

Rätself um Raffael.

Zur Hängung der Teppiche in der Sixtinischen Kapelle

Das vermutlich spektakulärste Ereignis des Raffael-Jubiläums 2020 war nur wenige Tage zu sehen gewesen – und das noch vor dem Corona-Shutdown: Vom 17. bis zum 23. Februar dieses Jahres ließen sich in der Sixtinischen Kapelle, an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort, die zehn Teppiche bestaunen, die im Auftrag Papst Leos X. nach Entwürfen Raffaels zwischen 1515 und 1521 in der Brüsseler Werkstatt des Pieter van Aelst gefertigt worden waren. Dabei wurden die Tapisserien, die sonst hinter Glas in der Vatikanischen Pinakothek zu sehen sind, in einer neuen, freilich nicht weiter kommentierten Hängungsvariante präsentiert (die Anordnung hatten Anna Maria De Strobel und Arnold Nesselrath schon einmal 2010 erprobt, allerdings nur mit den Paulus-Teppichen). Die Bedeutung dieses Experiments mit den realen Objekten ist kaum zu überschätzen: Erst so wird evident, wie sehr die Raffael-Teppiche den Gesamteindruck der Kapelle verändern, die Aufmerksamkeit von Michelangelos Decke und den leuchtend farbigen Quattrocento-Fresken zum ersten Wandregister herunterziehen; und wie offensichtlich sie durch ihre eindringlich, mit großen Figuren und im Wettstreit mit der Antike erzählten Ereignisse, aber auch durch ihre harmonische Farbigkeit und Oberflächentextur, in die Gold- und Silberfäden zusätzlichen Glanz bringen, die Gattung der Wandteppiche revolutionierten (dazu Pfisterer 2019, 238–246).

Deutlich wurde aber auch: So viele Erkenntnisse die Forschung zu Raffaels Teppichen in den

letzten knapp 200 Jahren erzielt hat, die Grundfrage, nach welchem Konzept sie in der Kapelle hätten aufgehängt werden sollen, konnte bislang nicht endgültig beantwortet werden (zur Feier von Raffaels 500. Geburtstag 1983 war noch der Hängungsvorschlag von John White und John Shearman in der Sixtina realisiert worden) – wobei die Möglichkeit, dass die Teppiche zu unterschiedlichen Anlässen auch unterschiedlich platziert wurden, gar nicht ausgeschlossen sei (vgl. Pon 2015, 392f.). Angesichts einer Forschungslage, die ältere Überlegungen teils nur noch sehr selektiv zur Kenntnis nimmt, geht es im Folgenden darum, die gesicherten Erkenntnisse und offenen Fragen zu resümieren, sowie die fünf Vorschläge und Argumente von Bunsen (1834), Steinmann/Schmidt (1902/04), White/Shearman (1958/1972), De Strobel/Nesselrath (2010/20) und Pfisterer (2013) vergleichend nebeneinander zu stellen und mit den bekannten Fakten und Beobachtungen an der Hängung in der Kapelle abzugleichen. Die an den – im Zweiten Weltkrieg verbrannten, ursprünglich für Heinrich VIII. gefertigten – Berliner Kopien der Sixtina-Teppiche mit ihrer andersartigen Rahmung entwickelte kurze Argumentation und Anordnungsvariante Wilhelm von Bodes trifft in vieler Hinsicht nicht zu und kann außer Acht bleiben (vgl. Bode 1902; allerdings sollte Bodes Hinweis auf die Beleuchtungssituation in den Teppichen von White/Shearman 1958 und Shearman 1972 aufgegriffen werden; zu Bode und Berlin jetzt Enzensberger 2020).

Solange keine weiteren Indizien für die ursprüngliche Hängung der Tapisserien gefunden werden, dürfte keiner der Rekonstruktionsversuche für dieses Rätsel vollkommen überzeugen. Die Frage, warum die Teppiche in ihrer Größe so variieren und teils nicht optimal auf den Hängungsort abgestimmt scheinen, kann bislang niemand beantworten. Auch das Verhältnis zu den Kartons in

England wird neu zu diskutieren sein. Bei der Abwägung der Pro- und Contra-Argumente für die vorliegenden Vorschläge sollten jedoch zumindest alle schon publizierten zentralen Erkenntnisse und Überlegungen mitbedacht werden. Aus Anlass der exzeptionellen Hängung der Teppiche in der Sixtinischen Kapelle im Februar 2020 versteht sich dieser Beitrag als Hilfestellung, um anhand der Zusammenfassung des bislang Diskutierten die vorliegenden Rekonstruktionen leichter vergleichen oder auch um möglicherweise eine nochmals andere, verbesserte Hängungsvariante entwickeln zu können. In Betracht zu ziehen ist allerdings auch die Möglichkeit, dass sich gar keine aus heutiger Sicht vollkommen ‚aufgehende‘ Lösung finden lässt und also unsere Vorstellungen darüber, wie präzise ein solches Bildprogramm im frühen 16. Jahrhundert geplant, wie konsequent es wahrgenommen wurde und wie ‚beweglich‘, d. h. inhaltlich, formal und funktional verschieden verwendbar solche Bilder(-Teppiche) waren, zu revidieren sind.

FAKTEN UND FORMALIA

Der Auftrag an Raffael, Entwürfe für Teppiche zu liefern, erging vor dem 15. Juni 1515, als der Maler 300 Dukaten dafür erhielt. Beim Beleg für weitere 134 Dukaten für Raffaels Entwurfstätigkeit vom 16. Dezember 1516 handelt es sich möglicherweise um die Abschlusszahlung. In der Brüsseler Werkstatt des Pieter Cocke van Aelst (Bombe 1929; Cleland 2014) bewunderten der Kardinal Luigi d'Aragona und sein Sekretär Antonio de Beatis am 30./31. Juli 1517 den ersten vollendeten Arazzo *Weide meine Lämmer*. Am 26. Dezember 1519 – dem Festtag des hl. Stephanus – wurden sieben der Teppiche erstmals in der Sixtina aufgehängt. Beim Tod Leos X. am 1. Dezember 1521 waren drei weitere geliefert worden: *Der Tod des Ananias*, *Die Befreiung des Paulus aus dem Gefängnis* und *Paulus predigt in Athen*. Ob der Zyklus damit abgeschlossen war oder die Lieferungen nur durch die dramatischen Schulden des Papstes und dessen Tod unterbrochen wurden, lässt sich nicht mehr klären. Zumindest Antonio de Beatis, der ja doch in der Brüsseler Werkstatt eigentlich gut in-

formiert worden sein sollte, spricht davon, dass 16 Teppiche geplant gewesen seien. Außerdem sollte Marcantonio Michiel in seinem Bericht zur ersten Hängung von sieben Teppichen am 26. Dezember 1519 anmerken, dass sich die Lieferung eines achten verspätet habe – hätte man zu diesem Zeitpunkt also eigentlich die erste Hälfte der geplanten 16 Arazzi zeigen wollen? Und schon zuvor – bei der Ausrichtung seines ersten Weihnachtsfestes als Papst – hatte Leo X. ausdrücklich in der Sixtina nicht nur den Bereich innerhalb der Abschränkung, sondern auch davor mit Tapisserien behängen lassen (so Paris de Grassis, Shearman 1972, 8f., Anm. 50). Heute haben sich in der Sammlung der englischen Königin sieben der Kartons, im Vatikan die zehn Bildteppiche, dazu einige separat gewobene Bordüren erhalten. In Anbetracht der Tatsache, dass die Teppiche mit dem Tod Leos X. verpfändet und wieder eingelöst werden mussten, dann gleich 1527 beim Sacco di Roma geraubt wurden und auf teils abenteuerlichen Wegen zurück gelangten, ist es fast ein Wunder, dass heute alle Tapisserien wieder im Vatikan vereint sind (wenn auch *Die Blendung des Elymas* stark beschädigt).

