

Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 80 (2024)
Heft: 2

Artikel: Die Darstellung des Patriarchen Joseph unter dem Medici-Papst Leo X.
Autor: Bertling Biaggini, Claudia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1061878>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 24.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Darstellung des Patriarchen Joseph unter dem Medici-Papst Leo X.

Claudia Bertling Biaggini

1. Einleitung

Der Medici-Papst Leo X. (1475 bis 1521) war ein machtbewusster Herrscher im Vatikan. Er zeigte grosse Anstrengungen, Kunstwerke im Dienst seiner Machtpolitik erschaffen zu lassen.¹ Unter Leo X. wurden während seines Pontifikats (1513 bis 1521) verschiedene Symbolfiguren künstlerisch umgesetzt. Vornehmlich handelt es sich um Figuren, die sich theologisch als Tugendbeispiel etabliert hatten und in Bildprogramme mit Bezug auf den obersten Kirchenfürsten eingebunden wurden. Er hatte ein grosses Interesse an Identifikationsfiguren, die kirchlich und auch weltlich Führungsanspruch bewiesen. Dem zu prunkvollen Festen und einem ausschweifenden Lebensstil neigenden Papst ging sein «weltliches Interesse über seine geistige Pflicht».²

Von jeher setzten Päpste Vorbilder ein, die ihrem Prestige in machtpolitischen Belangen förderlich waren. Oftmals dienten Beispiele aus dem Alten Testament dazu, die Stellung des *Vicarius Christi* wirkungsvoll zu festigen. Ein Vorbild war beispielsweise der alttestamentarische König und Psalmensänger David, mit dem sich etwa der musikliebende Papst Gregor I. identifizierte.³ Auch für den Medici-Papst lieferte die David-Figur eine Symbolfigur für sein Selbstverständnis als Sieger über die Feinde der Kirche.⁴ So war der *rex et profeta* David ein Beispiel für die Tugend *Fortitudo* während des pompösen Einzugs von Leo X. im Jahr 1515 in seine Heimatstadt Florenz.⁵

Insbesondere dem Patriarchen Joseph kam eine bedeutende Rolle in der bildenden Kunst unter Leo X. zu. Die von Raffael Sanzio und Werkstatt zwischen 1516

1 Zur Papstpolitik Leos X. siehe Simon 1990: 744–748; Pastor 1923: 54ff. Zu weiteren Aspekten von Leos Herrschaftspropaganda in der Kunst siehe Meier/Staubach 1994. Grundlegende neue Forschungsergebnisse zum Medici-Papst sind im Katalogband *Nello splendore mediceo, Papa Leone X e Firenze* zusammengetragen worden: Baldini/Bietti 2013.

2 Tewes 2009: 93.

3 Bruggisser-Lanker 2013: 246–250.

4 Robert 1968: Sp. 477–490 (*David*).

5 Ciseri 1990: 90.

und 1519 ausgeführten vatikanischen Loggien sind ein eindringliches Beispiel dafür.⁶ Jüngst stellte Michael Rohlmann die Sonderstellung des Patriarchen unter dem Medici-Papst wie folgt heraus: «Gerade mit Joseph wurde Leo X. in der päpstlichen Panegyrik verglichen: Beide erscheinen als in der Jugend auserwählt, wurden aus der Heimat vertrieben, erlebten Exil, Gefangenschaft, Aufstieg durch Tugend und Leistung.»⁷

In diesem Beitrag soll ausgehend von bildlichen Darstellungen biblischer Figuren unter Leo X. die Bedeutung des alttestamentarischen Joseph in Bildprogrammen des höchsten kirchlichen Amtsträgers näher untersucht werden. Dabei werden Kunstwerke unter Einbezug biographischer Parallelen von Joseph dem Patriarchen und Papst Leo X. exemplarisch behandelt.

2. Der Aufstieg des Giovanni de' Medici zum Papst und Kunstförderer Leo X.

Unter dem Einfluss des Florentiner Humanismus entwickelte der am 11. Dezember 1475 geborene Giovanni de' Medici, Sohn des kunstliebenden Lorenzo de' Medici, schon recht früh ein grosses Interesse für Kunst und Kultur.⁸ Bereits als Kind war er apostolischer Protonotar und mit 13 Jahren wurde er zum Kardinal ernannt. Nach der Vertreibung der Medici aus Florenz im Jahre 1494 befand sich auch Giovanni de' Medici im Exil, zunächst in Bologna und nach Reisen ins Ausland in Rom. Nach seiner Gefangennahme durch die Franzosen am 11. April 1512 zog er am 31. August 1512 wieder in Florenz ein.⁹ Im Jahr darauf, am 11. März 1513, wurde er 37-jährig zum Papst gewählt, kurz danach wurde er gekrönt. In vielen unter ihm realisierten Kunstwerken werden subtile Anspielungen auf den Papst erkennbar.¹⁰

Verschiedene Symbole wurden zur Machtdemonstration des Medici-Papstes in Festumzügen verwendet. Vor allem der Einbezug der Lebensgeschichte des Papstes

6 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 655f. Der Anteil Raffaels an der Umsetzung ist in der Forschung umstritten. Die Entwürfe für die Deckenbilder werden heute meist Raffael zugeschrieben (Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 651).

7 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 655f.

8 Papst Leo X. verehrte bekanntlich alle Künste, so etwa auch die Musik. S. Cummings 1992.

9 Tewes 2011: 960.

10 Siehe hierzu die Inschrift einer Festdekoration am Portal der Badia in Florenz 1515: LEONI X PONT. MAX. FIDEI CULTORI (Shearman 1975: 146 n. 31). Zu weiteren Kunstwerken im Sinne der Selbstinszenierung siehe die Ausmalung der Stenzen im Vatikan ab 1513 unter Papst Leo X. (Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 634–643).

in die Prozession bei seinem Amtsantritt als Leo X. in Rom, dem sogenannten *Possesso* am 11. April 1513, den er auf den Jahrestag seiner Gefangennahme legte, ist symbolhaft zu deuten. Der sich an markanten Orten auf dem Weg zum Lateran entfaltende pompöse Festumzug entsprach dem Verlangen des neugewählten Papstes nach Repräsentanz.¹¹ Zu seinen Ehren erschienen entlang der ehemaligen Via Papalis neun Triumphbögen in Anklang an die antike Typologie römischer Kaiser. Gemäss dem zeitgenössischen Bericht von Giovanni Giacomo Penni über dieses bedeutungsvolle Ereignis waren beim *Possesso* Stationen aus dem Leben des Kardinals Giovanni de' Medici bis zur Papstwahl illustriert.¹² Es wurden auch kirchenpolitische Anspielungen vorgenommen und prägnante Visualisierungen zu Ehren der *majestas papalis* gezeigt.¹³ Insbesondere die erwähnten Triumphbögen mit Szenen aus dem Leben von Giovanni de' Medici sind für unseren Kontext wegen des biographischen Bezugs darin aufschlussreich.¹⁴ Am Haus des Florentiner Kurialen Ferdinando Ponzetti war dem Bericht zufolge ein Bogen zur *Gefangennahme des Kardinals Giovanni de' Medici* zu sehen.¹⁵ In der Schlacht von Ravenna hatten die Franzosen Giovanni de' Medici nämlich gefangen genommen, doch er konnte entkommen.¹⁶ Die Inszenierung eben dieser Episode aus seinem Leben noch als Kardinal ist in Hinblick auf die Selbstdarstellung des Medici-Papstes für die weitere Untersuchung bedeutungsvoll.

