

Het Joodse bruidje De vroegst bekende duiding opnieuw bekeken

• BERT NATTER •

Detail afb. 1

Over *Het Joodse bruidje* bestaat geen consensus onder kunsthistorici (afb. 1).¹ Een van de initiatiefnemers van het Rembrandt Research Project, de in 2005 overleden Bob Haak, schreef in zijn monumentale standaardwerk over de schilderkunst van de Gouden Eeuw dat we er waarschijnlijk nooit achter zullen komen of Rembrandt met *Het Joodse bruidje* een dubbelportret schilderde van een onbekend paar, of een voorstelling van een bepaalde historische of bijbelse scène.²

De deskundigen zijn het er niet over eens wanneer Rembrandt het schilderij precies maakte. De laatste twee cijfers van de datum bij de signatuur zijn verdwenen. Het Rijksmuseum³ en Ernst van de Wetering houden 1665 aan.⁴ Gary Schwartz vermoedt dat het al in 1662 is geschilderd,⁵ Christian Tümpel pas in 1666, drie jaar voor de dood van de schilder.⁶ Vast staat dus wel dat Rembrandt het werk maakte in de laatste fase van zijn loopbaan.

Er zijn geregeld pogingen gedaan de personen op het schilderij te identificeren, pogingen die overigens op weinig bijval mochten rekenen. Door Wilhelm von Bode werden er aan het begin van de 20ste eeuw Rembrandts zoon Titus van Rijn (1641-1668) en zijn latere vrouw Magdalena van Loon (1642-1669) in herkend.⁷ In de jaren

'20 zag Jac. Zwarts er Daniel Levi (Miguel) de Barrios (1635-1701) met zijn tweede vrouw Abigaël de Pina in. De Barrios was een Spaanse jood die in Brussel en Amsterdam woonde.⁸ Hij was dichter en schreef daarnaast de eerste geschiedenis van de Portugese joden in Amsterdam. M.L. Wurf-bain, de vroegere directeur van De Lakenhal in Leiden, opperde dat de geportretteerde man op het schilderij een voorvader is van de eerste eigenaar die ons bekend is.⁹ Het zou gaan om Bartholomeus Vaillant (1631-1681) en zijn vrouw Elisabeth van Swanenburgh (1645-na 1693).

Een nazaat van deze Vaillant, mr. Christiaan Everard Vaillant, dat staat wel vast, verkocht het schilderij in 1825 voor 5.000 gulden aan de Engelse kunsthandelaar John Smith. Deze verkocht het op zijn beurt in 1833 aan de Amsterdamse bankier en verzamelaar Adriaan van der Hoop (1778-1854). Van der Hoop betaalde er 6.825 gulden voor. Dankzij hem kwam het schilderij aan zijn bijnaam, want hij beschreef het als volgt: *het is eene voorstelling van de Joodsche bruid, die door den Vader versierd wordt met eene Halsketting*.¹⁰ John Smith noemde het in een catalogus van het werk van Rembrandt uit 1836 *The Birth-day Salutation*. Hij dacht dat de man een jaar of zestig was en de vrouw jonger.¹¹ In de



Afb. 1
 REMBRANDT VAN
 RIJN, *Het Joodse
 bruidje*, circa 1665.
 Olieverf op doek,
 121,5 x 166,5 cm. Rijks-
 museum, Amsterdam
 (inv.nr. sk-c-216).

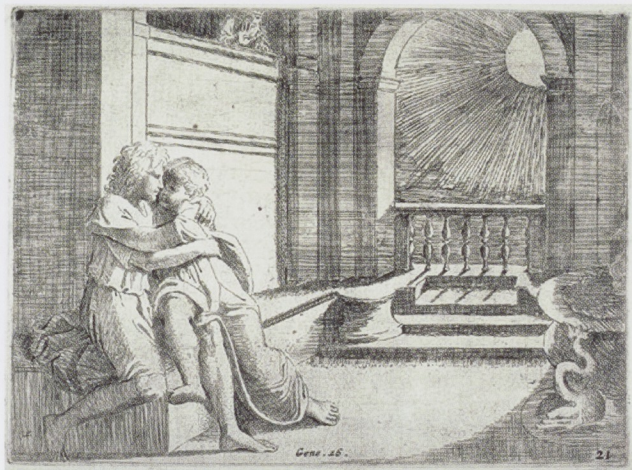
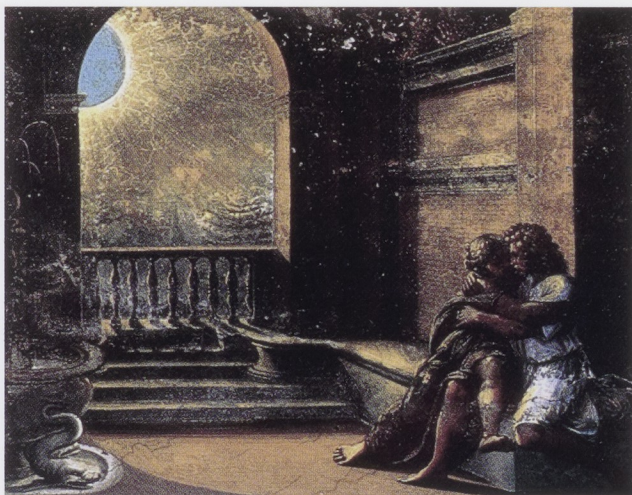
Afb. 2
 REMBRANDT VAN
 RIJN, *Isaac en
 Rebecca*, circa 1655.
 Tekening, 14,5 x 18,5
 cm. Kramarsky Col-
 lectie, New York
 (Benesch 988).



loop der jaren zijn er nog veel andere interpretaties geweest. Alleen al de bijbelse (liefdes)paren die in verband zijn gebracht met het schilderij leveren een flinke lijst op: Boaz en Ruth, Tobias en Sara, Thamar en Juda, Ahasverus en Esther, Abraham en Sara, Jakob en Rachel en Isaac en Rebecca.¹²

Gary Schwartz ziet er in zijn monografie over Rembrandt uit 1984 een scène in uit een toneelstuk van Jacob Cats over de herderin Aspasia uit 1655.¹³ De herderin Aspasia wordt onzedelijk betast door koning Cyrus. Als het 'geyle vuur' dat in hem brandt is geblust, trouwt de bronstige koning met haar. Dat moment zou Rembrandt geschilderd hebben. Schwartz veronderstelt dat bij die huwelijks-scène de koning opnieuw zijn hand op de borst van Aspasia legt, maar ditmaal met meer respect dan eerder. Alleen staat die regieaanwijzing nergens in het stuk. In ieder geval doet Schwartz een poging er iets anders in te zien dan de interpretatie die meestal geaccepteerd wordt. Net als hij is iedereen er tegenwoordig van overtuigd dat we hier geen vader en dochter zien, zoals Van der Hoop nog dacht, maar een echtpaar – de naam die het schilderij in de 19de eeuw kreeg, wordt om die reden dan ook omschreven als 'de onjuiste titel'.¹⁴ De bekende Engelse historicus Simon Schama weet zelfs zeker welk echtpaar Rembrandt schilderde. Hij zegt in zijn boek *De ogen van Rembrandt: ze poseren in elk geval als Isaac en Rebecca*.¹⁵

Isaac en Rebecca vluchtten volgens het bijbelboek *Genesis* voor een hongersnood naar het land van Abimelech, koning van de Filistijnen. Omdat Isaac bang is dat hij vanwege zijn begerlijke vrouw vermoord wordt, doet hij zich voor als haar broer. Ze vallen door de mand als koning Abimelech hen bespiedt bij het minnekozen. De koning is daarover ontstemd, maar hij waarschuwt zijn volk dat het echtpaar met geen haar mag worden gekrenkt. Op *Het Joodse bruidje* zou-



Afb. 3
GIULIO ROMANO,
*Isaac en Rebecca
bespied door Abimelech*. Fresco. Loggie
van het Vaticaan,
Rome.

