

## Die Zeit der Patriarchen

### Gustav Ferdinand Metz' *Tod der Rahel* (1847) und die biblische Historienmalerei im 19. Jahrhundert

Michael Thimann



1 Gustav Ferdinand Metz, *Tod der Rahel*, Sunderland, Sunderland Museums and Winter Gardens, Art Gallery

Die Sunderland Art Gallery im Nordosten Englands verwahrt seit 1880 das großformatige biblische Historiengemälde eines deutschen Malers (Abb. 1), das ohne Frage zu den bedeutenden Leistungen der Epoche in dieser Gattung zählt. Gustav Ferdinand Metz' *Tod der Rahel*, 1847 in Rom vollendet, bietet neben der seltenen Ikonographie mit einer viele Figuren zählenden Bildhandlung auch große Oberflächenreize hinsichtlich des Kolorits.<sup>1</sup> Nachdem das Gemälde 1848 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt worden war,<sup>2</sup> gelangte es mit seinem Auftraggeber nach London und blieb so der kunstgeschichtlichen Romantik-Forschung in Deutschland verborgen. Erst die 2010 von einem Berliner

Auktionshaus angebotene Ölskizze (vgl. Abb. 11) zu dem Gemälde lenkte das Interesse des hier Schreibenden auf den Maler und sein schmales Oeuvre,<sup>3</sup> in dem der *Tod der Rahel* sicher die gelungenste Realisierung einer wiederum äußerst zeittypischen Bildidee ist. Die Auffindung der ausgeführten, in Deutschland aber unbekannt gebliebenen Fassung in der Galerie von Sunderland soll hier zum Anlass dienen, einerseits Gustav Ferdinand Metz als einen bemerkenswerten Historienmaler aus der Schule Eduard Bendemanns an der Dresdener Akademie vorzustellen, andererseits aber in generalisierender Perspektive nach der Rolle alttestamentlicher Bildthemen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts

zu fragen. Berührt werden damit einerseits ästhetische Probleme von Bibelmalerei und Bibelpoesie in der deutschen Spätromantik, andererseits aber die namentlich mit der Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule einsetzende Verschiebung der Gattungsgrenzen im Sinne einer Durchlässigkeit der ersten Historienmalerei für das Genre und das Sentimentale. Die Zeit der Patriarchen wird im vorliegenden Fall offensichtlich als heilsgeschichtliche Folie für die Deutung einer individuellen Familiengeschichte bemüht. Konkret kunsthistorisch sollen desweiteren die spezifischen Entstehungsbedingungen des Gemäldes im deutsch-römischen Kontext um 1845 erläutert werden.

### Eine Patriarchenreise

Der *Tod der Rahel* ist ein aufwendig vorbereitetes Gemälde mit einer durchdachten Figurenregie, die sich auch bei Nichtkenntnis des in der Neuzeit selten dargestellten Bildthemas sofort erschließt. Im Zentrum der Komposition liegt die sterbende bzw. bereits verstorbene Rahel, um die sich weitere klagende Frauen – Mägde und Familienangehörige – sowie mehrere Kinder gruppieren. Rahels Gatte, der Patriarch Jakob, beugt sich zu der Sterbenden nieder. Auf der linken Seite, einer von stärkeren Affektgesten markierten Zone der Trauer,

„Frauenthema“ – der Tod im Kindbett –, aber auch Abschied und Beweinung sowie Geburt und Aufbruch werden gezeigt. Dargestellt ist eine Patriarchenreise in der gemäßigten Frühform eines malerischen Orientalismus, da es sich um den Patriarchen Jakob handelt, der sich zum Abschied über seine sterbende Frau Rahel beugt. Jakob hatte mit Rahel, mit ihrer älteren Schwester Lea und mit beiden Mägden insgesamt zwölf Kinder gezeugt, wie es seine Bestimmung verlangt hatte:

„Es hatte aber Jakob zwölf Söhne. Die Söhne Leas waren diese: Ruben, der erstgeborene Sohn Jakobs, Simeon, Levi, Juda, Issachar

selbst hatte ihm dies in seiner Traumvision von der Himmelsleiter aufgetragen:

„Ich bin der Herr, der Gott deines Vaters Abraham, und Isaaks Gott; das Land, darauf du liegst, will ich dir und deinen Nachkommen geben. Und dein Geschlecht soll werden wie der Staub auf Erden, und du sollst ausgebreitet werden gegen Westen und Osten, Norden und Süden, und durch dich und deine Nachkommen sollen alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden.“<sup>5</sup>

Metz' Imagination der biblischen Patriarchenreise ist originell. Die nächste ikonographische und künstlerische Parallele besitzt



2 Carl von Blaas, *Die Heimkehr Jakobs*, Wien, Österreichische Galerie im Belvedere

wird die Sterbende beweint. Es steht dort auch der nackte Knabe Joseph, Rahels erster Sohn, der sich die Tränen aus den Augen reibt. Auf der rechten Seite hellen sich Kolorit und Stimmung auf. Das neugeborene Kind Benjamin ist dort zu sehen, das erwartungsvoll und freudig emporblickt. Im Zentrum des Bildes befindet sich also eine Sterbende, die als letzte Tat einem Kind das Leben schenkt. Hinter der Vordergrundgruppe ist auffällig viel Personal zu erkennen, eine Karawane mit einem Ochsenkarren und einem Kamel, die vor dem Hintergrund einer wüsten, von Hügeln, Bergen und spärlicher Vegetation rhythmisierten Landschaft aufgereiht ist. Auf den ersten Blick handelt es sich um ein genuines

und Sebulon. Die Söhne Rahels waren: Joseph und Benjamin. Die Söhne Bilhas, Rahels Magd: Dan und Naphthali. Die Söhne Silpas, Leas Magd: Gad und Asser. Das sind die Söhne Jakobs, die ihm geboren sind in Mesopotamien.<sup>4</sup>

Zwölf Söhne von vier Frauen, doch nur das Verhältnis zu Rahel war eine Liebesbeziehung. Wie in Genesis 31,17–18 berichtet, verließ Jakob, nach zwanzigjährigem Dienst bei dem Aramäer Laban, dem Vater von Rahel und Lea, mit seiner Familie das Land im Osten und begab sich mit seinem Hab und Gut nach Kanaan, wie es ihm vorbestimmt war, um sich mit seinem Bruder Esau zu versöhnen und die Verbreitung seines Geschlechts zu sichern. Jahwe

seine Bilderfindung in dem auf das Jahr 1841 datierten Gemälde *Die Heimkehr Jakobs* von Carl von Blaas (Abb. 2), das in Rom vollendet worden war und im selben Jahr nach einer Ausstellung für die Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien angekauft wurde.<sup>6</sup> Blaas wählte den Moment, in dem der Patriarch mit seiner vielköpfigen Familie und seinen Knechten Laban verlässt, um zu seinem Bruder Esau zurückzukehren und sich mit ihm zu versöhnen. Auch er zeigt eine Karawane auf der Reise, angeführt von dem als ehrwürdig gekennzeichneten Jakob und künstlerisch bereichert durch Genremotive, die auf ein intensives Naturstudium zurückgehen. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass Metz von diesem Ge-



3 Carl Friedrich Lessing, *Das trauernde Königspaar*, St. Petersburg, Eremitage

mälde Kenntnis besaß, da es sich offenbar schon 1841 in Wien befand. Als Metz 1842 eine Reise von Dresden über Prag, Salzburg und Innsbruck nach München unternahm, hat er Wien nicht nachweislich besucht.<sup>7</sup>

### Religion und Geschichte. Zur Historienmalerei in der Jahrhundert- mitte

An Metz' Gemälde ist die hohe Qualität der Malerei auffällig, die sich in einer feinen Modellierung der Töne und der Stofflichkeit kundtut und damit gewissermaßen einen ‚Willen zur Malerei‘ offenbart, den man bei den Nazarenern so nicht kennt, denen man das Bild aufgrund seines Themas zunächst gedanklich zuordnen möchte. Die Untersuchung des Gemäldes soll hier als Fallstudie für die Frage dienen, warum ein alttestamentliches Bildthema wie der *Tod der Rahel* gewissermaßen als exemplarisch für die religiöse Historienmalerei des 19. Jahrhunderts gelten kann. Gerade die Tatsache, dass man das Thema nicht sofort erkennt, dass das Gemälde durch die Neuheit und Seltenheit seiner Ikonographie besticht,

macht klar, dass ein erhöhtes Kunstbewusstsein sowohl auf Seiten des Malers wie auch des Auftraggebers die Entscheidung für das Bildkonzept befördert haben. Das Thema ist aber keineswegs gesucht, es ist keine seltene Allegorie, sondern führt zurück in die Zeit der Patriarchen, dürfte dem bibelkundigen Publikum des 19. Jahrhunderts, das die Geschichte Jakobs und seiner zwölf Söhne noch gut kannte, durchaus vor Augen gestanden haben. Und noch mehr: Es scheint über das repräsentierte Bibelthema hinaus ein spezifisch modernes Bedürfnis an Bildlichkeit befriedigt zu haben, wie es sich bei vielen Werken biblischer Historienmalerei ab den 1830er Jahren beschreiben lässt. Auch die Tatsache, dass ausgerechnet eine Sterbende gezeigt wird und sich eine leblose Liegefigur auf dem Boden im Zentrum des Bildes befindet, dass Handlung geradezu eliminiert ist, dass Tod, Trauer und Tränen, nicht aber eine bewegte Historienszene mit einem fruchtbaren Augenblick im Fokus stehen, das alles erscheint symptomatisch. In der Forschung wurde seit langem bemerkt, dass die Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts an der Düsseldorfer Schule von einer forcierten Sentimentalisierung und Poetisie-