Auch in der späteren sogenannten *Entrata* in seine Heimatstadt Florenz waren am 30. November 1515 Triumphbögen im antiken Stil aufgestellt worden, sieben an der Zahl, auch mit Figuren aus dem Alten Testament.¹⁷ Im fünften Triumphbogen, in der Via del Proconsolo nahe bei der Badia Fiorentina, wurde dem Papst unter anderem mit Bildern aus der Josephsgeschichte gehuldigt.¹⁸

11 Siehe hierzu die Beschreibung bei Roscoe II 1807: 56–59. Papst Leo X. ritt den weissen Hengst aus der Schlacht bei Ravenna, in Erinnerung an die dramatische Episode aus seinem Leben.

12 Penni 1513 (zitiert in Cruciani 1983: 305–319). Vgl. Giovio 1551.

13 Tewes 2009: 94–97. Luciola 2015: 193–216 (zum *Possesso* von Papst Leo X.).

14 Die Bilderszenen dieser ephemeren (verlorenen) Bögen sind im Detail nicht bekannt. Vgl. Anm. 12. Pastor 1923: 24–29 (zum *Possesso*).

15 Vgl. Cruciani 1983: 401. Tewes 2009: 94ff und 112 Anm. 24.

16 Rohlmann 2002: 287. Rubello 2014: 117–138, 138 Fig. 5 (Pietro Santi Bartoli, Die Flucht des Kardinals Giovanni de' Medici).

17 Rubello 2011: 267. Ciseri 2013: 247. Zu Figuren aus dem Alten Testament am Bogen der Fides s. Shearman 1975: 146 n. 31. Zum Verlauf des Umzugs der *Entrata* s. die Schilderungen von Zeitgenossen wie etwa Guglielmo de' Nobili, Paride de Grassis, Bartolomeo Masi u.a., erwähnt in: Shearman 1975: 136f Anm. 2.

18 Shearman 1975: 146 Anm. 31 (zum Bogen mit Joseph). Vgl. Ciseri 1990: 51. Cummings 1992: 73.

Indem Leo X. unter eben diesem Bogen einmarschierte, war ein direkter Bezug von ihm zur Josephsgeschichte hergestellt. 24 goldene Säulen zierten den Weg zum Triumphbogen, der der Fides gewidmet war. Ein anonymes Beobachter beschrieb den Triumphbogen summarisch: «Alla Abbazia de Firenze el quinto dedicato alla Fede adorno de Bellissime Figure che significano, la chiesa, la Relligione et la s^{ta} viz.»¹⁹ Die drei Symbolfiguren bedeuteten: die Kirche, die Religion und den Heiligen Sieg.²⁰ Die personifizierte Fides wurde von den beiden anderen theologischen Tugenden, Hoffnung und Liebe, figürlich flankiert.²¹ Die Verbildlichung von Josephs glorreichem Werdegang im Bogen der Fides suggerierte eine Parallelität zum neu gewählten Papst.

Auch wenn keine detailliertere Beschreibung dieses Bogens mit Joseph beim Einzug Leos X. in seine Heimatstadt Florenz vorliegt, so liefert eine Schilderung im Gedicht zur *Entrata* des Zeitgenossen Guglielmo de'Nobili einen Einblick in die Thematik des Josephsbogens.²² Das Gedicht paraphrasiert die Erzählung vom gestohlenen Becher, den Joseph bei seinem jüngsten Bruder Benjamin entdeckt hatte. Der alte Vater Jakob wird erwähnt, und dass sich alles letztendlich zum Guten kehrte. Die Becherszene war dem Medici-Papst bestens vertraut, denn sie wurde unter seinem Urgrossvater Cosimo de'Medici in einer emotionalen Schilderung in der so genannten *Paradiestür* (1425–1452) am Florentiner Baptisterium von Lorenzo Ghiberti verwirklicht.²³ Bemerkenswert ist, dass der Chronist de'Nobili das Motiv des Betens mit Bezug auf Leo X. und die Szene aus der Josephsgeschichte nacheinander schildert. Das im Gedicht genannte Motiv des Betens fand auch in der Programmatik des Medici-Papstes vielfach Verwendung, so etwa in der *Genealogia medicea* mit Allegorien von den sieben Tugenden (Abb. 1, links oben: Spes).²⁴

19 London, British Library, MS Harley 3462, fols. 194 r., 194 v. Shearman 1975: 146. Ciseri 2013: 247.

20 Ciseri 2013: 242 (dort auch zu den beteiligten Künstlern wie Francesco Granacci, Baccio di Montelupo, Jacopo Pontormo und Aristotile da Sangallo).

21 Ciseri 1990: 105. Im letzten Teil des Umzugs dominierte die Tugend *Caritas* als ephemere Fassadendekoration am Dom S. Maria del Fiore. Ciseri 2013: 241.

22 Guglielmo de'Nobili, *Scritti e canzoni in lode del Papa Leone X*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. *Landau Finaly 183*, fol. 48 v.; Ciseri 1990: 306 (Doc. XLV).

23 Zur Paradiestür oder *Goldenen Pforte*, wie das Portal auch genannt wird, s. Paolucci 1997: 150.

24 Piero Cattaci, *Genealogia medicea 1518*; Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana Med. Pal. 225, fol. 5 v. Ciseri 1990: Tav. IV.



Abb. 1. Piero Cattaci, *Genealogia medica* 1518; Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana Med. Pal. 225, fol. 5 v.

Das Beten kommt zudem in seinem persönlichen Papstmotto (auf das noch näher einzugehen ist) zum Ausdruck: «Ich rief zum Herrn in meiner Bedrängnis, und er hat mich erhört».²⁵

Gross waren die Erwartungen an den neuen Papst, wie Aldo Manuzio 1513 zu Beginn des Pontifikats schreibt: «Multa enim sunt, quae, ut tantae hominum expectationi respondeas, promittunt.»²⁶ Die grossangelegte Machtdemonstration des Medici-Papstes entsprach den Vorstellungen der Öffentlichkeit, mit ihm, so glaubte man, kehre das Goldene Zeitalter zurück.²⁷ Dementsprechend aufwendig waren seine Festumzüge arrangiert.²⁸ Zeit seines Lebens war der ambitionierte Kunstmäzen und Kulturförderer eng mit seiner Familie verbunden. Er setzte die Kunstpatronage seiner Vorfahren im vatikanischen Palast fort.

Unter dem Pontifikat Leos X. wurden Szenen aus dem Alten Testament zur Identifikation für den Papst genutzt. Raffael und seine Schüler realisierten zwischen 1513 und 1514 in den Stanzen des Vatikans vier Szenen mit alttestamentarischen Figuren als Deckenbilder in der Stanza d'Eliodoro: das Gebet Noahs, das Isaak-Opfer, Jakobs Traum von der Himmelsleiter, also Szenen mit drei Erzvätern, sowie das Erscheinen Gottes im brennenden Dornbusch vor Mose.²⁹ Auf die vier Deckenbilder nehmen die Wandbilder im Raum mit Szenen eschatologischen Charakters Bezug.³⁰ Jakob, wie er in einem der Deckenbilder erscheint, übernachtet auf dem Feld und träumt von der Himmelsleiter, auf der er Engel nieder- und aufsteigen sieht.³¹ Dieselbe Szene wurde in den Loggien nochmals

25 Psalter 5. Buch, Ps 120,1: «Ad Dominum cum tribularer clamavi, et exaudivit me». Im Septuaginta-Psalter ist es der Psalm 119.