Im Folgenden sollen nicht nur die zehn Teppiche, ihre Themen und jeweiligen Abmessungen (Höhe x Breite) aufgelistet, sondern auch die Szenen aus der Vita des Giovanni de' Medici, des späteren Leo X., in den unteren Bordüren chronologisch durchnummeriert werden, wobei diese Nummern auch auf den Diagrammen der fünf verschiedenen Hängungsvorschläge angegeben sind (die Angaben folgen dem Katalog in Evans/Browne/Nesselrath 2010).

Zum Leben des Petrus gehören:

- *Der Wunderbare Fischzug* (Lk 5,1–10); Bordüre: Ankunft des Giovanni de' Medici in Rom nach seiner Kardinalserhebung in der Badia von Fiesole am 9. März 1492 (I) und Aufnahme ins Kardinalskollegium durch Papst Innozenz VIII. am 23. März 1492 (II); 493 x 440 cm; diese Deutung der Bordüre begründet Weddigen 1998, 278–281; dagegen bleiben De Strobel/Mazzetti di Pietralata 2015,

87 bei der älteren, bereits in den Unterschriften zu Pietro Santi Bartolis Stichreproduktionen (1660/67) vorgeschlagenen und etwa auch noch von Shearman 1972 vertretenen These, es handle sich um den Einzug des Kardinals Medici ins Konklave und seine Huldigung als neu gewählter Papst durch die Kardinäle. Dies scheint nicht nur den Details der Szenen weniger gut zu entsprechen als die Deutung Weddigens, sondern würde – da diese Ereignisse am 11. Mai 1513 stattfanden – definitiv verlangen, eine chronologische Reihenfolge der Vita-Szenen aufzugeben.

- *Weide meine Lämmer* (Mt 16,18f.; Joh 21,15–17) mit Pilaster rechts; Bordüre: Vertreibung der Medici aus Florenz und Flucht Giovannis in der Verkleidung

eines Franziskaner-Mönchs im November 1494 (IV); 466 x 634 cm.

- *Die Heilung des Lahmen* (Apg 3,1–8); Bordüre (separat in drei Teilen gewebt und angenäht): Verhaftung des Kardinals bei der Schlacht von Ravenna am 11. April 1512 (V) und die anschließende Befreiung und sichere Ankunft in Mantua (VI); 501 x 575 cm.

- *Der Tod des Ananias* (Apg 5,1–5) mit Pilaster rechts; Bordüre: Rückkehr der Medici nach Florenz am 12. September 1512 (VII) und Besetzung des Palazzo della Signoria durch die Medici-Anhänger (?) (VIII); 488 x 631 cm.

Zum Leben des Paulus gehören:

- *Die Steinigung des Stephanus im Beisein des jungen Saulus* (Apg 7,54–60); Bordüre: Einzug Giovanni de' Medicis in Florenz nach seiner Ernennung zum *legatus a latere* am 11. Mai 1492 (III); 450 x 370 cm.

- *Die Bekehrung des Saulus zum Paulus* (Apg 9,1–7); Bordüre: Saulus verfolgt Christen nach Apg 8,1–3; 464 x 533 cm.

- *Die Bekehrung des Prokonsuls und Blendung des Elymas* (Apg 13,6–12); unterer Teil und Bordüre: verloren; 501 (originale Partie 220) x 579 cm.

- *Das Opfer von Lystra* (Apg 14,8–18); Bordüre: Bestätigung der Heidenmission (Apg 15,22 und Gal 2,9) und Diskussion über die Beschneidung der Heiden (Apg 15,4–21); 482 x 581 cm.

- *Die Befreiung des Paulus aus dem Gefängnis* (Apg

16,23–26); Bordüre: Vision des Paulus (?) (Apg 16,9); 479 x 128 cm; der Vorschlag von Gilbert 1987, es könne sich auch um die Befreiung Petri aus dem Gefängnis handeln, hat nicht überzeugt.

- *Paulus predigt in Athen* (Apg 17,16–34) mit Pilaster links; Bordüre: vollständig erneuert um 1554 mit vier Szenen nach Apg 18,1–17; 498/504 x 535 cm.

Die Frage nach den zusätzlichen, separat gewebten oder aber nachträglich abgetrennten vertikalen Bordüren bzw. Pilastern wird im Weiteren ausgeklammert.

Mit Blick auf diese Auflistung könnte jedenfalls ein Vergleich der Teppiche hinsichtlich ihrer Abmessungen vermuten lassen, dass *Weide meine Lämmer* und *Die Bekehrung des Saulus zum Paulus* mit einer Höhe von 466 bzw. 464 cm, die in der Größe fast identischen *Heilung des Lahmen* und *Blendung des Elymas* sowie *Der Tod des Ananias* und *Das Opfer von Lystra* mit 488 bzw. 484 cm Höhe als Paare angelegt sind. Da bei den Kartons die Unterschiede der Abmessungen noch nicht so auffällig sind, wäre zu überlegen, ob die Differenzen von bis zu 40 cm in der Höhe (über die Breitenstreckungen lässt sich wenig sagen, da sie auch aus anderen Gründen variieren) nicht erst durch den Produktionsprozess in Brüssel (oder auch durch unterschiedliche Häufigkeit und Dauer der Aufhängung, die zu unterschiedlichen Ausdehnungen führte?) entstanden, wodurch die Paarbildung eventuell noch stärkere Bedeutung erhalten würde, insofern Kartons als Pendants gekennzeichnet gewesen sein könnten (zumal möglicherweise von allen Kartons in den Niederlanden nochmals leicht modifizierte ‚Arbeitskartons‘ hergestellt wurden, die dann erst als die eigentlichen Modelle für die Weber dienten; zusammenfassend zu den Indizien dafür Campbell 2002, 193; vgl. auch Ferrer 1996, v. a. 60).

