away – loses some of its probability, although it still cannot be ruled out. At that time death was always lying in wait, for Amsterdam suffered



Afb. 9 (linksboven). Rembrandt, detail van de Bathseba. The National Gallery of Canada, Ottawa.

Afb. 10 (rechtsboven). Rembrandt, detail van de Bellona. The Metropolitan Museum of Art (The Michael Friedsam Collection), New York.

Afb. 11 (linksonder). Rembrandt, detail van de Flora. The National Gallery, Londen.

Afb. 12 (rechtsonder). Rembrandt, detail van de Sophonisba. Museo del Prado, Madrid.

Fig. 9 (top left). Rembrandt, detail of Bathsheba, The National Gallery of Canada, Ottawa.

Fig. 10 (top right). Rembrandt, detail of Bellona, The Metropolitan Museum of Art (The Michael Friedsam Collection), New York.

Fig. 11 (bottom left). Rembrandt, detail of Flora, The National Gallery, London.

Fig. 12 (bottom right). Rembrandt, detail of Sophonisba, Museo del Prado, Madrid.



voor de vrije markt geschilderd zou zijn. De laatste tijd wint echter de overtuiging veld, dat ook grote historiestukken meestal niet op bestelling maar voor de vrije markt werden gemaakt.<sup>6</sup> De derde mogelijkheid – dat het schilderij wel was besteld maar niet door de opdrachtgever werd afgenomen – verliest daardoor enigszins aan waarschijnlijkheid maar het blijft een mogelijkheid. In die tijd lag de dood altijd op de loer, want de pest bezocht Amsterdam in de jaren dertig geregeld en wie weet was de mogelijke opdrachtgever daarvan een slachtoffer.

Het onderzoek dat tijdens de restauratie in Nederland werd uitgevoerd, bracht op twee vragen verduidelijking. Ten eerste: was het schilderij voltooid? Ten tweede: hoe zag het er oorspronkelijk, voltooid of onvoltooid, uit?

Voor de beantwoording van de vraag of het schilderij voltooid was, is het belangrijk dat we er ons een voorstelling van kunnen maken hoe een onvoltooid schilderij uit Rembrandts werkplaats er uit zag. Dat komt in een paar woorden gezegd hierop neer: op een gekleurde grond, in dit geval een grijze, die als middentoon fungeerde, werd met donkere grijze of bruine verf een schets van de voorstelling gemaakt, waarbij grote schaduwpartijen, donkere kostuums en andere donkere delen van een toon werden voorzien, terwijl sommige van de belichte partijen, waar de grond onbedekt was gebleven, nog eens extra werden 'gehoogd' met vaak zeer grof aangebrachte lichte verf. Zo zag in die dagen het 'gedoodverfde', monochroom opgezette, schilderij eruit. Sommige partijen waren misschien al in een meer of minder egale kleur 'aangelegd', zoals het aanbrengen van een basiskleur in de zeventiende eeuw werd genoemd. Van de jonge Rembrandt weten we, dat hij die min of meer monochrome opzet vervolgens, met de achtergrond beginnend en eindigend met de voorgrond, voltooide.

Om nu te weten of het onderliggende schilderij voltooid was en, zo ja, hoe het er bij benadering uitzag, is het zaak om sporen van de onderliggende verflagen te vinden, hetzij op plekken, waar de verf aan het oppervlak gesleten is, dan wel door de bestudering van

regular visitations of the plague in the 1630s, and who knows whether the putative client might not have been a victim of it.

The examination carried out during the restoration in the Netherlands did elucidate two questions. Firstly, was the painting finished? Secondly: what did it originally look like, whether finished or not?

To answer the question of whether the painting was finished, it is important to be able to form an idea of what an unfinished painting in Rembrandt's studio looked like. To put it briefly, what that comes down to is this: on a coloured ground, in this case a grey one, which functioned as a medium tone, a sketch of the composition was done in dark grey or brown paint, in which large areas of shadow, dark costumes and other dark parts were given a tone, while some of the lit areas, where the ground remained uncovered, were given an extra 'heightening' often with very roughly applied light paint. This is what a painting done in monochrome 'dead colour' looked like in those days. Some areas were perhaps already 'laid in', as the application of a basic colour was called in the seventeenth century, in a more or less even colour. Of the young Rembrandt we know that he then went on to finish this more or less monochrome basis, starting with the background and ending with the foreground.

In order to discover whether the underlying painting was finished and, if so, roughly what it looked like, it was necessary to find traces of the underlying paint layers either in places where the paint on the surface had worn away or by studying paint samples, of which cross sections had been made for examination under the microscope. During and after the removal of the varnish and the application of a first thin layer of varnish, which was necessary for the retouching of the painting where strictly necessary, the underlying painting was more or less clearly visible in many places, as a result of earlier scourings of the surface. The most conspicuous feature was that a blue-green colour shone through the whole of the background – and also in the headdress of the present Esther. This must have been the colour of

verfmonsters waarvan microscopisch te bestuderen dwarsdoorsneden gemaakt zijn. Tijdens en na de verwijdering van de vernis en het aanbrengen van een eerste dunne vernislaag die nodig was om het schilderij, waar strikt noodzakelijk, te retoucheren, was de onderliggende schildering op vele plaatsen meer of minder duidelijk zichtbaar als gevolg van vroeger ontstane verpoetsingen van het oppervlak. Het meest in het oog springt, dat overal in de achtergrond – en ook in de hoofdtooi van de huidige Esther – een blauwgroene kleur doorschemert. Dat moet de kleur van de oorspronkelijke achtergrond zijn. Het feit dat de oorspronkelijke achtergrond ook in de hoofdtooi van de nu zichtbare Esther doorschemert, bevestigt eens te meer dat haar kop oorspronkelijk verder naar voren was geplaatst, zoals al uit de röntgenfoto duidelijk was geworden. De merkwaardige kleurschakeringen die in de kop van de huidige Ahasverus te zien zijn, blijken, zoals later uiteengezet zal worden, voor het grootste deel tot een langs de kop van de onderliggende Ahasverus afhangerende doek te behoren, die in de röntgenfoto ook duidelijk zichtbaar is.

De mantel van de eerste Ahasverus was oorspronkelijk zeer waarschijnlijk rood. Zeker is dat de kleding van Esther nog meer geel bevatte dan nu al het geval is, want op vele plaatsen in de kleding waar nu donkere en grijze kleuren zijn geschilderd, schemert een bleek lichtgeel door, terwijl op de plaats van het hermelijnen bont hier en daar roze aan het oppervlak komt. De glanzende mantel met zijn rijke decoratiepatronen is grotendeels in zijn oorspronkelijke toestand gebleven. De uitvoering ervan vertoont een treffende overeenkomst met de manier waarop dergelijke decoratieve partijen in de kleding van de *Flora* in Londen (afb. 11) zijn uitgevoerd.