rung der geschichtlichen und biblischen Stoffe gekennzeichnet war, und dass Stimmung und Gefühl statt Handlung, dass Reflexion statt Aktion im Vordergrund der künstlerischen Arbeit standen.<sup>8</sup> Es ist ein Charakteristikum des ästhetischen Historismus, wie ihn Heinz und Hannelore Schlaffer beschrieben haben, dass Geschichte „in schönen Bildern“ stillgestellt wurde,<sup>9</sup> und dass sich das Publikum in die Vergangenheit hineinräumen und von der Geschichtswelt des Bildes primär gefühlsmäßig ergriffen werden sollte. Carl Friedrich Lessings *Trauerndes Königspaar* von 1830 (Abb. 3), ein Initialbild für dieses neue Geschichtsgefühl in der Spätromantik, evoziert in seiner ausgeprägten Darstellung von Schmerz, Trauer und Reflexion eine mittelalterliche Geschichtsstimmung, ohne die poetische Referenz des Themas noch klar vor Augen zu stellen. Der Bilderfindung liegt Ludwig Uhlands Gedicht *Das Schloss am Meer* zugrunde.<sup>10</sup> Der eigentliche Anlass für den Schmerz ist der Tod der Königstochter, deren aufgebahrter Sarg in der Halle zu erahnen ist, aber nicht im Zentrum der Komposition steht. Das Gemälde ist eine wegweisende bildliche Formulierung für die Düsseldorfer Seelenmalerei, in der die ernstesten Themen der Historienmalerei mit sentimentalen Genremotiven und elegischem Gefühl gestaltet wurden, um die Vergangenheit als einen Schauplatz menschlichen Handelns und Empfindens diesseits von moralischer Belehrung und antiquarischer Korrektheit erfahrbar werden zu lassen. Lessings Gemälde markiert auch den Beginn der „unseligen Trauerfiguren, Verhüllungs- und Hockeszenen“, die, nach einer kurzen Phase großen Erfolgs, bald zum negativen Signum der Düsseldorfer Schule wurden.<sup>11</sup> Die Betonung der Reflexion in der Kunst führt schon in die Geschichtsphilosophie des späten 18. Jahrhunderts zurück. Geschichte ist nun nicht mehr durch prinzipielle Wiederholbarkeit und ihren moralischen Lehrcharakter bestimmt, sondern durch ihre Kontingenz und Einmaligkeit.<sup>12</sup> Geschichtsdarstellung muss auch nicht mehr musterhaft sein, sondern soll das Individuelle des vergangenen Geschehens in erhöhter ästhetischer Illusion vorführen. Im Jahr 1832 hat Eduard Bendemann, der Lehrer von Gustav Ferdinand Metz, diesem neuen Geschichtsgefühl, dass sich von der religiösen Ernsthaftigkeit und formalen Stilisierung der nazarenischen Historienmalerei deutlich entfernt, in seinem großen Erfolgsbild von den *Gefangenen Juden in Babylon* (Abb. 4) sprechenden Ausdruck verliehen.<sup>13</sup> Die Protagonisten hocken dort in selbstreflexiver Melancholie, ihrem ungewissen Schicksal im Exil mit Gottvertrauen ergeben, unter einer Weide, um die sich als unmissverständlicher typologischer Hinweis auf die Eucharistie Weinlaub rankt. Der historische Kontext, die Wegführung der Juden aus dem zerstörten Jerusalem

nach Babylon durch Nebukadnezar II. im sechsten vorchristlichen Jahrhundert, ihr gut fünfzig Jahre währendes Exil und anschließend ihre Rückkehr ist hier nicht handlungsbildend, sondern ausschließlich zum Gegenstand der Reflexion geworden.<sup>14</sup> Dies bringt auch die Rahmeninschrift mit dem Zitat des 137. Psalms zum Ausdruck: „An den Wassern Babylons saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten.“ Es ging Bendemann aber nicht nur um eine schöne Stimmung, sondern

um die Hoffnung auf Erlösung, um die Sehnsucht nach der Errettung. Und es ging ihm wohl weniger um eine zeitkritische Selbstsicht des Judentums in Hinblick auf seine gesellschaftlich-politische Emanzipation, dem Bendemann sich ja qua Abstammung trotz protestantischer Taufe im Kindesalter noch zugehörig gefühlt haben mag,<sup>15</sup> sondern es ging auch um Konversion als Möglichkeit, den Glauben der Väter zu überwinden und durch Assimilation einen Platz in der modernen Gesell-

schaft zu finden.<sup>16</sup> Bendemanns Gemälde war ein außerordentlicher Erfolg beschieden, gerade weil es seinen neuen Stoff mit einer hohen malerischen Virtuosität und mit einem ausgesprochenen Sinn für den Ausgleich von Ideal und Natur vorgetragen hat, wie ihn Bendemanns Lehrer Wilhelm von Schadow an der Düsseldorfer Akademie gelehrt hatte. Neu war aber, dass ein biblisches Thema, dessen Textgrundlage ein Psalm und damit ein Stück Bibelposie war, so sehr an das Gemüt sprechen konnte, dass die Stimmung des Bildes den Betrachter ergriff und er sich in den Schicksal des verschleppten Volkes versetzen konnte. Damit war eine entscheidende Neuerung nicht nur im Umgang mit mittelalterlicher Geschichte wie bei dem zitierten Beispiel von Carl Friedrich Lessing, sondern auch ein neues Potential für die Behandlung der Themen des Alten Testaments gewonnen. Bekanntlich war die Verwendung von Szenen des Alten Testaments schon früh für die Profanmalerei geöffnet worden, da diese von hoher erzählerischer Attraktivität und von einem großen moralischen Lehrgehalt waren. Hier kam dem profanen Galeriebild eine entscheidende Mittlerrolle zu. Wie fügt sich nun aber der *Tod der Rahel* in die Geschichte der Bibelmalerei ein?

#### Anmerkungen zum Maler: Gustav Ferdinand Metz

Gustav Ferdinand Metz, 1816 in Brandenburg an der Havel geboren und 1853 in London an der Cholera gestorben, war ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts, der aufgrund seines frühen Todes nur ein recht schmales Oeuvre hinterlassen hat. Die Kunstwissenschaft hat sich mit ihm, wie mit den meisten Schülern und Mitarbeitern Eduard Bendemanns an der Dresdener Akademie, derer es mit Malern wie Metz, Hugo Bürkner, Hermann Lichtenberger und Eduard Robert Bary zahlreiche gab, bisher kaum befasst.<sup>17</sup> Metz' künstlerischer Nachlass blieb zunächst in Familienbesitz in seiner Geburtsstadt Brandenburg und gelangte dann in die Kunstsammlung der Wredow'schen Zeichenschule, aus der jedoch immer wieder Werke herausgelöst und verkauft wurden.<sup>18</sup> Der umfangreiche Rest des Nachlasses befindet sich heute im Stadtmuseum von Brandenburg an der Havel.<sup>19</sup> Metz kann als ein idealtypischer Repräsentant derjenigen Generation gelten, die gewissermaßen zu spät kam und in dem melancholischen Bewusstsein arbeitete, dass die großen Leistungen der Kunst schon erbracht worden waren. Auch von Metz besitzen wir die im mittleren 19. Jahrhundert nicht seltenen Klagen, in einem Epigonen-Jahrhundert zu leben. Es ist dieses die Epoche nach dem Tod Goethes beherrschende Lebensgefühl, dem



4 Eduard Bendemann, *Gefangene Juden in Babylon*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



5 Gustav Ferdinand Metz, *Gefangennahme des Grafen Helfenstein*, Verbleib unbekannt



6 Gustav Ferdinand Metz, Studie für den Tod der Rahel, Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus



7 Gustav Ferdinand Metz, Studie für den Tod der Rahel, Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus

Gottfried Keller im *Grünen Heinrich*, Adalbert Stifter im *Nachsommer* und Karl Immermann in den *Epigonen* Ausdruck verliehen haben.<sup>20</sup> So schreibt der Maler am 1. März 1839 an seinen Bruder:

„[...] ich habe einen Beruf gewählt mit Leib und Seele, u. bin oft so schrecklich unglücklich, wie ich keinem sagen kann. Der Gedanke, daß ich nun jetzt in den Zwanzigern bin u. eigentlich noch nichts kann, auf Kosten anderer existiere, u. vielleicht mit aller Mühe und Qual am Ende nur ein mittelmäßiger Künstler bleibe, da kann ich mich kaum der Thränen enthalten, u. könnte geradezu verzweifeln. Ich habe mit so schönen Hoffnungen die Bahn betreten, u. jetzt kommen die Jahre, wo sich Resultate zeigen sollen, - u. nun nichts von allem dem zu sehen - wie oft ich da sitze, u. mich ausweine, kannst Du gar nicht glauben. Sagen ließe sich das keinem anderen, man wird ausgelacht, weil einen niemand versteht, es sind vielleicht auch nur vorübergehende Perioden, sonst möchte ich lieber gar nicht mehr leben [...].“<sup>21</sup>

