

Antoine Carons *Les massacres du triumvirat* (1566): Zeitgeschichtliche Referenzen in einem „Vor-Zeit-Bild“

Im Frankreich der 1560er Jahre grassierte eine veritable Massaker-Obsession. Der Begriff „*maçacre*“ ist im 13. Jahrhundert als Bezeichnung für Schlachthäuser belegt (synonym zur „*boucherie*“). Im Umfeld der französischen Religionskriege weitete sich die Bedeutungskonnotation vom animalischen Kontext aus auf das Abschlachten häufig wehrloser Menschen (in diesem Falle die vom jeweiligen ideologisch entgegengesetzten Lager als Häretiker Eingestuften) in großer Zahl.¹ Bereits in den 1540er Jahren hatten im Luberon und der Provence Massaker im Zuge der Waldenserverfolgungen stattgefunden (z. B. das *Massacre de Mérindol* im Frühjahr 1545). Anfang der 1560er Jahre häuften sich die blutigen Ausschreitungen mit dem Massaker von Cahors vom 19. November 1561 und denen von Vassy, von Sens und von Tours, im März, April respektive Juli 1562. Diese Massaker forderten jeweils zwischen 200 und 400 Todesopfer. Sie waren zumeist politisch motiviert und zeichneten sich durch besondere Grausamkeit aus (insbesondere durch das Zerstückeln der Leichen im Sinne eines Schandrituals bzw. Racheaktes an den Getöteten). Massaker sind daher typologisch zu unterscheiden von Schlachten im Zuge kriegerischer Auseinandersetzungen. Eine Vielzahl der Titel von Pamphleten, Memoranden und historiographischen Werken um 1550 belegt das Gewaltbewusstsein der Zeitgenossen:² So wird der Begriff „*cruauté*“ stellenweise synonym zu „*massacre*“ verwendet, beispielsweise in dem zeitgenössischen Bericht über die Ausschreitungen in Vassy *Discours entier de la persecution et cruauté exercée en la ville de Vaissy, par le Duc de Guyse, le 1 de Mars 1562*.³

Carons Massaker

Der Doyen der Caron-Forschung, Jean Ehrmann,⁴ hat für die 1560er Jahre 20 Darstellungen der „Massaker des Triumvirats“⁵ identifizieren können, daneben existieren ca. 20 weitere Quellenbelege für heute nicht mehr auffindbare Exemplare.⁶ Diese Bilder, deren Zuschreibungen an Caron selbst oder an sein Umfeld höchst vage und umstritten sind, entsprachen thematisch in idealer Weise der am französischen Hof verbreiteten Antikenmode und sind in Sammlungen beider konfessioneller Lager anzutreffen. Will man der Hugenotten-apologetischen Geschichtsschreibung des Théodore de Bèze in seiner *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France, depuis l'an 1521 jusqu'en 1563* (erschienen Genf 1580) Glauben schenken, besaß Louis I^{er}, Prince de Condé, der Hugenottenführer in den ersten drei Religionskriegen, seit Ende



Abb. 1: Anonymer Stich *Pourtraict representant les massacres cruels & inhumains faits à Rome l'an 711 de la fondation, par le Triumvirat Octavius Cesar, Anthonius & Lepidus*, um 1560

1561 ein solches Massakerbild, das er sich und seinen Glaubensgenossen als *Memento mori* an die Wand hängte.⁷

Die genaue Datierung dieser Bildgruppe ist schwierig. Im Inventar des Connétable Anne de Montmorency wird bereits 1556 ein Exemplar, damit in katholischem Besitz, erwähnt, üblich ist eine Einordnung unmittelbar nach 1560.⁸ Die *istoria*⁹ der Bilder folgt Appians *Rhomaika*, einer auf Griechisch verfassten *Römischen Geschichte*, deren französische Übersetzung von Claude de Seyssel 1544 erstmals publiziert wurde (bis 1560 erschienen vier weitere Auflagen).¹⁰ Nach der Ermordung Caesars schlossen sich Marc Anton, Octavian und Lepidus im Jahr 43 v. Chr. zu einem Triumvirat zusammen, das die Ruhe und Ordnung in der von den Bürgerkriegen krisengeschüttelten römischen Republik wiederherstellen sollte. Um die Macht in Rom zurückzugewinnen, wurden Proskriptionslisten aufgestellt, die der Beseitigung von rund 2300 innenpolitischen Gegnern dienten (das berühmteste Opfer der politischen Morde war bekanntlich Cicero, der auf der Flucht getötet und dessen Leichnam geschändet wurde). Darüber hinaus fungierten sie auch als disziplinierende Maßnahme innerhalb des Triumvirats – dessen Stabilität stets von den Aspirationen eines der drei Triumvirn auf Alleinherrschaft bedroht war –, da jeder der drei auch Familienangehörige und Freunde auf die Listen setzen musste.¹¹

Die Machtposition der Triumvirn war vor allem durch das Militär abgesichert. Die Legionäre waren willfährige Exekutanten der Massaker, zumal sie großzügig „pro Kopf“ entlohnt wurden, der trophäenartig vorzuweisen war – in den genannten Bildern



Abb. 2: Umkreis von Antoine Caron, *Le Massacre des Triumvirs*, um 1562. Privatbesitz

finden sich die Köpfe säuberlich aufgereiht auf der Balustrade des Balkons. Der Militärtribun Gaius Popilius Laenas, dem es gelang, Cicero vor den Toren der Stadt zu exekutieren, bringt in triumphalem Gestus dessen Kopf und die Hand, mit der dieser Schmähschriften insbesondere gegen Marc Anton verfasst hatte, nach Rom zurück. Ein Beispiel für die druckgraphische Verbreitung des Bildtypus lässt sich in einem Stich mit dem Titel *Pourtraict representant les massacres cruels & inhumains faits à Rome l'an 711 de la fondation, par le Triumvirat Octavius Cæsar, Anthonius & Lepidus* nachweisen (Abb. 1).¹² Die Legende zum Stich, in der 38^e der dargestellten antiken Personen identifiziert waren und die so Appians ausführliche Schilderungen der Einzelschicksale während der Proskriptionen in Buch IV seiner Geschichte der römischen Bürgerkriege aufzuschlüsseln versuchte,¹³ ist nicht überliefert. In keinem der genannten Fälle bieten die Massakerdarstellungen allerdings das, was die druckgraphischen Serien des 16. Jahrhunderts oder die zeitgleiche Historiographie immer wiederzugeben beanspruchen, nämlich eine *vraye pourtraicture*¹⁴, denn dann hätte es dieser Beschriftung nicht bedurft.