In zijn gerestaureerde toestand vertoont het schilderij ook duidelijker de nog een veel later aangebrachte, over het algemeen slecht uitgevoerde overschilderingen. Het wordt ook duidelijk waarom die overschilderingen moesten worden aangebracht, want het schilderij moet, zoals dat met veel oude schilderijen het geval is, afgeschuurd zijn. Dat dat

the original background, while the fact that it also shines through the now visible Esther's headdress is further confirmation that her head was originally placed further forward, as had already become clear from the X-radiograph. The curious gradations of colour to be seen in the head of the present Ahasuerus prove, as will be explained later, to belong for the most part to a cloth hanging beside the head of the underlying Ahasuerus, which is also clearly visible in the X-radiograph.

The mantle of the first Ahasuerus was originally red in all probability and it is certain that Esther's garments contained still more yellow than is already the case now, since a pallid pale yellow shines through in many places in them which are not painted in dark colours and greys, while pink comes to the surface here and there in the ermine. The gleaming mantle with its rich decorative pattern has largely remained in its original state. The execution shows a striking similarity to the way in which such decorative areas are done in the garments of the *Flora* in London (Fig. 11).

In its restored state the painting also exhibits more clearly the generally bad overpaintings applied much later still. It now also becomes clear why it was necessary to add them, for, as is the case with many old pictures, the painting must have been scoured. That that was done in this case perhaps with an even harder hand than usual could be connected with the fact that during the operation underlying paint layers came to light, which could have led the probably eighteenth-century 'restorer' to scrub a bit harder to see what would appear. The head of the present Esther must have suffered so badly as a result that the lit parts of it were largely repainted, so that she has acquired features that probably largely stem from the mind of the 'restorer'. The heads of the approaching soldiers in the right background are also largely later additions on a badly damaged surface, as are the details which were applied in the virtually entirely abraded head of the present Ahasuerus.

The first conclusion yielded by study of the underlying layers visible on the surface was



in dit geval misschien zelfs hardhandiger is gebeurd dan gebruikelijk, zou ermee kunnen samenhangen dat tijdens die behandeling onderliggende verflagen tevoorschijn kwamen, die de waarschijnlijk achttiende-eeuwse 'restaurator' ertoe verleid kunnen hebben wat harder te schrobben om te zien wat er tevoorschijn kwam. De kop van de huidige Esther moet daarbij zo erg geleden hebben dat de belichte partijen ervan grotendeels opnieuw geschilderd werden, waarbij Esther gezichtstrekken gekregen heeft die waarschijnlijk grotendeels aan het brein van de 'restaurator' zijn ontsproten. Ook de koppen van de naderende soldaten rechts in de achtergrond zijn voor het grootste deel latere toevoegingen op een ernstig beschadigd oppervlak, evenals de details die werden aangebracht in de vrijwel geheel verpoetste kop van de huidige Ahasverus.

De eerste conclusie die de bestudering van de onderliggende maar aan het oppervlak zichtbare lagen opleverde was, dat het schilderij in zijn eerste versie veel verder was gevorderd dan een monochrome eerste opzet. Het onderzoek van een aantal verfmonsters zou dit vermoeden bevestigen en nog aanzienlijk meer aanwijzingen over de verschillende verschijningsvormen van het schilderij opleveren.

Verfdwarsdoorsneden van minuscule verfdeltjes van het schilderij kunnen een zeer scherpe blik bieden op de gelaagdheid van de verflaag.<sup>7</sup>

Bij het onderzoek van twee over elkaar heen liggende schilderijen is er natuurlijk het probleem, hoe te onderscheiden waar het onderste schilderij ophoudt en het bovenste begint. Het komt nog wel eens voor dat bij later overschilderde schilderijen een vernislaag of een vuillaag een duidelijke grens markeren tussen de oudere en de nieuwere lagen. In het geval van dit schilderij werd een markerende vernislaag in enkele monsters gevonden, bijvoorbeeld in de achtergrond rechts en in de kleding van Ahasverus.

De vanuit Boekarest meegestuurde röntgenfoto (die exact dezelfde schaal heeft als het schilderij) speelde bij de bepaling voor de plaatsen van de te nemen verfmonsters een essentiële rol. Op een transparant folie wer-

that in its first version the painting had been taken much further than a first monochrome lay in. Examination of a number of paint samples was to confirm this supposition and provide considerably more indications of the various manifestations of the painting. Cross sections of minuscule particles of paint from a picture can give a very sharp glimpse of the structure of the paint layer.<sup>7</sup>

In studying two pictures on top of each other the problem is, of course, how to distinguish where the bottom one leaves off and the top one begins. It sometimes happens that in pictures that have been overpainted a layer of varnish or dirt forms a clear boundary between the older and newer layers. In the case of this painting a marked varnish layer was found in several samples, for example in the right background and the garment of Ahasverus.

The X-radiograph sent from Bucharest (which is on exactly the same scale as the painting) played a fundamental part in the decision as to where the paint samples should be taken. The main forms and more important details of the painting were first traced on to a piece of transparent foil with a soft felt pen. Then those elements in the X-radiograph which differ from what is to be seen on the surface, were traced on to the same foil in a different colour. The results of the examination of the paint samples will be discussed in the last part of this article, but first it is necessary to analyse the X-radiograph more closely.

An X-radiograph is a collection of shadow images delineated by light, which are cast by paint and ground layers and wooden or metal parts of the stretcher, which are difficult to penetrate by X-rays, on to a light-sensitive film. This means that images of different layers can be seen at the same time and that the X-radiograph offers no direct information as to what lies above or below in the overall structure of the painting. However, one can generally deduce the position of a light or dark patch in the X-radiograph from the indications as a whole in combination with what is to be seen on the painting itself. As has already been said, in the figure of Esther another head is to be

den eerst de grote vormen en belangrijkste details van het schilderij met een zachte viltstift overgetrokken. Daarna werden die elementen in het röntgenbeeld die afwijken van wat aan het oppervlak te zien is, met een andere kleur op hetzelfde folie overgetrokken. De resultaten van het verfmonsteronderzoek zullen in het laatste gedeelte van dit artikel worden besproken. Eerst is het echter nodig de röntgenfoto uitvoeriger te analyseren. Een röntgenfoto is een verzameling licht tekenende schaduwbeelden die door, voor röntgenstralen moeilijk doordringbare, verf- en gronderingslagen, houten of metalen delen van het spieraam op het lichtgevoelig filmmateriaal geworpen worden. Dat betekent, dat beelden van diverse lagen tegelijk zichtbaar zijn, en dat de röntgenfoto geen directe informatie biedt over wat in de gehele structuur van het schilderij boven ligt of onder. Meestal kan men echter de plaats van een lichte of donkere vlek in het röntgenbeeld wel deduceren uit het geheel van aanwijzingen in combinatie met wat er aan het schilderij zelf te zien is. Zoals gezegd, was bij de figuur van Esther een andere kop te zien met daaronder, als een donkere vlek, afhankelijk haar of een sluier. Iets lager vertoont zich iets wat nog het meest lijkt op een uitgestrekte arm met een bolle vorm op de plaats van de hand. Opvallend is, dat terwijl de kop van Esther heel nauwkeurig uitgewerkt is, die van de röntgen-Ahasuerus nogal grof uitgevoerd lijkt te zijn. Weliswaar is te zien, hoe de plooiën van de tulband in elkaar lopen, waardoor de indruk ontstaat dat deze hoofdtooi met veel aandacht geconstrueerd is, maar de kop, met zijn in enkele vegen aangeduide voorhoofd en vooral de vormeloze neus, wekken de indruk dat de schilder de vormen hier alleen maar voorlopig met wat ruwe vegen heeft aangeduid. Dat hoeft echter niet te betekenen, dat die kop niet voltooid was. We kennen vele voorbeelden waarbij de ruw aangebrachte lichte onderschildering in de röntgenfoto duidelijk tekent, terwijl van de verdere detaillering, die aan het oppervlak te zien is, in de röntgenfoto bijna geen spoor meer terug is te vinden. Die detaillering is als het ware overheerst door het röntgenbeeld van de onderschilder-