Metz stammte aus einer einfachen Kaufmannsfamilie in Brandenburg und konnte nur durch die Vermittlung der Bildhauer August Julius Wredow und Christian Daniel Rauch die Bildhauerei studieren. Zunächst Schüler von Rauch in Berlin, dann ab 1833 von Ernst Rietzschel in Dresden, wechselte er nach einem ersten Erfolg mit der Plastik eines *Fischerknaben* (1836), dem jedoch eine große Enttäuschung bei der Teilnahme an einer Preisaufgabe folgte, zur Malerei. Metz wurde 1838 Schüler von Eduard Bendemann in Dresden. Diese Erfahrung hat sein künstlerisches Werk, dessen Entfaltung mit dem frühen Tod im Alter von 37 Jahren endete, nachhaltig geprägt. Mit Bendemann und Julius Hübner arbeitete er zusammen und zeichnete wohl auch Entwürfe für die Ausmalung des Dresdener Schlosses. 1844 malte er für Prinz Johann von Sachsen das *Firmungsbild des Prinzen Albert von Sachsen*, das sich ehemals im Dresdener Schloss befand.<sup>22</sup> Auf diesem Gemälde empfahl der Selige Albertus Magnus den jungen Prinzen Albert der Muttergottes mit dem Kind, begleitet von dem in ewiger Anbetung niederknienenden Herrscherpaar in Renaissance-tracht, Prinz Johann und seine Gattin Prinzessin Amalie Auguste von Bayern. Am gesellschaftlichen Leben Dresdens im Umkreis Bendemanns, zu dem Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ludwig Tieck und Carl Gustav Carus gehörten, hat Metz nachweislich teilgenommen. Von Bendemann dürfte seine Vorliebe für alttestamentliche Szenen stammen, Kenntnis besteht von den Gemälden *Ruth und Naemi* und *Verlobung des Tobias*, die jedoch beide nicht auffindbar sind.<sup>23</sup> Sein erster großer Erfolg als Historienmaler war *Die Gefangennahme des Grafen Helfenstein* aus dem Jahr

1844 (Abb. 5), die in Dresden und Berlin gezeigt wurde. Das Gemälde, das sich einst in Welfenbesitz in Hannover befand, dessen jetziger Standort nach dem Verkauf von 2005 aber nicht ermittelbar ist,<sup>24</sup> zeigt eine Episode aus dem Bauernkrieg, die sog. Weinsberger Bluttat vom Ostersonntag 1525, in deren Verlauf Graf Ludwig von Helfenstein als Vertreter des Adels von plündernden Bauern gefangen gesetzt und getötet wurde. Diese Episode versetzte den Adel in Angst und Schrecken, veranlasste aber auch Martin Luther zur Abfassung seiner Schrift *Wider die mörderischen Rotten der Bauern*. Metz war über die historischen Vorgänge, die diesem Gemälde zugrundeliegenden, wahrscheinlich durch die Lektüre von Wilhelm Zimmermanns *Allgemeiner Geschichte des großen Bauernkrieges* gut unterrichtet.<sup>25</sup> Die Geschichtsdeutung, die Metz mit diesem Gemälde gibt, ist die eines passiven und handlungsunfähigen Helden, der, abgeführt von seinen Peinigern, dem sicheren Tod entgegengeht. Die heftige Klage von Frau und Kindern, ein klassisches tragisches Bildmotiv seit Raffael, kann die indolenten Täter nicht umstimmen, doch fügt sich Graf Helfenstein als reflexiver Held in das unausweichliche Schicksal. Der *Tod der Rahel* ist das zweite große Gemälde des Malers und wurde in Nachrufen als sein bestes Bild bezeichnet, doch sind über den Auftrag nur wenige Fakten in Erfahrung zu bringen. Offenbar war ein reicher Engländer namens „G. Young“, der das *Helfenstein*-Gemälde gesehen hatte, auf Metz aufmerksam geworden und hatte das Bild bei ihm bestellt, das seine Hauptbeschäftigung in Rom werden sollte.<sup>26</sup>

### Malen und Zeichnen in Rom

Metz unternahm seine Reise nach Rom einerseits zum Zwecke des Studiums von Landschaft, Volksleben, Antike und zeitgenössischer Kunst, andererseits aber auch zur gezielten Vorbereitung und definitiven Arbeit an dem Bildprojekt vom *Tod der Rahel*. In der Mitte des 19. Jahrhunderts häuften sich die gezielten Rom-Reisen deutscher Künstler, die im Zusammenhang mit größeren Projekten standen: 1830 und 1833 (und später noch öfter) reiste Peter Cornelius zur Vorbereitung der Fresken in der Münchner Ludwigskirche nach Rom, 1837/38 die Düsseldorfer Maler Andreas Müller, Carl Müller, Ernst Deger und Franz Ittenbach zusammen mit ihrem Lehrer Wilhelm Schadow, um die Freskierung der Apollinariskirche in Remagen vorzubereiten, 1844/45 Johann Baptist Schraudolph, um sich für die Ausmalung des Speyerer Domes zu inspirieren.<sup>27</sup> Auch Metz scheint den allgemeinen Studienzweck der Rom-Reise mit sehr konkreten Absichten verbunden zu haben. Der *Tod der Rahel*



8 Gustav Ferdinand Metz, Studie für den Tod der Rahel, Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus

wurde das zentrale Projekt seines Aufenthaltes in Rom, der von 1845 bis 1848 dauerte. Durch die Forschungen Friedrich Noacks ist bekannt, dass Metz von 1845 bis zu seiner Abreise Mitglied des Deutschen Künstlervereins war und 1846 am Cervarofest teilnahm; auch seine beiden römischen Wohnadressen sind ermittelbar.<sup>28</sup> Der römische Kontext, Metz' Künstlerfreundschaften und seine prägenden künstlerischen Eindrücke bleiben jedoch zu rekonstruieren, zumal die Briefe, die Metz aus Italien an seine Familie in Brandenburg schrieb, verloren sind.<sup>29</sup> 1847 war der *Tod der Rahel* vollendet und wurde über Berlin, wo er ausgestellt wurde, nach England geschickt. Es lässt sich nur spekulieren, was den Auftraggeber Young zur Wahl des außergewöhnlichen Themas veranlasst hatte, mit dem Metz nach Rom kam, um es künstlerisch zu realisieren. War es seine eigene jüdische Familiengeschichte oder nur eine besondere Bibelfestigkeit? Oder war es der Tod der eigenen Ehefrau, möglicherweise unter der Geburt eines Kindes, der die Wahl auf den *Tod der Rahel* als Memorialbild im biblischen Gewand fallen ließ? Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass es sich um ein Erinnerungsbild für eine verstorbene Gattin handelt, das den lebensweltlichen Bezug des Verlustes und der familiären Katastrophe in eine biblische Szene transformieren, damit zugleich distanzieren und transzendieren sollte. Ist der *Tod der Rahel* also nichts anderes als eine Bezeichnung im *decorum* des Galeriebildes, nämlich in der Bildsprache des Alten und nicht des Neuen Testaments? Und wird hier die biblische Historie zur Projektionsfläche für die individuellen Belange der persönlichen Trauerarbeit des Auftraggebers?

Schon Heinrich Stieglitz, der das Gemälde 1847 in seinem Entstehen in Rom sah, be-

merkte, dass sich in seinem Falle, wie auch bei anderen Zeitgenossen, die Gattungen Historie und Genre gewissermaßen vermischen, um einem sentimentalischen Gehalt Ausdruck zu verleihen:

„Aber abgesehen von Ironie und Selbsttäuschung, gibt es nicht in allen Künsten wie im Leben Mischungsverhältnisse, die der gewöhnlich angenommenen Grenzbestimmung spotten? – Sehen wir nicht die bedeutendsten Historienmaler mitunter in Darstellung von anspruchslosen, und doch so inhaltreichen Lebensbildern sich gefallen? – und streben nicht unter den Gattungsmalern manche mit mehr oder minderem Glück zum Historienbilde hinan? – Von dem bereits früher auf den ihm zukommenden Schauplatz vorgeführten Possesso des Historienmalers Wittmer möchte die Grenze schwer zu bestimmen sein, wo das eine Gebiet aufhört, das andere beginnt; und bei manch einem bedeutenden Kunstwerk sehen wir uns in ähnlichem Falle; so in dem von zartem Schönheitsinn und einer wohlthuenden Wärme des Gefühls durchdrungenen Gemälde, in welchem der Brandenburger Gustav Metz uns an das Sterbelager Rahel's führt, und das ich ein durch geschichtlichen Unterbau gesteigertes Familienbild nennen möchte.“<sup>30</sup>

Wie erwähnt sind die Briefe, die Metz aus Italien an seine Familie schrieb und in denen er möglicherweise über Beweggründe und Fortgang der Arbeit berichtete, verloren. Stieglitz könnte jedoch von Metz selbst über den Auftragskontext informiert worden sein, weshalb seine Einstufung als „gesteigertes Familienbild“, so andeutungsreich offen sie auch sein mag, Beachtung verdient.