Im Detail vermochte bislang jedenfalls keine Rekonstruktion die unterschiedlichen Abmessungen der Arazzi zu erklären. Dabei sind die Tapisserien heute, wenn sie dicht unterhalb des ersten Gesimses aufgehängt werden – wie es wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert geschah und im

Februar 2020 praktiziert wurde –, an vielen Stellen zu lang. Bis zu 10 cm liegen die unteren Bordüren auf der umlaufenden Sitzbank auf (Abb. 3). Schließlich hat schon John Shearman einige fehlerhafte Details beobachtet, die bei der Inversion der Kartonvorlagen, wie sie der aufrecht stehende Webvorgang erforderte, nicht berücksichtigt wurden und zu belegen scheinen, dass Raffael und seine Werkstatt eben nicht hauptberuflich Teppichkartons für die Niederlande entwarfen, wengleich sie natürlich mit seitenverkehrten Entwürfen für andere Medien wie die Druckgraphik Erfahrung hatten (Shearman 1972, 109–111; zu Raffaels weiterer Teppichproduktion Müntz 1897; Karafel 2016). Dies ist zu betonen, da deshalb auch nicht auszuschließen ist, dass andere, größere kompositorische ‚Brüche‘ ebenfalls unabsichtlich entstanden sind. So würde man etwa die Uferlinie des Sees Genezareth gerne über zwei Szenen hinweg vom *Wunderbaren Fischzug* zum *Weide meine Lämmer* fortführen. Doch es muss offenbleiben (und kann kaum als Argument für eine Rekonstruktion der Hängung verwendet werden), ob diese Verbindung wirklich geplant war, ob sie aufgrund eines Flüchtigkeitsfehlers durch die Seitenverkehrung der Teppiche doch nicht zustande kam oder aber nicht überhaupt nur kunsthistorischem Wunschdenken entspringt.

Außerdem gehen alle Rekonstruktionsvorschläge von drei nicht weiter thematisierten, als selbstverständlich angesehenen Annahmen aus: Die Teppiche sollten wie die anderen Bilderzyklen der Kapelle auch in Bezug zur Altarwand stehen und nicht an der Eingangswand beginnen. Sie sind insofern symmetrisch anzuordnen, als nicht nur ein einziger Teppich (etwa der deutlich kleinere *Stephanus-Arazzo*) an einer Seite des Altares vorstellbar ist. Unabhängig davon, ob die Teppichfolge als vollständig oder nicht betrachtet wird, postuliert niemand, dass zwischen den vorhandenen Stücken Lücken bestehen und dort weitere Szenen hätten eingefügt werden sollen. Wenn Weiteres geplant gewesen war, dann im Anschluss an die zehn heute bekannten Szenen (vor allem fehlen etwa die für das Bildprogramm von Alt-St. Peter so wichtigen Martyrien der Apostelfürsten).

DIE POSITION DES LETTNER

Entscheidend für die meisten Hängungsvorschläge ist die Frage, wann der Lettner der Sixtina von seiner ursprünglichen Position in der Mitte der Kapelle – vom Altar aus betrachtet kurz nach dem abschließenden Pilaster des dritten Bildfeldes der Quattrocento-Fresken und beim ersten Drittel der Cantoria – um gut vier Meter in Richtung Eingang zum abschließenden Pilaster des vierten Bildfeldes versetzt und damit die Quadratura für die Kardinäle und päpstlichen *familiares* erweitert wurde. Für diesen nicht unbeträchtlichen Umbau liefern die zahllosen Nachrichten zu den Vorgängen im Vatikan, von Rechnungen bis Tagebuchnotizen der Zeremonienmeister über Baulärm, jedoch nicht den geringsten direkten Hinweis. Anhand zweier anderer Texte lässt sich immerhin indirekt ein *terminus ante quem* gewinnen.

So bemerkt der Zeremonienmeister Gregors XIII., Francesco Mucanzio, anlässlich der Vorbereitungen zum Weihnachtsfest 1573, die Kapelle sei „heute vergrößert und viel länger gemacht, als sie es einstmals gewesen war“ („cum hodie capella sit ampliata et multo longior facta, quam olim esset“; vgl. Steinmann 1901–05, Bd. 1, 161; Schmidt 1904, 286). Wesentlich stärker schränkt den Zeitraum die Beschreibung des Innenraums der Sixtina im Reisejournal des Johann Fichard aus dem Jahr 1536 ein – eine Quelle, die erstaunlicherweise von Shearman 1972 nicht erwähnt wurde (vgl. jedoch Shearmans Diskussion 213f. in White/Shearman 1958) und seitdem keine Rolle mehr gespielt hat: „Das Heiligtum ist von längsrechteckiger Form. Die Breite ist von mittlerer Größe. Jener Ort, wohin sich der Papst, die Kardinäle und die Bischöfe mit ihrem Gefolge begeben und wo sowohl ihr Versammlungsort als auch der Altar selbst sich befinden, ist durch die Brüstung und die eisernen versilberten Gitter ein wenig über den dritten Teil hinaus vom übrigen [Raum], wo Gäste und Volk stehen, abgetrennt („Sacellum forma quadrata est, sed longa. Latitudinis est mediocris. Locus ille, quem Pontifex Cardinales et Episcopi cum familiaribus ingrediuntur, in quo et ipsorum consessus et altare ipsum est, septis et cancellis ferries inargentatis paulo ultra tertiam a reliquo, in

quo hospites vulgusque consistit, separatus est"; vgl. Fichard 2011, 134f., die dieser Ausgabe beigegebene italienische Übersetzung ist hier unzutreffend). Bereits Schmidt (1904, 286f.) hat zurecht den Versuch von Steinmann (1897, 31f.; in diese Richtung geht auch Shearmans Lesart 1958) kritisiert, den Text so umzudeuten, dass mit dieser Formulierung doch noch die ursprüngliche Position des Lettner in der Mitte der Kapelle beschrieben und mit dem „Drittel“ der Altarbereich über den Stufen (inklusive des Vestibulums vor dem Papstthron) im Unterschied zu den restlichen zwei ‚Raumdritteln‘ von Quadratura und Bereich vor dem Lettner gemeint gewesen sei. Dies gibt das Latein freilich nicht her. Und Fichard dürfte als Besucher der Sixtina wohl auch gar nicht hinter die Abschrankung gekommen sein und also genau seine eigene Position – an der Grenze des ‚Laienraums‘ – festgehalten haben, die ihm ein ‚bisschen über ein Drittel der Kapelle hinaus‘ erschien. Dass er zudem den Ruhm der Sixtina mit „Raffaels“ Malereien dort begründete, zeigt, dass sich der Urbinat mit seinen Teppichen in der Wahrnehmung der Zeitgenossen so nachhaltig in die Kapelle ‚eingeschrieben‘ hatte, dass der schlecht informierte Deutsche