Sämtliche dieser frühen Massakerbilder folgen demselben Darstellungsschema: Einzelne in den *Guerres des Romeinnes* erwähnte Episoden werden friesartig aufgereiht, ohne in Interaktion miteinander zu stehen. Die architektonische Fassung der Szenen, die Serlios Bühnenbild für die *Scena tragica* aufnimmt, lässt keine antiken Assoziationen aufkommen, sondern orientiert sich an der zeitgenössischen Renaissancearchitektur (z. B. für den Rundbau im Fluchtpunkt an Bramantes Tempietto in Rom). Die Übertragung der antiken Überlieferung auf die zeitgenössischen Ereignisse der frühen



Abb. 3: Antoine Caron, *Le Massacre des Triumvirs*, um 1562. Beauvais, Musée départemental de l'Oise

1560er Jahre ist in einigen Bildern explizit gemacht. So zeigt die Berliner Fassung (Abb. 2) ein Wappen mit Fleur-de-lys – in ihrer Dreizahl erneut das Triumvirat aufrufend – als Pendant zur Inschrift, die an der gegenüberliegenden Hauswand angebracht ist: *Cum tribus infoelix serviret Roma tyrannis, haec rerum facies quam modo cernis erat* („Als das unglückliche Rom drei Tyrannen diene, haben sich die Dinge, von denen Du hier die äußere Erscheinung [d. h. die künstlerische Darstellung] siehst, tatsächlich zugetragen“). Der Maler parallelisiert also das französische Königshaus und seine Religionspolitik mit den Triumvirn. Von Antoine Caron existiert wenigstens ein gesichertes Bild dieses Typs – allerdings ohne eine solche zeithistorische Kontextualisierung – im Musée départemental de l'Oise in Beauvais, wohl um 1562 entstanden (Abb. 3).¹⁵ Die Forschung diskutiert zudem, ob die Aktualisierung in der zeitgenössischen Wahrnehmung so weit ging, dass die antike Dreierherrschaft mit dem sogenannten katholischen Triumvirat, das François, Duc de Guise, Jacques d'Albon de Saint-André und Montmorency in einer Ligue vom 15. März 1561 bildeten, verglichen wurde; der Terminus „Triumvirat“ für diese katholische Reaktion ist allerdings nur als polemische Bezeichnung in pro-hugenottischen Quellen zu finden.¹⁶



Abb. 4: Antoine Caron, *Les Massacres du Triumvirat*, 1566. Paris, Musée du Louvre

Eine kategoriale Wendung der Dinge

1566 hat sich Caron dann dem Thema erneut gewidmet, in seinem einzigen datierten und zugleich signierten Bild, heute im Louvre (Abb. 4).¹⁷ Das Gemälde wurde in der Forschung zum einen als aktualisierende Parabel auf die blutigen Ausschreitungen in den französischen Religionskriegen, zum anderen als Sonderfall einer Antikenrezeption untersucht. Es wurde herausgearbeitet, dass Caron die im Bild in Szene gesetzten römisch-antiken Bauwerke und Skulpturen wohl nur aus zweiter Hand, nämlich aus Antoine Lafréry's *Speculum romanae magnificentiae* (1550 ff.; Abb. 5) kannte, da bislang kein Italienaufenthalt des französischen Hofmalers nachweisbar ist.¹⁸ Carons Bild ist ein Unikat in der Masse der Massakerdarstellungen der Zeit, und das liegt nicht nur an der konsequenten „Re-Antikisierung“ des Themas, das hier in ein antikisch ausgestattetes Phantasie-Rom verlegt ist.¹⁹ Vor allem die Drehung der Perspektive um 90 Grad führt zu einer kategorial neuen Wendung der Dinge und zu einer völlig anderen Bildaussage, die Aufschlüsse über das Konzept von Zeitgeschichte und von politischer Macht und ihrer Legitimation im Frankreich der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geben kann.

Das Zentrum der Macht, von dem die blutige Aktion im Bild ausgeht, ist ganz in die Ferne gerückt. Man entdeckt es erst, wenn man der zentralperspektivischen Konstruktion bis zum Bildmittelpunkt folgt und dort die Triumvirn miniaturhaft im Kolosseum thronend vorfindet. Die hier dargestellte Macht ist eine absolute, zugleich

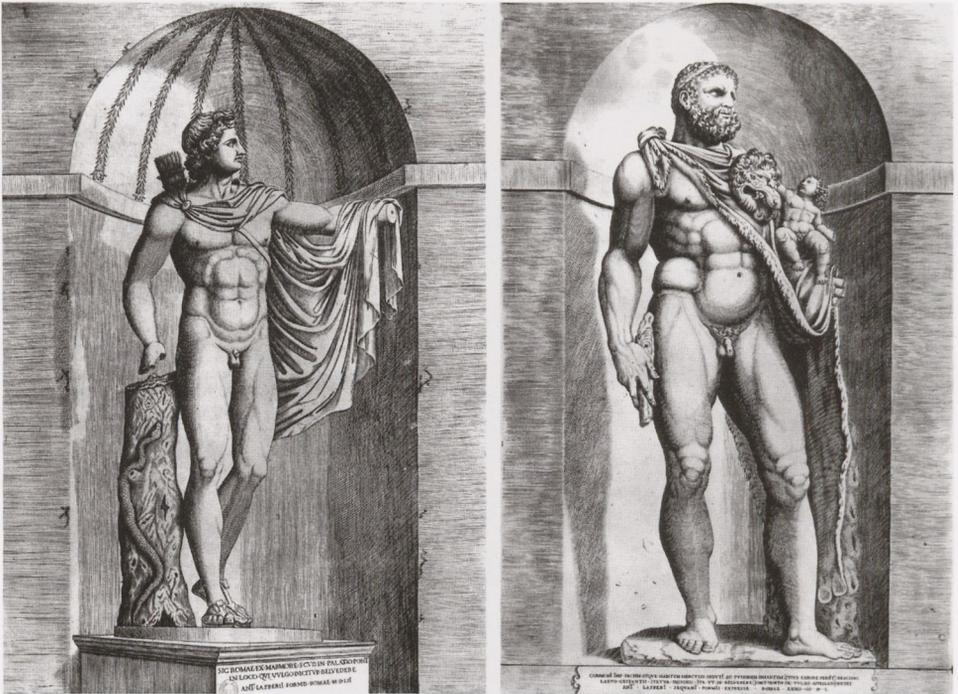


Abb. 5: Anonym, Stiche des Apollo Belvedere und des Herkules Commodus, aus: Antoine Lafréry, *Speculum romanae magnificentiae*, nach 1550