seen with below it, as a dark patch, long flowing hair or a veil. Somewhat lower there appears what looks most like an outstretched arm with a rounded form in place of a hand. It is striking that, while the head of Esther is worked up in great detail, that of the Ahasuerus in the X-radiograph seems to be rather rough in execution. Admittedly it can be seen how the folds in the turban come together, so that one gets the impression that this headdress has been constructed with great care, but the head, with the forehead indicated by a few strokes and above all the formless nose, gives the impression that the painter had merely indicated the forms here for the time being with rather rough touches. However, that does not necessarily mean that this head was unfinished. Many examples are known in which the roughly applied light underpainting comes out clearly in the X-radiograph, while hardly any trace is to be found there of the further detailing which can be seen on the surface. That detailing is as it were overridden by the X-radiograph of the underpainting. That could also be the case here, for the turban must already have been taken much further than the few light strokes with which light and dark were indicated in the underpainting in Rembrandt's studio in such cases.

More difficult to read, but obviously present, is an earlier version of the table. While the hand of the present Ahasuerus seems to rest on the same table or covered balustrade on which Esther has laid her arm, in the X-radiograph a horizontal band of light paint can be seen about 15 cm lower and stopping abruptly slightly to the left of Ahasuerus' sceptre. This light band is quite firmly demarcated underneath, but its upper contour is interrupted in one place. The most likely explanation is that this is part of a lit surface of a table. The interruption could indicate that there was an object on it at that point; the episode does, after all, take place during a meal. Bruyn has found an explanation for the abrupt breaking off of the light surface of the table on the left by pointing out the fact that in a drawing from Rembrandt's school, which bears an obvious but not entirely clear relation to the painting in

ring. Dat zou hier het geval kunnen zijn, want de tulband moet al veel verder gevorderd geweest zijn dan de paar lichte vegen waarmee in Rembrandts atelier in zulke gevallen de aanduiding van licht en donker in de onderschildering werd gegeven. Moeilijker te lezen, maar evident aanwezig, is een eerdere versie van de tafel. Terwijl de hand van de huidige Ahasverus op dezelfde tafel of beklede balustrade lijkt te rusten, waarop de huidige Esther haar arm heeft gelegd, is op de röntgenfoto ca. 15 cm lager een horizontale baan lichte verf te zien, die iets links van de scepter van Ahasverus abrupt ophoudt. Die lichte baan is langs de onderkant vrij strak begrensd; de bovencontour ervan is op één plaats onderbroken. Het meest waarschijnlijke is, dat hier een deel van een belicht tafelloppervlak te zien is. De plaatselijke onderbreking zou erop kunnen wijzen, dat daar een voorwerp stond; de scène speelt zich namelijk tijdens een maaltijd af. Voor de abrupte onderbreking van dat lichte tafelloppervlak links, heeft Bruyn een verklaring gevonden door te wijzen op het feit, dat in een tekening uit de Rembrandtschool die in een evidente maar niet geheel duidelijke relatie tot het schilderij in Boekarest staat, de kop van Haman verder opgeheven was, zover dat deze het belichte tafelloppervlak overlapte (afb. 13).<sup>8</sup> Op grond van deze gegevens kan men zich een globaal beeld maken van de regie van de oorspronkelijke scène: Esther boog zich verder voorover en maakte met haar linkerarm een gebaar in de richting van de iets hoger geplaatste Haman. Ahasverus, in plaats van – zoals nu te zien is – om te kijken naar de naderende soldaten die Haman naar de galg zullen voeren, staat hoog opgericht achter de gedekte tafel en kijkt met verticale woederimpels in het voorhoofd naar Haman. Blijkens de tot nog toe besproken gegevens moet het schilderij haast wel grotendeels voltooid geweest zijn toen het twintig jaar lang onverkocht in Rembrandts atelier stond. Het verfmonsteronderzoek leverde mogelijk een aanwijzing dat het na zijn voltooiing echter weer onvoltooid was 'gemaakt'. Het onderzoek van de verfmonsters bevestigde, dat het onderliggende schilderij al in

*Afb. 13. School van Rembrandt, Haman knielt voor Esther en Ahasverus. Pen in bruin, 169 × 126 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.*

*Fig. 13. School of Rembrandt, Haman Kneeling Before Esther and Ahasuerus. Pen and brown ink, 169 × 126 mm. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.*



Bucharest, the head of Haman was more raised, so far in fact that it overlapped the lit surface of the table (Fig. 13).<sup>8</sup> On the basis of these data it is possible to form an overall picture of the arrangement of the original scene: Esther was bending further forward and making a gesture with her left arm in the direction of Haman, who was placed slightly higher, while instead of looking round as he now does towards the approaching soldiers who will lead Haman to the gallows, Ahasuerus is standing up tall behind the laid table and looking at Haman with his brow vertically creased with rage.

In view of the factors discussed up to now, the painting must almost certainly have been largely finished when it stood unsold for twenty years in Rembrandt's studio. However, the paint samples yielded a possible indication that after its completion it was 'made unfinished' again. Examination of the paint samples confirmed that the underlying painting was already done in colour. They showed that, after the canvas had been given a preliminary sizing, a double ground, the first brownish-red and the one on top of it grey, was applied as a preparatory layer. Under the microscope could be seen the