Afb. 4
BADALOCCHIO, *Isaac
en Rebecca bespied
door Abimelech*.
Gravure, 13,2 x 17,8
cm. In *Historia del
Testamento vecchio*,
1607, folio 22.

den we dus Isaac en Rebecca vrijd aantreffen. Abimelech heeft zich goed verstoppt, want hij is onvindbaar op het schilderij. In de publicaties van het Rijksmuseum is dit ook de titel die het schilderij krijgt: *Portret van een paar als oudtestamentische figuren: Isaac en Rebecca ('Het joodse bruidje')*.¹⁶

Schama baseert zich op de eerder genoemde Rembrandt-monografie van Christian Tümpel, die zijn stelling onderbouwt met een tekening¹⁷ die Rembrandt maakte tussen 1655-1656, een jaar of tien voor het schilderij ontstond, nu in de Kramarsky Collectie, New York (afb. 2).¹⁸ Reeds in 1923-1924 heeft Wilhelm Valentiner gewezen op het verband tussen deze schets en het schilderij.¹⁹ Hij concludeerde vervolgens dat de man en de vrouw op het schilderij Isaac en Rebecca moesten zijn, nadat Müller Hofstede het paar op de tekening identificeerde als Isaac en Rebecca, naar voorbeeld van Giulio Romano's fresco van het paar in de Loggia van het Vaticaan (afb. 3). De weergave van de Isaac en Rebecca uit het Vaticaan was in de 17de eeuw beroemd, door de prent die Badalocchio ervan uitbracht in het boek *Historia del Testamento Vecchio* (afb. 4). In het uitgebreide, ongepubliceerde restauratieverslag van *Het Joodse bruidje* dat in de jaren '90 werd geschreven door Martin Bijl, Guido Jansen en Manja Zeldenrust, gaan de

auteurs ervan uit dat Rembrandt de gravure uit het boekje 'ongetwijfeld' heeft gekend, terwijl de overeenkomsten in de grote lijnen weliswaar zonder meer aanwezig zijn, maar in de details nauwelijks.²⁰

Bij Romano en Badalocchio heeft het zittende paar ontblote benen en ligt een been van Rebecca over een been van Isaac. De gezichten van de geliefden raken elkaar bijna en hun armen zijn verstrengeld. De koning is zichtbaar in een raam dat zich vrijwel boven hun hoofden bevindt. Het grootste gedeelte van het beeld wordt ingenomen door de architectuur van een binnenplaats met een boog en een balustrade en een stralende maan in de achtergrond.

De gravure met hetzelfde thema van Crispijn de Passe die Tümpel nog laat zien, vertoont evenmin veel overeenkomsten in de details (afb. 5).²¹ Bij De Passe zien we het paar links in de voorgrond onder een baldakijn in de open lucht. Ze lijken eerder te liggen dan te zitten. De koning bevindt zich rechts, en hangt uit het raam van zijn paleis met in de achtergrond een tuin met enige figuren. De hand van Rebecca rust op een stoel die naast haar staat; Isaac heeft zijn handen rond haar hals. Op de tekening van Rembrandt hebben Isaac en Rebecca van plaats gewisseld en bevinden hun handen zich op andere plaatsen. De koning heeft zijn andere wang naar de beschouwer toegekeerd en het gebouw waarin hij zich bevindt, wordt slechts gesuggereerd. Het uitzicht van De Passe ontbreekt en in plaats daarvan zijn in de voorgrond een hoog glas en een schaal met een plant erin zichtbaar.

In hoeverre Rembrandt de genoemde voorbeelden kende, is dus zeer de vraag, te meer omdat hij in andere gevallen andermans werk nauwgezet kopieerde. Zoals *Suzanna en de ouderlingen* van zijn leermeester Pieter Lastman²² of het *Portret van Baldassare Castiglione* door Rafael, dat hij in 1639 op een veiling zag (afb. 6 en 7).²³ Dat

Afb. 5
CRISPIJN DE PASSE
DE OUDE, *Isaac en
Rebecca bespied door
Abimelech*. Gravure,
8,5 x 12,7 cm. In: *Liber
Genesis, continens ori-
ginem*, 1612.





Afb. 6

PIETER LASTMAN
(1583-1633), *Suzanna
en de ouderlingen*,
1614. Olieverf op
doek, 42 x 58 cm.
Staatlichen Museen,
Berlijn (inv.nr. 1719).

Afb. 7

REMBRANDT VAN
RIJN naar PIETER
LASTMAN, *Suzanna
en de ouderlingen*,
circa 1635. Rood krijt
en penseel in grijs,
23,5 x 36,4 cm.
Kupferstichkabinett,
Berlijn (inv.nr. kdz
5296).

de tekening van Rembrandt Isaac en Rebecca voor moet stellen, lijkt me overigens wel duidelijk, dankzij de aanwezigheid van Abimelech, rechts hoog in de achtergrond.

Sinds Tümpel lijkt er onder deskundigen een zekere overeenstemming te bestaan over het idee dat de tekening de basis vormde voor het schilderij. Tümpel noemt de tekening een 'voortekening' en het 'uitgangspunt'²⁴ voor het schilderij, het restauratieverslag van het Rijksmuseum gaat er vanuit dat *de tekening met dit onderwerp (...) tijdens het werk aan De joodse bruid is ontstaan*'.²⁵ De tekening wordt dus gezien als de sleutel tot het onderwerp van *Het Joodse bruidje*. Deze veronderstelling is in mijn ogen om verschillende redenen onwaarschijnlijk.

Ten eerste wordt het idee van Rembrandts schetsen als 'voorstudies' voor schilderijen door Ernst van de Wetering ter discussie gesteld: *The obvious assumption therefore would be that his ideas for paintings (...) were developed while drawing. That, however, remains questionable*.²⁶ Als schetsen al vooraf gingen aan het schilderij, dan gebeurde dat meestal bij portretten om opdrachtgevers een idee te geven van het schilderij. Schetsen werden het meest gemaakt om tijdens het schilderproces aspecten van houdingen, compositie en lichtval uit te werken. Ook werden schetsen naar het schilderij gemaakt voor of nadat het was voltooid. En, zoals Ernst van de Wetering stelt: *Groups of drawings of the same object which were formely considered to be explorations by Rembrandt of a particular theme are now thought to be the work of pupils, drawn as exercises in the course of their training or as such exercises by Rembrandt himself*.²⁷ Dat alles maakt het dus al onwaarschijnlijk dat de tekening gebruikt is bij het schilderen van *Het Joodse bruidje*, want de tekening laat een compositie zien die niet overeenkomt met het schilderij. In de voorbeelden die Van de Wetering noemt van tekeningen die

een uitgebreidere compositie laten zien dan het schilderij dat ermee in verband wordt gebracht, gaat het telkens om een schets die na voltooiing van het schilderij moet zijn gemaakt om het kader van de lijst aan te geven. Daarbij sneuvelen nimmer betekenisdragende elementen, zoals bij de tekening van Isaac en Rebecca wel het geval is. Volgens het *Restauratieverslag* is er overigens zowel aan de onderkant als aan de beide zijkanten iets van het oorspronkelijke doek verdwenen; aan de rechterkant misschien wel 80 centimeter. Waarschijnlijk is dit door Rembrandt zelf gedaan. Niet vast te stellen is of dit is gebeurd voor of na voltooiing.²⁸ Maar mocht Rembrandt de tekening als 'uitgangspunt' hebben gebruikt, dan zou er niet alleen aan de rechterkant een flink stuk van het schilderij ontbreken, maar ook aan de bovenkant – en daar 'mist' slechts ongeveer twaalf centimeter. De verhouding tussen de hoogte en de lengte van het schilderij en de tekening is nu vrijwel gelijk. Mocht er aan de rechterkant inderdaad 80 centimeter ontbreken, dan was het schilderij dus oorspronkelijk bijna 2,50 meter breed en ruim 1,30 meter hoog; een heel breed liggend formaat, kortom, met uiterst links de man en de vrouw. Het schilderij zou in de oorspronkelijke opzet dan een geheel andere verhouding hebben gehad dan de tekening. Als Rembrandt de tekening inderdaad halverwege de jaren '50 maakte, is het de vraag welk doel die tekening, die hij waarschijnlijk zeer snel heeft gemaakt, diende.²⁹