eskatotierte, die aus dieser Rückzugsposition heraus umso effizienter agiert, als es ihr gelingt, ein ganzes *tableau* von Gewaltakten in Gang zu setzen, ohne dass man die Verantwortlichen hierfür ohne weiteres dingfest machen könnte.²⁰ Die zwergartigen Triumvirn sind nicht porträthaft individualisiert, was sie als verantwortlich Handelnde entlastet; sie sind nur Platzhalter einer politischen Funktion. Dass sie sich als „Regierungssitz“ ausgerechnet das Kolosseum als den späteren Ort der blutigen Gladiatorenkämpfe und frühchristlichen Martyrien gewählt haben, indiziert, dass es sich um eine tyrannische Macht handelt. Ihr Machtbereich erstreckt sich bis vor die Mauern Roms, ja, bis in den Untergrund der Stadt, der für den Betrachter im Vordergrund des Bildes offengelegt und einsehbar wird. Cicero fiel seinem Häscher Laenas *extra muros* in die Hände; dieser bringt jetzt den Beweis für die Ausführung des Befehls wieder in die Stadt, ins Zentrum der Macht, zurück.²¹

Carons Massaker von 1566 ist ein antikes, völlig säkularisiertes, während sich die früheren Bilder religiöser Bildmuster bedienten (insbesondere aus dem Bethlehemischen Kindermord und aus Märtyrerdarstellungen²² wie z. B. die Marter des hl. Erasmus durch Ausdärmen; die berühmtesten von Niccolò Circignani in S. Stefano Rotondo in Rom sind mit 1582/83 deutlich später als das Caron-Bild zu datieren).²³ Carons Bild vermittelt hingegen eine ausschließlich politische Botschaft. Die hier gezeigten Mas-

saker sind rein machtpolitisch motiviert, die religiöse Komponente spielt keine Rolle mehr. Das für die Zeitgenossen neue Thema „säkularisierte Gewalt“ wird jetzt darstellungswürdig. Es korrespondiert der sich nach 1560 formierenden Fraktion des sog. „parti des politiques“, der nach der Bartholomäusnacht verstärkt Zulauf erhielt und der belegt, dass sich politische Opposition jetzt nicht mehr ausschließlich an religiösen Differenzen entzündet. Dementsprechend heißt es in einem Mandement des Königs Charles IX. vom 19.10.1562 über die Religionskriege: *la guerre n'avait plus pour but la religion, mais la conservation de la couronne.*²⁴ Aus den Gewaltakten der Massaker in den 1560er Jahren resultiert in der politischen Theoriebildung eine Reflexion auf die Grundlagen und die Beschaffenheit von Macht und Herrschaft an sich.²⁵

In Carons Bild stellen sich die Massaker als notwendiger Akt der Ordnungsrestitution dar, der einen für die Römer wie für den französischen Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts unhaltbaren Zustand der Unordnung, des Chaos im Machtvakuum des Bürgerkrieges, beenden soll. Schon Claude de Seyssel perhorreszierte den Bürgerkrieg als tödliche Krankheit in der Widmung seiner Appian-Übersetzung an Louis XII:

*Ce nonobstant le troisisme fut d'opinion, que le Monarchique estoit à preferer, non seulement au populaire ... mais aussi à l'Aristocratique, auquel estans plusieurs gens éleuz au gouvernement, un chascvn d'eux tasche par tous moyens d'exceder & exceller les autres en gloire & reputation de peuple, premierement en auctorité & maniemnt, puis en puissance & richesse: dont par telles emelations & enuies s'ensuyent partialitez, haynes, & brigues: apres, seditions, mutineries, iniures, & violences: & finalement meurdres, expulsions, bannissemens, & persecutions, iusques à guerre ouuerte, qui est appelée Ciuile, laquelle est plus cruelle, plus dangereuse, & plus à craindre sans comparaison, que celle qui se fait contre les enemys: d'autant que la maladie qui est aux membres interieurs, est plus dangereuse, que celle qui est aux exterieurs.*²⁶

Das Massaker wird daher von Caron als realpolitisch unabdingbar dargestellt. Man könnte es im Sinne einer rationalistisch agierenden Staatsraison als „machiavellistisch“ bezeichnen, eine Referenz, die den Zeitgenossen durchaus geläufig war, denn Machiavelli wird in der hugenottischen Pamphletistik gerne als Negativexemplum für das katholische Politikkonzept aufgerufen.²⁷ Die grausame Notwendigkeit dieses Gewaltakts,²⁸ der keine Gnade und keinen Ausweg für die Opfer kennt, wird im Bild zum einen durch das invertierte Isaakopfer vorne rechts illustriert, bei dem kein Engel dem Häscher in den Arm fällt und auch kein Widder als mögliches Substitut auftaucht, zum anderen durch die vergeblich höhere Wesen um Gnade anflehenden beiden Frauen. Die rechte ist als Magdalena in zeitgenössischem Gewand des 16. Jahrhunderts gegeben, deren Reue zu spät kommt. Sie bietet einen anachronistischen Ausblick auf eine Zeit nach der hier dargestellten, in der christliche Tugenden überzeitliche Geltung beanspruchen sollten.

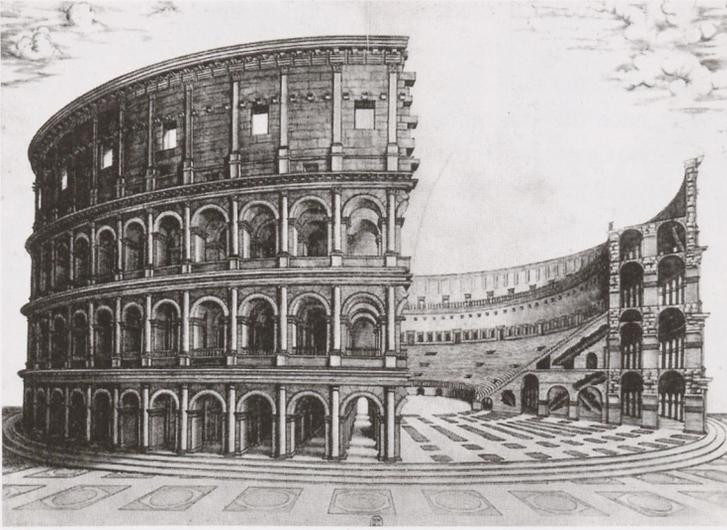


Abb. 6: Anonym, Stich des Kolosseums, aus: Antoine Lafréry, *Speculum romanae magnificentiae*, nach 1550