Die gesamte Werkgeschichte ist in der zeichnerischen Vorarbeit, mit Ausnahme des



9 Gustav Ferdinand Metz, Studie für den Tod der Rahel, Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus

maßstabgleichen Kartons, im Nachlass erhalten.<sup>31</sup> Ungefähr fünfzig Zeichnungen hat Metz in Rom angefertigt. Damit liegt die gesamte Werkgenese für das Gemälde mustergültig vor, die von vorbereitenden Skizzen bis zum *modello*, mit dem die Komposition festgelegt wurde, reicht. In besonderer Geschlossenheit liegen im Nachlass die Figurenstudien vor, die sich in Akt- Gewand- und Detailstudien auffächern. Der intensive und auf das Modellstudium gestützte Werkprozess ist ein Signum der Düsseldorfer Schule und wurde dort von Wilhelm von Schadow vermittelt. Metz' Lehrer Bendemann hat dieses Verfahren dann auch an der Dresdener Akademie gelehrt. Metz hat die von Bendemann vermittelten Grundsätze treu befolgt und ist vom direkten Naturstudium der Modelle, deren Namensidentität die Zeichnungen überliefern, zur künstlerischen Stilisierung gelangt. Metz hat die Akte in einem zweiten Schritt mit kunstvollen Draperien bekleidet, die römischen Modelle namens „Candida“, „Lisabetta“, „Nanna“, „Adeleida“, „Teta“, „Domenicuccia“, „la Spagnoletta“, „Gasparo“ und „Pifferaro“ ihrer Banalität und Ateli-erwirklichkeit enthoben und in die Zeit der Patriarchen versetzt. Besonders deutlich zeigt dies die Vorarbeit für die Figur des Jakob (Abb. 6), dessen Körper am 19. September 1846 durch ein Aktmodell fixiert wurde, woraufhin Metz das Gewand studiert hat und schließlich am 1. Februar 1847 ein anderes Modell, einen „Pifferaro“ (Abb. 7) und damit einen der sich im Winterhalbjahr in Rom aufhaltenden Hirten, heranzog, um die Gesichtszüge des Patriarchen festzulegen.<sup>32</sup> Ein ‚Betrug‘ an der Natur,

wenn man so will, der aber dem etablierten Prinzip künstlerischer *electio* folgte. Auch für die Liegefigur der Rahel hat Metz zahlreiche Vorstudien angefertigt, die offenbaren, dass er selbst den leblos wirkenden Körper mit dem Aktmodell „Domenicuccia“ in seiner Wirkung erprobt hat (Abb. 8), um daraufhin Details des Gewandes und des Gesichtes in Zeichnungen und Ölskizzen festzulegen. Die Paradoxie der Studie für eine Tote nach dem lebenden Modell ist gewissermaßen die Umkehrung ‚realistischer‘ Nachahmungspraxis. Der biblischen Wehmutter, im Gemälde eine alte Frau, liegt das Studium eines jungen Modells, „la Spagnoletta“, zugrunde, dem sich Metz, wie mehrere Zeichnungen offenbaren, mit großer Hingabe gewidmet hat (Abb. 9). Auch der zeichnerische *modello* (Abb. 10), der erste Entwurf für die Gesamtkomposition, die Metz, wie ein weiteres Blatt im Nachlass belegt, im Verlauf des Werkprozesses noch einmal gedreht hat, ist erhalten. Das quadrierte, lavierte und durchgegriffelte Blatt weist deutliche Abweichungen von der Ausführung auf, wird Joseph auf ihm noch von links herangeführt und ist die Wehmutter nicht im Vordergrund, sondern hinter Rahel platziert. In der Ausführungsfassung hat Metz die Komposition insgesamt komprimiert und die Bewegungsmotive reduziert. Die erhaltene Ölskizze (Abb. 11) dokumentiert den definitiven Abschluss der zeichnerischen Entwurfsarbeit und ist als Farbstudie zu verstehen, mit der Metz die Verteilung der dominierenden Rot-, Grün- und Blautöne festgelegt hat. Der *Tod der Rahel* zeigt, wie schulbildend Eduard Bendemanns

akademische Methode der gewissenhaften Vorbereitung bei seinen Schülern fortgewirkt hat, auch wenn sie wie in Rom weit entfernt von den kritischen Augen ihres Lehrers arbeiteten.<sup>33</sup> Das Verfertigen des Bildes war für einen Bendemann-Schüler gar nicht anders denkbar als ein penibler Prozess der Aneignung und Bewältigung der Natur mit Hilfe einer leichten Idealisierung, die aber unbedingt – und das entfernt dieses Verfahren von den Nazarenern – der Wirklichkeit verhaftet bleiben musste. Metz hat neben dem angestrengten akademischen Komponieren in Italien aber auch Ölskizzen vor der Natur angefertigt, die in die Gestaltung des Landschaftshintergrundes eingeflossen sein dürften (Abb. 12). Auch diese Skizzen sind von hohem künstlerischen Reiz und deuten auf die von dem Historienmaler Metz unter Beweis gestellte Beherrschung der wesentlichen Fächer der Malerei, nämlich Historie, Landschaft und Portrait.

### Jakob und Rahel

Es wurde die Seltenheit und Neuheit des Themas, zumal für ein großes Galeriebild, schon konstatiert. Zweifellos wurde der *Tod der Rahel* seit den Anfängen christlicher Ikonographie in der Bibelillustration im Kontext von Zyklen zum Leben Jakobs, etwa in einer Miniatur der *Wiener Genesis*, gelegentlich dargestellt,<sup>34</sup> doch ist das Thema in der Neuzeit außerordentlich spärlich nachweisbar.<sup>35</sup> Für Metz muss die gewünschte Ikonographie für sein großes Bild die höchstmögliche Freiheit der Erfindung und formalen Umsetzung geboten haben. Dieses künstlerische Potential entfalten manche Bildthemen aus dem Alten Testament, die ab den 1830er Jahren populär wurden und dann im Verlauf des späteren 19. Jahrhunderts wieder verschwanden. Zu diesen zählt beispielsweise *Elias in der Wüste*, ein Gegenstand, der den Propheten ins Zentrum rückt, der sterben will und auf wunderbare Weise von einem Engel gespeist wird, womit ein typologischer Bezug auf das Abendmahl gegeben ist. Auch Gustav Ferdinand Metz hat dieses Thema für ein Gemälde entworfen, aber nicht mehr ausgeführt.<sup>36</sup> Der *Tod der Rahel* war jedoch kein Modethema. Wenn das Bildthema, wie angenommen werden kann, wirklich schon vor dem Italienaufenthalt mit dem Engländer Young vereinbart worden war, dann bot Metz' Romreise günstige Umstände für die formale Bewältigung der Bildidee. Zunächst war der *Tod der Rahel* gewissermaßen die Inversion eines Lieblingsthemas der Nazarener, nämlich der Begegnung von *Jakob und Rahel am Brunnen* (Genesis 29,6–28). Auf der Flucht vor Esau gelangt Jakob zu seinem Verwandten Laban und verliebt sich in dessen

Tochter Rahel, die er erstmals am Brunnen auf der Viehweide trifft. Die mit einem zärtlichen Kuss endende Begegnung markiert den Beginn einer langjährigen Knechtschaft Jakobs bei Laban sowie einer von vielen Schwierigkeiten geprägten Familien- und Liebesbeziehung, die im Zeichen der biologischen Reproduktion Jakobs und der Konsolidierung des Volkes Israel steht.

Julius Schnorr von Carolsfeld, Gustav Heinrich Naeke, Erwin Speckter, Anton Dräger, Franz August Schubert, Robert Reinick und Joseph von Führich hatten das Thema in Zeichnungen und Gemälden bearbeitet.<sup>37</sup> Es ist aufschlussreich, die Worte eines Zeitgenossen bezüglich des Ölgemäldes von Führich aus dem Jahre 1836 (Abb. 13) zu zitieren, um die christliche Deutung des alttestamentlichen Sujets bei den Nazarenern zu verstehen:

„Die Art der Behandlung des Gegenstandes durch unsern Meister läßt sich kurz in die Worte zusammenfassen: altes Testament im Geiste des neuen. Ein Zug christlicher Empfindung zieht sich durch die Scene aus dem Leben der Hirten von Haran hindurch; die heroisch gewaltsamen und sinnlich derben Gestalten der Patriarchenzeit erscheinen wie verklärt, und namentlich die weibliche Hauptfigur ist mit allem Zauber madonnenhafter Jungfräulichkeit umkleidet.“<sup>38</sup>

Ist in der nazarenischen Ikonographie der Beginn der Liebesbeziehung als lyrisch-bukolische Szene mit einem typologischen Bezug auf die Begegnung von Christus und der Samariterin am Brunnen gewissermaßen die Möglichkeit im religiösen Bild gewesen, ein junges Liebespaar im Motiv der „zärtlichen Begegnung“ zu malen,<sup>39</sup> so thematisiert Metz das Ende dieser Beziehung und die Eröffnung der genealogischen Folge: Joseph und Benjamin, die Lieblingsöhne Jakobs und prominent als nackte Kinder im Bild, gelten bekanntermaßen als zwei Stammväter der zwölf Stämme Israels.