Ten tweede was Rembrandt in 1656 failliet gegaan (eigenlijk een *cessio bonorum*, een vrijwillig bij de Staten-Generaal aangevraagd faillissement) en in de jaren daarop had hij al zijn bezittingen moeten verkopen om zijn schuldeisers te betalen – voorzover die bezittingen niet nodig waren om in zijn levensonderhoud te voorzien.³⁰ Huisraad, schilderijen, *objets d'art* en zijn omvangrijke grafische collectie moest hij veilen. Daaronder bevonden

zich onder andere 'een boek vol schetsen, van Rembrandt', 'een anticq boeck met een pertije Schetsen van Rembrandt', 'een groot boeck vol schetsen van Rembrandt', 'een boek in swart leer gebonden met de beste schetsen van Rembrandt', 'een dito ['parckement boek'] vol figuer schetsen van Rembrandt', 'een dito ['boeckie'] schetsen van Rembrandt met de pen getekend', 'een dito in quarto vol schetsen van Rembrandt' 'eenige packetten met schetsen soo van Rembrandt als andere'.³¹ In ieder geval een deel van de schetsen van Rembrandt werd blijkbaar als niet noodzakelijk bij het uitoefenen van zijn beroep gezien, maar eerder als koopwaar die hij buiten zijn faillissement te gelde kon maken. Er ging dus een omvangrijke hoeveelheid schetsen van hem de deur uit, het kan niet uitgesloten worden dat daar de schets van Isaac en Rebecca bij zat.

Ten derde, *Het Joodse bruidje* is een van Rembrandts grootste en meest ambitieuze schilderijen uit de laatste tien jaren van zijn leven. Qua compositie is het door het prominente paar in de voorgrond en de slechts gesuggereerde omgeving echter erg eenvoudig. Zou hij daarvoor hebben teruggegrepen op een schets van tien jaar eerder? Het kan. En als de tekening van later dateert: de onderschilderingen laten zien dat Rembrandt de problemen die hij tegenkwam juist op het doek oploste.

Ten slotte: als hij de schets als 'uitgangspunt' zou hebben gebruikt voor het schilderij, waarom zou hij dan juist iets anders hebben geschilderd dan wat op die schets te zien is? Al zijn er overeenkomsten, in mijn ogen lijkt de tekening eerder te bewijzen dat Rembrandt hem *niet* gebruikt heeft bij het schilderij.³²

Een ander bewijs voor de these dat Isaac en Rebecca zijn afgebeeld, zou zijn dat uit de onderschildering zou blijken dat het paar oorspronkelijk zat en niet stond (afb. 8). Net als op de



Afb. 8
Röntgenopname van
Het Joodse bruidje.
(RM 341-321)



Afb. 9
Anoniem, *Venus pudica*, Romeins
ca. 100-150 na Chr.
Marmer, 88 cm. hoog.
British Museum,
Londen.

tekening; daar zou Rebecca zelfs bij Isaac op schoot zitten. Als Rembrandt de tekening als voorstudie gebruikte, heeft hij hem dus alsnog terzijde gelegd. Mogelijk heeft Rembrandt de *houding* van de figuren gebruikt, maar de vraag is of hij daar die tekening bij nodig had. Bovendien zegt dat niets over de *betekenis* van het schilderij. Marilyn Aronberg Lavin en Irving Lavin zien in de handen van de vrouw op het schilderij een verwijzing naar de klassieke *Venus pudica* wier handen voor borsten en schaamstreek vruchtbaarheid en kuisheid uitdrukken (afb. 9). Zij herkennen het gebaar ook in Rembrandts *Portret van Johannes Wttenbogaert* (1633) en in zijn *Suzanna en de ouderlingen* (1636) (afb. 10 en 13).³³ Man of vrouw, gekleed of naakt, de overeenkomst in het gebaar is treffend, maar betekent het inderdaad steeds hetzelfde, of was het een formele *topos* die voor Rembrandt vooral



Afb. 10
REMBRANDT VAN
RIJN, *Portret van
Johannes Wttenboogaert*, 1633. Olieverf
op doek, 130 x 103 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
SK-A-4885).

naar een beeld- en niet naar een betekenistraditie verwees?

De scène van Isaac en Rebecca die worden bespied door Abimelech is een bekend thema uit de schilderkunst. De geliefden worden uitgebeeld als een gepassioneerd paar dat elkaar vurig omhelst. Op de schets hebben de figuren duidelijk plezier in hun aanrakingen. Het is moeilijk om dat genoeglijke in het schilderij terug te vinden. Toen Rudi Fuchs eind 2005 een groep jonge allochtone scholieren naar het schilderij liet kijken, waren twee van de drie reacties van deze onbevooroordeelde toeschouwers dat het een treurig schilderij was en niet een erotisch: *Een vrouw die huilt en een man die haar troost* en *De man en de vrouw op het schilderij zijn bedroefd* tegenover *ongewenste intimiteiten*.³⁴ Zelfs die laatste opmerking duidt niet op het plezier van een paar dat zich onbespied waant en zich overgeeft aan het liefdesspel.

Abimelech ontbreekt daarbij geheel op *Het Joodse bruidje*, en is volgens het uitgebreide verslag dat tijdens de restauratie van het schilderij door het Rijksmuseum werd opgesteld, ook niet te vinden in de onderschildering.³⁵ Wel zou het tralievenster waarachter Abimelech zich doorgaans verstopt heeft, te zien zijn: *Dankzij de infraroodfoto werd bovendien duidelijk dat in eerste opzet ook rechtsboven een tralievenster was geschilderd, het venster van Abimelech. Op een bepaald moment heeft Rembrandt deze compositie echter ingrijpend veranderd (...) Ook werd de thans zichtbare plant of struik aanmerkelijk verhoogd, zodat het venster van Abimelech grotendeels aan het oog werd onttrokken* (afb. 11).³⁶ Wie schilderij en tekening vergelijkt, ziet echter dat de plant op het schilderij direct naast de vrouw zichtbaar is. Op de tekening staat die uiterst rechts en daar weer boven is het venstertje met Abimelech erachter. Als zich dus achter de plant het tralievenster bevindt, zit dat op een geheel andere plaats dan dat op de schets en ook op een andere plek dan die waar het volgens de bij Romano begonnen beeldtraditie werd geplaatst: hoog in de achtergrond. Het restauratieverslag vervolgt met: *Naar Rembrandts redenen voor deze ingrijpende verandering kunnen we slechts raden, maar wat zich hier heeft afgespeeld, past uitstekend in het concept van Herauslösung, het fenomeen in Rembrandts werk, waar Christian Tümpel voor het eerst de aandacht op gevestigd heeft*.³⁷

Rembrandt liet onbelangrijke details achterwege, maar hij zorgde ervoor dat de kern van het verhaal behouden bleef. Op een ander schilderij in het Rijksmuseum is dat mooi te zien. Toen Rembrandt *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (1630) afbeeldde, liet hij op de voorgrond een verdrietige oude man zien en in de verte de brandende stad (afb. 12). Die stad is essentieel – maar voor Rembrandt telde blijkbaar in de eerste plaats de gemoedstoestand van



Afb. 11
Infraroodfoto van
Het Joodse bruidje.
(RM T 965,
neg. Nr. 837)

de man. Hij liet de stad echter niet weg, want dan was het verhaal ook weg. Waarom zou hij Abimelech dan niet afgebeeld hebben? Hij is juist degene die de heftigste emoties heeft in dit verhaal. Hij is voorgelogen en komt daar achter op het moment dat hij Isaac en Rebecca ziet vrijen.