kleuren uitgevoerd was. De monsters lieten zien dat, nadat het doek was voorgelijmd, een dubbele grondering als preparatielaag was aangebracht, eerst een bruinrode, daarop een grijze. Onder de microscoop waren de orangerode partikeltjes van een rode aarde zichtbaar. Met de SEM-EDAX (zie noot 7) werden daarin ijzer, een beetje mangaan en veel silicium aangetoond, waarmee het natuurlijke karakter van het rode pigment werd bevestigd. De tweede grondlaag toonde de voor de zeventiende eeuw typische klonten loodwit in een grijzige omgeving, waarin loodwit, een weinig rode en gele oker en een fijn zwart pigment werden aangetoond. Deze manier van gronderen kan worden vergeleken met die van verschillende van de hierboven genoemde schilderijen, omdat de resultaten van het daaraan verrichte onderzoek zijn gepubliceerd door de National Gallery in *Rembrandt, Art in the Making*.<sup>9</sup> De gronderingslagen van *Esther voor Haman* komen overeen met die van *De maaltijd van Belshazzar* van ca. 1636/1638, van de Londense *Flora* uit 1635 en het *Zelfportret* van 1640. Soortgelijke dubbele gronderingen werden verder aangetroffen bij een reeks andere schilderijen van Rembrandt op doek die in collecties in New York, Kassel en Dresden konden worden onderzocht.<sup>10</sup> Als Rembrandt in zijn latere schilderijen gebruik maakte van een dubbele grondering, dan lijkt de bovenste laag, en daarom de ondergrond waarop geschilderd werd, een wat warmere kleur gehad te hebben. Die van de *Bebaarde man met zwarte muts* in de National Gallery uit 1657, bijvoorbeeld, wordt 'zandkleurig' genoemd.<sup>11</sup> Dat er zich in de achtergrond een blauwe verflaag bevond onder de huidige bruine, zoals bij observaties tijdens de restauratie was vastgesteld, werd bevestigd door de verfmonsters. (Pl. v, a-h) Links van Ahasverus werd een azuriet bevattende laag gevonden direct op de grijze grondering en doorlopend naar beneden tot aan Esthers mantel. Het kleine beetje gele oker dat in het blauwe pigment zat gemengd, moet de achtergrond een groenige kleur hebben gegeven. Uit een monster dat rechts van Ahasverus was genomen, bleek dat de achtergrond niet egaal blauw-

orange-red particles of a red earth. With the SEM-EDAX (see Note 7) iron, a bit of manganese and a great deal of silicon were identified in this red pigment, confirming its natural character. The second ground layer was typical of the seventeenth century in that it showed lumps of lead white in a greyish surround, in which lead white, a little red and yellow ochre and a fine black pigment were identified. This way of grounding can be compared with that of several of the above-mentioned paintings, thanks to the publication of the examinations of them by the National Gallery in London in *Rembrandt. Art in the Making*.<sup>9</sup> The ground layers of *Esther Before Haman* tally with those of *Belshazzar's Feast* of c. 1636-1638, the London *Flora* of 1635 and the *Self Portrait* of 1640. Similar double grounds were also found in a series of other paintings on canvas by Rembrandt which could be examined in collections in New York, Kassel and Dresden.<sup>10</sup> Where Rembrandt made use of a double ground in his later paintings, then the top layer proves to have been of a somewhat warmer colour. That of the *Bearded Man in a Black Cap* of 1657 in the National Gallery, for example, is called 'sand-coloured'.<sup>11</sup> That there is a layer of blue paint in the background under the present brown, as was established by observation during restoration, was confirmed by the paint samples (Pl. v, a-h). To the left of Ahasuerus a layer containing azurite was found directly on the grey ground and running downwards as far as Esther's mantle. The tiny amount of yellow ochre that was mixed with the blue pigment must have given the background a greenish colour. From a sample taken to the right of Ahasuerus it emerged that the background was not an even blue-green, but was worked up in various tones of that colour. At the point where the sample was taken thin yellowish and grey layers were found, again with azurite over them, but now mixed with a bit of vermilion, yellow ochre and black and white pigment. Unfortunately, the structure of such a tiny surface says nothing about the underlying form, so that we still know little about the nature of the gradations in the background.

groen was geweest, maar uitgewerkt in verschillende tinten van die kleur. Op de plaats van het monster werden dunne gelige en grijze laagjes gevonden met daarop weer azuriet, nu gemengd met een beetje vermiljoen, gele oker en zwart en wit pigment. Jammer genoeg zegt de opbouw op zo'n klein oppervlak niets over de onderliggende vorm, zodat we over de aard van de schakeringen in de achtergrond nog weinig weten.

In het monster uit de linkerkant van de achtergrond werd een dun laagje vernis aange troffen (oplichtend met een gele fluorescentie in de dwarsdoorsnede) tussen het blauw-groen van de eerste schildering en de bruine van nu. Dit is een sterke aanwijzing dat het schilderij niet alleen al in de kleur gezet was, maar waarschijnlijk zelfs al geheel was afge-werkt en vernist. Maar een vernislaag kan ook een andere functie hebben; zij kan zijn aangebracht om het schilderij (plaatselijk) 'uit te halen', d.w.z. de ingeschoten kleuren te verzadigen voordat aan het schilderij wordt doorgewerkt.

De blauwe achtergrond loopt door onder Esthers huidige gezicht en houdt op waar Esthers gezicht in de eerste versie zit. Een monster bij Ahasverus' eerste tulband, die ook is uitgespaard in de blauwe achtergrond, liet zien dat de rand van de tulband het blauw overlapte. Dit wijst erop dat eerst de achtergrond was geschilderd en daarna de tulband. Het was de gebruikelijke manier van werken van Rembrandt in zijn vroege schilderijen.<sup>12</sup>

In de achtergrond, op de plaats waar op de röntgenfoto de onderliggende tulband te zien is, werden twee monstertjes genomen. Het monster dat genomen werd waar de eerste tulband op de röntgenfoto sterk tekent, geeft in de dwarsdoorsnede een dikke egale laag loodwit te zien met daarop een rozige tot grijzige laag, die bestaat uit een mengsel van loodwit, een beetje koolstofzwart, vermiljoen, een organisch rood pigment en een weinig azuriet. Dit grijzige laagje moet zijn aangebracht om een schaduw in de tulband aan te geven. Een monster iets meer naar boven in de onderliggende tulband gaf vier lagen te zien, variërend van geel in de eerste naar donkerrood en oranje in de volgende en

In the sample from the left side of the back-ground a thin layer of varnish was found (it gave a yellow fluorescence in the cross section) between the blue-green of the first painting and the brown of the present surface. This is a strong indication that the painting was not only already done in colour, but probably also entirely finished and varnished. But a varnish layer can also serve another purpose: it can be applied in order to 'bring up' the painting in places, *i.e.* to saturate colours that have dulled on drying before proceeding further with the painting.