### Liegefiguren

Wenn Metz aber nun gezwungen war, das Liebesthema von seinem Ende her darzustellen, nämlich vom Tod der geliebten Frau, die ihrem Gatten nach langer Unfruchtbarkeit, die Jakob dazu zwang, zunächst mit der Schwester Lea und den Mägden Bilha und Silpa das Lager zu teilen, doch noch zwei Söhne schenkte, die seine Lieblingskinder wurden, so fand er in Rom das entscheidende bildliche Muster. In Rom wurde das Thema der Liegefigur während Metz' Italienaufenthalt in zentralen Projekten bearbeitet. Seit 1837 arbeitete Friedrich Overbeck in seinem römischen Atelier an einem großen Historienbild, das für die Marienkirche in Lübeck bestimmt war (Abb.



10 Gustav Ferdinand Metz, *Modello für den Tod der Rahel*, Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus

14).<sup>40</sup> Den Gegenstand, der von den Auftraggebern zunächst offen gelassen worden war, hatte Overbeck selbst vorgeschlagen, und er nannte ihn nicht die *Beweinung Christi*, sondern die „Trauer der den Leichnam Christi Umgebenden“. Overbecks *Beweinung Christi* ist ein nazarenisches Historienbild par excellence: Nicht Handlung, sondern eine, im Sinne Friedrich Schlegels, ‚hieroglyphische‘ Erinnerung an die biblische Begebenheit, Reflexion und Trauer über den Tod, vorgetragen in einer Historie ohne Handlung von hoher Stilisierung und Transzendierung der Textvorlage, in deren Zentrum der entseelte Körper Christi steht. Den irdischen Leib des Herrn hat Overbeck mit einer besonderen Eindringlichkeit als toten Körper geschildert. Overbecks Gemälde wurde erst im Dezember 1845 fertiggestellt und kam 1846 in Lübeck an. Metz, der im Sommer 1845 nach Rom kam, muss dieses Gemälde gesehen und seiner Entwurfsarbeit zugrunde gelegt haben. Interessanterweise findet sich im *Kunstblatt* vom 12. März 1846 ein Bericht über die Situation der deutschrömischen Künstler im Herbst 1845, in dem sowohl von Overbecks noch andauernder Arbeit an der *Beweinung Christi* wie auch von Gustav Ferdinand Metz' Vorsatz, in Rom „ein größeres historisches Bild zu malen“ berichtet wird.<sup>41</sup> Die leicht schräge Liegeposition der auf dem Boden liegenden Rahel sowie die sie umgebenden Trauernden erinnern nicht ohne Grund an die *Beweinung Christi*, die wohl prominenteste Trauerszene des christlichen Bilderkosmos. Metz hat also, wenn man so will, ein Bildzitat aus der Ikonographie des Neuen

Testaments auf sein alttestamentliches Thema übertragen und so für die Aufgabe des profanen Galeriebildes nutzbar gemacht. Dieses Verfahren garantierte ihm eine enorme Stilhöhe und religiöse Ernsthaftigkeit, die den narrativen Zug der Sache, nämlich die vielfigurige Patriarchenreise, buchstäblich in den Hintergrund treten lässt. In künstlerischer Hinsicht trat er in einen Wettstreit mit dem nazarenischen Hauptmeister, der bis in Details des Figurenarrangements geht. Möglicherweise ging es Metz dabei auch um die Behauptung einer neuen gefühls- und farbbetonten Historienmalerei gegen den Primat einer auf Umrissästhetik und farbliche Abstraktion gerichteten nazarenischen Kirchenmalerei.

Die Bildaufgabe der Liegefigur einer Toten war in Rom um 1845 allerdings auch in anderen Ateliers Gegenstand künstlerischer Bemühungen. Dies kann eine Zeichnung des Hamburger Cornelius-Schülers Gottlieb Emil Schuback belegen (Abb. 15).<sup>42</sup> Das auf das Jahr 1847 datierte Blatt ist eine präzise Nachzeichnung des Modells für das in Rom von dem Thorvaldsen-Schüler Jens Adolph Jerichau gefertigte Grabdenkmal für Alma von Goethe, die 1844 knapp siebzehnjährig in Wien an Typhus verstorbene Enkelin des Dichters.<sup>43</sup> Otilie von Goethe, die Mutter der Verstorbenen, bestellte das Monument während ihrer Italienreise 1845/46 bei Jerichau in Rom. Die Marmorausführung vollendete dieser um 1854/55, doch gelangte das Monument erst 1872 nach Weimar und bildet dort noch heute das Zentrum des Goetheschen Familiengrabes. Jerichau wählte als Motiv die Liegefigur eines



11 Gustav Ferdinand Metz, Ölskizze für den Tod der Rahel, Privatbesitz



12 Gustav Ferdinand Metz, Berge bei Civitella, Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus

verstorbenen Mädchens, das er zunächst idealisiert und ohne Portraitszüge ausgestattet hatte. Erst nach der Kritik der Auftraggeberin am Modell und der nachfolgenden Zusendung der Totenmaske und eines Bildnisses der Verstorbenen glich er die Züge portraithaft an. Jerichau hat den bildlichen Bestandteil des Monuments zunächst also allgemein aufgefasst und in der liegenden Toten vermutlich ein elegisches Sinnbild für die Macht des Todes gesehen, der auch eine blühende und hoffnungsvolle Schönheit plötzlich aus dem Leben zu reißen vermag. Schubacks Zeichnung gibt offensichtlich diesen Zustand des Monuments vor seiner ‚Individualisierung‘ wieder, denn die Totenmaske traf erst 1848 in Rom ein.<sup>44</sup> Jerichau zeigt die Verstorbene als eine Liegefigur, wie sie auch Overbeck in seiner *Beweinung Christi* gemalt hatte. Und es

kann erwähnt werden, dass auch ein weiteres zeitnah ausgeführtes Grabmal eines Mädchens in Rom dasselbe Motiv, möglicherweise in direkter Anlehnung an Jerichaus Bildkonzept, zeigt: Vincenzo Gaiassi übernahm das Motiv der Liegefigur auf dem Grabmal der mit neunzehn Jahren 1846 in Rom verstorbenen Octavia Catherina Maria Bryan-Talbot, die ihre letzte Ruhestätte im linken Querhausarm der Kirche S. Isidoro, der vom Franziskanerorden unterhaltenen irischen Nationalkirche, fand.

Es kamen also mehrere Umstände zusammen, die aus Metz' Arbeit am *Tod der Rahel* seine wohl bedeutendste Bildschöpfung werden ließen: Einerseits das attraktive Bildthema durch die beim zeitgenössischen Publikum beliebten Protagonisten, das ihm zugleich die Möglichkeit bot, sich auf originelle Weise mit den nazarenischen Gestaltungen von *Jakob*

und *Rahel am Brunnen* zu messen. Andererseits aber die Möglichkeit, im Rekurs auf den derzeit international berühmtesten deutschen Maler, nämlich auf Overbeck, eine entseelte Liegefigur zu gestalten, deren von starkem Sentiment erfüllte Gruppe von Begleitern wiederum von seinem Lehrer Eduard Bende mann inspiriert ist. Hier lässt sich eine Ausdifferenzierung der Stillagen für die biblische Historienmalerei erkennen. Waren die Themen des Alten Testaments eher offen für Formen der Poetisierung, der künstlerischen Imagination und der genrehaften Emotionalisierung, so blieb das Neue Testament als vornehmliche Aufgabe der Kirchenmalerei ikonographisch weitgehend kanonisch und eher der linear-ernsthaften Stilisierung der Nazarener verpflichtet, die in weiten Teilen Deutschlands führend wurde und sich als Ausstrahlungsphänomen der Münchner Cornelius-Schule, der Frankfurter Städel-Schule mit Philipp Veit und Eduard Steinle sowie der Düsseldorfer Nazarener wie Wilhelm von Schadow, Ernst Deger und anderen beschreiben ließe. Metz war kein Nazarener, und die Ausdifferenzierung der Stile in der Kunstpraxis der Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich an seinem Werdegang exemplarisch aufzeigen.