Er bestaat een andere bijbelse voer-scène, die Rembrandt zelfs tweemaal schilderde. Het gaat om Suzanna en de ouderlingen, een verhaal uit een apocrief hoofdstuk van het bijbelboek *Daniël*. Suzanna is getrouwd met een rijkard, die regelmatig bezoek krijgt van twee ouderlingen. Suzanna wandelt vaak door de tuin als de mannen er zijn. Op een dag verstoppen de twee ouderlingen zich om haar te beloeien. Net op dat moment besluit Suzanna zich uit te kleden om in bad te gaan. De ouderlingen raken daar zo opgewonden van dat ze Suzanna proberen te dwingen tot seks, onder het

dreigement dat als ze niet meedoet zij zullen vertellen dat ze het juist wel deed (met een jongeman) en ontrouw was aan haar man. In 1636 schilderde Rembrandt het tafereel op een klein paneel, nu in het Mauritshuis (afb. 13). We zien de naakte Suzanna en rechts in het struikgewas ontwaren we met veel moeite een van de twee pottenkijkers. Een groter schilderij, een paneel dat zich nu in Berlijn bevindt, voltooide hij in 1647 (afb. 14). Op dit schilderij heeft een van de mannen haar omslagdoek al beet. Suzanna en de ouderlingen én Isaac en Rebecca bespied door Abimelech vormden geliefde onderwerpen voor schilders, misschien omdat over zowel Suzanna als Rebecca expliciet in de bijbel wordt vermeld dat het prachtige vrouwen waren. Een mooie kans om met een bijbels excuus een naakt of een vrijend paartje te schilderen. Waarom zou Rembrandt die kans hebben laten

lopen toen hij *Het Joodse bruidje* schilderde? Het is geen vrijpartij met een bronstige hand op een ontblote borst en een spiedende koning in de achtergrond, zoals de gravures van Badalocchio en De Passe en zijn eigen tekening waarop hij zich gebaseerd zou hebben. Nee, de tekening van Isaac en Rebecca met Abimelech en de schilderijen van Suzanna bewijzen dat Rembrandt in dit soort taferelen de bespieder juist wél afbeeldde en niet geheel 'herauslöschte'.

Tümpel oppert nog dat Rembrandt een dubbelportret kan hebben geschilderd van een bestaand echtpaar, dat

hij uitdoste als Isaac en Rebecca, zodat ze in dit rollenspel hun grote liefde kunnen tonen, hetgeen op een formeel portret onconventioneel was. Rembrandt zou er daarom voor gekozen hebben de 'storende Abimelech' weg te laten.³⁸ In het restauratieverslag lezen we over de suggestie dat *Het Joodse bruidje* een *portrait historié* zou zijn: *Er bestaat namelijk een groot verschil in decorum tussen een uitbeelding van Isaak en Rebekka, deugdzaam hand in hand in een landschap, en een voorstelling van een minnekozende Isaak en Rebekka, al of niet door Abimelech bespied. Dit laatste onderwerp is voor*

Afb. 12
REMBRANDT VAN RIJN, *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem*, 1630. Olieverf op paneel, 58 x 46 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-3276).





Afb. 13
REMBRANDT VAN
RIJN, *Suzanna en de
ouderlingen*, 1636.
Olieverf op doek,
47,2 x 38,6 cm. Mau-
ritshuis, Den Haag
(inv.nr. 147).

Afb. 14
REMBRANDT VAN
RIJN, *Suzanna en de
ouderlingen*, 1647.
Olieverf op doek.
Staatlichen Museen,
Berlijn (inv.nr. 828^E).



een portrait historié gewoonweg ongeschikt, omdat niemand zich in de zeventiende eeuw op een dergelijk indiscrete wijze liet portretteren.³⁹

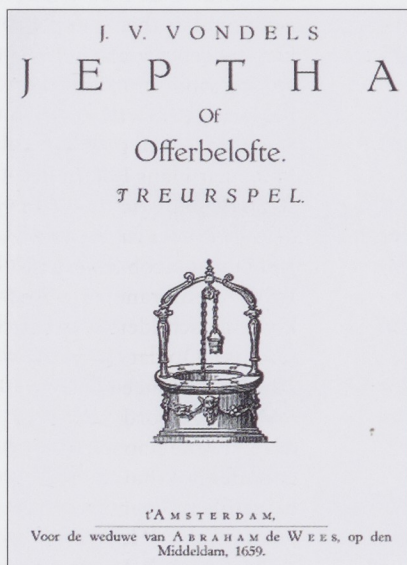
Kortom, er bestaan verschillende redenen om de interpretatie van *Het Joodse bruidje* als Isaac en Rebecca (zonder Abimelech) met als vertrekpunt de tekening met dit thema niet te accepteren. Uitgaande van Van der Hoops veronderstelling dat er op het schilderij een vader en een dochter zijn te zien, ben ik op zoek gegaan naar een bijbelse vader en dochter. Ik begon met Jefta en zijn dochter, niet in de laatste plaats vanwege het toneelstuk dat Vondel daarover in 1659 schreef en dat ik vrij goed ken.⁴⁰ Het bleek een schot in de roos.

Het verhaal over Jefta is te vinden in het bijbelboek *Richteren*. Jefta wordt gevraagd als legeraanvoerder ten strijde te trekken tegen de Ammonieten. Hij aanvaardt de opdracht en belooft God dat als hij de oorlog wint, hij het eerste wezen dat hem bij zijn

thuiskomst tegemoet komt zal offeren. Jefta wint en als hij terugkeert, is het zijn enige kind dat hem als eerste begroet. Jefta doet zijn gelofte gestand, nadat zijn dochter eerst twee maanden haar maagdelijkheid heeft beweend. In de 17de eeuw was Jefta een populair thema in de Nederlandse kunst – een populariteit die zijn oorsprong vindt in 15de-eeuwse bijbellustraties en grafiek van de 16de eeuw, zoals een gravure van Pieter de Jode naar Hans Bol. In het Rijksmuseum bevindt zich een *Landschap met de geschiedenis van de dochter van Jephta* van Jacob Savery uit 1580-1589.⁴¹ Rembrandts Leidse leermeester Lastman schilderde het tafereel in 1610 (afb. 15). Op dat schilderij zien we het moment dat meestal door schilders uit het verhaal wordt gelicht. Het is het dramatische hoogtepunt: Jefta komt triomferend thuis en realiseert zich op hetzelfde moment dat hij zijn dochter moet offeren. Het offeren zelf was eveneens een bekend onderwerp. Dan

Afb. 15
PIETER LASTMAN,
Jefta's dochter verwelkomt haar vader na de veldslag, circa 1614.
Paneel, 123 x 200 cm.
Verblijfplaats onbekend.





Afb. 16
Titelpagina van *Jephtha*
of *Offerbelofte* van
Joost van den Vondel,
1659.

zien we een altaar waarop het vuur al brandt en een groep mensen, onder wie Jephtha met een zwaard en de dochter die weldra doorstoken zal worden om op het altaar te worden geofferd.