The blue background continues under the present face of Esther and stops where her face was in the first version. A sample from Ahasuerus' first turban, which is also reserved in the blue ground, shows that the edge of the turban overlapped the blue. This indicates that the background was painted first and then the turban, Rembrandt's habitual way of working in his early paintings.<sup>12</sup> Two samples were taken in the background at the place where the underlying turban is to be seen in the X-radiograph. The one taken where the first turban is strongly delineated in the X-radiograph exhibits in the cross section a thick even layer of lead white and on top of this a pinkish to greyish layer consisting of a mixture of lead white, a bit of carbon black, vermilion, an organic red pigment and a little azurite. This greyish layer must have been applied to indicate a shadow in the turban. A sample taken slightly above this one in the underlying turban exhibited four layers, varying from yellow in the first to dark red and orange in the next and finally an ochre colour in the last, as if an attempt had been made to show the changing colours of shot silk. The orange paint was made of a mixture of a yellow pigment (not yet analysed), a bit of red and brown ochre and a tiny amount of azurite. A similar mixture was also used in the London *Flora*.<sup>13</sup> Just as on the right side in the background, the colours of the first turban are covered with a layer of azurite. In the sample of the turban overlapping the ground, therefore, azurite of comparable granularity was found both under and over the paint layers of the

tenslotte naar een okerkleur in de laatste laag, alsof er geprobeerd was het veranderende kleureffect (changeant) van zijde te laten zien. De oranje verf was gemaakt van een mengsel van een geel pigment (nog niet geanalyseerd), een beetje rode en bruine oker en een heel klein beetje azuriet. Een soortgelijk mengsel werd ook voor de Londense *Flora* gebruikt.<sup>13</sup>

Net zoals aan de rechterkant in de achtergrond, zijn de kleuren van de eerste tulband bedekt met een laag azuriet. In het monster van de tulband dat de achtergrond overlapt, werd dus azuriet van vergelijkbare korrelgrootte onder en boven de verflagen van de tulband gevonden. Dit duidt erop dat de tulband al tamelijk snel na de uitvoering werd weggeschilderd in de kleur van de achtergrond. Ter plaatse van de tulband werd in een monster ook een laagje vernis aangetroffen onder de bruine achtergrondverf zoals die nu te zien is. In een ander monster ontbrak de bruine achtergrondverf; daar werd het blauw van de eerste schildering niet overschilderd maar gebruikt in de tegenwoordige schildering. Dat gebeurde ook op andere plaatsen in het schilderij, bijvoorbeeld in de tafel, waar azuriet werd gebruikt vermengd met smalt. De onderliggende gezichten en handen van Ahasverus en Esther, zoals die op de röntgenfoto te zien zijn, waren al in de vleeskleur uitgevoerd. Een monster, genomen in de schaduwpartij van de tegenwoordige tulband waar op de röntgenfoto Ahasverus' neus te zien is, toonde aan dat vermiljoen gemengd was door het loodwit en dat de vleeskleur waarschijnlijk ook al schaduwen bezat. Op de vleeskleur werd namelijk een bruine verflaag aangetroffen.

Op de röntgenfoto is duidelijk Esthers eerste linkerhand te zien, net boven de tafel. Hiervoor werd ook loodwit gemengd met vermiljoen gebruikt. Onder de vleeskleur werd een dunne blauwe laag, bestaande uit een rij azurietdeeltjes, aangetroffen. Hoewel in de zeventiende eeuw de aders soms wel werden geschilderd vóór het aanbrengen van de vleeskleur, bijvoorbeeld door Van Dijck, lijkt het toch te ver te gaan om het blauw hier op deze manier te interpreteren.

Vleeskleur werd ook gevonden op de plaats

turban. This indicates that the turban was painted out in the colour of the background quite soon after it was done.

In a sample from the turban a layer of varnish was discovered under the brown background paint now to be seen. In another sample the brown background paint was missing. At that point the blue of the first painting had not been overpainted, but used in the present painting. That also happened at other places in the picture, for example in the table, where azurite mixed with smalt was used.

The underlying faces and hands of Ahasuerus and Esther, as seen in the X-radiograph, were already done in flesh tones. A sample taken in the shadow on the present turban, where Ahasuerus' nose is to be seen in the X-radiograph, demonstrated that vermilion was mixed with the lead white and that the flesh colour probably already had shadows, since a brown paint layer was found on it. In the X-radiograph Esther's first left hand is clearly to be seen, just above the table. For this too lead white mixed with vermilion was used. Underneath the flesh colour was found a thin blue layer, consisting of a row of azurite particles. Although in the seventeenth century the veins sometimes were painted before the application of the flesh colour, e.g. by Van Dyck, it nonetheless seems to be going too far to interpret the blue here in this way. Flesh colour was also found at the place of the painted out first head of Esther. This consisted of lead white to which were added a little red pigment and finely ground azurite, which must have given a cool flesh tone. Just as in Ahasuerus various gradations had obviously already been applied in the flesh-coloured parts.

To the right of Esther's underlying left hand there seemed to be another hand to be seen in the X-radiograph, which was thought perhaps to be that of the first Ahasuerus. It emerged from the paint cross section, however, that this was a form delineated not by the presence of lead in a possible flesh colour, but by that of mercury, another heavy metal, which was present as a component of vermilion (mercuric sulphide) in a bright red paint layer. The red seemed too

van het weggeschilderde eerste hoofd van Esther. Daar werd loodwit gevonden, waaraan een weinig rood pigment en fijngemalen azuriet waren toegevoegd, hetgeen een koele vleeskleur moet hebben gegeven. Net als bij de Ahasverus waren in de vleeskleurige partijen kennelijk al verschillende gradaties aangebracht.

Rechts van Esthers onderliggende linkerhand leek er op de röntgenfoto nog een hand te zien te zijn, die wellicht die van de eerste Ahasverus zou kunnen zijn. Uit de verfdwarsdoorsnede bleek echter, dat er zich op die plaats niet een vorm aftekende door de aanwezigheid van lood in een mogelijke vleeskleur maar van kwik, een ander zwaar element, dat zich als bestanddeel van vermiljoen (kwiksulfide) in een felrode verflaag bevond. Het rood lijkt te fel om als vleeskleur dienst te hebben gedaan en het is waarschijnlijker dat het hier om een rode partij in de kleding van de eerste Ahasverus gaat. Op het rood bevond zich nog een donkergrijs laagje. Een andere vorm op de röntgenfoto, rechts van Ahasverus, vertoonde ook niet de verwachte vleeskleur maar weer vermiljoen, nu gebruikt in een overmaat aan bindmiddel, als om een donkere schaduw aan te geven. De hele rode en roodbruine partij werd later overschilderd met bruine en zwarte verf. Tijdens de restauratie werden beschadigingen van een onderliggende lichtgelige verflaag waargenomen. Deze laag bevond zich in het gebied van de borst en de hals van de tegenwoordige Esther. Men kreeg de indruk van gedeeltelijk weggeschraapte verflagen. Deze indruk werd bevestigd door een verfmonster; in de verfdwarsdoorsnede was een lichtgetinte en aan de bovenkant beschadigde laag loodwit te zien onder de later aangebrachte verf. Het wegkrabben van de verf lijkt veel later te zijn gebeurd dan de schildering van de tweede versie van de voorstelling. De verf die gebruikt is om te moedwillige beschadigingen te bedekken, is anders dan de 'vroeger latere' verf, namelijk dunner en gladder. Het vermoeden dat het gezicht van de tegenwoordige Esther veel later, waarschijnlijk in de achttiende eeuw, vrijwel in zijn geheel overschilderd is, werd bevestigd door dit verfmonster. Deze latere

bright to have served as a flesh colour, so it is more likely that this is a red area in the garments of the first Ahasuerus. On the red there was another dark grey layer. Another form on the X-radiograph, to the right of Ahasuerus, also exhibited not the expected flesh colour, but again vermilion, now used in a superfluity of binding medium, as if to indicate a dark shadow. The whole of the red and reddish-brown area was later overpainted with brown and black paint. During the restoration damages were observed on an underlying pale yellowish paint layer. This layer was found in the area of the breast and neck of the present Esther. It gave the impression of paint layers that had been partly scraped off and this was confirmed by a paint sample, where in the cross section a lightly tinted layer of lead white which was damaged at the top was to be seen under the paint applied later. The scraping away of the paint seemed to have happened much later than the painting of the second version of the scene. The paint used to cover this wanton damage is different from the 'early later' paint, *i.e.* thinner and more glossy. The supposition that the face of the present Esther was virtually entirely overpainted much later, probably in the eighteenth century, was confirmed by this paint sample. This later paint is sometimes found on new white fillings or ground, so there does indeed already seem to have been someone else in the past who was curious about the hidden composition.