Die Neuordnung des Gemeinwesens bildet sich in Carons Gemälde zum einen in der strikten Symmetrisierung des Bildaufbaus ab, welche die dargestellte Gewalt strukturiert und damit bündigt, zum anderen in der „Choreographie“ der Massaker (mit drei „Vortänzern“ im vorderen Bildraum) sowie in der Ästhetisierung des blutigen Geschehens.²⁹ Auch die im Bild zur Anwendung kommende Perspektivkonstruktion unterstreicht den legitimistischen Aspekt der Darstellung: Der Betrachter schaut wie vom Feldherrenhügel in einer „Überblicksperspektive“ auf das Geschehen und nimmt damit eine ähnliche Position ein wie die Triumvirn, denn er befindet sich in etwa gleichem Abstand zur fast leeren Bildmitte wie sie. Durch diese Zentralperspektive wird er zur Akzeptanz des hier Dargestellten gedrängt. Er nimmt das Geschehen im Bild als Ausfluss einer legitimen Staatsgewalt und des ihr zustehenden Gewaltmonopols, nicht als Auswirkung der pervertierten Macht der Triumvirn wahr. Auch die Erfüllungsgehilfen trifft keine Schuld, da es sich um ein verordnetes Massaker handelt; sie sind reine Befehlsausführer. Zudem wurde die seit der Antike sozial Höherstehenden konzedierte und als ehrenvoll bzw. nobel im Sinne von aristokratisch eingestufte Tötungsart des Enthauptens gewählt.³⁰ Dem Betrachter wird ein fester Platz und somit ein eindeutiger Standpunkt zugewiesen, nicht nur er beherrscht das Bild im Überblick, sondern die Zentralperspektive beherrscht auch ihn. Seine „Sehstrahlen“ bündeln sich in der Bildmitte, im Herzen der Macht. Doch auch die Triumvirn sind Betrachter des von ihnen initiierten *tableau* der Grausamkeit: Laenas tritt soeben vor sie und präsentiert ihnen Kopf und Hand des Cicero; er wird formal zur Spiegelungsfigur des Triumphators im Bildvordergrund auf der Marmortreppe, der dem Betrachter wie Perseus einen abgeschlagenen Kopf als „Medusenhaupt“ entgegenstreckt. Doch die Triumvirn werden diesem Bild des Schreckens deutlich weniger ausgesetzt als der Betrachter vor dem



Abb. 7: Antoine Caron, Das Mausoleum in Halikarnass, aus: *Histoire de la Royne Arthemise*, zwischen 1563 und 1570

Bild: Für sie stellt sich das blutige Geschehen so klein und unbedeutend dar, wie der Bildbetrachter sie selbst als Initiatoren des Grauens wahrnimmt.

Neben der Neustrukturierung des Bildraumes findet man Strategien der Entzeitlichung: Das historische Setting, das Caron auf seinem Bild präsentiert, ist ein historistisches, da Gebäude, die ganz unterschiedlichen Zeitschichten angehören, neu und nicht den realen Gegebenheiten des römischen Stadtraums entsprechend, versammelt sind. Der Künstler „vernutzt“ (im Sinne einer eklektischen Stilappropriation) die historischen Monumente, um seinen Bildraum ästhetisch möglichst überzeugend zu konstruieren. Anhand des zentral platzierten und von der Pantheons-Kuppel bekrönten Kolosseums, das damit gewissermaßen den Bramante-Plan für Sankt Peter als Superposition von Maxentiusbasilika und Pantheon überbietet, lässt sich ein dreifacher Anachronismus aufzeigen, der den Zeitgenossen aus Romplänen des 16. Jahrhunderts bekannt war, welche die Rekonstruktion verschiedener antiker Bauzustände (u. a. unter Kaiser Augustus) anstrebten:³¹ Im Jahr der Proskriptionen durch das Triumvirat gab es das unter Kaiser Vespasian erbaute und im Jahr 80 n. Chr. eingeweihte Kolosseum noch gar nicht, schon gar nicht als aufgebrochenen Bühnenraum, dessen Begrenzungen auf den ersten Blick ruinös wirken. Bei näherem Hinsehen und im Vergleich mit Lafrérys Stich (Abb. 6) stellt sich jedoch heraus, dass Caron hier eine Art Illustration aus dem Architekturlehrbuch, die das Gebäude gleichzeitig im Grundriss, im Querschnitt wie im Aufriss zeigt, in die römische Topographie verlegt hat – vergleichbar mit seiner Zeichnung des antiken Mausoleums in Halikarnass in der *Histoire de la Royne Arthemise* (Abb. 7).³²

Entzeitlichung, die dem Topos der „Ewigen Stadt“ entspricht, erfolgt im Massaker-Bild durch die historistische Kombination von achronischen Zeitschichten in einer

Simultandarstellung. Gebäude aus dem antiken Rom werden zeitgleich mit solchen des 16. Jahrhunderts abgebildet (u. a. das Kapitol mit Michelangelos Treppe),³³ die Figuren tragen wahlweise antikisierendes oder zeitgenössisches Kostüm. So findet im Bild eine „suspension temporelle“ statt, die es ermöglicht, verschiedene mythische und allegorische wie historische und präsentische Zeitebenen zu kombinieren.³⁴ Von Rosso Fiorentinos „Kartuschenstil“ der Grande Galerie in Fontainebleau, in der Caron nachweislich als Restaurator tätig war, und aus Primaticcios dortiger *Chambre de Madame d'Estampes* konnte er Strategien der Kombination unterschiedlicher Zeit- und Raumschichten in der raffinierten Interaktion von Hauptbild und Rahmenwerk adaptieren, wie sie unter anderem auch in seiner Darstellung der „Unterwerfung Mailands“ zum Einsatz kommen.³⁵ Dieser Kunstgriff ist mit dem rhetorischen Verfahren in der Herrscherpanegyrik der Renaissance vergleichbar: Der literarischen Tradition der sogenannten *Rhétoriciens* und ihrem Hang zur anhäufenden Charakterisierung folgend, werden dabei möglichst viele antike und mittelalterliche Tugendpersonifikationen ebenso wahllos gemischt wie historische und mythologische Gestalten. Gleiches gilt für die Festkultur der Renaissance, in der das antike und zeitgenössische Formenrepertoire gleichberechtigt koexistierte.³⁶