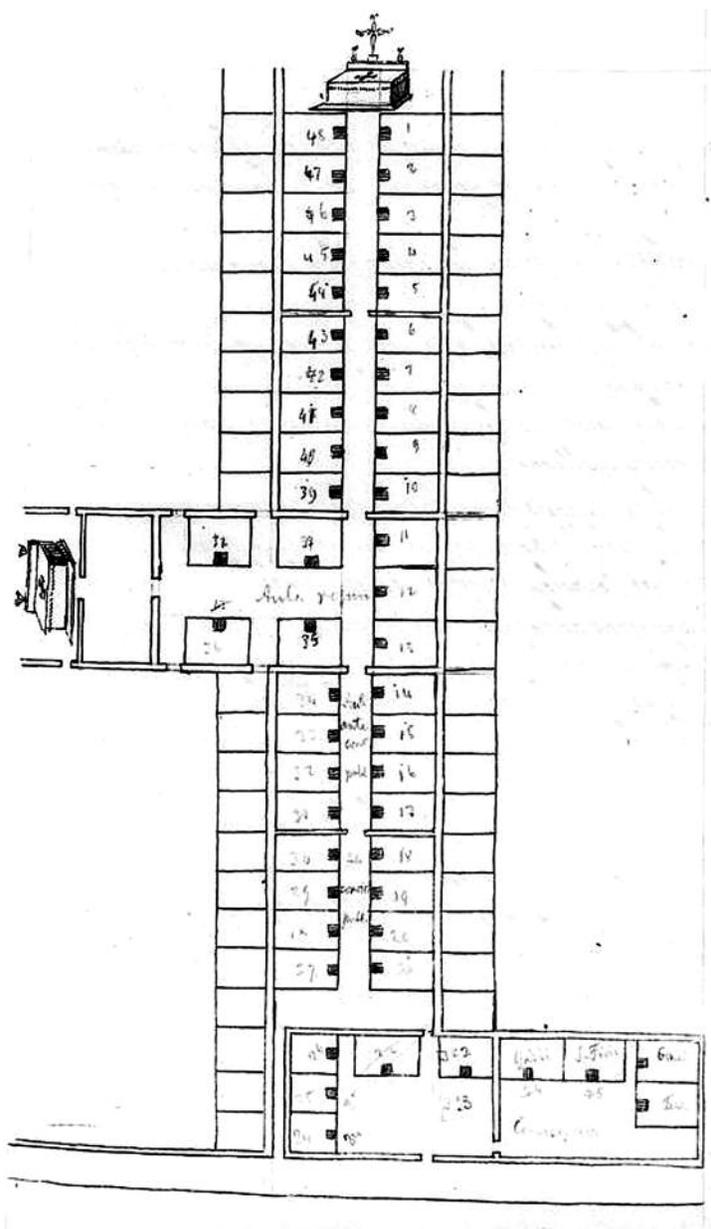


Abb. 1 Skizze des Konklaveplans 1549/50 im Diarium des Angelo Massarelli, redigiert von Onofrio Panvinio. München, BSB, c1m 152, fol. 32r (<https://daten.digitale-sammlungen.de/0012/bsb00120466/images/index.html?id=00120466&groesser=&fip=eayaxdsydyztseayqrsxseayayztsxdsydw&no=8&seite=67>)

ihm gleich auch (alle/einige?) Fresken zuweisen konnte.
 Fichards Aussage scheinen jedoch die ersten überlieferten Pläne zu einem Konklave, demjenigen von 1549/50, aus dem nach langer Wahlprozedur am 7. Februar Giovanni Maria Ciocchi Del Monte als Julius III. hervorging, zu widersprechen. Diese Pläne zeigen den Lettner der Sixtinischen

Kapelle scheinbar in der Mitte des Raumes, wogegen er dann auf den Plänen für die nächsten Konklaven 1555 und 1559 deutlich Richtung Eingang verschoben ist (vgl. Ehrle/Egger 1933, Taf. I–V; allerdings ist die Position des Lettners schon auf dem gezeichneten, bislang nicht veröffentlichten Plan für das Konklave 1549/50 in München, BSB, clm 152, fol. 32^r deshalb nicht mehr so eindeutig festzustellen, weil keine Abschlusswand der Kapelle eingezeichnet ist; *Abb. 1*). Solche Konklavepläne waren offenbar mit dem Tod Pauls III. notwendig geworden, da die stark vergrößerte Zahl der nun 57 wahlberechtigten Kardinäle nicht mehr wie bei den vorausgegangenen acht Wahlen (seit Innozenz VIII.) in der Sixtinischen Kapelle unterzubringen waren. Für jeden Kardinal wurde für die Periode, während der die Wahlberechtigten im Konklave eingeschlossen waren, eine hölzerne Unterkunft errichtet. Die Konklavepläne ab 1549/50 zeigen die Verteilung und Zuordnung dieser Holzverschlüsse im Vatikanpalast. Klar zu machen gilt es sich allerdings, dass diese Pläne nicht als die räumlichen Verhältnisse möglichst exakt reproduzierende Grundrisse, sondern eben als Verteilungsschemata gelesen werden sollten. Unmittelbar deutlich wird dies daran, dass auf dem Konklaveplan von 1549/50 weder die Ausrichtung und die Größe der beiden Aulen stimmen, die an die Sala Regia anschließen, noch das Verhältnis von Länge zu Breite der Sixtinischen Kapelle. Umgekehrt zeigt ein Konklaveplan von 1565/66, der nun tatsächlich den Grundriss des Vatikanpalastes annähernd genau reproduziert, die Schranke in der Sixtina (in der allerdings für dieses Konklave keine Unterkünfte errichtet wurden) wiederum in der Mitte: möglicherweise, weil hier ein älterer Grundriss als Vorlage herangezogen und kopiert und nicht eigens ein neues Aufmaß der Räume vorgenommen wurde (Ehrle/Egger 1933, Taf. VI). Eine solche Orientierung an einem vorhandenen, älteren Plan ließe sich auch schon für das erste Raumschema von 1549/50 vermuten, das die Palastarchitektur zusätzlich bewusst begradigt und vereinfacht, von dort aber eben auch die erste Position der Schranke in der Mitte der Sixtinischen Kapelle übernommen hätte.

Der Konklaveplan von 1549/50 verdeutlicht jedenfalls nur, was auch das Diarium des Angelo Massarelli, Bischof und Sekretär des Konzils von Trient, beschreibt: Auf der rechten und linken Wandseite der Sixtina waren je fünf Unterkünfte vor und fünf Unterkünfte hinter dem Lettner positioniert (wobei das Diarium präzisiert, dass die zwei letzten Unterkünfte der linken Seite bereits auf den Stufen von Papstthron und Altar errichtet wurden, auf der gegenüberliegenden Seite dagegen auf den Stufen der erste Platz ausgespart wurde, damit der Zugang zur Sakristei frei blieb; insgesamt waren 19 Kardinäle unterzubringen; Massarelli 1911, 27–29, und zu diesem von Onofrio Panvinio redigierten Text Bauer 2020, 127–130). Wo sich der Lettner befand, wie diese Holzunterkünfte genau aussahen und wie groß sie waren, lässt sich aus dem Plan nicht ableiten. Die ersten detaillierten Angaben dazu finden sich offenbar erst in einer Beschreibung und auf dem Plan zum Konklave von 1605 (Ehrle/Egger 1933, Taf. XIII): Zu diesem Zeitpunkt waren die einzelnen Kammern nicht Wand an Wand konstruiert, sondern zudem mit einem schmalen (schallisolierenden?) Zwischenraum aufgestellt (vgl. auch Ordine del Conclave per la creazione del nuovo Papa, Venedig 1605, fol. A2^r). Andererseits wissen wir, dass für die vorausgehenden Konklaven von 1484 bis 1534 bis zu 39 Kardinäle in der Sixtina unterzubringen waren – rechnet man noch den freien Platz vor der Sakristeitür dazu, sind das doppelt so viele wie 1549/50 (Ehrle/Egger 1933, 16). Es waren bei dieser ‚Maximalbesetzung‘ also wohl an den Wänden vor dem Lettner je zehn, dahinter auf der linken Seite ebenfalls zehn, rechts aufgrund der Sakristeitür nur neun Holzkammern einzupassen. Deutlich wird, dass dagegen die nur fünf Verschlüsse, die die Konklavepläne von 1549/50 zuseiten des Lettners zeigen, auf jeden Fall Platz fanden, ob nun der Lettner noch in der Mitte stand oder bereits versetzt war, worauf eben die Beschreibung von Fichard hindeutet. Festzuhalten gilt: Die ersten Konklavepläne geben keine tatsächliche räumliche Anordnung, sondern nur ein Schema der Verteilung wieder, das vor allem in den gedruckten Versionen auch möglichst klar die Na-

Abb. 2 Bei der Verschiebung des Lettners der Sixtinischen Kapelle fortgeführter Sockelfries unter dem Sängerchor (Foto: Autor)



men der Kardinäle in den jeweiligen Kammern zu erkennen gegeben will.