### Profaner Tod im Kindbett oder religiöse Historie?

Zu fragen ist zuletzt nach der tieferen religiösen Bedeutung des Bildes, sollte sich seine Themenwahl nicht in der Analogiebildung vom hypothetischen Tod der Ehefrau und dem Sterben der Patriarchengattin erschöpfen. Metz hat aus dem biblischen Bericht eine Episode herausgegriffen, die er in hoher erzählerischer Verdichtung vor Augen stellt. Eine Handlung, die keine ist, und doch die Reise des zukünftigen Volkes Israel; Tod, Trauer, Abschied, aber auch Aufbruch und Geburt, und damit gleichsam der Übergang in eine neue Phase der biblischen Genealogie. Metz hat eine tragische Historie zum Thema gewählt, in der vor allem das Leid unter Familienangehörigen thematisiert wird. Doch was genau ist der Gegenstand dieses biblischen *ut pictura poesis*, versteht man die Bibel und namentlich die Geschichte Jakobs und seiner Söhne als Weisheitsliteratur von hohem poetischen Rang? Die biblische Referenz zur dargestellten Szene lautet:

„Und sie brachen auf nach Bethel. Und als es noch eine Strecke Weges war bis Ephrata, da gebar Rahel. Und es kam sie hart an über der Geburt. Da ihr aber die Geburt so schwer wurde, sprach die Wehmutter zu ihr: Fürchte dich nicht, denn auch diesmal wirst du einen Sohn haben. Als ihr aber das Leben entwich und sie sterben musste, nannte sie ihn Ben-

Oni, aber sein Vater nannte ihn Ben-Jamin. So starb Rahel und wurde begraben an dem Weg nach Ephrata, das nun Bethlehem heißt. Und Jakob richtete einen Stein auf ihrem Grab; das ist das Grabmal Rahels bis auf diesen Tag.<sup>45</sup>

Die Verweise der Geburt Benjamins auf die Geburt Christi sind offenkundig. Sie sind vermutlich nicht als typologische Verweise im streng theologischen Sinne bei der Themenwahl von Bedeutung gewesen, sondern eher als Andeutung und Ahnung: Rahel, das alte Sinnbild der Ecclesia, stirbt bei Bethlehem, dort wo der Messias später das Licht der Welt erblicken wird, dessen erwähltes Volk sich in der Familiengründung Jakobs gerade formiert. Man könnte dies als einen deutlichen Hinweis nehmen, dass, wie in Bendemanns religiösen Historienbildern, alttestamentliche Themen im 19. Jahrhundert sehr häufig in ihren typologischen Bezügen zu verstehen waren und einen Interpretationshorizont eröffnen konnten, der gebildeten Bibellesern vollkommen verständlich war.

Um die Sterbende gruppieren sich ihre engsten Angehörigen (Abb. 16): der Patriarch Jakob und – über Rahel gebeugt und farblich akzentuiert – vermutlich Lea, die ältere Schwester, Sinnbild der Synagoge und weniger schön, denn ihre „Augen waren ohne Glanz“. Rahel allein, „schön von Gestalt und von Angesicht“ hatte die Liebe Jakobs gegolten, sie war die ihm durch göttliche Erwählung zugeführte Frau. Da sie zunächst unfruchtbar blieb, musste er die Rivalin Lea und die Mägde im Sinne seiner Bestimmung zum Staatengründer mit Nachkommen bedenken.<sup>46</sup> Vor Rahel kniet die Wehmutter mit verhülltem Haupt. Sie ist eindeutig identifizierbar, denn neben ihr steht das Gefäß, und sie hält die Leinentücher in der Hand, die sie für ihre Tätigkeit als Geburtshelferin benötigt, um das Neugeborene zu waschen. Vermutlich Rahels Leibmagd Bilha hält den eben geborenen Benjamin, und Silpa, die Magd Leas, führt den Knaben Joseph heran. Die Benennungen bleiben zwangsläufig hypothetisch, denn Metz hat das Personal dieser erotisch-familiären Fünferbeziehung, an deren Ende zwölf Söhne stehen, auf seinem Gemälde um drei Frauen erweitert. Er hat darauf verzichtet, die Frauen ikonographisch eindeutig auszuzeichnen, so als wollte er die Phantasie des Betrachters animieren, in die Darstellung einzutauchen und die biblischen Referenzfiguren selbst zu benennen, deren einigendes Charakteristikum eine besonders akzentuierte orientalische Schönheit ist.

Versenkung in die Geschichte der Patriarchen als Nachdenken über die Genealogie Christi? Eine solche Interpretation alttestamentlicher Historien wäre in der Mitte des 19. Jahrhunderts, und namentlich im Umfeld Bendemanns, der Dresdener Akademie und der Düsseldorfer Schule, nicht unwahrschein-



13 Joseph von Führich, Jakob und Rahel, Wien, Österreichische Galerie im Belvedere

lich. Schon Benjamins Namengebung ist ein solcher Verweis eingeschrieben: Hatte Rahel kurz vor ihrem Tod noch „Ben-Oni“ – „Kind des Schmerzes“ („Sohn meines Unglücks“) vorgeschlagen, so nennt ihn der Vater Ben-Jamin – „Kind der Freude“, „Sohn der Stärke“, „Sohn des Südens“ resp. „der an der rechten Seite Befindliche“ – die Übersetzung dieser Namensgebung ist äußerst komplex und nicht eindeutig.<sup>47</sup> Damit mag wiederum auf einen anderen in Bethlehem Neugeborenen verwiesen werden, der in den Prophezeiungen Jesajas die Beinamen „Wunder-Rat“, „Gott-Held“, „Ewig-Vater“ und „Friedefürst“ trägt.<sup>48</sup> Der Leserichtung des Bildes von links nach rechts folgend löst sich die Trauer über Tod und Abschied in die Freude über die Geburt auf, über das Fortleben der Mutter in ihrem Kind und die Hoffnung auf die genealogische Kontinuität. Nicht ohne Grund findet sich der freudigste Affekt des ganzen Bildes im naiven Ausdruck des Kindes Benjamin, dem der Blick der Magd mit einem gemischten Affekt zwischen Trauer und Freude, zeitlich zwischen vorher und nachher oszillierend, antwortet. Und es bleibt zu fragen, ob die starke Affektgeste des Zeigenden im Mittelgrund auf die Sterbende oder auf das Wunder der Geburt, und damit auf eine glückliche Zukunft des Familienstammes, gerichtet ist? Ein Tod auf der Reise, ein Sterben bei der Geburt: Metz gelingt es mit seiner Komposition, das Transitorische des Daseins in das Historienbild zu bringen, dessen Offizium ja seither die Darstellung von Handlung in der Zeit war. Was sich vordergründig als Komposition um eine spannungslose Liegefigur Bendemannscher Prägung präsent-

tiert, offenbart sich bei intensiver Bildlektüre als ein äußerst kompliziertes Geflecht von zeitlichen Ebenen, wobei biblische Erzählzeit, Bildzeit und die möglicherweise im typologischen Verweis auf den Messias eingeschriebene Weltzeit gleichermaßen abgehandelt werden – eben „altes Testament im Geiste des neuen“.<sup>49</sup> Nimmt man die Konzeption der Liegefigur einer Sterbenden noch einmal zum gedanklichen Angelpunkt der Komposition, so mag auch eine andere Lesart angebracht sein, wie sie schon bei den Kirchenvätern und in Dantes *Divina Comedia* angelegt ist.<sup>50</sup> Lea und Rahel wurden seit jeher als Verkörperungen von *vita activa* und *vita contemplativa* verstanden. So stehen die beiden um Jakob rivalisierenden Frauen in der Exegese für die beiden Aspekte eines Lebens in Christus: für das irdische und vom Leiden bestimmte Leben, die *vita activa*, steht die nie wirklich zur Liebe Jakobs durchdringende Lea; für das ewige und der Betrachtung hingeebene Leben, die *vita contemplativa*, und die Wahrnehmung der göttlichen Freude steht Rahel. Ihr Tod, wie in Metz' Gemälde evoziert, wäre in diesem Sinne als die Vollendung der Kontemplation zu verstehen. Rahel wird zu den Erzeltern Israels gezählt. Schon ihr Gatte errichtete ihr, wie in der Genesis berichtet wird, ein Denkmal: „[Sie] wurde begraben an dem Weg nach Ephrata, das nun Bethlehem heißt. Und Jakob richtete einen Stein auf ihrem Grab; das ist das Grabmal Rahels bis auf diesen Tag.“<sup>51</sup> Rahels Grab, dessen Lokalisierung durch unterschiedliche biblische Hinweise keineswegs eindeutig ist,<sup>52</sup> war in der Folgezeit immer ein heiliger Ort höchster Verehrung, denn dem Judentum



14 Friedrich Overbeck, *Beweinung Christi*, Lübeck, Marienkirche

wurde Rahel zum Symbol Israels. Das heute als solches anerkannte Grab Rahels, ein kleiner Kuppelbau, der Juden, Christen und Muslimen gleichermaßen heilig ist, liegt nördlich von Bethlehem. Es ist heute eine auf palästinensischem Gebiet liegende Gedenkstätte, die von den Juden seit alter Zeit verehrt wurde, den Muslimen aber als Moschee gilt, wo sie jedoch schon seit 1967 nicht mehr beten dürfen.

### Schluss

Als Metz am 30. Oktober 1853 nach kurzer Krankheit in London an der Cholera starb, blieb sein Lebensentwurf, ein Historienmaler zu werden, unvollendet. Die *Gefangennahme des Grafen Helfenstein* und der *Tod der Rahel* sind ohne Frage zeittypische Werke, waren

Religion und Geschichte in der Mitte des 19. Jahrhunderts doch die universalen Bildungsmächte, an denen die Künstler vor allem ihre künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnten, um Salonbilder statt patriotischer Historien- oder strenger Kirchenbilder zu schaffen. Der *Tod der Rahel* ließ sich in diesem Sinne exemplarisch für die Situation der biblischen Historienmalerei in der Mitte des 19. Jahrhunderts betrachten, wollte diese doch einerseits mit Salonbildern voll von malerischen Sensationen aufwarten, andererseits aber auch von religiöser Ernsthaftigkeit und lehrhaftem Charakter sein und dem reflexiv gestimmten Betrachter mehr bieten, als das Bild selbst zu zeigen vermochte. Kaum bekam Metz jedoch die Gelegenheit, große Bilder auszuführen, sondern musste seinen Unterhalt vor allem mit der Anfertigung von Por-

traits bestreiten. Auch die letzte Reise nach England stand im Zeichen des Portraitierens, denn dort war ihm der Auftrag vermittelt worden, sechzehn Bildnisse auszuführen. Metz war mit großen Ambitionen zum Historienmaler in den Künstlerberuf eingestiegen, doch erwies sich auch in seinem Fall die Realität als weniger bedürftig an Gemälden, die wie im Falle des *Todes der Rahel* Religion und Geschichte als einen fernen Erinnerungsraum greifbar werden ließen.