In the cloth, which hangs down from Ahasuerus' turban in the underlying version and comes out clearly in the X-radiograph, a mixture of lead white, azurite and an organic red pigment was found, used in the manner of a glaze, on the left side. As has already been mentioned above, that part of the costume of the underlying Ahasuerus shines through the face of the present one in various places or is even exposed on the surface as a result of wear. It can clearly be seen there what an advanced stage the painting must have reached, since the range of colours is exceptionally rich. It varies from golden yellow and purple, lying close together, to a sort of orange and a blue colour.

verf bevindt zich soms op nieuwe witte stop-sels of grondering. Er lijkt dus inderdaad vroeger al iemand nieuwsgierig te zijn geweest naar de verborgen afbeelding.

In het kleed dat in de onderliggende versie van de tulband van Ahasverus afhangt en dat zich duidelijk op de röntgenfoto aftekent, werd een mengsel van loodwit, azuriet en een organisch rood pigment gevonden, met een organisch rood glacis daarop aan de rechterkant van het gezicht en azuriet, gebruikt op een glacerende manier, aan de linkerkant. Op verschillende plaatsen in het gezicht van de huidige Ahasverus schemert, zoals boven reeds vermeld, dat gedeelte van het kostuum van de onderliggende Ahasverus door of ligt het zelfs, als gevolg van slijtage, bloot aan het oppervlak. Er is daar duidelijk te zien hoe vergevorderd het schilderij moet zijn geweest, want het scala aan kleuren is bijzonder rijk. Het varieert van goudgeel en paars, welke vlak naast elkaar liggen, tot een oranjeachtige en blauwe kleur. De aanwezigheid van zoveel doorschemerende verf van de onderliggende schildering maakt dat de kop van Ahasverus in zijn huidige gedaante nauwelijks meer te beoordelen is.

De rode mantel van Haman was eerst opgezet in donkere verf en uitgewerkt in een dekende oranje onderlaag met daarop een organisch rood glacis. Deze verflagen werden ook aangetroffen links van de huidige Haman en bevestigden de veronderstelling dat Haman eerst meer naar links had gezeten. In Hamans mantel werden ook beschadigingen door het wegkrassen van verf aangetroffen. Over de beschadigingen werd vroeger al een nieuw rood glacis aangebracht. Hoe men zich Haman in zijn eerdere gedaante precies moet voorstellen is aan de hand van de röntgenfoto nauwelijks te zeggen. Zoals gezegd was zijn hoofd waarschijnlijk hoger geplaatst terwijl de gevouwen handen blijkens de tekening (afb. 13) nog hoger werden gehouden. Het monster op de plaats waar zijn hoofd oorspronkelijk zat toonde een gelige verflaag en op een andere plek de onbedekte grijze grondering.

Dat wat zich in de röntgenfoto voordoet als een belicht tafelloppervlak, blijkt na onder-

The presence of so much paint shining through from the underlying painting makes it scarcely possible to judge the head of Ahasuerus in its present form any longer.

The red mantle of Haman was laid in first in darker paint and worked up with an opaque orange underlayer with an organic red glaze on top. These paint layers were also found to the left of the present Haman, thus confirming the supposition that Haman had originally been placed further left. Damages caused by the scraping away of paint were also found in his mantle and a new red glaze had already been applied over these in the past. Precisely how Haman is to be imagined in his original form can scarcely be made out from the X-radiograph. As has been said, his head was probably placed higher, while according to the drawing (Fig. 13) his folded hands were held higher still. The sample from the place where his head originally came showed a yellowish paint layer and in another place the uncovered grey ground. What appears in the X-radiograph as a lit surface of a table, proved on examination of a paint sample to have been ochre-coloured over a warm light grey. It cannot be ruled out that the first version of the table was already rejected during work on the original version of the painting and that the table was made higher. In any case it seems as if that higher table was originally also blue or blue-green and that only later did it acquire its present very dark brown colour. For the blue-green table a thick layer of both azurite and smalt (pulverized glass coloured blue with cobalt oxide) was used. The reason for the mixture of the two blue pigments could be that the smalt was not added for its colour but for its properties as a drying-agent. This may have been necessitated by the use of a paint so rich in binding medium. The same characteristics were found in Esther's garments. There were damaged paint layers and parts of the paint layers of the underlying painting had been used in places in the present, partly newly painted one. In its original form the dress was also yellow, so that it is quite probable that parts of the underlying painting play a part in the present surface. The bright yellow in the



zoek van een verfmonster okerkleurig op een warm lichtgrijs te zijn geweest. Het is niet uitgesloten dat de eerste versie van de tafel al tijdens het werk aan de oorspronkelijke versie van het schilderij verworpen werd en dat de tafel verhoogd werd. In elk geval lijkt het erop dat die verhoogde tafel oorspronkelijk ook blauw of blauw-groen was en pas later de huidige zeer donkerbruine kleur heeft gekregen. Voor de blauw-groene tafel werd een dikke verflaag van zowel azuriet als smalt (versplinterd glas, blauw gekleurd met kobaltoxyde) gebruikt. De reden voor het mengen van de twee blauwe pigmenten kan zijn, dat het smalt niet werd toegevoegd om zijn kleur maar om zijn eigenschappen als droger. Dit kan noodzakelijk zijn geweest bij het gebruik van zo'n bindmiddelrijke verf. In Esthers kleding werden dezelfde kenmerken gevonden. Er waren beschadigde verflagen en verflagen van de onderliggende schildering werden plaatselijk gebruikt in de tegenwoordige en plaatselijk opnieuw geschilderd. Ook in zijn oorspronkelijke verschijning was het kleed geel, zodat het vrij waarschijnlijk is dat aan het huidige oppervlak delen van de onderliggende schildering een rol spelen. De twee stadia laten zich in het kleed en in de mantel moeilijk van elkaar scheiden. Het felle geel in het satijnen kleed is loodtingeel, in een weggeschilderde verflaag werd een mengsel van loodwit, loodtingeel, een beetje van een fijn rood pigment en bleke smalt gevonden. Onder de kleding werden soms dikke, loodwithoudende witte en lichtgrijs getinte verflagen aangetroffen, bijvoorbeeld ter plekke van haar huidige manchet. Uit de identificatie van de pigmenten die werden gebruikt voor het tweede stadium, kon geen conclusie worden getrokken wat betreft de tijd die was verstreken tussen de schildering van de eerste versie en die van de tweede. Wel wordt geprobeerd door middel van de kwantitatieve analyse van een grote reeks sporenelementen in het loodwit aan te tonen, dat verschillende partijen loodwit werden gebruikt voor de twee stadia.<sup>14</sup>