Man könnte zugunsten einer Versetzung der Schranke erst unter Julius III. noch darauf verweisen, dass dieser Papst zwei zwischenzeitlich geraubte Teppiche, den *Wunderbaren Fischzug* und die *Predigt des Paulus in Athen*, 1554 vom französischen Connétable Anne de Montmorency zurückerhielt (Bombe 1929, 17; Evans/Browne/Nesselrath 2010, 122f.) und diese neuerliche Vervollständigung der Serie möglicherweise einen weiteren Anstoß zur Vergrößerung der Quadratura hinter dem Lettner geliefert haben könnte. Andererseits hat Arnold Nesselrath (2003) darauf hingewiesen, dass an der Sockelzone, deren Fehlstelle nach der Versetzung des Lettners ergänzt werden musste, der aufgemalte Fries unter anderem mit Eichenblättern scheinbar ungestört durchläuft, dann allerdings abbricht (Abb. 2). Dies könnte für einen Beginn der Versetzung des Lettners noch am Ende des Pontifikats von Julius II. Anfang 1513 sprechen – bevor dann Raffael spätestens in der ersten Jahreshälfte 1515 mit den Entwürfen für die Teppiche begann.

HÄNGUNGSVORSCHLÄGE

Den ersten, insgesamt auch am längsten unwidersprochenen Vorschlag für die Anordnung der Teppiche hatte Heinrich Bunsen bereits 1834 geliefert (408–415; Abb. 4). Offenbar noch ohne Kenntnis der Versetzung des Lettners geht er davon aus, dass es sich um zwei Zyklen zum Petrus- und Paulus-Leben handelt, alle Teppiche innerhalb des abgeschrankten Bereichs anzubringen sind und der schmale Arazzo mit der *Befreiung Pauli aus*

dem Gefängnis zwischen Sängerkanzel und Schranke gehört, womit die rechte oder Epistelseite den Paulus-Szenen zugeordnet wird (passend zu den Paulus-Briefen). Außerdem wird die schmalere Tapissérie mit der *Steinigung des Stephanus* neben den Papstthron gehängt, da dieser das freie Wandfeld verkleinert. Als Schwierigkeiten ergeben sich unter anderem, dass die *Predigt des Paulus in Athen* eigentlich nach der *Befreiung aus dem Gefängnis* stattfindet und dass die dritte und vierte Szene des Lebens von Giovanni de' Medici in den Bordüren vertauscht sind.

Im Zusammenhang mit den Arbeiten an seinem großen, zweibändigen Sixtina-Werk publizierte Ernst Steinmann 1902 einen Alternativvorschlag (Abb. 5). Steinmann erkannte erstmals die Veränderungen im Presbyterium und Vestibulum sowie die Versetzung des Lettners und geht in seiner Rekonstruktion von dessen erschlossener erster Position aus. Bemerkenswert ist, dass 1904 James von Schmidt gegen Steinmann entscheidende Argumente für eine Versetzung des Lettners schon vor dem Teppich-Auftrag an Raffael liefert – gleichwohl die Anordnung durch Steinmann für die richtige hält und nicht verändert. Steinmann belässt die Paulus-Szenen auf der Epistelseite. Indem er jedoch annimmt, dass die Altarwand von Tapissereien frei blieb, kann er die *Predigt des Paulus* nun chronologisch richtig hinter der *Befreiung aus dem Gefängnis* anordnen. Da er zudem auf Quellen für ephemere hölzerne Tribü-

nen verweist, die zu Seiten des Eingangs der Kapelle u. a. für Frauen aufgestellt worden seien (dies ist jedoch zumindest für den Pontifikat Leos X. zweifelhaft) und so die Seitenwände des ersten Jochs blockierten, kann er mit den zehn Teppichen die beiden restlichen Längswände der Kapelle komplett ausstatten – die Frage der Unvollständigkeit stellt sich so nicht. Dabei lokalisiert er die kleinere *Steinigung des Stephanus* wie Bunsen aus Platzgründen links neben dem Papstthron. Die Petruszonen ordnet Steinmann ausnahmsweise vom Kapelleneingang aus an, beginnend mit dem *Weide meine Lämmer*, das er als Pendant zum Fresko der *Schlüsselübergabe* von Perugino auf der gegenüberliegenden Wand sieht. Der *Wunderbare Fischzug*, der für Steinmann eine Sonderstellung einnimmt, füllt den Raum zwischen Papstthron und Altarwand. Ein entscheidender Schwachpunkt dieser Anordnung besteht unter anderem darin, dass die Vita-Szenen Giovanni de' Medicis keine Reihenfolge ergeben.

1958 stellten John White und John Shearman einen radikalen Gegenentwurf vor, den Shearman 1972 in einer Monographie – eigentlich dem Katalog zu den Kartons im Besitz der englischen Königin – noch ausbaute: Ausgehend von der Annahme, dass der Lettner erst zwischen 1549 und 1578 versetzt wurde, kehrten White und Shearman die Zuordnung der Petrus- und Paulus-Szenen zu Evangelien- und Epistel-Seite um, wobei sie wieder zwei Teppiche an die Altarwand zu hängen vorschlugen (Abb. 6). Da es nach ihrer These mit dem Lettner in Originalposition noch kein stark verkleinertes Bildfeld neben der Cantoria gibt und damit auch keinen offensichtlichen Ort für die schmale Tapisserie mit der *Befreiung Pauli*, soll diese und die ebenfalls kürzere *Predigt in Athen* gegenüber die Wandabschnitte zu Seiten der Trennwand füllen (nochmals wiederholt in Shearman 1986; dieser Rekonstruktion folgen im Prinzip etwa Harprath 1986; Weddigen 1998; Rohlmann 2003; die ausführlichste Kritik bislang von Gilbert 1987). Der große Vorzug dieser Anordnung besteht darin, dass erstmals die Lebensstationen beider Apostelfürsten konsequent in chronologischer Reihenfolge präsentiert sind, insbesondere ist die *Steinigung des Stephanus*, in deren rechter unterer

Ecke der junge Saulus (und spätere Paulus) das Geschehen betrachtet, integriert, auch wenn der junge zukünftige Apostelfürst auf der für die Bildnarration ‚falschen‘, nämlich der dem Altar zugewandten Seite sitzt. Außerdem korrespondieren annähernd gleich große und thematisch verwandte Teppiche über den Raum hinweg miteinander. Schließlich wäre mit der *Blendung des Elymas* der einzige Arazzo hinter den Papstthron gehängt, der einen rein architektonisch gestalteten Randbereich aufweist und bei dem also keine Figuren überdeckt würden (allerdings ist dieser Streifen auf dem Karton noch nicht angelegt; die Fotomontage bei Weddigen 1998, 270 geht zudem davon aus, dass anders als in Shearmans graphischer Rekonstruktion keine Pilasterbordüre hinter dem Papstthron mehr Platz gehabt hätte).