Durch diese Suspendierung von Zeit im Bild wird das dargestellte Geschehen als vergangenes indiziert. Carons Ziel scheint es eher gewesen zu sein, Vergangenheit zu visualisieren als Geschichte in ihrem Entwicklungsverlauf oder einzelne historische Ereignisse zu illustrieren oder punktuell zu aktualisieren.³⁷ Dass es sich bei dem hier Gezeigten um eine Episode in einer zeitlich nicht präzise lokalisierbaren Vorzeit handelt, zeigt der das Bild nach innen abschließende apotropäische Gestus des „Perseus“, der den Betrachter auf Distanz halten soll. Das Gemälde ist zu einem späteren, unbekanntem Zeitpunkt in einen Paravent umfunktioniert worden,³⁸ wie seine Dreiteilung noch heute zeigt, so dass der Perseus in dieser neuen Nutzung ironischerweise zu einem besonders geeigneten Schutz für die Prüderie der sich dahinter Umkleidenden wurde. Die hier gemalte Form von Machtausübung ist eine überwundene, da sie in der temporalen Stillstellung der Zeitstruktur des Bildes als ein für allemal der Vergangenheit angehörig präsentiert ist. Hierdurch wird ein *effet de l'irréel* erzeugt, der die Vergangenheit als fiktive und daher im Dienst der politischen Propaganda der Gegenwart stehende visualisiert.³⁹ In dieser Hinsicht kann dann die visualisierte Vergangenheit im Sinne von Ciceros *Historia magistra vitae* zum *exemplum ex negativo* für die Gegenwart und für die politische Zukunft Frankreichs werden.⁴⁰

Die politisch-ideologische Funktion: ein legitimatorisches Vor-Zeit-Bild

Folgt man der Annahme, dass Caron in seinem Gemälde von 1566 eine realpolitisch notwendige Vor-Vergangenheit visualisiert, so stellt sich die Frage, zu welcher Gegenwart dies die Vorgeschichte ist. Die Antwort darauf scheint mir in einem weiteren

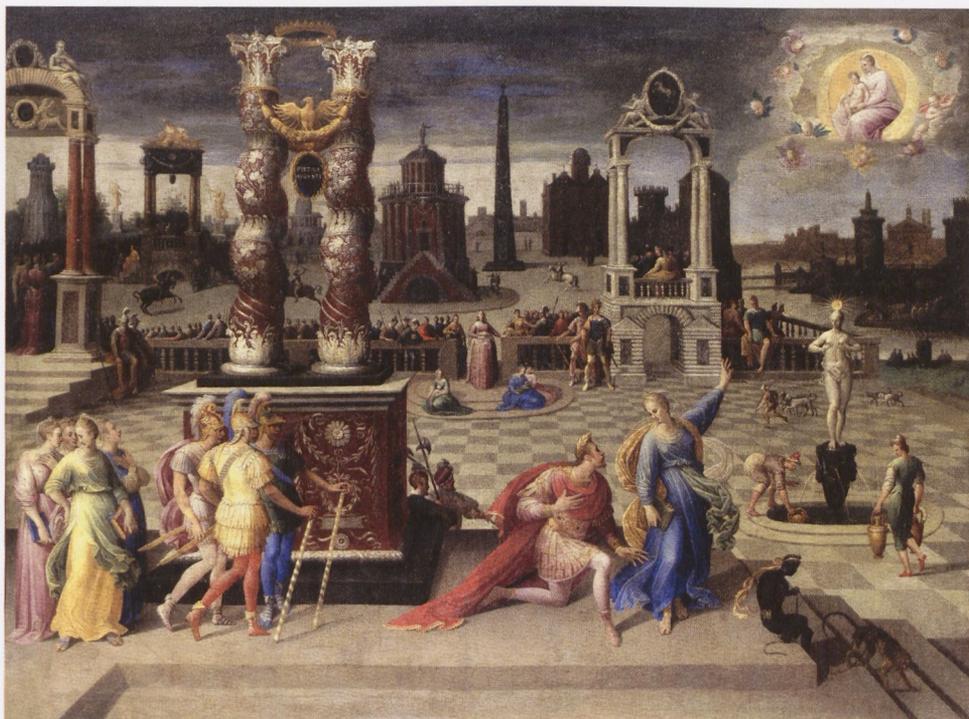


Abb. 8: Antoine Caron, *L'Empereur Auguste et la Sibylle de Tibur*, um 1573. Paris, Musée du Louvre

Bild von Caron zu liegen, in dem er Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle dargestellt hat (Abb. 8).⁴¹ In der antiken Parallelgeschichte hat der Princeps und schließliche Imperator Augustus das Triumvirat obsolet gemacht und die Bürgerkriege beendet. Die *pax Augusta*, die 27 v. Chr. mit der augusteischen Alleinherrschaft anbrach, ist das ideale Vorbild für die *aetas aurea*, die in der Selbstdarstellung des Hauses Valois mit der Regierung von Charles IX begann.⁴²

Claude de Seyssel, Autor der royalistischen Programmschrift *La Grant' monarchie de France* (1519), hatte seiner Appian-Übersetzung einen Widmungsbrief an Louis XII vorangestellt, in dem er die Herrschaft des französischen Königs als Ideal vom Chaos der vom Bürgerkrieg geschüttelten römischen Republik abgesetzt hatte;⁴³ diese sei *continuëlement vexé & trauaillé par dissensions intestines, & par seditions ciuiles* gewesen, *tandis qu'il a esté regy & gouverné par plusieurs*.⁴⁴ Dass für die Wiederherstellung der besten Regierungsform, der Monarchie mit imperialen Aspirationen, gewisse Schlachtopfer an Mensch und Tier gebracht werden müssen (also Massaker im ursprünglichen und im neuen Wortsinn an der politischen Tagesordnung sind), um den angestrebten Zustand der neuen Ordnung durchsetzen zu können, zeigt Carons Zeichnung der „Allegorie der Religionskriege“ aus der *Histoire Françoise de nostre temps* (Abb. 9). Dieses panegyrische Publikationsprojekt des gelehrten und kunst-