#### Conclusie

De aanwezigheid van het schilderij in Nederland en de mogelijkheden om het vóór,

satin dress is lead-tin yellow, while in a painted out paint layer was found a mixture of lead white, lead-tin yellow, a bit of a fine red pigment and pale smalt. Under the garments thick white layers containing lead white and layers tinted pale grey were found, for example under her present cuff. No conclusions can be drawn from the pigments used for the second stage as regards the time that elapsed between the painting of the first and second versions, although an attempt was made by means of quantitative analysis of a large series of trace elements in the lead white to demonstrate that different consignments of lead white were used for the two stages.<sup>14</sup>

#### Conclusions

The presence of the painting in the Netherlands and the opportunities for examining it before, during and after restoration have yielded a great deal of new information, so that it is now possible to form a reasonably clear picture of the painting in its original form and to make a pronouncement on the question of what stage it had reached when, at a later period, it was largely revised. It must have been completely or almost completely finished and what we can see of that first version, whether on the surface or on the X-radiograph, only makes it more likely that in its first form the painting was by Rembrandt himself. We have only been able to find one possible explanation for why, nonetheless in an apparently unfinished state, it must have remained in the studio for decades: in a number of paint samples from the underlying head of Ahasuerus there was found over the flesh colour a blue-green layer, which tallied in composition with that of the original background. Of that background we know that it was painted before the figures, as is customary in early Rembrandts. Thus the paint of the first head of Ahasuerus overlaps the blue-green of the background in places. The blue-green layer over the head of Ahasuerus could, therefore, have been applied because the painter was not satisfied with Ahasuerus in his first form. It could thus be imagined that the painting was left with a wholly or partly painted out Ahasuerus, *i.e.* it was unfinished.

tijdens en na de restauratie te onderzoeken, heeft vele nieuwe gegevens opgeleverd. We kunnen ons nu een redelijk duidelijk beeld vormen van het schilderij in zijn oorspronkelijke gedaante en een uitspraak doen over de vraag hoever het gevorderd was toen het, op een later tijdstip, grotendeels herzien werd. Het schilderij moet geheel of vrijwel geheel voltooid zijn geweest en wat we van die eerste versie kunnen zien, hetzij aan het oppervlak, hetzij aan de röntgenfoto, maakt het er alleen maar waarschijnlijker op dat het schilderij in zijn eerste gedaante van Rembrandt zelf is geweest. We hebben maar één mogelijke verklaring kunnen vinden, waarom het vervolgens toch in een schijnbaar onvoltooid toestand decennia in het atelier moet zijn blijven staan: in een aantal verfmonsters, genomen ter plaatse van de onderliggende kop van Ahasverus, werd op de vleeskleur een blauw-groene laag gevonden die in samenstelling overeenkwam met die van de oorspronkelijke achtergrond. Van die achtergrond weten we dat hij, zoals gebruikelijk bij de vroege Rembrandt, eerder was geschilderd dan de figuren. De verf van de eerste kop van de Ahasverus overlapt dan ook het blauwgroen van de achtergrond plaatselijk. De blauwgroene laag over de kop van de Ahasverus zou dus kunnen zijn aangebracht, omdat de schilder niet tevreden was met de Ahasverus in zijn eerste gedaante. Men zou zich dus kunnen voorstellen, dat het schilderij met een geheel of gedeeltelijk weggeschilderde Ahasverus – en dus onvoltooid – is blijven staan. Naar de reden van het wegschilderen van de Ahasverus kan men natuurlijk slechts gissen. Er zijn er twee te bedenken. De eerste is, dat de figuur van Ahasverus naar verhouding te groot was en daarmee de ruimtelijke organisatie van het schilderij verstoorde. Men hoeft slechts de koppen van de eerste en de tweede Ahasverus te vergelijken om te beseffen hoe ongewoon groot deze figuur was uitgevoerd. De tweede verklaring voegt zich in een verschijnsel dat in Rembrandts oeuvre wel vaker kan worden waargenomen en dat een interessant licht werpt op de aandacht die het narratieve, het op een overtuigende manier vertellen van het verhaal, speelt in de pro-

Naturally one can only guess at the reasons for the painting out of Ahasuerus. Two can be imagined. The first is that the figure of Ahasuerus was too large in relation to the others and thus spoils the spatial organization of the painting. One only has to compare the heads of the first and second Ahasuerus to realise how uncommonly large this figure must have been. The second reason conforms with a phenomenon quite often observable in Rembrandt's oeuvre, which casts an interesting light on the attention given to the narrative, *i.e.* the telling of the story in a convincing manner, in the output of Rembrandt and his studio. What was involved in that narrative was the organization of the composition in such a way that reference was made to the past as well as the future, so that what appeared as a single event in fact contained various elements of the story. The fact that the Ahasuerus now visible seems to be looking round at the approaching soldiers, while pointing with the sceptre in his hand in the direction of Haman, introduces an element of the story that is missing in the first version. That Rembrandt could also ask pupils or assistants to make such a narrative change in a composition of his own is known from, for example, the two versions of *The Sacrifice of Isaac*, that of 1635 in Leningrad and that of 1636 in Munich. The second version was done by a studio assistant and bears an inscription to the effect that 'Rembrandt altered and over-painted'. The same must have happened with the painting in Bucharest, but now on the same support and with a much greater lapse of time.

duktie van Rembrandt en zijn atelier. Bij dat vertellen ging het erom de voorstelling zo te organiseren dat er zowel naar het verleden als naar de toekomst werd verwezen, zodat wat zich als één gebeurtenis voordeed, verschillende elementen van het verhaal omvatte. Het feit dat de nu zichtbare Ahasverus om lijkt te kijken naar de naderende soldaten, terwijl hij met zijn hand met de scepter in de richting van Haman wijst, brengt een element van het verhaal in het schilderij dat in de eerste versie ontbrak. Dat Rembrandt ook leerlingen of assistenten kon opdragen een dergelijke narratieve verandering in een eigen compositie aan te brengen, weten we bijvoorbeeld uit de twee versies van *Het offer van Abraham*, die uit Leningrad van 1635 en uit München van 1636. De tweede versie werd door een ateliermedewerker uitgevoerd en voorzien van het opschrift dat 'Rembrandt verandert En overgeschildert'. Hetzelfde moet zich op het schilderij uit Boekarest hebben afgespeeld, maar dan op dezelfde drager en met een veel groter tijdsverschil.

#### Noten

\* Anne van Grevenstein, directeur van het Restauratie Atelier Limburg, die de restauratie verrichtte, schreef deel 1-3, Karin Groen, natuurwetenschappelijk specialist, en prof. dr. E. van de Wetering, Universiteit van Amsterdam en lid van het Rembrandt Research Project, schreven deel 4.