Herausfordernd an Whites und Shearmans Vorschlag ist, dass die Vita-Szenen Giovanni de' Medicis an der Altarwand zunächst mit, dann aber gegen die übliche Lese- und Erzählrichtung wahrzunehmen sind und danach der Blick wieder in die rechte Ecke zurückspringen muss, um dort der Längswand zu folgen. Dabei kommt es erneut zu Komplikationen, erscheint das sechste Ereignis doch vor dem fünften, das achte vor dem siebten. Whites und Shearmans Hängung würde außerdem dazu führen, dass vor allem auf der Paulus-Seite die Szenen und Pilaster teils offensichtlich in der Einteilung gegenüber den Freskenfeldern im Register darüber verschoben wären. Schließlich argumentiert vor allem Shearman aufwendig, warum der Zeremonienmeister Paris de Grassis, der just um 1515/16 eine kleine Abhandlung darüber verfasste, dass die Szenen des Petrus-Lebens auf der würdigeren, d. h. der rechten Seite vom Altar aus dargestellt werden sollten (auf der linken für den zum Altar hin ausgerichteten Betrachter), ausgerechnet in der Sixtinischen Kapelle nicht zur Anwendung gekommen sein soll (Shearman 1972, 39f.; dazu kritisch etwa Campbell 2002, 200). In jedem Fall stehen gerade die vermeintlich gesicherte Grundannahme und das zentrale Argument einer späten Versetzung der Abschränkung durch die oben angeführten Gründe insgesamt in Frage.

Abb. 3 Raffaels Tapiserie „Befreiung des Paulus“ in der Hängung 2020, Detail (Foto: Autor)

Die Hängung, wie sie jetzt 2020 in der Sixtinischen Kapelle zu sehen war und wie sie De Strobel und Nesselrath für die Paulus-Seite bereits 2010 vertreten haben (allerdings bislang noch nicht ausführlicher begründet, De Strobel wird eine umfangreiche Publikation dazu herausgeben), geht dagegen wieder von einer frühen Versetzung der Schranke aus und rekurriert in vieler Hinsicht auf den durch Schmidt 1904 revidierten Hängungsvorschlag von Steinmann 1902 (Abb. 7). Die rechte

Paulus-Seite ist bei den Rekonstruktionen von Steinmann/Schmidt und De Strobel/Nesselrath identisch. Auf der linken Petrus-Seite wurde 2020 Steinmanns ungewöhnliche Abfolge von der Eingangswand her umgekehrt, zudem erscheint die *Steinigung des Stephanus*, nicht der *Wunderbare Fischzug*, zwischen Papstthron und Altar. Damit befinden sich in der Vita des Giovanni de' Medici nur die ersten drei Szenen nicht in chronologischer Reihenfolge. Allerdings wird auch so die Verbindung der *Stephanus*-Szene zum Paulus-Zyklus nicht evident, und sie füllt den Platz neben dem Thron nur unzureichend aus. Dagegen bestätigt die jüngste Hängung einmal mehr, dass die Anordnung der Paulus-Seite rechts ein visuell überzeugendes Ergebnis produziert.



EINE WEITERE VERSION

Der Vorschlag von Pfisterer 2013 schließlich basiert – ebenfalls bei Annahme einer frühen Versetzung der Chorschranke – auf einer konsequent chronologischen Anordnung der Apostelfürstensenen mit Petrus auf der Evangelien-, Paulus auf der Epistel-Seite (Abb. 8). Da diese freilich auf der Altarwand beginnen, leitet der sitzende Saulus in der Ecke des *Stephanus*-Arazzo nun folgerichtig über die Raumecke hinweg zur anschließenden Konversionsszene des Saulus zum Paulus über. In dieser Hängungsvariante stehen sich zudem – wie schon bei Shearmans Vorschlag – mit der *Heilung des Lahmen* und der *Blindung des Elymas* sowie dem *Tod des Ananias* und dem *Opfer zu Lystra* nicht nur jeweils die beiden Teppiche gegenüber,

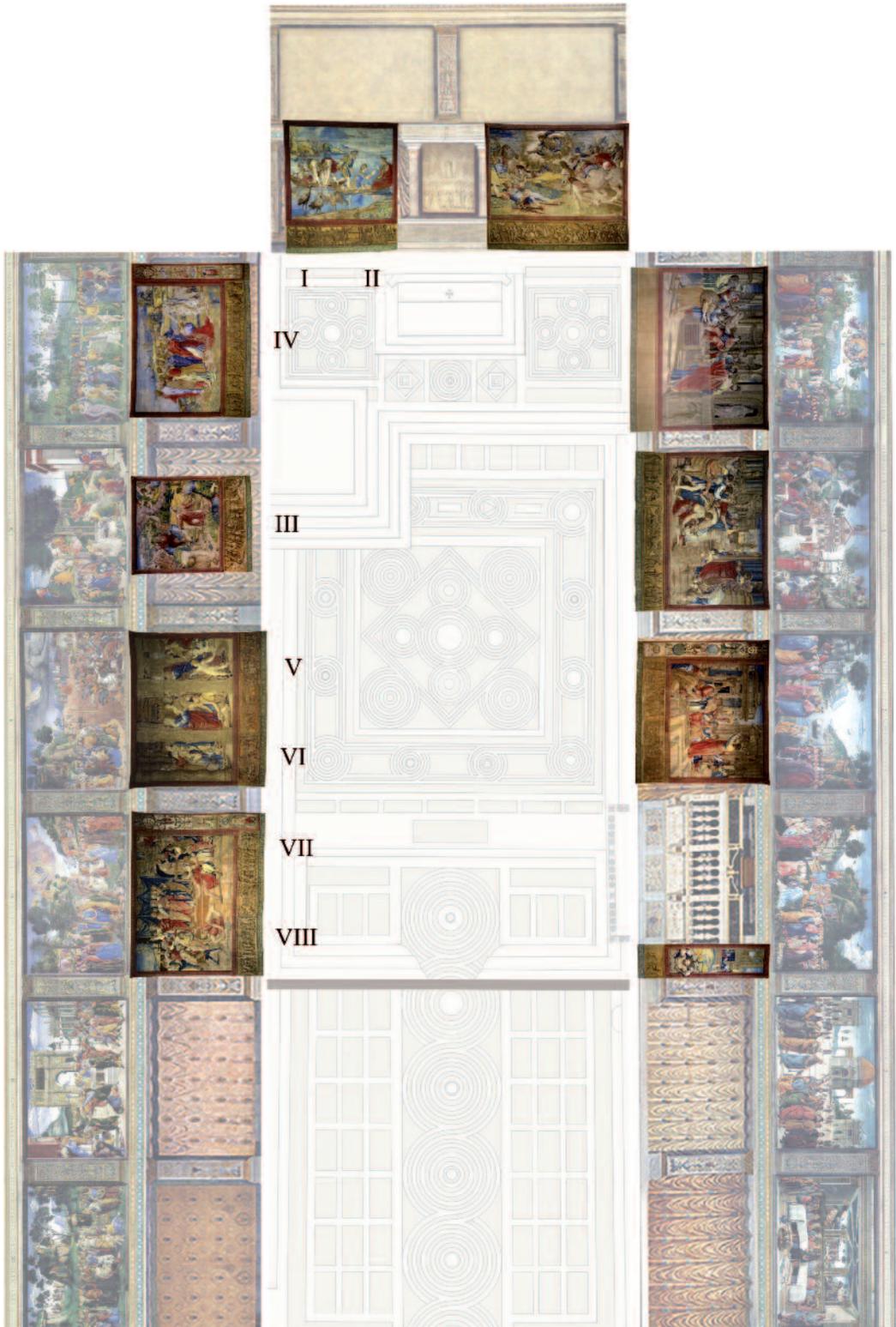


Abb. 4 Hängungsvorschlag Bunsen 1834 (Ausführung graphische Rekonstruktion: Krista Profanter, ausgehend vom Raummodell Weddigen 1998)