Ook op het toneel was het thema in de Gouden Eeuw geliefd: de tragedie *Jephthah ende zijn Eenighe Dochters Treurspel* uit 1615 was zo populair dat de schrijver ervan, Abraham de Koningh (1586-1619), twintig jaar na zijn dood nog werd aangeduid als 'Jephthah's vader'.⁴² Joost van den Vondel (1587-1679) maakte een lofdicht op De Koningh en zijn stuk, in 1659 gevolgd door zijn eigen versie, gebaseerd op het toneelstuk *Jephtes sive votum (Jeftha of de belofte)* uit 1554 van de Schotse humanist George Buchanan. De titel van Vondels treurspel luidt *Jephtha of Offerbelofte* (afb. 16). Het stuk werd in de jaren daarop verschillende malen herdrukt en nog elfmaal opgevoerd in de vijf jaar na de

première. Het was geen groot succes. Dat kwam door de aandacht voor het menselijke drama en het weinige spektakel dat er aan te pas kwam, maar Vondel zelf beschouwde het als zijn meest geslaagde tragedie.

In *Jephtha* laat Vondel de dramatische ontmoeting tussen vader en dochter niet op het toneel zien en al evenmin het offer zelf. Hij richt zich in plaats daarvan op de innerlijke strijd van Jephtha, die verscheurd wordt tussen zijn geloof en de liefde voor zijn dochter, die elkaar uitsluiten dankzij zijn ondoordachte belofte. Het is een strijd tussen verstand en gevoel: zijn verstand zegt dat hij haar moet doden, maar zijn hart wil het niet. De dochter berust echter in haar lot en is verheugd te worden geofferd voor God en vaderland, dat immers zijn vrijheid te danken heeft aan de belofte van haar vader. Ze ziet zichzelf als een bruid:

*mij lust het op het licht van offertoortsen,
op blijde galm van vedel en schalmei,
gelijk een bruid bekranst, van rei bij rei
bestuwd, niet zwak, maar moediger en stouter
mijn groene jeugd de Godheid op het outer
op t'offeren. Ai vader, treur niet meer. Uw
dochter schijnt geschapen tot deez' eer,
die weinigen ter wereld mag gebeuren.
Ik sta bereid. De tijd is uit van treuren.
De hemel biedt van verre mij de hand
En zijne trouw. Ik kus dat dure pand,⁴³*

In het derde bedrijf hebben twee bijfiguren een gesprek over hoe de dochter van Jephtha gekleed zal gaan voor ze geofferd wordt. De hofpriester oppert: 'Hoe kleedt ze zich? Ik denk geheel in rouw.' Maar de hofmeester weet dat ze als een bruid gekleed zal gaan en hij beschrijft haar:

*In bruidsgewaad, als ene die haar trouw
en blijde hand de bruidegom zal schenken.
Hier komt noch dood, noch leven in bedenken.
De leliën van goud, in 't sneeuw gespreid
Van 't onderkleed der maagd, haar zuiverheid,
Onnozelheid en vast geloof afmalen.
Het opperste gewaad, vol zonnestralen*

*In purper, en doorgloed van 't zonnerood,
Sleept achter na, vloeit met zijn rijke schoot
Van voor omlaag. Geen ring, noch
halskarkanten*

*Van perlen, noch onschatb're diamanten
Ontbreken hals en hand. Het blonde haar,
Met geur gepoërd, vloeit neder als een baar
Van goud in zee, van achter met zijn glansen,
Waarop de kroon om 't hoofd sluit met drie
transen*

*In top, gelijk een mijter opgehaald,
Die met gesteent' en met karbonk'len praalt.⁴⁴*

De dochter van Jeftha draagt dus een lange rode jurk met sleep en ringen, parelkettingen ('halskarkanten van perlen'), diamanten, robijnen ('karbonk'len') en andere edelstenen. Op haar hoofd heeft ze een kroon. De gelijkens tussen de vrouw op Rembrandts schilderij en de beschrijving van Vondel is treffend. In de onderschildering zou te zien zijn dat het hoofdsieraad dat de vrouw draagt oorspronkelijk groter was (volgens het restauratieverslag een 'kroontje'⁴⁵) en het hoofddekse van de man kleiner ('een oranje mutsje' – misschien een keppeltje?).⁴⁶

We weten dat Rembrandt en Vondel van elkaars werk op de hoogte waren. Vondel maakte bijvoorbeeld gedichten op werk van Rembrandt.⁴⁷ Rembrandt was zeer geïnteresseerd in de Amsterdamse toneelwereld en gebruikte op zijn beurt scènes uit toneelstukken van Vondel en andere schrijvers als basis voor zijn tekeningen en schilderijen, zoals Schwartz laat zien in zijn monografie.⁴⁸ Het is dus niet uitgesloten dat Rembrandt *Jeptha* gezien had in de schouwburg, of de tekst kende. De identificatie van de figuren met de personages van Vondel maakt het schilderij minder raadselachtig. De hand van de vrouw ligt in haar schoot, want zij zal geen nageslacht krijgen; de man staat op het punt het te verliezen. Op de tekening van Isaac en Rebecca heeft hij zijn arm rond haar nek, op het schilderij legt Jeftha zijn hand vaderlijk op de schouder van zijn

dochter. Dat is precies het gebaar dat Abraham maak als hij Isaac begeleidt naar de offerplaats, op een tekening uit de school van Rembrandt, 1635, nu in museum Bredius te Den Haag (afb. 17).⁴⁹ Net als bij Jeftha koos Rembrandt hier een moment dat zelden of nooit is afgebeeld door andere kunstenaars. De hand op de borst, waarin zo vaak een seksuele toespeling wordt gezien, raakt misschien de borst van de vrouw en drukt dan hetzelfde uit als de hand van de vrouw in haar schoot: deze borst zal geen nageslacht zogen. Of ligt die hand op haar hart? Lavin en Lavin halen een boek van John Bulwer aan over de betekenis van gebaren (verschenen in 1644 in Engeland). Daarin wordt vermeld dat een open hand op het eigen hart een manier is om te zeggen dat God je getuige is. Ook wordt de hand op het hart in zijn boek *Chirologia: or the Natural Language of the Hand* een gebaar genoemd waarmee we aangeven dat we een belofte hebben gedaan waar we niet vanaf zullen wijken.⁵⁰ De man op het schilderij legt zijn open hand op het hart van de vrouw, misschien om aan te geven dat hij haar wel moet offeren, ook al wil hij niet. Zij legt haar hand in ieder geval troostend op die van hem, want zij heeft er vrede mee te sterven. Zij troost hém, net als bij Vondel: *Mijn sterven is een zegen, gene straf*.⁵¹

In de laatste officiële publicatie van het Rijksmuseum waarin het schilderij voorkomt, wordt het schilderij zoals gezegd omschreven als: *Portret van een paar als oudtestamentische figuren: Isaac en Rebecca ('Het joodse bruidje')*. Onder het kopje 'Herkomst' wordt vermeld dat John Smith, de Engelse kunsthandelaar die het schilderij in 1825 van de Amsterdammer Christiaan Vaillant had gekocht, het schilderij drie jaar later had getracht te veilen bij Stanley in Londen. Bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie wordt een exemplaar van de catalogus bewaard.⁵² Smith veilde op vrijdag



Afb 17

School van Rembrandt, *Abraham begeleidt Izaäk naar de offerplaats*, 1635. Pen en penseel op papier, 20,2 x 22,9 cm. Museum Bredius, Den Haag (inv.nr. T86-1946).