26 Zitiert in Meier/Staubach 1994: 598 n. 129.

27 Vgl. Quednau 1981: 355 (mit Bezug auf Andreas Fulvius). Die Zeit vor dem Ausbruch der Reformation mit Bezug auf Papst Leo X. behandelte ausführlich: Tewes 2001: 257–301; Tewes 2014.

28 Das prachtvolle Fest zu Ehren des Medici-Papstes in Florenz soll 100.000 Dukaten gekostet haben (Ciseri 1990: 29). Der *Possesso* zu Ehren seines Amtsantritts in Rom kostete 120.000 Dukaten (Tewes 2009: 93).

29 Siehe zur Stanza d'Eliodoro und ihrem Bildprogramm: Traeger 1971; Frommel 2017: 41–54.

30 Rohlmann 1996: 23 (Fig. 14) und 26. Rohlmann thematisiert den Beginn der Ausmalung der Stanza unter Julius II. (1503–1513) und die Vollendung unter Leo X. Zur Eschatologie in den Stanzenbildern s. Traeger 1971: 96ff.

31 Gen 28,10–17. Koenen 2003; Kaufmann 2006.

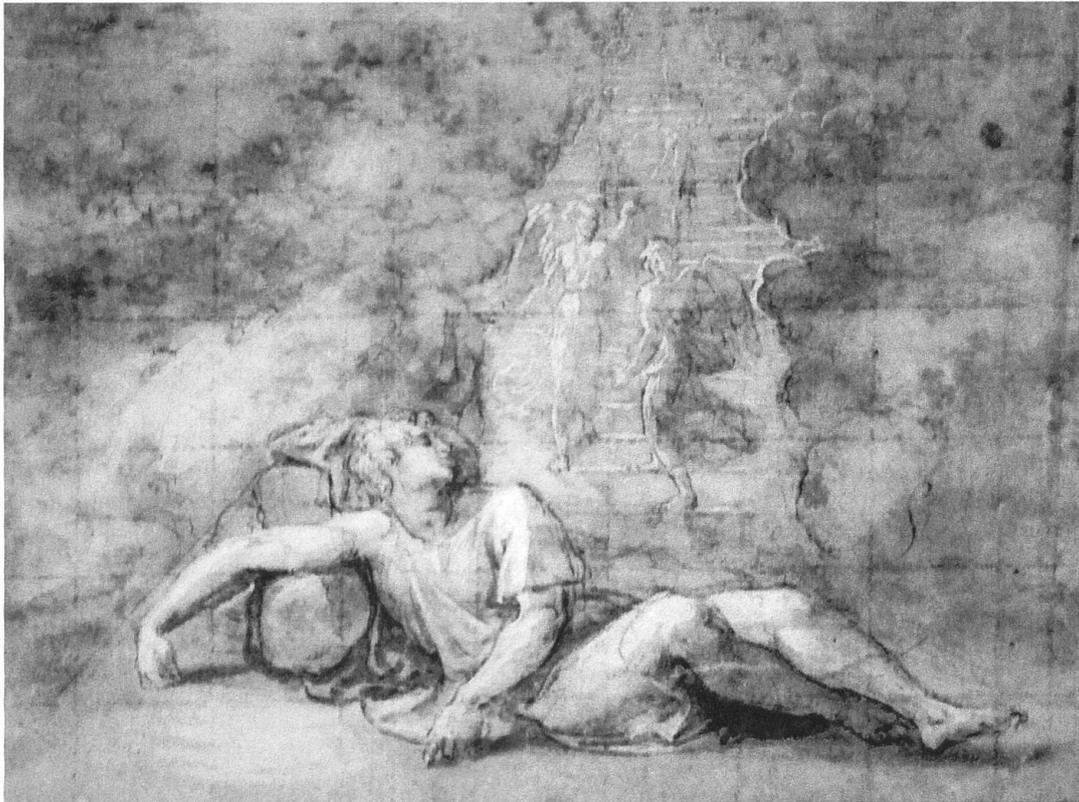


Abb. 2. Raffael, Jakobs Traum von der Himmelsleiter; um 1516–1519.

wiedergegeben, entsprechend dem dazugehörigen Modellblatt des Meisters (Abb. 2).³² Die Umsetzung der Fresken erfolgte durch Raffaels Schüler.

Die Leiter zum Himmel und damit zu Gott steht für einen tugendhaften Lebensweg, geleitet von Engeln. Hieran knüpft die Szene der Nordwand mit Petrus an, der vom Engel aus dem Kerker geführt wird. Der Heilige Petrus, dessen Befreiung aus dem Gefängnis im Fresko zu sehen ist, bildete als erster Bischof

32 London, British Museum Inv. 1860,0616.82; Feder in braun, laviert, schwarze Kreide, weiss gehöht, 19, 7 x 26, 2 cm (als Gianfrancesco Penni). In der neueren Forschung wird das Blatt Raffael zugeschrieben; s. Faietti et al. 2020: 241 Abb. und 263 (cat. V.37; als Raffael). In dem Entwurfsblatt zu *Jakobs Traum* zeigt sich Raffaels typische schichtenhafte Vorgehensweise in Modellblättern, wie sie in der Forschung herausgestellt wurde (vgl. zu Raffaels Arbeitsprozess Ferino-Pagden 2019: 102). Im Fresko der Stenzen richtet Jakob seinen Kopf nach unten, oben erscheint Gottvater, der unterste Engel auf der Leiter betet.

Roms für alle Päpste gleichermaßen eine bedeutende Symbolfigur – so auch für Leo X.

Durch die Darstellung der alttestamentarischen Patriarchen wird der Alte Bund unmittelbar mit dem Neuen Bund verknüpft. In Hinblick auf die Machtdemonstration des Kirchenführers Leo X. war die Wiedergabe der Patriarchen neben neutestamentarischen und historischen Personen sinnvoll, denn so konnte sich der Medici-Papst in die lange Ahnenreihe bildhaft aufnehmen lassen: das bezeugen die Porträts von Papst Leo X. im Raum, etwa im Fresko zum Rückzug des Hunnenkönigs Attila, sowie die vielen Medici-Embleme und Leos Wappenmotiv.³³

In *Jakobs Traum von der Himmelsleiter* wird auf Prophezeiungen angespielt [Gen 28,11], die sich in seinem Sohn Joseph und in Jesus Christus bewahrheiten sollten.³⁴ An diese Botschaft konnte der Papst als Nachfolger Petri und Stellvertreter Christi anknüpfen.³⁵ Ein weiterer Grund dafür, dass der gütige Patriarch Joseph alle Voraussetzungen erfüllte, um ein wirksames Vorbild für den Papst zu sein, liegt in ihrer Lebensgeschichte: beide mussten ihre Heimat verlassen, beide gerieten sie in Gefangenschaft und wurden mit Gottes Hilfe befreit.³⁶ Die Gefangenschaft des Kardinals Giovanni de' Medici im Jahr 1512 und seine Flucht am Ufer des Flusses Po, zwei wichtige Ereignisse im Leben des Medici-Papstes, sind für diesen Kontext besonders relevant.

3. «Ad Dominum cum tribularer clamavi, et exaudivit me»

In der Schlacht von Ravenna hatten die Franzosen den Kardinal Giovanni de' Medici gefangen genommen.³⁷ Nach seiner geglückten Befreiung aus der Gefangenschaft und weil Gott ihn erhörte, wählte der Papst für sein Pontifikat folgendes Motto: «Ad Dominum cum tribularer clamavi, et exaudivit me» [Ps

33 Zum Attila-Fresko, in dem sich Leo X. an die Stelle von Leo I. setzen liess: Frommel 2017: 171f; Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 634–637 F3.2g. Zu den Medici-Emblemen und zu Leos Emblem s. Traeger 1971.