Abb. 5 Hängungsvorschlag Steinmann/Schmidt 1902/04 (Ausführung graphische Rekonstruktion: Krista Profanter, ausgehend vom Raummodell Weddigen 1998)



Abb. 6 Hängungsvorschlag White/Shearman 1958/72 (Ausführung graphische Rekonstruktion: Krista Profanter, ausgehend vom Raummodell Weddigen 1998)



Abb. 7 Hängungsvorschlag De Strobel/Nesselrath 2010/20 (Ausführung graphische Rekonstruktion: Krista Profanter, ausgehend vom Raummodell Weddigen 1998)



Abb. 8 Hängungsvorschlag Pfisterer 2013 (Ausführung graphische Rekonstruktion: Krista Profanter, ausgehend vom Raummodell Weddigen 1998)

die bei rein formaler Betrachtung in ihren Abmessungen am ehesten als Paare denkbar sind. Auch inhaltlich ergeben sich so besonders offensichtliche Korrespondenzen, insofern der Heilungsszene eine Szene körperlicher Verunstaltung gegenübergestellt wird und bei dem anderen Paar beides Mal Tötungen – als Opfer und als Strafe – vollzogen werden. Auch in dieser Rekonstruktion lässt sich das Leben des Giovanni de' Medici nicht einfach der Reihe nach ablesen. Allerdings erscheint der notwendige ‚Sprung‘ einfacher: An der Altarwand sind die ersten Szenen in Leserichtung von links nach rechts zu sehen. Dann muss das Auge an den Beginn der Petruswand wandern, um dort gegen die Leserichtung, aber im Sinne der Abfolge aller Bilderzyklen auf dieser Wand und auf dem Weg zum Kapellenausgang hin die Szenen weiterverfolgen zu können. Nach dem Papstthron und also im mittleren Bereich der Kapelle sind bei der *Heilung des Lahmen* und dem *Tod des Ananias* die jeweils zwei Vita-Szenen pro Bordüre zudem durch die mittige Darstellung eines Löwen mit Impresen Leos X. zentralisiert. Auf jeden Fall präsentieren sich diese kleinen Szenen so in der richtigen chronologischen Abfolge. Wie bei allen Vorschlägen, die die Petrus-Szenen mit der Geschichte Giovanni de' Medicis auf der Evangelienseite verorten, entsteht zudem ein enger Bezug zum dort thronenden Papst – aber auch zur Petersbasilika hinter dieser Wand. Klar ist, dass diese Hängungsvariante davon ausgeht, dass der ungleich im Raum verteilte Teppich-Zyklus unvollständig blieb und ursprünglich tatsächlich 16 Szenen vorgesehen waren, wie Antonio de Beatis bereits 1517 bezeugt. Dies schließt nicht aus, dass die *Predigt des Paulus in Athen*, die eigentlich an der rechten Wand den ersten Platz außerhalb des Lettners einnehmen sollte, nach Abbruch des Auftrags möglicherweise gegenüber auf die leere Stelle der Petrus-Seite innerhalb der Abschranke gehängt wurde und so zumindest die Wände von Altarbereich und Quadratura komplett mit Teppichen bedeckt waren. Dass auf der in diesem Fall rechts anschließenden Tapisserte mit dem *Tod des Ananias* neben Petrus auch Paulus auftrat, hätte den (so nicht geplanten) Übergang vom Petrus zum Paulus-Zyklus erleichtert.

Zwei häufige Vor-Annahmen gilt es außerdem zu hinterfragen: Die eine besagt, dass die Hängung der Teppiche auf Türen Rücksicht nahm – was nicht wirklich der Fall gewesen zu sein scheint. Zwar wäre der Durchgang zur Sakristei auf der rechten Seite der Altarwand (die linke Tür war zu diesem Zeitpunkt vermutlich vermauert) durch den annähernd rechteckigen *Stephanus*-Teppich nicht ganz verdeckt worden (und also der etwa von Rasmussen 1983, 120 eingeforderte Durchgang aus liturgischen Gründen während der Messe möglich gewesen). Aber im Prinzip ging es darum, einen durch die Teppiche geschlossenen Raumeindruck zu erzeugen, in den hinein und aus dem heraus man eben nur durch Zurückschlagen einer Tapisserte gelangen konnte – wie man es in der Januar-Miniatur der *Très Riches Heures* des Duc de Berry, bei den fiktiven Teppichen, die in der Sängerkanzel der Sixtina 1481/82 freskiert wurden oder im zugegebenermaßen späteren Beispiel der Heiligsprechung des Diego de Alcalá 1588 in der komplett mit Tapisserten ausgekleideten Restbasilika von Alt-St. Peter sieht (*Abb. 9*).

Die zweite Annahme geht davon aus, dass die Wand hinter dem Papstthron von Bildteppichen auszusparen sei und deshalb dort rechts und links die kürzeren Stücke gehangen hätten (nicht so allerdings White/Shearman 1958, Shearman 1972 und die darauf basierende Rekonstruktion von Weddigen 1998). Nun stand der Thron aber vermutlich nicht nur etwas von der Wand abgerückt, so dass Tapisserten hinter ihm durchgehen konnten, wie bereits auf einer Miniatur zu sehen, die eine Innenansicht der Sixtina unmittelbar vor ihrer Umgestaltung durch Sixtus IV. zeigt (Chantilly, Musée Condé). Die textile Rückwand, das Ehrentuch, und der Baldachin, der zum Gottesdienst sowieso nicht hätte angebracht werden dürfen (zumindest nach Meinung des Paris de Grassis), wurden immer erst für den jeweiligen Aufenthalt des Papstes in der Kapelle aufgebaut (vgl. die Zeugnisse bei Shearman 1972, 30). Ansonsten – und d. h. die meiste Zeit – war diese Stelle gut zu sehen (auch nehmen im Übrigen die gemalten Vorhänge hier keinerlei Rücksicht auf den Thron). Die beiden Tapisserten, die nach meinem Vorschlag vom



Abb. 9 Cesare Conti (zugeschr.), Heiligsprechung des Diego de Alcalá 1588 in Alt-St. Peter. Fresko, Ende 16. Jh. Biblioteca Vaticana, Libreria segreta, erster Saal (Foto: Autor)

Papstthron zu einigen Momenten partiell überdeckt wurden, scheinen in ihrer Komposition darauf zu reagieren und erst ihren vollen Sinn zu gewinnen: Anstelle des linken Streifens des *Weide meine Lämmer* mit Ausblick auf den See Genezareth erscheint dann der Papst als eine Art weiterer Apostel, dem Christus den Auftrag erteilt. Auf der anderen Seite wird das rechte Ende der *Heilung des Lahmen* (mit dem überraschend leeren, scheinbar unmotiviert komponierten Durchblick durch die Säulen) verdeckt. Gerade diese verbindende Überschneidung erinnert auch besonders nachdrücklich an die doppelte Macht, die Christi Auftrag Petrus und dessen Nachfolgern verlieh: den Demütigen im Glauben Heil und Heilung zu bringen und die Hochmütigen (Ananias auf dem folgenden Arazzo) mit Tod und Verdammnis zu strafen. Oder auch, wie es das goldene und silberne Schlüsselpaar des Papstes signalisiert: die Macht zu lösen und zu binden.