2 mei en zaterdag 3 mei 1828 zijn gehele collectie, omdat hij ging verhuizen. Kavel 67 was het schilderij van Rembrandt dat hij van *Monsieur Vailant* had gekocht. Het werk bereikte een prijs van 400 guineas.⁵³ Dat vond Smith blijkbaar niet genoeg en hij bood zelf 420, zodat hij het behield.⁵⁴ Hij had gehoopt er duizend guineas voor te krijgen.⁵⁵ Belangrijker is in dit verband de omschrijving die Smith gaf in de veilingcatalogus. Het zijn de vroegstbekende woorden die over *Het joodse bruidje* zijn opgeschreven: '*Jephthah and his Daughter*.' Het geeft mijn hypothese een historische onderbouwing. Want hoe kwam John Smith erbij het schilderij zo te omschrijven? Hier volgt de hele tekst:

Lot 67. REMBRANDT. *Jephthah and his Daughter*. The judge of Israel, in compliance with his rash vow, is about to sacrifice his only child. The parties, according to modern notions, appear to be habited rather for the matrimonial than the sacrificial altar, for their dresses are rich stuffs, and silks of great brilliancy, and the lady is adorned with pearls and jewels; but this is strictly in accordance with ancient custom. Rembrandt, however inelegant in his forms, is generally correct in his adaptations; no painter whatever tells this story with more truth; no painter whatever has found a nearer way to the understanding. Instead of the cold common-place of covering the father's face with a robe or a veil to hide his grief, he has represented him with a joyous countenance, mingled with affectionate regard, congratulating his daughter on the transit she is about to make, and, as far as human nature will permit, exhibiting signs of satisfaction that he has the fortitude to accomplish

his vow. His daughter stands the willing as well as the devoted victim: oriental custom commanded and enforced obedience; and in her case, piety and filial affection rendered obedience easy. This capital picture, painted in the artist's best time, is from the Collection of Monsieur Vaillant, of Amsterdam.⁵⁶

Gezien zijn opmerking dat 'naar moderne opvattingen' er eerder een huwelijks- dan een offerscène in werd gezien, concludeer ik dat hij niet zelf heeft bedacht dat we op dit schilderij Jeftha en zijn dochter zien. Die titel moet hij gehoord hebben toen hij het schilderij in 1825 kocht van Vaillant.⁵⁷ Zonder kennis van het stuk van Vondel is het namelijk onmogelijk in de figuren Jeftha en zijn dochter te herkennen. Het beste bewijs daarvoor is dat kunsthistorici sinds Smith door de jaren heen allerlei paren hebben geoperd, maar nooit dit paar. Het is onwaarschijnlijk dat Smith als Engelman het stuk van Vondel kende. Het is ook duidelijk dat Smith zijn omschrijving geeft door het schilderij uit de titel te interpreteren en niet bewijzen uit het schilderij opnoemt die leiden tot de titel. Smith verkocht het schilderij in 1833 aan de bankier Van der Hoop en hij meldde er drie jaar later, in 1836, over dat het *The Birth-day Salutation* voorstelde.⁵⁸ Het lijkt of Smith zijn omschrijvingen steeds verder van het schilderij afdrijven. Het zou zelfs kunnen dat hij uit commerciële motieven het verhaal over Jeftha uiteindelijk 'vergeten' is, omdat een schilderij waarop een man staat die zijn dochter gaat vermoorden niet goed in de markt ligt, zoals hij had ervaren bij de veiling van 1828.⁵⁹ Tegen Albertus Brondgeest, die het schilderij in opdracht van Van der Hoop kocht, heeft hij waarschijnlijk het verhaal verteld van de vader die zijn dochter feliciteert met haar verjaardag of die zijn dochter een ketting omhangt omdat zij gaat trouwen, want hoe kwam Van der Hoop er anders bij?⁶⁰

Mijn lezing van *Het Joodse bruidje* als Jeftha en zijn dochter werpt nieuwe vragen op, triviale en minder triviale: is het de gloed van een vuur dat we daar links in de achtergrond van *Het Joodse bruidje* zien? Had het schilderij een politieke betekenis?⁶¹ In wezen wordt de dochter van Jeftha immers voor het vaderland opgeofferd. En als het werk toch een *portrait historié* is, zouden we dan niet naar een vader en dochter moeten zoeken die zich als dit onfortuinlijke paar lieten vereeuwigen? Hoe dan ook kunnen we nu concluderen dat de vroegst bekende beschrijving van het schilderij waarschijnlijk de juiste is. Daarbij moet niet worden vergeten dat deze identificatie precies anderhalve eeuw na het ontstaan van het schilderij werd vastgelegd. Ons scheiden drie en een halve eeuw van de totstandkoming. *Het Joodse bruidje* is niet een schilderij van een echtpaar, maar van een vader en een dochter. Een vader die op het punt staat zijn dochter te offeren. Ironisch genoeg blijft de populaire titel *Het Joodse bruidje* van toepassing, want inderdaad gaat de vrouw een huwelijk aan, met de hemel, met God, met de dood. Vondel laat Jeftha's dochter zeggen: *De Godgewijde bruid Staat offer-reed' en stapt getroost vooruit.*⁶² De vader doet haar uitgeleide en zal het vonnis voltrekken.