34 Zur Jakobs- und zur Josephs-Geschichte s. Lanckau 2006: 133.

35 Vgl. Lanckau 2006: 133.

36 Vgl. Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 655f.

37 Rohlmann 2002: 287. Rubello 2014: 117–138, 138 Fig. 5 (Pietro Santi Bartoli, Die Flucht des Kardinals Giovanni de' Medici). S. a. Roscoe II 1807: 11ff.

120,1].³⁸ Eindringlich ist die Schilderung seiner Befreiung bei Wilhelm Roscoe auf der Grundlage einer Beschreibung der Ereignisse von Francesco Guicciardini:

Jetzt war endlich auch er [der Kardinal Medici], auf einem Maulesel reitend, dicht an das Fahrzeug gekommen, als auf einmal ein Lärm entstand, welche[n] Zatti und seine Begleiter absichtlich erhoben hatten, worauf er sich umdrehte, als ob er sehen wollte, was es gebe. In diesem Augenblick umringten ihn die Freunde, bemächtigten sich seiner ohne Mühe und Blutvergiessen, und trieben diejenigen zurück, die ihn wieder ergreifen wollten. So war er denn endlich glücklich befreit, verkleidete sich nun in einen gemeinen Soldaten, setzte bei Nacht über den Po, und kam auf das Schloss Bernhards Malespina.³⁹

Diese Schlüsselszene im Leben des Kardinals Giovanni de' Medici prägte fortan dessen Werdegang. Die Befreiung wurde von den späteren Beratern des Papstes Leos X., Paride de Grassis und Egidio da Viterbo, als *göttliches Wunder* bezeichnet.⁴⁰ Die wundersame Befreiung des Kardinals Giovanni de' Medici aus der Gefangenschaft hatte eine starke Symbolkraft und ebnete ihm vielleicht sogar seinen Weg in den Vatikan.⁴¹ Die Umsetzung dieser Episode in der bildenden Kunst, etwa in einer Teppichbordüre nach einem Entwurf Raffaels, unterstreicht die Bedeutung dieses zentralen Ereignisses im Leben des Medici-Papstes.⁴²

Die Gefangenschaft und die Befreiung des Kardinals Medici liessen sich mit einem Vorbild aus dem Alten Testament parallelisieren: mit Joseph in Ägypten.

38 Auch Meier/Staubach (1994: 611f) beziehen das Motto auf die Gefangenschaft des Papstes: «Denn schon der neugewählte Papst hatte sich im Rückblick auf seine Errettung aus der Gefangenschaft und den plötzlichen Umschwung seines Glücks als Motto den Eingangswort des 119. Psalms gewählt». Vgl. zur Motto-Wahl: Hergenröther 1884: 2. S. a. die Abbildung mit dem Motto des Medici-Papstes in: Rubello 2013: 172 Fig. 1 (*Bulla erectionis dominorum militum Sancti Petri*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. misc. 4.E.1); Rohlmann 2002: 316. Es liesse sich hier vielleicht an die Psalmworte denken, die Karl Barth zu Weihnachten 1963 an die Gefangenen in der Basler Strafanstalt richtete. Dabei forderte er sie mit folgenden Worten zum individuellen Gebet auf. «Seid getrost! Heisst: tut die Augen auf und seht empor: zu den Bergen, von denen euch Hilfe kommt [Ps 121.1]» (Stoevesandt 1979: 248f).

39 Roscoe II 1807: 12. Vgl. Guicciardini 1981: libro X, cap. XVI. Siehe weiter zum historischen Kontext Tewes 2011: 949ff.

40 Siehe Tewes 2009: 92.

41 Rubello 2014: 134: «I fatti del 1512 avrebbero giocato una parte importante nella costruzione del mito di Leone X».

42 Die Bordüre gehört zum Teppich mit der *Heilung des Lahmen* (Vatikanische Museen); s. Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 241f und 669 T5. Danach entstand von Pietro Santi Bartoli eine Graphik (ca. 1660–1667; abgebildet in: Rubello 2014: 138 Fig. 5). Auch in anderen Teppichbordüren wird direkt auf den Werdegang des Papstes Bezug genommen; vgl. den Teppich zum *Martyrium des Stephanus* mit Bordürenszenen aus dem Leben des Medici-Papstes; Rohlmann

Bereits Augustinus hatte sich, wie zuvor sein Lehrer Ambrosius von Mailand, eingehend mit dem Patriarchen Joseph auseinandergesetzt.⁴³ Dem Kirchenvater Augustinus galt der tugendhafte Patriarch wegen seiner Haltung zu Gott und seiner Liebe zu den Mitmenschen als alttestamentarische Entsprechung von Jesus Christus.⁴⁴ Womöglich war die Auslegung der Josephsgeschichte von Augustinus sogar entscheidend für die unter Leo X. erstellten Bildprogramme im Vatikan.⁴⁵

In der biblischen Josephsgeschichte [Gen 37-50] wird Josephs Aufstieg in Ägypten unter göttlichem Beistand geschildert.⁴⁶ Joseph, der Inbegriff der Tugend, war zuvor von seinen Brüdern verkauft worden und in Gefangenschaft geraten.⁴⁷ Im Gefängnis deutet Joseph den beiden Mitinsassen ihre Träume: der Obermundschenk träumt von Weinreben, der Bäcker von Brotkörben [Gen 40,5-23]. Abweichend von der biblischen Szene in Darstellungen in der bildenden Kunst ist Joseph in einem Modellblatt (Abb. 3) als Betender im Gefängnis zu sehen.⁴⁸

In dieser Entwurfszeichnung tritt der plastisch herausgearbeitete Joseph hervor. Es ist nicht bekannt, ob diese Szene im Vatikan unter Raffael als Kunstwerk

in: Rohlmann et al. 2022: 670 (T5). Vatikanische Museen; 450 x 370 cm. Die Wandteppiche wurden zwischen 1515 und 1521 in Brüssel in der Werkstatt von Pieter van Aelst erstellt.

43 Augustinus von Hippo: Sermo CCCXLIII *De Susanna et Joseph, cum exhortatione ad castitatem*. Migne 1841 PL 39: 1505–1511. Vgl. Sermo XLVI *De Pastoribus in Ezechiel XI*; 23; in: Sermones ad populum de Tempore (Migne 1841 PL 38: 283f).

44 Auch für Augustinus' Lehrer Ambrosius galt Jesus Christus als Vollender Josephs. Vgl. Ambrosius von Mailand, *De Joseph Patriarcha Liber Unus* (Migne 1841 PL 14: 641–672). Zu Joseph als alttestamentarische Entsprechung von Jesus Christus auch Tertullian, *Adversus Iudaeos* (Pilhofer/Koenen 1998: 726f); dort auch zu Joseph/Yusuf im Judentum und im Islam.

45 Heinrich Pfeiffer (1975: 199) stellte die Bedeutung von Augustinus' *Confessiones* bereits für Raffaels *Disputa* in der Stanza della Segnatura heraus, die zeitlich vor dem Pontifikat Leo X. entstand. Möglicherweise zirkulierte auch die Josephs-Erzählung des Franziskaners Amadeo de Silva am Papsthof (Morisi 1970: 8).