*Für die Möglichkeit, den künstlerischen Nachlass von Gustav Ferdinand Metz im Stadtmuseum Brandenburg – Museum im Frey-Haus studieren zu können, danke ich Frau Heike Köhler (Brandenburg an der Havel). Wertvolle Hinweise gaben mir zudem Hubert Locher und Christian Scholl.*

- 1 Sunderland Museum and Winter Gardens, Tyne and Wear Museums, Öl auf Leinwand, 181,5 x 239 cm, bez. unten rechts: „G. Metz / Rom 1847“. Das Gemälde wurde 1880 mit öffentlichen Mitteln erworben. Zum Gemälde siehe *Catalogue of the Art Gallery permanent collection*, bearbeitet von J. A. Charlton Deas, Sunderland 1906, Kat. Nr. 15.
- 2 *Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche zu Berlin 1848 in den Sälen des Königlichen Akademie-Gebäudes ausgestellt sind. XXXVI. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1848*, S. 48, Kat. Nr. 631: „Rahels

- Gemälde vgl. *Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, hg. von der Österreichischen Galerie, Wien, und der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung, Ausst. Kat. Schloss Halbturn 1990, Eisenstadt 1990, S. 62–63, Kat. Nr. 8.
- 7 Vgl. Hans Wille: „Gustav Metz. Leben und Werk eines vergessenen Spätromantikers“, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 47, 1993, S. 74–91.
- 8 Vgl. zuletzt Hans Körner: „Unsichtbare Malerei“. *Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule*, Düsseldorf 2011.

Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 38–66.

- 13 Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Courbod, Inv. Nr. WRM 1939; Öl auf Leinwand, 183 x 280 cm. Vgl. dazu v.a. Hans Wille: „Die Trauernden Juden im Exil“ von Eduard Bendemann“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 56, 1995, S. 307–316; Guido Krey: *Gefühl und Geschichte. Eduard Bendemann (1811–1889). Eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule*, Weimar 2003, S. 88–118; „An den



15 Emil Schuback, Zeichnung nach Grabmal Alma von Goethe, Weimar, Klassik-Stiftung, Kunstsammlungen

- Tod. Im Auftrage des Herrn Young in London ausgeführt.“; Friedrich von Boetticher: *Malereien des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, 4 Bde., Dresden 1898–1901, Bd. 2, S. 89, Nr. 4.
- 3 Privatbesitz, Öl auf Karton, 30,5 x 38 cm; rückseitig beschriftet mit Angabe der Provenienz Wredow'sche Kunstsammlung, vgl. Berlin, Galerie Bassenge, *Gemälde alter und neuerer Meister, Zeichnungen des 15.–19. Jahrhunderts*, Auktion vom 26. November 2010, 86–87, Lot 6115 (unverkauft), zuvor und danach Kunsthandel Holger Martin, Berlin.
- 4 Genesis 35,22–27.
- 5 Genesis 28,13–14.
- 6 Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 2277 (ehemals Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1241); Öl auf Leinwand, 92 x 142 cm; bez. unten links: „Carl Blaas. Rom 1841“. Zum

- 9 Hannelore Schläffer, Heinz Schläffer: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main 1975, S. 47.
- 10 St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 4778; Öl auf Leinwand, 215 x 193 cm; zum Gemälde siehe zuletzt mit älterer Literatur: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, hg. von Bettina Baumgärtel, Ausst. Kat. Düsseldorf 2011–2012, Petersburg 2011, Bd. 2, S. 160–161, Kat. Nr. 124 (Bettina Baumgärtel).
- 11 Diese Kritik an der Düsseldorfer Malerschule von Arnold Ruge (1839) zitiert nach Christian Scholl: *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906*, Berlin 2012 (= *Ars et Scientia*; 3), S. 128; Körner (wie Anm. 8), S. 66–82.
- 12 Vgl. dazu Reinhart Koselleck: „Historia magistra vitae. Über die Auflösung des Topos im

*Wassern Babylons saßen wir*“. *Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann*, hg. von Alexander Bastek und Michael Thimann, Ausst. Kat. Lübeck, Behnhaus, 2009, Petersburg 2009, passim und S. 108–111, Kat. Nr. 11 (Alexander Bastek); zuletzt mit sämtlicher Literatur: Ausst. Kat. Düsseldorf 2011 (wie Anm. 10), S. 162–167, Kat. Nr. 125–128 (Bettina Baumgärtel).

- 14 Grundlage des Bildthemas ist die Überlieferung des Alten Testaments zum Königreich Juda (2 Könige 25; 2 Chronik 36; Jeremia 39 und 52).
- 15 Diese Deutung des Gemäldes entstand schon im Vormärz und wird erstmals greifbar bei Hermann Püttmann: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur*



16 Gustav Ferdinand Metz, *Tod der Rahel*, Sunderland, Sunderland Museums and Winter Gardens, Art Gallery, Detail

- modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839, S. 44.
- 16 Vgl. Wille 1995 (wie Anm. 13), S. 310–311; Cordula Grewe: „Christliche Allegorie und jüdische Identität in Eduard Bendemanns ‚Gefangene Juden in Babylon‘“, in: Ausst. Kat. Lübeck 2009 (wie Anm. 13), S. 41–56.
- 17 Grundlegend ist, neben den älteren Lexikonbeiträgen, der monographische Aufsatz von Wille 1993 (wie Anm. 7). Vgl. zudem Erich Metz: „Zum Gedenken an den Brandenburger Historienmaler Gustav Metz, geb. am 28. Oktober 1816“, in: *Kulturspiegel der Stadt Brandenburg (Havel)*, Heft 12, 1966, S. 10–13; Erich Metz: „Gustav Metz, ein Brandenburger Historienmaler des 19. Jahrhunderts“, in: *Brandenburger Blätter*, 2, 1979, S. 47–56.
- 18 Die Kunstsammlung der Wredow'schen Zeichenschule war v. a. eine Lehrsammlung ihres Stifters, des Bildhauers August Julius Wredow (1804–1891), der auch Metz gefördert hatte, vgl. *Die Kunstsammlung des August Julius Wredow*, Ausst. Kat. Brandenburg an der Havel, Brandenburg an der Havel 1998.
- 19 Inge Laude: „Der Nachlaß Metz in der Kunstsammlung der Museums Brandenburg“, in: *Brandenburger Blätter*, 2, 1979, S. 57–60.
- 20 Vgl. Ernst Osterkamp: „Der fiktive Zeichner (deutsche Schule, 19. Jahrhundert)“, in: *Aspekte deutscher Zeichenkunst*, hg. von Iris Lauterbach und Margaret Stufmann, München 2006, S. 141–148.
- 21 Zitiert nach Wille 1993 (wie Anm. 7), S. 78.
- 22 Verbleib unbekannt, höchstwahrscheinlich 1945 zerstört. Das Vorkriegsinventar des Dresdener Schlosses ist weitgehend verloren und kaum dokumentiert, Metz' Gemälde ist nicht nachweisbar; freundliche Mitteilung vom 4. Dezember 2014 von Dirk Syndram (Dresden). Auch weder im Besitz oder in den Verlustlisten der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, noch im Museum von Schloß Weesenberg in Sachsen, seit 1838 im Besitz von Johann von Sachsen und von ihm als Sommersitz genutzt, ist das Gemälde nachweisbar.
- 23 Entwurfszeichnungen zu beiden Gemälden sind im Brandenburger Nachlass erhalten.
- 24 Unbekannter Standort, Öl auf Leinwand, 203 x 242 cm, ehemals als Leihgabe in Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, 2005 im Zuge der ‚Welfen-Auktion‘ auf Schloss Marienburg bei Hannover von Sotheby's an einen unbekanntenen Käufer versteigert, vgl. Auktionskatalog Sotheby's Deutschland, Auktion am 8. Oktober 2005, Lot 1817 (Zuschlag 38.000 €). Im Brandenburger Nachlass sind sowohl eine ausgeführte Vorzeichnung als auch die Ölskizze zum Gemälde erhalten geblieben.
- 25 Wilhelm Zimmermann: *Allgemeine Geschichte des großen Bauernkrieges. Nach handschriftlichen und gedruckten Quellen*, 3 Bde., Stuttgart 1841–1843. Manche Bilddetails lassen sich direkt auf Beschreibungen Zimmermanns zurückführen, vgl. Wille 1993 (wie Anm. 7), S. 81.
- 26 Vgl. Wille 1993 (wie Anm. 7), S. 85. Die Identität Youngs lässt sich nicht klären.
- 27 Vgl. Christian Scholl: „Gezieltes Reisen: Rom als Ort der künstlerischen Vorbereitung auf Projekte in Deutschland“ (unpubliziertes Vortragsmanuskript anlässlich der Tagung Romkünstler im Ottocento. Konstellationsanalysen ästhetischer Praxis, Rom, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut, 4.–6. Dezember 2013).
- 28 Diese Informationen sind nicht Friedrich Noacks zweibändigem Hauptwerk *Das Deutschland in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters* (Stuttgart 1927) zu entnehmen, sondern seinen Zettelkästen, die in der Bibliotheca Hert-