<sup>1</sup> Gepubliceerd door V. Loewinson-Lessing in: *Rembrandt Harmensz. van Rijn. Paintings from the Soviet Museums*, Leningrad [ca. 1971], p. 8.

<sup>2</sup> A. Bredius, *Rembrandt. The complete edition of the paintings*, revised by H. Gerson. London 1969.

<sup>3</sup> Chr. Tümpel, *Rembrandt*, Amsterdam 1986, neemt het schilderij niet in zijn oeuvre-catalogus op.

<sup>4</sup> J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vol. III, Dordrecht/Boston/London 1989, nr. B9, pp. 487-497.

<sup>5</sup> C. Benedict, 'Date noi cu priviri la tabloul «Aman implorind iertare Esterei»', *Arta* 16 (1969) no. 10, pp. 16-19.

<sup>6</sup> Vgl. J. Bruyn, 'Patrons and early owners', in J. Bruyn e.a., *op.cit.* (noot 4), pp. 91-98.

#### Notes

\* Parts 1-3 were written by Anne van Grevenstein, director of the Restauratie Atelier Limburg, who was responsible for the restoration; part 4 is by Karin Groen, a specialist in the scientific field, and Professor E. van de Wetering of the University of Amsterdam, who is a member of the Rembrandt Research Project.

<sup>1</sup> Published by V. Loewinson-Lessing in *Rembrandt Harmensz. van Rijn. Paintings from the Soviet Museums*, Leningrad n.d. [c. 1971], p. 8.

<sup>2</sup> A. Bredius, *Rembrandt. The complete edition of the paintings*, revised by A. Gerson, London 1969.

<sup>3</sup> C. Tümpel, *Rembrandt*, Amsterdam 1986, does not include the painting in his catalogue raisonné.

<sup>4</sup> J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vol. III, Dordrecht/Boston/London 1989, no. B9, pp. 487-497.

<sup>5</sup> C. Benedict, 'Date noi cu priviri la tabloul «Aman implorind iertare Esterei»', *Arta* 16 (1969) no. 10, pp. 16-19.

<sup>7</sup> Verfmonstertjes van ca. 0,5 mm werden ingebed in blokjes polyesterhars. Na uitharding werden de blokjes geslepen totdat de monsters in het oppervlak ervan lagen, met de verflagen loodrecht op het oppervlak. De resulterende dwarse doorsnede van de verflagen werd bestudeerd onder een research-microscop bij vergrotingen van 110 tot 320× in normaal licht en langgolvig UV. Van overgebleven partikeltjes werd een dun microscopisch preparaat gemaakt voor bestudering onder een polarisatie-microscop. Van de ingebedde verfmonsters werd een keuze gemaakt voor bestudering onder een scanning-electronen-microscop (SEM). Het Philips instrument met energy dispersive X-ray analysator (EDX), dat ons ter beschikking werd gesteld bij DSM en bediend door S. Nadorp, maakte het mogelijk de chemische elementen die aanwezig waren te identificeren in gebieden zo klein als een micron (0,001 mm) doorsnede. Daardoor kon de samenstelling van de afzonderlijke verflagen en van pigmentdeeltjes worden bepaald. Voor de interpretatie van de resultaten werd ter aanvulling hierop natte chemische analyse gedaan.

<sup>8</sup> Vgl. P. Schatborn, *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers*, 's-Gravenhage 1985, nr. 90, p. 192.

<sup>9</sup> David Bomford, Christopher Brown and Ashok Roy, *Cat. tent. Rembrandt. Art in the Making*, Londen 1988.

<sup>10</sup> Maryan W. Ainsworth e.a., *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer*, New York 1982; H. Kühn, 'Untersuchungen zu den Pigmenten und Malgründen Rembrandts, durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel', *Maltechnik-Restaurator*, 82 (1976), pp. 25-33; H. Kühn, 'Untersuchungen zu den Pigmenten und Malgründen Rembrandts, durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden', *Maltechnik-Restaurator*, 83 (1977), pp. 223-233; J. Bruyn e.a., *op.cit.* (noot 4), Vol. II, pp. 42-43.

<sup>11</sup> Bomford, *op.cit.* (noot 9), p. 112.

<sup>12</sup> E. van de Wetering, in: J. Bruyn e.a., *op.cit.* (noot 4), Vol. I, pp. 26-29.

<sup>13</sup> Bomford, *op.cit.* (noot 9), p. 65.

<sup>14</sup> Vijftig van de elementen die in zeer kleine hoeveelheden voorkomen in loodwit, werden kwantitatief bepaald door H. Klinkenberg, DSM, door middel van Inductively coupled argon plasma mass spectrometry (ICP-MS). De resultaten hiervan zullen elders worden gepubliceerd.

<sup>6</sup> Cf. J. Bruyn, 'Patrons and early owners' in: J. Bruyn et al, *op.cit.* (Note 4), pp. 91-98.

<sup>7</sup> Paint samples of c. 0.5 mm were embedded in small blocks of polyester resin. After hardening the blocks were ground until the samples lay on the surface, with the paint layers at right angles to it. The resulting vertical cross sections of the paint layers were studied under a research-microscope at enlargements of 110 to 320 times in normal light and long wave ultraviolet light. Thin microscopic preparations were made of remaining particles for examination under a polarizing microscope. Some of the embedded paint samples were selected for examination under a scanning-electron-microscope (SEM). The Philips instrument with an energy dispersive X-ray analyser (EDX), which was made available to us at DSM and operated by S. Nadorp, made it possible to identify the chemical elements present in fields as small as a micron (0.001 mm) cross section. This enabled the composition of the individual paint layers and pigment particles to be determined. For the interpretation of the results these data were supplemented by wet chemical analysis.

<sup>8</sup> Cf. P. Schatborn, *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers*, The Hague 1985, no. 90, p. 192.

<sup>9</sup> David Bomford, Christopher Brown and Ashok Roy, exhib. cat. *Rembrandt. Art in the Making*, London 1988.

<sup>10</sup> Maryan W. Ainsworth et al, *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer*, New York 1982; H. Kühn, 'Untersuchungen zu den Pigmenten und Malgründen Rembrandts, durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel', *Maltechnik-Restaurator* 82 (1976), pp. 25-33; H. Kühn, 'Untersuchungen zu den Pigmenten und Malgründen Rembrandts, durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden', *Maltechnik-Restaurator*, 83 (1977), pp. 223-233; J. Bruyn et al, *op.cit.* (Note 4), Vol. II, pp. 42-43.

<sup>11</sup> Bomford, *op.cit.* (Note 9), p. 112.

<sup>12</sup> E. van de Wetering in J. Bruyn et al, *op.cit.* (Note 4, Vol. I, pp. 26-29).

<sup>13</sup> Bomford, *op.cit.* (Note 9), p. 65.

<sup>14</sup> Fifty of the elements which occur in very small quantities in lead white were quantitatively identified by H. Klinkenberg, DSM, by means of inductively coupled argon plasma mass spectrometry (ICP-MS). The results of this will be published elsewhere.