46 Vgl. Fieger/Hodel-Hoernes 2007.

47 Gen 39,21–23.

48 Das Blatt ist zur Lünette beschnitten (11 x 18,4 cm); recto: Feder in Braun, laviert; Pentimenti in Schwarz (Stift oder Kreide); Weisshöhung. Provenienz A. Santacroce (1599–1641), P. Crozat (1661–1740). Privatbesitz. Die hier vorgenommene Zuschreibung stützt sich auf den für Raffael typischen mehrstufigen Arbeitsprozess in seinen Modellblättern. Dieser wird in den Pentimenti etwa in der Figur des Joseph erkennbar. Spätere Eingriffe von Gianfrancesco Penni sind nicht auszuschliessen. Die Autorin dankt Prof. Hans Belting (2023 verst.), Prof. Michael Rohlmann, Prof. Paul Joannides und Bernadette Py für erste Stellungnahmen zum unpublizierten Blatt.



Abb. 3. Raffael (und sein Schüler Gianfrancesco Penni?), Der betende Joseph im Gefängnis; um 1513–1519.

umgesetzt wurde.⁴⁹ Möglicherweise gehört sie zu den nicht realisierten Entwürfen, wie etwa Raffaels Entwurf zur Apokalypse.⁵⁰ Die innovative Szene mit Joseph im Gebet geht über die Beschreibung in der Bibel hinaus. Sie illustriert das Papstmotto von Leo X. [Ps 120,1]: «Ich rief zum Herrn in meiner Bedrängnis, und er hat mich erhört».⁵¹ Dem Erhören durch Gott folgt die Befreiung aus dem Gefängnis. Insofern ist das ikonographisch singuläre Blatt in dreifacher Hinsicht bedeutungsvoll: durch die Wiedergabe der für den Papst wichtigen Symbolfigur Joseph, durch die Parallele ihrer Gefangenschaft sowie durch das inständige Beten, wie es im Papstmotto verankert ist.

49 Vgl. Pattanaro 2003: 88 Fig. 33. Das Motiv mit den ikonographischen Bezügen auf Papst Leo X. wurde nach dem Tod Raffaels von seinen Erben und Schülern in Ferrara wie andere Motive des Meisters wiederverwendet.

50 Paris, Louvre Inv. 3866 recto; Feder, schwarze Kreide und Metallstift; laviert und weiss gehöht, Papier hellbraun, 24,7 x 39,8 cm (als Raffael). Zum Apokalypse-Blatt in Paris, das in der Forschung Raffael oder Gianfrancesco Penni zugeschrieben wird, siehe Rohlmann 1996: 8 Fig. 9 (als Raffael). Faietti et al. 2020: 390f Abb. und 415 (cat. IX.13; als Raffael). Joannides 1983: Nr. 254 (als Penni).

51 Den Hinweis auf das Papstmotto im Kontext des Josephsblattes erhielt die Autorin dankenswerterweise von Prof. Michael Rohlmann.

4. *Leos Bibel in den Loggien des Apostolischen Palastes*

Die Loggienausmalung im 2. Geschoss des Apostolischen Palastes im Vatikan, in einem ursprünglich offenen Korridor mit Blick auf den Damasushof, zählt zu den Höhepunkten der Renaissancekunst.⁵² Das komplexe Bildprogramm der Loggien dient der Übermittlung biblischer Erzählungen als Lehrstück. Doch es steckt in den Loggienbildern noch eine andere Intention: nämlich die der Machtdemonstration des Papstes. Diese Funktion zeigt sich im zentralen siebten Joch symbolhaft in der Figur des Patriarchen Joseph. In der Mitte des Loggiengangs und somit direkt vor dem Eingang zu den päpstlichen Privatgemächern sticht diese wichtige Identifikationsfigur als Tugendbeispiel in wirkungsvoller Absicht heraus.

Die zwischen 1517 und 1519 ausgemalten Loggienbilder zeigen 52 Szenen in insgesamt 13 Gewölbejochen. Jeweils vier Szenen werden in jedem Joch durch ein dekoratives Mittelfeld ergänzt. Nicole Dacos schreibt dazu prägnant: «Sämtliche Motive des Dekors sind eine Ode auf Leo X. und sein gesegnetes Pontifikat.»⁵³

Die Loggienbilder präsentieren in den ersten 12 Jochen Szenen aus dem Alten Testament. Beginnend mit der Erschaffung der Welt sind Szenen aus dem Leben von Noah, Abraham, Isaak, Jakob, Joseph, Mose, Josua, David und Salomon dargestellt. Das letzte und 13. Joch schliesst mit dem Neuen Testament. Die Geschichten aus dem Alten und dem Neuen Testament stehen insgesamt für ein heilsgeschichtliches Lehrprogramm, wie es bereits in der frühchristlichen Kunst umgesetzt wurde.⁵⁴

Im Bildprogramm der Loggien sind drei Epochen der Heilsgeschichte verbildlicht, wie sie Augustinus von Hippo im *Enchiridion* unterteilte: *ante legem* (*secundum carnem*), *sub lege* und *sub gratia*.⁵⁵ Die Epoche *sub gratia* wird im letzten Joch als Weiterführung des Alten Bundes im Neuen Bund mit vier Szenen aus dem Leben Jesu thematisiert: *Die Anbetung der Könige*, *Die Anbetung der*

52 Zur Entstehungsgeschichte der Loggien s. Dacos 2008: 37.

53 Dacos 2008: 106.

54 Etwa in Rom in der Katakomba an der Via Latina; Ferrua 1990: 58 Abb. 51. Vgl. Wilpert I/II 1916; Allekotte 2011: 198; Andrus-Walck 1986.

55 Zur vierten Epoche heisst es: «in pace plena et perfecta». «Von diesen vier verschiedenen Zuständen fällt der erste vor das Gesetz, der zweite unter das Gesetz, der dritte unter die Gnade und der vierte in den vollen und vollkommenen Frieden.» (Augustinus 1925: Kap. 31, 118). Vgl. Réau 1955–1959 II, 1: VIII und 156ff (Joseph *ante legem*); Dacos 2008: 173.

Hirten, Die Taufe Christi und *Das letzte Abendmahl*.⁵⁶ Gemäss Augustinus lässt das Alte Testament die Ankündigung des Kommens und Wirkens Jesu Christi erkennen.⁵⁷ Es wäre durchaus vorstellbar, in Augustinus den *spiritus rector* des Loggienprogramms zu sehen (was bislang kaum in Erwägung gezogen wurde).⁵⁸ Im Bilderzyklus lassen sich Übereinstimmungen zu den *Confessiones* erkennen. In beiden Fällen handelt es sich um eine Bibelexegese mit autobiographischen Zügen.⁵⁹ Die Bilderfolge der Loggien lässt sich vergleichbar den *Confessiones* als ein persönliches Glaubensbekenntnis Leos X. lesen.⁶⁰ Darauf deutet das zentrale Joch mit der Josephsgeschichte hin, mit dem Wappenmotiv des Medici-Papstes.

In der früheren Forschung wurden die durch Raffael und seine Werkstatt ausgeführten Loggienbilder als *Bibel Raffaels*, heute zumeist als *Loggien Raffaels* bezeichnet.⁶¹ Dabei ist zu bedenken, dass das Loggienprogramm in Absprache mit dem Papst und vermutlich dessen Beratern erstellt wurde.⁶² Demnach könnte man die Loggienbilder aufgrund ihres programmatisch-theologischen Gehalts ebenso als *Bibel Leos X.* benennen.