- ziana verwahrt sind, vgl. Rom, Bibliotheca Hertziana, Institutsarchiv, Schede Noack, s.v. Metz, Gustav.
- 29 Eine wichtige Quelle für die in Rom arbeitenden Künstler und ihre Hauptwerke zur Zeit von Metz' Italienaufenthalt ist Adolf Stahr: *Ein Jahr in Italien*, 3 Bde., Oldenburg 1847–1850. Stahr hielt sich 1845/46 in Italien auf und beschreibt in seinem literarischen Reisebericht zahlreiche Maler- und Bildhauerateliers in Rom.
- 30 Heinrich Stieglitz: *Erinnerungen an Rom und den Kirchenstaat im ersten Jahre seiner Verjüngung*, Leipzig 1848, 93–94.
- 31 Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus, Inv. Nr. V 13115 kb – V 13158 kb.
- 32 Die Datierung des Blattes stimmt in diesem Sinne mit der kulturhistorischen Tatsache überein, dass die Pifferari in der Adventszeit aus den Volskerbergen und den Abruzzen nach Rom kamen, um vor Madonnenbildern mit Schalmei, Dudelsack und Gesang zu musizieren, und sich dann im Winterhalbjahr in der Stadt aufhielten, vgl. Hans Geller: *I Pifferari. Musizierende Hirten in Rom*, Leipzig 1954.
- 33 Zu dieser Arbeitsweise vgl. *Vor den Gemälden: Eduard Bendemann zeichnet. Bestandskatalog der Zeichnungen und Skizzenbücher eines Hauptvertreters der Düsseldorfer Malerschule in der Göttinger Kunstsammlung*, hg. von Christian Scholl und Anne-Katrin Sors, Göttingen 2012.
- 34 Zur Ikonographie des Themas vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, Bd. 2, Sp. 381–383, s.v. „Jakob“; ebd., Bd. 3, Sp. 491–492, s.v. „Rachel“.
- 35 Nur drei barocke Bearbeitungen bei Andor Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1974, Bd. 1, S. 73.
- 36 Im Nachlass sind mehrere Entwürfe für dieses Bildthema erhalten, vgl. Brandenburg an der Havel, Stadtmuseum im Frey-Haus, Inv. Nr. V 13230 kb – V 13236 kb.
- 37 Zu den nazarenischen Bearbeitungen des Themas siehe *Die Nazarener*, hg. von Klaus Gallwitz, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 1977, Frankfurt am Main 1977, S. 121–122, Kat. Nr. C 8 und C 14, S. 203–204, Kat. Nr. E 63 und E 64, sowie zuletzt den Katalogeintrag von Norbert Suhr zu Joseph Anton Dräger, *Jakob und Rahel am Brunnen* (1824–1826), in: *Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von Norbert Suhr und Nico Kirchberger, Ausst. Kat. Mainz, Landesmuseum, 2012, Regensburg 2012, S. 193, Kat. Nr. V.2.
- 38 Vgl. Carl von Lützwow: „Jakob und Rahel. Oelgemälde von Joseph Führich, gestochen von Louis Jacoby“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 4, 1869, S. 149–152. Zum Gemälde siehe auch *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hg. von Klaus Gallwitz, Ausst. Kat., Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981, München 1981, S. 106–108, Kat. Nr. 27; Ausst. Kat. Schloss Halbturn 1990 (wie Anm. 6), S. 124–125, Kat. Nr. 39.
- 39 Michael Leja: „Die Nazarener, Wackenroder und das Motiv der ‚zärtlichen Begegnung‘“, in: *Idea*, 1, 1982, S. 163–177.
- 40 Vgl. zu dem Gemälde mit sämtlichen Dokumenten Michael Thimann: „Hieroglyphen der Trauer. Johann Friedrich Overbecks ‚Beweinung Christi‘“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 28, 2001, S. 191–234; ders.: *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014 (= *Studien zur christlichen Kunst*; 8), S. 315–321.
- 41 „ef.“ [= Ernst Förster]: „Nachrichten von einigen deutschen und andern nordischen Künstlern in Rom. Herbst 1845“, in: *Kunstblatt*, Nr. 13, 12. März 1846, S. 54.
- 42 Weimar, Klassik Stiftung, Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. KHZ/02498; Graphit auf Tonpapier, 26,3 x 43 cm, eigenhändig bezeichnet links: „J. A. Jerichau inv. et sculpsit. / E. Schuback del. / Roma. 1847“; unten rechts von unbekannter Hand: „Alma v. Goethe“. Zu dem Blatt siehe auch *Nachsommer in Weimar. Walther von Goethe*, Ausst. Kat. Weimar, Kunstsammlungen, Weimar 1997, Kat. Nr. 7.
- 43 Vgl. Louis Bobé: „Alma von Goethe und ihr Grabmal“, in: *Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft*, 9, 1944, S. 198–210. Jüngst widmete sich eine Ausstellung der Goethe-Enkelin: *Ein schönes Mädchen. Alma von Goethe*, Ausstellung, Weimar, Goethe-Nationalmuseum, 1. Dezember 2012 – 13. Januar 2013 (kein Katalog).
- 44 Bobé 1944 (wie Anm. 43), S. 208.
- 45 Genesis 35,16–20.
- 46 Zu biblischen Figur der Rahel siehe neben den geläufigen Kommentaren zur Genesis und üblichen Lexika vor allem Irmtraud Fischer: *Die Erzeltern Israels. Feministisch-theologische Studien zu Genesis 12–36*, Berlin / New York 1994 (= *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft*; Beiheft 222); Marianne Grohmann: „Die Erzmütter: Sara und Hagar, Rebekka, Rahel“, in: *Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament. Beiträge zur Biblischen Theologie*, hg. von Markus Öhler, Darmstadt 1999, S. 97–116; Irene Pabst: „Szenen zweier Ehen. Beobachtungen zu den Erzelternpaaren Rebekka und Isaak und Rahel/Lea und Jakob“, in: *Paare in antiken religiösen Texten und Bildern. Symbole für Geschlechterrollen damals und heute*, hg. von Elmar Klinger, Würzburg 2002, S. 93–131.
- 47 Vgl. Sigmund Mowinckel: „Rahelstämme“ und „Leastämme“, in: *Von Ugarit nach Qumran. Beiträge zur alttestamentlichen und altorientalischen Forschung. Otto Eissfeldt zum 1. September 1957 dargebracht von Freunden und Schülern*, hg. von William Foxwell Albright, Johannes Hempel und Leonhard Rost, Berlin 1958 (= *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft*; Beiheft 77), S. 129–150; Klaus-Dietrich Schunck: *Benjamin. Untersuchungen zur Entstehung und Geschichte eines israelitischen Stammes*, Berlin 1963 (= *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft*; Beiheft 86).
- 48 Jesaja 9,5–6: „Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, und die Herrschaft ruht auf seiner Schulter; und er heißt Wunder-Rat, Gott-Held, Ewig-Vater, Friede-Fürst; auf dass seine Herrschaft groß werde und des Friedens kein Ende auf dem Thron Davids und in seinem Königreich, dass er's stärke und stütze durch Recht und Gerechtigkeit von nun an bis in die Ewigkeit.“
- 49 Von Lützwow 1869 (wie Anm. 38), S. 151.
- 50 Purgatorio 27, 97–108; hier benutzte Ausgabe: Dante Alighieri: *Opera omnia*, Bd. 1, Leipzig 1921, S. 250. Zum Problem siehe Jane Blankenship: „Rachel and Leah: Biblical Tradition and the Third Dream of Dante's Purgatorio“, in: *Old Testament Women in Western Literature*, hg. von Raymond-Jean Fontain und Jan Wojcik, Conway 1991, S. 68–91.
- 51 Genesis 35,20.
- 52 Vgl. zur Lokalisierung des Monuments auf Grundlage der Textexegese v.a. Guido Lombardi: *La Tomba di Rahel. H. Fârâh – W. Fârâh presso Anatot. La sua relazione con la Bibbia e la questione della Tomba di Rahel*, Jerusalem 1971 (= *Studium Biblicum Franciscanum (Jerusalem)*. *Collectio minor*; 11); Zecharia Kallai: „Rachel's Tomb. A Historiographical Review“, in: *Vielseitigkeit des Alten Testaments. Festschrift für Georg Sauer zum 70. Geburtstag*, hg. von James Alfred Loader und Hans Volker Kieweler, Frankfurt am Main 1999 (= *Wiener alttestamentliche Studien*; 1), S. 215–223.