NOTEN

- 1 Dit artikel werd in een eerdere versie op 2 november 2005 ter publicatie aangeboden aan *NRC Handelsblad*. De dag erna stond er een nieuwsbericht op de voorpagina van *NRC Handelsblad* (3 november 2005) waarin de portee van het artikel slordig was samengevat. Telefonisch had de krant enige mensen om een reactie gevraagd. Taco Dibbits, hoofd schilderijen van het Rijksmuseum zei: 'Het schilderij vertoont overeenkomsten met een eerdere tekening met dit onderwerp. We zullen het naambordje dus niet veranderen.' Gary Schwartz noemde mijn hypothese 'onwaarschijnlijk' en Rudi Fuchs zei: 'Niemand weet wie er op het schilderij staan.' Nadat ik de laatste het artikel had laten lezen, mailde hij mij: 'Dat de tekening van tien jaar eerder niets met het schilderij te maken heeft, daar ben ik het mee eens. Dat betekent dat de identificatie van de personen met Jefta en zijn dochter erg waarschijnlijk is.'
- 2 B. Haak, *The Golden Age. Dutch Painters in the Seventeenth Century*, London 1984, p. 358.
- 3 Ellinoor Bergvelt, Jan Piet Filedt Kok en Norbert Middelkoop, *De Hollandse meesters van een Amsterdamse bankier. De verzameling van Adriaan van der Hoop*, Amsterdam/Zwolle 2004, p. 64. In een artikel in de *Rijksmuseum kunstkrant* van 1989 wordt 1667 aangehouden.
- 4 Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997, p. 136.
- 5 Gary Schwartz, *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*, Alphen aan de Rijn 1987, p. 328.
- 6 Christian Tümpel, *Rembrandt*, Antwerpen/Amsterdam 1986, p. 355.
- 7 Wilhelm von Bode, *Rembrandt*, 1905. Eerder had Bode er een joodse vader in gezien, die zijn dochter uitgeleide doet, zie W. Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883, p. 553.
- 8 Jac. Zwarts, *The Significance of Rembrandt's Jewish Bride*, [Amersfoort] 1929, pp. 11-42.
- 9 M.L. Wurfbain, 'Bartholomeus Vaillant en Elisabeth van Swanenburgh als Boas en Ruth', in: *Jaarboek Leiden* 63, Leiden 1971, pp. 173-178.
- 10 Bergvelt, *op.cit.* (noot 3), p. 170. De gehele tekst in Van der Hoops 'Lijst van Schilderijen' luidt: 'Een Man- en Vrouwenbeeld door Rembrand, van idem [John Smith] gekocht; zynde welêer in bezit geweest van de familie Vaillant; het is eene voorstelling van de Joodsche bruid, die door den Vader versierd wordt met eene Halsketting ... 6825 [latere toevoeging] Zie Cat: Raisonné van J. Smith Deel 7 pa. 144 No 430.'
- 11 John Smith, *A Catalogue raisonné of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, London 1829-1842; deel 7, 1836, p. 144.
- 12 Dat is nog niet alles, want ook buiten de bijbel vonden kunsthistorici nog kandidaten. Zoals William Bürger (pseudoniem voor Théophile Thoré) die er een oude man, die een jong meisje verleidt in zag. Dat was een bekend thema uit de Nederlandse kunst – alleen laat het meisje zich de liefkozingsen meestal welgevallen doordat ze met haar vrije hand de beurs van de man pikt, en dat gebeurt op *Het Joodse bruidje* niet.
- 13 Schwartz, *op.cit.* (noot 5), p. 328.
- 14 Bergvelt, *op.cit.* (noot 3), p. 64. Ook Tümpel is zeer stellig: 'Dit schilderij is bekend als *Het joodse bruidje*. Een onjuistere interpretatie van deze intieme handeling tussen man en vrouw is nauwelijks denkbaar; men beschouwde namelijk de vrouw als een dochter die door haar vader uitgeleide wordt gedaan uit het ouderlijke huis om naar dat van haar bruidegom te gaan.', Tümpel, *op.cit.* (noot 6), p. 357. Van de Wetering echter houdt in *The Painter at work* consequent de bijnaam aan als titel: *The Jewish Bride*. Van de Wetering, *op.cit.* (noot 4), bijvoorbeeld pp. 155-159.
- 15 Simon Schama, *De ogen van Rembrandt*, Amsterdam 1999, p. 663.
- 16 Bergvelt, *op.cit.* (noot 3) p. 64.
- 17 Tümpel, *op.cit.* (noot 6), p. 357. Tümpel schrijft: 'De context waaruit Rembrandt zijn verhaal genomen heeft wordt duidelijk uit een voortekening, waarop Isaak Rebekka op zijn schoot omarmt.'
- 18 B. Haak, *Rembrandt. Zijn leven, zijn werk, zijn tijd*, 's-Gravenhage z.j., p. 322. Peter Schatborn veronderstelt dat de tekening is ontstaan in de tijd dat Rembrandt aan het schilderij werkte, waarbij hij opmerkt dat Rembrandt in zijn laatste jaren nog slechts 'incidenteel' tekende 'bij de voorbereiding van schilderijen': 'Hoewel Rembrandt na de verkoop van zijn verzamelingen na 1656 nog tekeningen heeft gemaakt, een grote productie is niet meer tot stand gekomen.' Zie: Maria van BergeGerbaud, *Rembrandt en zijn school. Tekeningen uit de Collectie Frits Lugt*, Paris 1997, pp. XXVII-XXVIII.
- 19 W.R. Valentiner, *Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde*, Stuttgart 1923-1924, pp. 17-22.
- 20 *Restauratieverslag*, p. 25.
- 21 Tümpel, *op.cit.* (noot 6), p. 351. 'Rembrandt baseerde zijn tekening op een ets naar een fresco van Rafaël met dit thema, maar werkte de compositie volledig om.' Hij gebruikte een ets naar het fresco dus om er iets heel anders van te maken.
- 22 Holm Bevers, Peter Schatborn en Barbara Welzel, *Rembrandt. De Meester en zijn Werkplaats; Tekeningen en etsen*, Amsterdam/Zwolle, 1991, pp. 51-53.
- 23 Ben van den Boogert (red.), *Rembrandt's schatkamer*, Zwolle/Amsterdam 1999, p. 39.
- 24 Tümpel, *op.cit.* (noot 6), p. 393.
- 25 *Restauratieverslag*, p. 20.
- 26 Van de Wetering, *op.cit.* (noot 4), p. 75.
- 27 Van de Wetering, *op.cit.* (noot 4), p. 81.
- 28 *Restauratieverslag*, p. 7.

NOTEN

- 29 Het *Restauratieverslag* (p. 24) spreekt van een 'vlotte schets'.
- 30 Tot de 'tools of trade' die Rembrandt mocht behouden, lijken alleen ezels, penselen en dergelijke te behoren, en waarschijnlijk etsplaten. Walter L. Strauss en Marjon van der Meulen, *Rembrandt Documents*, New York 1979, p. 388.
- 31 Strauss, *op.cit.* (noot 30), pp. 367-377. Het moet hier gaan om wat wij ook nu nog onder schetsen verstaan, want er wordt een onderscheid gemaakt tussen 'hout printen', 'koperen printen', 'printen', 'teekeningen' en 'schetsen'.
- 32 In het *Restauratieverslag* (p. 14) staat te lezen: 'Gezien de houding van de personen mag worden geconcludeerd dat de tekening geen studie is voor het schilderij, maar dat ze gemaakt werd tijdens het werken eraan.' Dat maakt de datering van de tekening halverwege de jaren '50 zeer problematisch.
- 33 Marilyn Aronberg Lavin en Irving Lavin, 'Rembrandt's "Jewish Bride": Sister and spouse' in *Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Regensburg 2002, p. 164.
- 34 *NRC Handelsblad*, 23 december 2005. Over de verschillen tussen de tekening en het schilderij merkt Schatborn op: 'wonderbaarlijk genoeg spreekt uit de penlijnen, die losjes lijken te zijn neergezet, een enigszins andere, maar even tedere relatie tussen de beide figuren als in het schilderij.' Van Berge-Gerbaud, *op.cit.* (noot 18), p. xviii. Tümpel, *op.cit.* (noot 6), p. 357, spreekt van een 'erotische handeling'.
- 35 *Restauratieverslag*, p. 15. 'Een Abimelech lijkt echter nooit te zijn uitgevoerd.'
- 36 *Restauratieverslag*, p. 25.
- 37 *Restauratieverslag*, p. 25.
- 38 Tümpel, *op.cit.* (noot 6), p. 392.
- 39 *Restauratieverslag*, p. 28.
- 40 Evenals bij andere bijbelse namen volg ik voor de spelling van de naam Jeftha in de lopende tekst de 'Lijst van bijbelse namen' zoals die is opgenomen in *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal*; in citaten handhaaf ik de spelling van de bron. Op verzoek van de redactie van het Bulletin is hiervan afgeweken bij de spelling van de namen Isaac en Rebecca.
- 41 In de inventarislijst van Rembrandts inboedel uit 1656 vinden we bijvoorbeeld in 'In de Caemer achter de Sijdelcaemer': 'Een schilderije van Jeftha'. Zie: Strauss, *op.cit.* (noot 30), p. 357.
- 42 Gary Schwartz, *Pieter Lastman: Jephthah's Daughter; Jan Lievens: The Four Elements, Christ Chained to a Column*, Den Haag 1983.
- 43 Joost van den Vondel, *Jeptha, Koning David hersteld en Faëton*, bezorgd door J.W.H. Konst, Amsterdam 2004, pp. 51-52, vs. 696-706.
- 44 Van den Vondel, *op.cit.* (noot 43), pp. 75-76, vs. 1254-1270. De dochter is in de bijbel naamloos en wordt bij Vondel 'Ifis' genoemd. Prof.dr. J.H.W. Konst meldde mij in een e-mail (31 januari 2006): 'Ik vind uw voorstel niet oninteressant, en in de tekst van Vondel staat niets wat principieel botst met uw interpretatie. Maar dwingende argumenten ben ik in uw betoog niet tegengekomen. Anders gezegd: het zou kunnen zijn dat Jephtha en Ifis zijn afgebeeld, maar het tegendeel kan net zo goed het geval zijn. (...) Interessant aan uw voorstel vind ik het feit dat toneelstuk en schilderij kort na elkaar ontstaan zijn (...) Het sterkste argument waarop u zich in mijn ogen beroept, is de kleding van Ifis, die inderdaad enige overeenkomst vertoont met Vondels toneeltekst (...). Afgezien van de kleding tref ik eigenlijk geen werkelijk overtuigende argumenten aan.'
- 45 *Restauratieverslag*, p. 14.
- 46 *Restauratieverslag*, p. 18. In hoeverre de zwarte hoed in de 17de eeuw is geschilderd of pas in de negentiende eeuw is aangebracht, is onduidelijk. 'Omdat deze zwarte verf, die op gelijke wijze craqueleert als een 17de-eeuwse verflaag en niet alleen qua samenstelling, maar ook qua hardheid, oud lijkt, is besloten deze resten zwart te laten zitten, te meer ook omdat niet aangetoond kon worden dat het geen restanten zijn van een hoed uit de 17de eeuw.' De hoed die nu zichtbaar is, is er tijdens de laatste restauratie opgebracht en gereconstrueerd aan de hand van de resten van de zwarte verf.
- 47 Het bekendste, namelijk dat waarin Rembrandt ook genoemd wordt, is een epigram op Rembrandts geëstete portret van de prediker Cornelis Anslu. Zie onder andere Strauss, *op.cit.* (noot 30), pp. 243, 432, 467-470.
- 48 Schwartz, *op.cit.* (noot 5), p. 272. 'Wat Vondel betreft – ondanks het ontbreken van directe contacten tussen die twee, volgde Rembrandt vanaf 1625 tot 1642 diens carrière van stuk tot stuk (...) Rembrandts banden met het Amsterdamse toneel werden in 1657 nog nauwer aangehaald.' Het Rijksmuseum bezit een tekening van Rembrandt die Willem Ruyter voorstelt. Deze Amsterdamse acteur, die waarschijnlijk ook in stukken van Vondel speelde, werd vaker door Rembrandt getekend. Zie: P. Schatborn en M. te Winkel, 'Rembrandts portret van de acteur Willem Bartoloz. Ruyter', *Bulletin van het Rijksmuseum* 44 (1996) 4, pp. 382-393. In de e-mail van Konst (noot 44) schrijft hij: 'Het aantal schilderijen naar aanleiding van zeventiende-eeuwse toneelstukken is betrekkelijk gering. Het kan goed zijn dat we van een boel schilderijen eenvoudig niet weten dat ze op basis van een drama ontstaan zijn. De schilderijen evenwel waarvan het vaststaat dat ze samenhangen met een toneelstuk, wijken in één opzicht van *Het joodse bruidje* af. Ze maken het door opvallende attributen namelijk betrekkelijk eenvoudig de voorstelling te identificeren. (...) Een dergelijk motief, dat dus kenmerkend lijkt voor