Die vier Szenen der Josephsgeschichte (Abb. 4) sind in schnellem Pinselduktus von Raffaels Schülern ausgeführt worden.⁶³ Sie beginnen im Westen an der Innenseite des Palastes, nahe den Privaträumen des Papstes. Eben dort erscheint in Verlängerung zum Papst-Wappen das Bild mit Josephs Brüdern, denen Joseph seine zwei Träume erzählt. Im ersten Traum verbeugen sich die Garben der Brüder tief vor derjenigen des Joseph. Im zweiten Traum verneigen sich Sonne, Mond und Sterne ebenfalls symbolhaft vor ihm. Beide Träume er-

56 Dacos 2008: 190f.

57 Diese Aussage bezieht sich auf *De catechizandis rudibus*, in: Sancti Aurelii Augustini, Hipponensis Episcopi, Opera omnia (Migne 1845 PL 40: 309–348). Vgl. Schramm 2008: 89.

58 Traeger (1971) zog dies (wie bereits Pfeiffer) für die Stanzen in Erwägung.

59 Zu den *Confessiones* als Bibelexegese s. Schramm 2008: 82–96, bes. 91. Auffallend ist eine Übereinstimmung in der Anzahl der dreizehn Joche mit den dreizehn Büchern der *Confessiones*, in: Sancti Aurelii Augustini, Hipponensis Episcopi, Opera omnia (Migne 1841 PL 32: 657–868).

60 Eine Parallele ergibt sich hier in den *Confessiones* zu Augustinus Taufkatechese *De catechizandis rudibus*. S. Anm. 57. Schramm 2008: 93ff (zum Glaubensbekenntnis).

61 Andrus-Walck 1986 («Bible of Raphael»). Dacos 1986 («Le Logge di Raffaello»). Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 646 («Raffaels Loggien»).

62 «In Ermangelung anderer Quellen» nannte Nicole Dacos (2008: 197ff) Egidio da Viterbo als einen der möglichen Urheber des Programmes der Loggien. Zugleich erwähnte sie den einflussreichen Theologen am Hofe Leo X. Tommaso de Vio.

63 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 656.

scheinen im ersten Jochbild in runden Bildblasen. Das zentrale Joch der Loggien wird demonstrativ von den Insignien des Medici-Papstes mit den sechs Kugeln aus seinem Familienwappen sowie der Tiara mit gekreuzten Schlüsseln gekrönt.⁶⁴ Die rahmenden Bildfelder zeigen: 1. Joseph erzählt den Brüdern seine Träume [Gen 37,5-10], 2. Joseph wird von den Brüdern verkauft [Gen 37,27-28], 3. Joseph und die Frau des Potiphar [Gen 39,7-12], 4. Joseph deutet den Traum des Pharaos [Gen 41,15-36]. Diese letzte Szene der Bilderfolge aus dem Leben des Joseph nimmt mit einer gemalten loggienartigen Architekturkulisse sogar direkt auf den Ausmalungsort Bezug, indem im Fresko die reale Architektur mit der Öffnung hinter der Bogenreihe wiederholt wird. In den Bildfeldern dieses Joches steckt implizit ein mehrfacher Bezug zur Vita des Papstes Leo X. Das zweite Bild mit der Szene des Verkaufs des Knaben Joseph durch dessen Brüder steht symbolisch für Josephs Verlassen seiner Heimat und soll wohl auf das Schicksal des Medici-Papstes anspielen, der, noch als Kardinal, mit seiner Familie aus Florenz vertrieben wurde. Sodann folgt im dritten Bild die Versuchungsszene. Dieses Bild markiert den Wechsel vom Fleischlichen zum Geistigen, von der irdischen zur himmlischen Liebe. Der junge Joseph widersteht der irdischen Versuchung und wird auch wegen seiner Keuschheit zur Symbolfigur der Selbstbeherrschung und Standhaftigkeit.⁶⁵ Übertragen auf Papst Leo X. steht dieses Bild beispielhaft für dessen eigene *castitas* und Treue zu Gott.⁶⁶

In frühchristlichen Illustrationen zur Josephsgeschichte wird im Anschluss an den missglückten Verführungsversuch durch Potiphars Frau und ihre falsche Anschuldigung fast immer die Szene *Joseph im Gefängnis* wiedergegeben.⁶⁷ In den Loggien fehlt aus unbekanntem Gründen die Szene der Gefangenschaft Josephs, die zu jener Zeit wohl als Modellblatt (Abb. 3) am Papsthof vorlag. Stattdessen deutet Joseph im letzten Bild die Träume des Pharaos und prophezeit für die

64 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 650. Vasari 2004: 71 (zu den Entwürfen Raffaels).

65 Im Kontext der Keuschheits-Tugend ist Elke Ullrich auf Joseph als Identifikationsfigur für Leo X. eingegangen. Ullrich 2009: 86–96. Augustinus nennt Joseph als Musterbeispiel für Keuschheit (*De Susanna et Joseph*); wie Anm. 43.

66 Vgl. dazu Davidson 1985: 74f.

67 Siehe etwa den Oktateuch als Katene in der vatikanischen Bibliothek: Vat. gr. 746. 122 v. (11. Jh.). https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1 (22.8.2023). Forster 2010: 83. Wilpert I 1916: 63 Fig. 19. In der frühchristlichen Darstellung der Josephsgeschichte bilden diese beiden Szenen eine Abfolge. Vgl. Vat. gr. 746. 121 v. Zu weiteren Beispielen s. u.a. die Kopien der Genesiszenen von San Paolo fuori le mura: Wilpert II 1916: 613 Figg. 262 und 263 und die Wiener Genesis (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 17 r.; Koenen 1992. Koenen 1995: 83–93).



Abb. 4. Raffael und Werkstatt, Josephsgeschichte; Vatikan, Apostolischer Palast, Loggien, 7. Joch.

Zukunft der Ägypter sieben magere und sieben fette Jahre. Die kluge Führung eines Herrschers, der vorausschauend handelt, wird hier stellvertretend für den amtierenden Papst veranschaulicht.

Die vierteilige Josephsgeschichte bildet ein prägnantes Exemplum für den guten Herrscher. Der Patriarch Joseph erscheint als Retter des ägyptischen Volkes. Indem die Josephsgeschichte wirkungsvoll in das Zentrum des Bildprogramms der Loggien gestellt wurde, warb die Symbolfigur Joseph für den Papst als einen gütigen und sanften Herrscher. In einem Sermon zu Ehren des Medici-Papstes wird die Nähe zu Ägypten in der Herrscher-Programmatik Leos X. verdeutlicht:

«Sol, Leo; ut Aegypti sapientia monstrat: ab alto / ille micans terris felicia cuncta ministrat, / unde hominum genus, alituum pecudumque vigescunt / et pisces, tanta est virtus, vis tanta Leonis.»⁶⁸

Die Loggienbilder enden im letzten (13.) Joch mit dem Neuen Testament, mit Szenen aus dem Leben Jesu Christi. Das legt eine Verbindung von Leo X. über den Patriarchen Joseph (im mittleren Joch) zu Christus nahe.⁶⁹ Eine Verknüpfung zu Christus ergibt sich auch durch die in den Loggien mehrfach dekorativ eingefügte *Jugum*-Imprese, gehalten von einer Victoria-Gestalt. Im letzten Joch der Loggien mit den Christus-Bildern erscheint sie in Kombination mit dem Wort *suave*.⁷⁰ Damit wird in diesem Motiv eine Parallele zu Jesus Christus, dem Retter der Welt hergestellt, denn dieser sagt: «mein Joch ist sanft» [Mt 11,30]. Bei Paolo Giovio heisst es zur Erklärung der Imprese, dass der Medici-Papst kein tyrannischer Herrscher sein wollte.⁷¹ Die Imprese des Papstes sollte auf seinen sanften Charakter hinweisen.⁷² Zugleich knüpfte die Imprese in ihrer Wirkungsabsicht an die Machtpolitik der Medici-Dynastie an, denn bereits Cosimo il Vecchio liess mit dem Sinnspruch *suave est* an die friedvolle Regierung der Medici erinnern.⁷³