Abb. 9: Antoine Caron, *Allégorie des guerres de religion*, aus: *Histoire Françoyse de nostre temps*, zwischen ca. 1562 und 1572

sinnigen Apothekers Nicolas Houel zum Ruhme der späten Valois entstand wohl zwischen 1562 und 1572. Caron trug hierzu 27 Zeichnungen bei und leistete damit einen zentralen Beitrag zur Zeitgeschichtsschreibung seit der Regierung von François I^{er}. Houel hat dieser martialischen Darstellung des die Laster der Häresie niedertretenden allerchristlichsten (und allerkatholischsten) Königs ein Gedicht in der Kartusche unten als Kommentar beigegeben, das an machiavellistischer Deutlichkeit und Sentimentalitätslosigkeit nichts zu wünschen übrig lässt: *Toi qui submarche avecque tant d'escus, / Tant de corps mortz et tant d'hommes vaincus, / Et qui, ayment Piété et Justice, / Par ta Pallas es saintement guidé, / En la suivant tu te verras aydé / De la Vertu alencontre du Vice.*⁴⁵ Fast zynisch mutet die Darstellung der königlichen Devise *Pietate et iustitia* an, die, auf zwei Säulenschäfte verteilt, dieses Massaker rahmt.

Die „Bildpropaganda“, die während der Régence von 1560–63 ganz auf Karls Mutter, Catharina de' Medici, ausgerichtet war, musste nach der Volljährigkeitserklärung von Charles IX. am 17. August 1563 politisch-ikonographisch auf den jungen König zugespitzt werden, der jetzt die vorderste Bühnenzone bespielt. Caron hatte die Verherrlichung von Catharina de' Medici in seinen Zeichnungen zur *Histoire de la Royne Arthemise* von ca. 1563–1570 vorangetrieben:⁴⁶ Er stellte Artemisia, die Gattin des verstorbenen Mausolos, als vorbildlich trauernde Witwe dar, die das Erbe des Gatten dadurch inkorporiert, dass sie die Asche seines Körpers mit Wein vermischt trinkt. Sie führt sein Erbe fort mit der perfekten Prinzenerziehung des künftigen Herrschers, ihres minderjährigen Sohnes Lygdamis. Ihr Leben wird damit zur idealen Parallelvita von Catharina de' Medici als Regentin nach dem Tod Heinrichs II.⁴⁷ Die Mutter ist im Augustus-Bild nur noch als eine Art Schutzmantelmadonna an einem *lieu de passage*



Abb. 10: Francesco Primaticcio, Abgüsse des Apollo Belvedere und des Herkules Commodus, um 1543. Château de Fontainebleau

im Bildmittelgrund präsent,⁴⁸ sie hat den Kommandostab an den strahlenden König mit imperialen Ambitionen weitergereicht; ihre Rolle im politischen Geschehen war per definitionem immer schon eine intermediäre auf Zeit.⁴⁹ Ihre Toleranzpolitik gegenüber den Hugenotten ist spätestens 1566 gescheitert, im Rückblick zeigt sich die harte Linie der Massaker als die realpolitisch einzig wahre, um die Krise der französischen Monarchie in der Frühzeit ihrer Regentschaft erfolgreich zu überwinden.⁵⁰ Caron eröffnet dem jungen König schon mit der Bildkomposition seines Massakers eine ganz neue Sicht auf die Vorgeschichte seiner Herrschaft. Im Augustus-Bild muss sich Karl-Augustus als Alleinherrscher nun nicht mehr im Bildhintergrund verstecken wie die tyrannischen Triumvirn.

Während Ehrmann das Bild um 1580 datiert hat,⁵¹ schlug Luisa Capodiceci überzeugend eine frühere Datierung um 1573 vor,⁵² in jedem Fall wird das Gemälde nach der Beendigung der Regentschaft Catharina de' Medicis entstanden sein. Die Herrschaftszeichen Karls IX. dominieren jetzt die politische Bühne, insbesondere in der monumentalen Doppelsäule in salomonischer Torsion im Vordergrund links. Die Kar-

tusche unter dem jupitergleich-imperialen Goldadler mit der Beschriftung „*Pietas Augusti*“ bildet eine Art Motto für das Bild und referiert gleichzeitig auf die genannte Devise des Königs. Die seit Kaiser Karl V. imperial konnotierte Doppelsäule wurde von Philibert de l'Orme in seinem Architekturtraktat zu einer spezifisch französischen Säulenordnung ausgearbeitet. Die Präsenz der Doppelsäule im Bild belegt, dass die *translatio imperii* unter dem großen Valois-Vorfahren und Dynastiebegründer, François I^{er}, erfolgreich abgeschlossen worden war, indem dieser mit Primaticcios Antikenabgüssen Rom nach Fontainebleau transferiert hatte (Abb. 10). In Carons Massaker-Bild findet man noch die antiken Marmorstatuen, die Primaticcio als Modelle für seine Abgüsse dienten; es handelt sich hier also auch um ein Zustandsgemälde aus der Zeit vor der *translatio imperii*, ebenso wie vor den Verwüstungen der Ewigen Stadt durch die nördlichen Landsknechte im Sacco di Roma von 1527.

Unter Karl IX. ist göttlich gewollte Ordnung restituiert, wie das Schachbrettmuster des Bodens belegt⁵³ – Metapher für ein geordnetes Staatswesen *par excellence*, in dem jedem Einzelnen der ihm zustehende Platz zugewiesen wird. Eine ähnliche Bodengestaltung weist der Stich nach Tortorel und Perrissin auf, der das Colloque de Poissy als Einigungs- und Neuordnungsversuch vom 9.9. bis 14.10.1561 zeigt. Die Prophezeiung der Sibylle, dass das Christentum mächtiger sein werde als der römische Imperator, hat sich unter dem Rex christianissimus mit der *translatio imperii* auf französischem Boden realisiert.⁵⁴ Das Augustus-Bild wäre damit auch eine Art Sühneleistung, die durch die Etablierung von *pietas* und *iustitia* eine Zeit des Friedens unter der Herrschaft eines neuen *pius Aeneas* im Sinne einer Glaubensgemeinschaft unter streng katholischer Führung, personifiziert in Maria in der Himmelserscheinung, anbrechen lässt.⁵⁵