Angesichts dieses Rätsels um Raffaels Teppiche gilt es abschließend nochmals daran zu erinnern: Die hier präsentierten Hängungsvorschläge versuchen allesamt, eine bestmögliche, formal und ikonographisch stringente und überzeugende Anordnung der Tapisserien zu rekonstruieren, eben ein Grundmodell für Raffaels Pla-

nung. Nicht auszuschließen ist aber – und die wenigen Informationen zur konkreten Verwendung und Hängung von Tapisserien im 15. und 16. Jahrhunderts deuten in diese Richtung –, dass die Vorstellung einer festen Ordnung vielfach zugunsten variabler Adaptionsmöglichkeiten für verschiedene Anlässe aufzugeben ist.

LITERATUR

Bauer 2020: Stefan Bauer, *The Invention of Papal History: Onofrio Panvinio between Renaissance and Catholic Reform*, Oxford 2020.

Bode 1902: Wilhelm von Bode, Die Anordnung der Teppiche Raffaels. Eine Notiz, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 23 (1902), 196.

Bombe 1929: Walter Bombe, Raffaels Teppiche und Pieter van Aelst (auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Eugen Müntz), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 50 (1929), 15–28.

Bunsen 1834: Ernst Platner/Carl Bunsen/Eduard Gerhard/Wilhelm Röstel, *Beschreibung der Stadt Rom. Zweiter Band: Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen*, Stuttgart/Tübingen 1834.

Campbell 2002: Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York 2002.

Cleland 2014: Elizabeth Cleland u. a. (Hg.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New Haven/London 2014.

De Strobel/Mazzetti di Pietralata 2015: Anna M. De Strobel/Cecilia Mazzetti di Pietralata, Gli arazzi con gli „Atti degli Apostoli“ e la loro fortuna, in: Gabriele Baruc-

ca/Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Raffaello. Il sole delle arti*, Cinisello Balsamo (MI) 2015, 81–93.

De Strobel/Nesselrath 2010: Anna M. De Strobel/Arnold Nesselrath, The Sistine Chapel tapestries and their setting, in: Evans/Browne/Nesselrath 2010, 26–32.

Ehrle/Egger 1933: Franz Ehrle/Hermann Egger, *Die Conclavepläne. Beiträge zu ihrer Entwicklungsgeschichte*, Città del Vaticano 1933.

Enzensberger 2020: Alexandra Enzensberger (Hg.), *Apostel in Preußen. Die Raffael-Tapisserien des Bode-Museums*, Berlin 2020.

Evans/Browne/Nesselrath 2010: Mark Evans/Clare Browne/Arnold Nesselrath (Hg.), *Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, London 2010.

Fermor 1996: Sharon Fermor, *The Raphael Tapestry Cartoons. Narrative, Decoration, Design*, London 1996.

Fichard 2011: *Roma 1536: le „Observationes“ di Johann Fichard*, hg. v. Agnese Fantozzi, Rom 2011.

Gerspach 1901: Édouard Gerspach, Les actes de apôtres. Tapisseries d'après Raphaël, in: *Revue de l'art chrétien* 44, 5. ser. 12 (1901), 91–123.

Gilbert 1987: Creighton Gilbert, Are the Ten Tapestries a Complete Series or a Fragment?, in: Micaela Sambucco Hamoud/Maria L. Strocchi (Hg.), *Studi su Raffaello*, Urbino 1987, Bd. 1, 533–550.

Harprath 1986: Richard Harprath, Raffaels Teppiche in der Sixtinischen Kapelle, in: Christoph L. Frommel/Matthias Winner (Hg.), *Raffaello a Roma*, Rom 1986, 117–126.

Karafel 2016: Lorraine Karafel, *Raphael's Tapestries. The Grotesques of Leo X*, New Haven/London 2016.

Massarelli 1911: Angelo Massarelli, *Diarium V. De conclavi post obitum Pauli III (1549–50)*, hg. v. Sebastian Merkle [Concilium Tridentinum II], Freiburg i. Br. 1911, 1–145.

Müntz 1897: Eugène Müntz, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe*, Paris 1897.

Nesselrath 2003: Arnold Nesselrath, *Vaticano. La Cappella Sistina. Il Quattrocento*, Mailand 2003.

Pfisterer 2013: Ulrich Pfisterer, *Die Sixtinische Kapelle*, München 2013.

Pfisterer 2019: Ulrich Pfisterer, *Raffael. Glaube – Liebe – Ruhm*, München 2019.

Pon 2015: Lisa Pon, Raphael's „Acts of the Apostles“ Tapestries for Leo X: Sight, Sound, and Space in the Sistine Chapel, in: *The Art Bulletin* 97 (2015), 388–408.

Rasmussen 1983: Niels Krogh Rasmussen, Maiestas Pontificia. A liturgical Reading of Etienne Dupérac's Engraving of the Capella Sixtina from 1578, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 12 (1983), 109–148.

Rohlmann 2003: Michael Rohlmann, Raffaels vatikanisches „Bilderzeremoniell“. Grenzüberschreitungen in der Sixtinischen Kapelle und den Stanzen, in: Tristan Weddigen/Sible de Blaauw/Bram Kempers (Hg.), *Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Turnhout 2003, 95–113.

Schmidt 1904: James von Schmidt, Über Anordnung und Komposition der Teppiche Raffaels, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. 15 (1904), 285–289.

Shearman 1972: John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.

Shearman 1986: John Shearman, Gli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina, in: Marcella Boroli (Hg.), *La Cappella Sistina*, Novara 1986, 88–91.

Steinmann 1897: Ernst Steinmann, Cancellata und Cantoria der Sixtinischen Kapelle, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 18 (1897), 24–45.

Steinmann 1901–05: Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, 2 Text- und 2 Tafel-Bde., München 1901–1905.

Steinmann 1902: Ernst Steinmann, Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtinischen Kapelle, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 23 (1902), 186–195.

Weddigen 1998: Tristan Weddigen, Tapisseriekunst unter Leo X. Raffaels „Apostelgeschichte“ für die Sixtinische Kapelle, in: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503–1534*, Ostfildern-Ruit 1998, 268–284.

White/Shearman 1958: John White/John Shearman, Raphael's Tapestries and Their Cartoons, in: *The Art Bulletin* 40 (1958), 193–221 und 299–323.

PROF. DR. ULRICH PFISTERER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München/
Institut für Kunstgeschichte der LMU,
Zentnerstr. 31, 80798 München,
u.pfisterer@zikg.eu