Die Loggienbilder konnten aber nicht nur als moralisch-theologisches Lehrstück, als persönliches Glaubensbekenntnis oder als eine machtpolitische Demonstration gelesen werden. Sie dienten ebenso dem visuellen Genuss, dem *otium* oder Vergnügen.⁷⁴ Das jedenfalls belegen die Wanddekorationen mit den Grotteskenbildern emblematischen Charakters im antiken Stil. In den Stuckreliefs werden Künstler, Handwerker, Kardinäle und selbst der Papst verewigt und der biblischen Erzählung gegenübergestellt. Die Zeitgenossen der Regentschaft Leos X. stehen in einem imaginären Zusammenhang mit den Bibelszenen. Ein aktueller Bezug zum Pontifikat des Papstes äussert sich insbesondere im zentralen Joch mit der Josephsgeschichte. Aufgrund der Parallelen in ihren Viten liess sich eine personalisierte Ikonographie biblischer Szenen entwickeln. Der

68 Giovanni Pierio Valeriano, *Sermo cui titulus est Simia ad Leonem X*, zitiert in: Roscoe II 1807: 398 (Anhang).

69 Diese Verbindung wurde schon von Davidson (1985: 72ff) hervorgehoben.

70 Davidson 1985: 85.

71 Giovio 1559: 39 (zu Papst Leos Imprese mit dem Motto «suave»).

72 Rubello 2013: 172. Quednau 1981: 352.

73 Vgl. Mt 11,30. Dacos 2008: 118.

74 Raffaels Neigung zum gewitzten Bilderdiskurs ist bislang wenig Beachtung geschenkt worden. Semjon Aron Dreiling (2023: 235–258) machte am Beispiel der Parnass-Szene in den Stanzen auf das Potential einer vergnüglichen Bildauslegung aufmerksam.

alttestamentarische Patriarch diente dem Medici-Papst als ein überzeugendes Exempel für Keuschheit, Klugheit und Gläubigkeit.

5. Schlussgedanken

Wie sich an verschiedenen Beispielen bildlicher Darstellungen, in den Loggien, in Triumphbögen und Teppichen nachweisen lässt, wurde unter Leo X. mit dem tugendhaften Patriarchen Joseph eine Symbolfigur des starken Glaubens eingesetzt, von der aus sich das Bild vom *buono et equo Pontefice*, von einem guten und ehrenhaften Pontifex festigen liess.⁷⁵ Sowohl Joseph als auch der Kardinal Giovanni de' Medici, der spätere Papst Leo X., erlebten nach ihrer Gefangenschaft einen Aufstieg. Als Paradebeispiel für eine ideale Führungsqualität konnte das tugendhafte Handeln des Patriarchen nunmehr auf den amtierenden Papst übertragen werden. Die personalisierte Ikonographie in Bildern mit Abweichungen von biblischen Vorlagen lässt Rückschlüsse auf eine Strategie zur Stärkung der päpstlichen Machtposition zu.⁷⁶ Die Josephsgeschichte gibt ein wichtiges Beispiel dafür ab, wie unter dem Pontifikat des Medici-Papstes die bildende Kunst die Funktion einer politischen Bildrhetorik innehatte.

75 Tewes 2009: 89 und 91f.

76 Götz-Rüdiger Tewes (2009: 93) spricht in Bezug auf Leo X. von einer «sakrale(n) Überhöhung des individuellen Lebensweges».

Bibliographie

- Allekotte, J., 2011. Orte der Musse und Repräsentation: zur Ausstattung und Funktion römischer Loggien. Bonn.
- Andrus-Walck, K.V., 1986. The «Bible of Raphael» and early Christian antiquity. Diss. Phil. Univ. of North Carolina.
- Augustinus, A., 1925. Enchiridion oder Buch vom Glauben, von der Hoffnung und von der Liebe (De fide, spe et caritate). J. Kösel/F. Pustet (Hg.), Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften/aus dem Lateinischen übers. (Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften Bd. 8; Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 49). München.
- Baldini, N./Bietti, M. (Hg.), 2013. Nello splendore mediceo, Papa Leone X e Firenze. Florenz.
- Bruggisser-Lanker, T., 2013. Gregor der Grosse und der Gregorianische Choral. K. Pietschmann/M. Wald-Fuhrmann (Hg.). Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München, 215–267.
- Ciseri, I., 1990. L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515. Florenz.
- 2013. Con tanto grandissimo dall'ingresso fiorentino di papa Leone X nel 1515. N. Baldini/M. Bietti (Hg.), Nello splendore mediceo. Florenz, 237–250.
- Cruciani, F., 1983. Teatro del Rinascimento, Roma 1450–1550. Rom.
- Cummings, A.M., 1992. The Politicized Muse. Music for Medici Festivals 1512–1537. Princeton.
- Dacos, N., 1986: Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico. Rom.
- 2008. Raffael im Vatikan – die päpstlichen Loggien neu entdeckt. Stuttgart.
- Davidson, B.F., 1985. Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge. Pennsylvania.
- De'Nobili, G., ca. 1516. Scritti e canzoni in lode del Papa Leone X. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale (*Ms. Landau Finaly 183*).
- Dreiling, S.A., 2023. Ein anderer Blick auf Raffaels Parnass. Himmlischer Musenhort versus Furor eroticus – Otium versus Labor. Y. Dohna Schlobitten/C. Bertling Biaggini/C. Cieri Via (Hg.), Himmlische und Irdische Liebe. Ein anderer Blick auf Raffael. Regensburg, 235–258.
- Faietti, M., et al., 2020: Raffaello 1520–1485 (Ausst.-Kat. Rom, Scuderie del Quirinale 2020). Mailand.
- Ferino-Pagden, S., 2019. Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstätte. M. Faietti/A. Gnann (Hg.), Raffael als Zeichner/Raffaello designatore. Florenz, 78–113.
- Ferrua, A., 1990. Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina. Florenz.
- Fieger, M./Hodel-Hoernes, S., 2007. Der Einzug in Ägypten. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Josefsgeschichte. Bern.
- Forster, C., 2010. Die Vorhölle als Paradies. Ikonographische Studien zur Bauskulptur der ehemaligen Frauenstiftskirche Andlau. Weimar.
- Frommel, C.L., 2017. Raphael. Die Stanzen im Vatikan. Stuttgart/Vatikanstadt.
- Fulvius, A., 1720. Sanctissimo Patri Leoni X. Pont. Max. Panegyricus. Carmina illustrium poetarum italarum V. Florenz.
- Giovio, P., 1551. Vita Leonis Decimi, pontifici maximi libri IV. Florenz.
- 1559. Dialogo dell'imprese militari et amorose. Lyon.
- Guicciardini, F., 1981. Storia d'Italia (libri I–X). Scarano E. (Hg). Opere, II. Turin.