NOTEN

- toneelvoorstellingen, onthoudt Rembrandt de toeschouwers. Veel hoeft dat overigens niet te zeggen, want zoals u zelf ook enkele keren opmerkt, gaat de schilder niet zelden een eigen weg.' In een recent artikel stelt Tümpel: 'Met zijn gewaagde noviteiten liep Rembrandt, evenals veel van zijn collega's, het risico dat de scènes niet voor iedereen, ja zelfs niet voor de opdrachtgever of koper direct herkenbaar waren. Dat geldt evenzeer voor zijn dialoogscènes zonder attributen als voor zijn uitbeeldingen van zeldzame thema's, voor zijn *Herauslösung* van de hoofdpersonen uit de scenische context en voor zijn weergave van historische figuren zonder opschrift of attribuut. Vaak was een mondelinge of schriftelijke toelichting nodig om de opdrachtgever, koper of beschouwer het onderwerp van een schilderij te laten herkennen.' Zie: Christian Tümpel, 'Behoudend en grensverleggend: Rembrandt in iconografisch perspectief', in: Ernst van de Wetering e.a., *Rembrandt, Zoektocht van een genie*, Zwolle/Amsterdam 2006, p. 148.
- 49 Albert Blankert, *Museum Bredius. Catalogus van schilderijen en tekeningen*, Zwolle/Den Haag 1992, nr. T12.
- 50 Lavin, *op.cit.* (noot 33), p. 161. Overigens zijn zij er van overtuigd dat op *Het joodse bruidje* Isaac en Rebecca te zien zijn.
- 51 Van den Vondel, *op.cit.* (noot 43), p. 84, vs. 1486.
- 52 Veilingcatalogus van de collectie van John Smith bij Stanley te Londen, 2 en 3 mei 1828. Met dank aan Marlies Plugge-Van Boeckel.
- 53 Bergvelt, *op.cit.* (noot 3), p. 170.
- 54 In de marge van het exemplaar van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie staat geschreven: 'Smith 420.0.0'
- 55 *Restauratieverslag*, p. 32, noot 31. Deze informatie is afkomstig uit een brief die Dr. Stephen Duffy op 21 maart 1978 aan het Rijksmuseum stuurde. Sinds die tijd moet dus al de titel die Smith oorspronkelijk aan het werk gaf bekend zijn. Misschien dat deze altijd genegeerd is, uit een automatisme dat ontstaan is onder kunsthistorici om 19de-eeuwse titels en identificaties, die vaak te romantisch verwijzen naar het leven van de schilder en zijn omgeving, kritisch te beschouwen.
- 56 Exemplaar Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, zie noot 52.
- 57 *Restauratieverslag*, p. 22.
- 58 Smith, *op.cit.* (noot 11): 'He appears to have not entirely finished it, or to have contemplated some alteration, for the form of a poodle dog may be traced through the glazed shadow on the right and front of the picture.' De poedel die Smith zich dacht te herinneren, is de plant in de pot rechts.
- 59 Het *Restauratieverslag*, p. 21 spreekt over: 'een aanzienlijk minder bloedig onderwerp'.
- 60 In het *Restauratieverslag* wordt geopperd dat Van der Hoop tot zijn opmerkelijke typering van het schilderij kan zijn gekomen 'door een traditionele verklaring die mondeling was overgeleverd' te volgen (zie ook de opmerking van Tümpel in noot 48). Dat zou logischer wijze natuurlijk eerder gelden voor de eerste lezing die Smith van het schilderij gaf, aangezien hij het van Vaillant had gekocht. Wurfain, *op.cit.* (noot 11), veronderstelt dat Christiaan Everhard Vaillant een achterklein-kind is van de man die het schilderij van Rembrandt zou hebben gekocht, Bartholomeus Vaillant, en dat het werk in de familie is gebleven. Volgens het *Restauratieverslag* is dat 'minder waarschijnlijk, nu recent is gebleken dat Christiaan Vaillant in de eerste jaren van de negentiende eeuw aankopen op veilingen heeft verricht.' Dat sluit natuurlijk niet uit dat Christiaan Vaillant dit schilderij wel heeft geërfd.
- 61 Volgens Te Winkel stond in De Konings *Jephthahs ende zijn eenighe Dochters Treurspel* de tegen de Ammonieten strijdende protagonist symbool voor Willem van Oranje: 'De oudsten van het Israëlietische volk toch zijn de Staten-Generaal, die Jephthah of Oranje hebben gekozen tot hun hoofd in den strijd tegen Ammon-Spanje en onder hem door Gods hulp hebben gezegevierd, maar nu ook moeten oppassen, God niet te verlaten en niet voor vreemde afgodsbeelden te gaan knielen'. Zie: J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. Deel 3: Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden (1)*, Haarlem 1923, p. 254.
- 62 Van den Vondel, *op.cit.* (noot 43), p. 77, vs. 1296-1297.