Die Architekturstaffagen in diesem Bild sind zeitgenössisch bzw. zeitlos. Nicht mehr antike Triumphbögen schmücken die politische Bühne, sondern ephemere échafauds, die den – auch von Caron organisierten und ausgestatteten – Festen und Entrées des 16. Jahrhunderts entstammen. Caron hat solche an Herrscherentrées angelehnte Triumphzüge mit Götterassistenz in seinen Jahreszeitenbildern gemalt, erhalten sind der „Triomphe du printemps“ aus dem Umfeld Carons (Abb. 11), mit Charles IX als zentraler Figur,⁵⁶ der „Triomphe de l'été“ sowie der „Triomphe de l'hiver“ von Caron selbst.⁵⁷ Die Zeit des Festes und der Entrée ist per definitionem eine Art Aus-Zeit, jenseits der gnadenlos verstreichenden Zeit des Alltagslebens und des politischen Regierungsgeschäfts. Diese „Triumphe der Jahreszeiten“ setzen der historischen eine kosmologische, auf die ewige Wiederkehr des Gleichen ausgerichtete Zeitstruktur entgegen: Das punktuelle, einmalige historische Ereignis muss sowohl in diese auf Dauerhaftigkeit abzielende zyklisch-kosmologische Zeit,⁵⁸ die immer nur für kurze Zeitabschnitte linear verläuft (wie bei einem Triumphzug), als auch in die heilsgeschichtlich-typologische Zeit eingeordnet werden, um legitimiert zu sein und am ideologischen Potential des Ewigkeitsanspruchs der konkurrierenden Zeitstrukturen zu partizipieren.⁵⁹ Die geschlossenen Türen des Janustempels im „Winter“ indizieren eine stabile Friedenszeit im Zeichen der Pax Augusta.⁶⁰



Abb. 11: Umfeld von Antoine Caron, *Le triomphe du printemps* (Ausschnitt), um 1568–70. USA, Privatsammlung

Im Augustus-Bild geht es nicht mehr um die Visualisierung von Vergangenheit. Die Antike dient der gegenwärtigen Hofgesellschaft nur noch zur Belustigung und zum müßigen Zeitvertreib in Friedenszeiten, wie man der spielerischen *bataille navale* mit Zuschauern auf der Seine rechts entnehmen kann, die auf einer pseudo-antikischen Galeere ausgetragen wird. Die Triumphbögen waren schon im Vor-Bild von 1566 er-



Abb. 12: Antoine Caron, *Astronomes observant une éclipse*, um 1571/72. London, Privatsammlung

seinem Sonnenwagen am Himmel über das Kolosseum. Er präudierte damit den Sonnenuntergang über der Ära des Triumvirats, der den goldenen Brustpanzer des „Perseus“ noch ein letztes Mal triumphal aufleuchten ließ. Die blutrote Sonne in Carons Astronomen-Bild (Abb. 12)⁶¹ könnte dann als böses Omen für das im Massaker-Bild gezeigte, furchtbare Geschehen gelesen werden.⁶² Caron hatte in seinem Bild von 1566 eine zum *tableau de chasse*, zur Jagdstrecke, und damit zur *nature morte* erstarrte Momentaufnahme aus der Vergangenheit gezeigt. Im nächsten Bild, dem *tableau vivant* mit Augustus und der Tiburtinischen Sibylle, geht dann die Sonne in Form der Marienerscheinung über dem neuen goldenen Zeitalter auf. Das französische Königtum ist seiner Vorbestimmung zu imperialer Macht gerecht geworden und hat die Vergangenheit (und damit das Terrorsystem der Triumvirn) überwunden.⁶³ Sie haben ihre Aufgabe erfüllt und sind in ihrer Funktion als „réformateurs“ des Staates obsolet,⁶⁴ jetzt herrscht der neue Imperator Karl-Augustus unangefochten, weil er die „guerres intestines & civiles“ ein für allemal beendet hat.⁶⁵

Ikonoklasmus, Massaker und die neue Macht der Bilder

Der Reflex von Zeitgeschichte in Carons Bild von 1566 geht jedoch noch einen Schritt weiter und erfolgt impliziter und subtiler, als bisher angenommen. Die Massaker-Dar-

richtet; nach dem „Aufräumen“ der Reste des Massakers wäre die Bühne frei für die nächste triumphale Inszenierung der Monarchie als Friedensbringerin. Die einzige „Ruine“ in der Skyline des zeitgenössischen Paris auf dem Augustus-Bild verweist nicht auf die römische Verfallszeit, sondern in die Zukunft: Es handelt sich um einen noch nicht vollendeten Neubau im Hintergrund der Szene, um den Tuilleriespavillon von Jean Bullant, der im fertiggestellten Zustand nach 1578 dann auch das Doppelsäulenmotiv aufweisen sollte.

(An)Zeichen für das Nahen des goldenen Zeitalters (das 1566 ja bereits angebrochen war) fanden sich schon im Massaker-Bild: Dort flog der feuerrote Apoll (als „Lieblingsgott“ des Augustus und für die von Karl IX. instrumentalisierte Sonnenikonographie prägend) auf



Abb. 13: Nach Jean Perrissin, Jacques Tortorel, *Le Massacre fait à Vassy le premier iour de Mars. 1562*, um 1569/70

stellung erschöpft sich nicht in ihrer Funktion als Propaganda-Bild für die Valois:⁶⁶ Thema ist darüber hinaus der Status von Bildern nach den Ausschreitungen des hugenottischen Ikonoklasmus. Es geht dem Maler – so die hier vertretene These – auch um die Restitution der Macht des Bildes. Wie wirkmächtig Carons Bild und überhaupt die Massaker-Bilder in künstlerischer Hinsicht waren, zeigt die Rezeption verschiedener ihrer Elemente im *Premier volume contenant quarante tableaux ou histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France en ces dernières années. Le tout recueilli selon le témoignage de ceux qui y ont esté en personne...*, den sogenannten *Quarante tableaux*, publiziert 1569/70. Das vor 1569 entstandene, aber wohl erst in den Folgejahren verbreitete Kompendium⁶⁷ bildete in 39 Stichen nach Zeichnungen der aus Frankreich nach Genf geflohenen Hugenotten Jean Perrissin et Jacques Tortorel die zahlreichen Massaker – sowohl an Hugenotten als auch an Katholiken – vor der Bartholomäusnacht mit detailgenauen Beschriftungen ab. Im Stich *Le Massacre fait à Vassy le premier iour de Mars. 1562* (Abb. 13) wird der Betrachter wie bei Caron sehr nah an das Geschehen herangeführt.