- Hergenröther, J., 1884. *Leonis X Pontificis Maximi Regesta* Bd. I, Freiburg i. Br.
- Joannides, P., 1983. *The Drawings of Raphael with a complete Catalogue*. Oxford.
- Kaufmann, E.-M., 2006. *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters*. Tübingen.
- Koenen, U., 1992. *Das Bild der Träume Josephs von St. Paul vor den Mauern in Rom*. *JbAC* 35, 185–194.
- 1995. *Das «Konstantinskreuz» im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert*. Worms.
- 2003. *Bethel. Geschichte, Kult und Theologie*. OBO 192. Freiburg i. Br./Göttingen.
- Lanckau, J., 2006: *Der Herr der Träume. Eine Studie zur Funktion des Traumes in der Josefsgeschichte der Hebräischen Bibel*. *AThANT* 85. Zürich.
- Lucioli, F., 2015: *Di alcune cronache della cerimonia del possesso mediceo*. F. Cantatore et al., *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, *Atti del Convegno Internazionale Roma (2–4 novembre 2015)* Tomo I. Rom, 193–216.
- Meier, C./Staubach, N., 1994. *David orans. Ein unbekanntes Goldemail des Medici-Papstes Leo X*. H. Keller/N. Staubach (Hg.), *Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas*. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag. Berlin/New York, 569–624.
- Migne, J.-P. (Hg.), 1841ff. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Paris.
- Morisi, A., 1970. *Apocalypsis Nova, Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*. Rom.
- Paolucci, A. 1997. *Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz*. München.
- Pastor, L. Freiherr von, 1923. *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* IV, 1: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens VII. (1513–1534)*, Erste Abt.: *Leo X.*, Freiburg i. Br.
- Pattanaro, A., 2003. *La Bibbia di Antonio Costabili: Penni, Garofalo, Sant'Agostino e l'umanesimo ferrarese*. *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 110/111, 70–96.
- Penni, G.G., 1513. *Cronicha delle magnifiche et honorate pompe fatte in Roma per la creatioe et incoronatione di papa Leone X. pont. opt. max.; Rom 1513*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Ferrajoli IV.9758. Vatikanstadt.
- Pfeiffer, H., 1975. *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*. *Miscellanea Historiae Pontificae* 37. Rom.
- Pilhofer P./Koenen U., 1998. *Art. Joseph I. (Patriarch)*. *RAC* 18. Stuttgart, 715–748.
- Quednau R., 1981. *Zeremonie und Festdekor: ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X*. A. Buck et al. (Hg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Hamburg, 349–358.
- Réau, L., 1955–59. *Iconographie de l'art chrétien*. 3 Bde. Paris.
- Robert, L., 1968. *David*. *LCI* 1, Sp. 477–490.
- Rohlmann, M., 1996. *Dominus mihi adiutor. Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X*. *ZfK* 59 (Heft 1). Berlin, 1–28.
- 2002. *Gemalte Prophetie: Papstpolitik und Familienpropaganda im Bildsystem von Raffael's «Stanza dell'Incendio»*. *Tewes/Rohlmann* 2002: 241–371.
- Rohlmann, M., et al., 2022. *Raphael. Das Gesamtwerk*. Köln.
- Roscoe, W., 1807. *Leben und Regierung des Papsts Leo des Zehnten*. Aus dem Engl. von A.F.G. Glaser mit Anm. von H.P.K. Henke. 3 Bde. Leipzig.
- Rubello, N., 2011. *Leone X a Bologna nel dicembre del 1515*. *Atti del convegno internazionale xii Settimana di Alti Studi Rinascimentali dedicata a Thomas Walker*. Pisa/Rom, 261–270.
- 2013. *Leone X (1513–1521): il pontificato di un papa prudente*. N. Baldini/M. Bietti (Hg.), *Nello splendore mediceo*. Florenz, 171–182.

- 2014. Il cardinale prigioniero. Giovanni de' Medici da Ravenna a Bologna. D. Bolognesi et al. (Hg.), 1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa. Ravenna, 117–138.
- Schramm, M., 2008: Taufe und Bekenntnis. Zur literarischen Form und Einheit von Augustinus' Confessiones. *JbAC* 51, 82–96.
- Shearman, J., 1975. The Florentine Entrata of Leo X. 1515. *JWCI* 38, 136–154.
- Simon, G., 1990. Leo X. *TRE* 20. Berlin/New York, 744–748.
- Stoevesandt, H. (Hg.), 1979. Karl Barth-Gesamtausgabe Abt. I, Predigten 1954–1967. Zürich.
- Tewes, G.-R., 2001. Die römische Kurie und die europäischen Länder am Vorabend der Reformation. Tübingen.
- 2009. Das konfliktträchtige Eigenbild Papst Leos X. M. Matheus/L. Klinkhammer (Hg.). *Eigenbild im Konflikt. Krisensituationen des Papsttums zwischen Gregor VII. und Benedikt XV.* Darmstadt, 88–118.
- 2011. Kampf um Florenz: die Medici im Exil (1494–1512). Wien.
- 2014. Die Kurie unter dem Medici-Papst Leo X. und die Phase der beginnenden Reformation Luthers: familiäre Interessen statt universaler Pflicht. H. Schilling (Hg.), *Der Reformator Martin Luther 2017. Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandsaufnahme.* München, 3–30.
- Tewes, G.-R./Rohlmann, M. (Hg.), 2002. *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance.* Tübingen.
- Traeger, J., 1971. Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm. *R.J.* 13. Tübingen, 29–99.
- Ullrich, E., 2009. *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst. Die Frau des Potiphar und Joseph von Ägypten. Eine Kulturgeschichte der versuchten Verführung.* Kassel.
- Vasari, G., 2004. *Das Leben des Raffael.* H. Gründler (Hg.), 2. Aufl. Berlin.
- Wilpert, J., 1916. *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert Bde. I/II.* Freiburg i. Br.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1. Piero Cattaci, *Genealogia medicea* 1518; Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana Med. Pal. 225, fol. 5 v; Ciseri 1990: 88 Tav. IV.
- Abb. 2. Raffaello Sanzio, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter*; Federzeichnung, braun, laviert, schwarze Kreide, weiss gehöht, (19,7 x 26,2 cm) um 1516–1519; London, British Museum (1860,0616.82); Faietti et al. 2022: 241 Abb.
- Abb. 3. Raffaello Sanzio (und sein Schüler Gianfrancesco Penni?), *Der betende Joseph im Gefängnis*; Federzeichnung, braun, laviert, schwarze Kreide oder Stift, weiss gehöht, (11 x 18,4 cm) um 1513–1519; Privatbesitz (Bildrecht vorhanden).
- Abb. 4. Raffaello Sanzio, *Josephsgeschichte*; Vatikan, Apostolischer Palast, Loggien 7. Joch; Rohlmann/Zöllner et al. 2022: 650.

Abstracts

Dieser Beitrag untersucht anhand bildlicher Darstellungen biblischer Figuren unter Leo X. die Bedeutung des alttestamentarischen Joseph für den Medici-Papst. Biographische Parallelen von Leo X. zu Joseph dem Patriarchen liessen diesen als ideale Identifikationsfigur erscheinen. Ein prägnantes Beispiel für die Verwendung des tugendhaften Patriarchen in der päpstlichen Ikonographie ist die Josephsgeschichte in den von Raffael und seiner Werkstatt ausgemalten Loggien. In der vorliegenden Untersuchung werden weitere verschiedenartige Darstellungen der Josephsfigur unter dem Medici-Papst in ihrer repräsentativen Funktion beleuchtet.

On the basis of depictions of biblical figures in artworks under Leo X, this paper analyses the significance of Joseph the Patriarch for the Medici-Pope. Biographical parallels from Leo X to Joseph the Patriarch allowed him to appear as an ideal identification figure. A concise example for the use of the figure of the virtuous Patriarch in the papal iconography is the Joseph-story painted by Raphael and his workshop in the Logge. In this study, various further accounts of the Joseph figure under the Medici Pope are examined with respect to their representative function.

Claudia Bertling Biaggini, Zürich