Aber auch die Darstellungen der zeitgenössischen Kapitalstrafpraxis⁶⁸ spielten für Carons Bildwelt eine entscheidende Rolle: Seine Triumvirn sitzen im Colosseum wie



Abb. 14: Nach Jean Perrissin, Jacques Tortorel, *Lexecution d'Amboise le 15. Mars 1560*, um 1569/70

in der frühneuzeitlichen Jurisdiktion üblich auf einem offenen Balkon bzw. auf einer Tribüne im öffentlichen Raum zu Gericht, ihr Handeln wird somit gewissermaßen juristisch legitimiert. Solche Balustraden, die z. B. bei der Enthauptung der Maria Stuart die Schaulustigen vom Exekutionsort fernhalten sollten und als Bühne für die Ostentation der vollbrachten Tat wie bei Caron im Vordergrund dienten, finden sich im Massaker-Bild gleich mehrfach. Treppen und Balustraden strukturieren den Bildraum und grenzen interne Räume von unterschiedlicher sozialer Wertigkeit ab. Hinrichtungen sind im 16. Jahrhundert monatlich mehrmals stattfindende öffentliche Schauspiele, und die Medien der Verbreitung von *splatter and crime* bevorzugten unter verkaufstechnischen Aspekten Sensationsthemen wie spektakuläre Schlachtenszenen, Exekutionen, Missgeburten und Monster, Himmelserscheinungen und eben Massakerdarstellungen.⁶⁹ In Tortorels und Perrissins Darstellung der Massenhinrichtung in Amboise vom 15. März 1560 finden sich die Kopfreihen der Enthaupteten aus den Massaker-Bildern wieder (Abb. 14). Vierteilungen werden im 16. Jahrhundert als Spektakel mit Zuschauern in den Fensterloggen inszeniert (so diejenige des Jean Poltrot de Méré, Mörder von François de Guise, in Paris am 18. März 1567 in dem Stich von Tortorel

und Perrissin). Auch der Bildraum von Carons Exekutionsdrama war wie ein geschlossener Bühnenraum gestaltet, in dem sich – auf mehreren Ebenen abgestuft – die blutige, wie eine Ballettaufführung⁷⁰ strikt durchchoreographierte Szenerie entfaltete, der weder die beteiligten Akteure noch die Opfer entfliehen konnten.⁷¹ Der „Perseus“ mit seinem apotropäischen Gestus signalisierte den kategorischen Imperativ, dass solch realpolitisch unabdingbare, aber glücklicherweise der Vergangenheit angehörenden Taten sich nie mehr wiederholen dürfen. Er blockiert die einzige Stelle des möglichen Übergangs in das Bildgeschehen, indem er die Bramante-Treppe für das vatikanische „Theatrum“ als klassischen *lieu de passage* in zwei Richtungen besetzt.⁷² Der auffällig fleischartig gegebene Marmorabsatz der Treppe ermöglicht die spektakuläre „mise en scène“ dieser Hauptfigur im Bild.

Die Massaker der frühen 1560er Jahre werden in der Forschung als Reaktion auf den sich zunehmend brutalisierenden Ikonoklasmus gedeutet, in dessen Zuge nicht nur Gewalttaten gegenüber Objekten nachweisbar sind, sondern auch zahlreiche Fälle von Gräber-, Leichen- sowie Hostienschändung. Immer öfter wurden auch katholische Geistliche gefoltert und liquidiert, oft in großer Zahl. Die Massaker an den Hugenotten werden juristisch mit der für die Orthodoxie und Einheit der Christenheit unabdingbaren Unterdrückung des Ikonoklasmus legitimiert. Auf den Ikonoklasmus folgten häufig mörderische Ausschreitungen; Ende Juni 1562 wird der Bildersturm vom Pariser Parlament als „lèze-majesté divine et humaine“ denunziert,⁷³ und die Majestätsbeleidiger werden dem Volkszorn ausgeliefert. Der organisierte Bildersturm war – wie die Massaker – ein probates Mittel zur Mobilisierung politischer Massen.⁷⁴ Das gilt vor allem für die bilderstürmerischen Ausschreitung in Lyon im Frühjahr 1562. Ein ebenfalls Caron oder seinem Umfeld zugeschriebenes und höchst vage auf „um 1565“ datiertes Bild im Lyoneser Musée Gadagne (Abb. 15) zeigt die hugenottische Besetzung von Lyon unter dem Baron des Adrets im Frühjahr 1562 und die nachfolgende bilderstürmerische Plünderung der Stadt im Sac de Lyon.⁷⁵ Der Zusammenhang mit den behandelten Massaker-Darstellungen liegt formal und im Hinblick auf das hier verwendete Bildschema auf der Hand, nicht nur hinsichtlich der Perspektivkonstruktion und des bühnenartigen Bildraums. Auch das Moment der Kapitalisierung der Mordtaten wird hier aufgegriffen: Die abgeschlagenen Köpfe und Gliedmaßen aus den Massakern finden sich in den zur Schau gestellten Kopf- und sonstigen Reliquiaren, die den Bilderstürmern zum Opfer gefallen sind und jetzt rechts vorne zum Verkauf feilgeboten werden.

Den Hugenotten ging es – ebenso wie den Triumvirn – um die Okkupation des städtischen Raumes als entscheidende Machtbasis. Diese Eroberung musste durch eine Bildpolitik der Machtergreifung, die stets eine zerstörerische und gewalttätige ist, zeichenhaft abgesichert werden. Durch die Auslöschung der konkurrierenden Zeichensysteme im ikonoklastischen Akt – der sich bekanntlich besonders auf die Köpfe und Gesichter der zu vernichtenden Idole konzentrierte⁷⁶ – wird der hugenottische Bildersturm zu einer *révolution symbolique*, die sich jedoch nicht auf die purifizierende Auslöschung von Symbolen beschränkt.⁷⁷ Die Idole und die kirchlichen Funktionsträger



Abb. 15: Umkreis von Antoine Caron, *Le Sac de Lyon*, um 1562. Lyon, Musée Gadagne

mussten ihrer Macht beraubt werden, indem man sie „massakrierte“ und damit ihre faktische Machtlosigkeit sichtbar unter Beweis stellte. Ein aufschlussreiches Detail in diesem Kontext ist die Tatsache, dass nach dem erneuten Martyrium des Titelheiligen der Kathedrale Saint-Fulcran in Lodève 1573, dessen Leiche von den Ikonoklasten entbeint wurde, die Einzelteile beim städtischen Metzger zum Verkauf angeboten wurden.⁷⁸ Die katholische Gegenpropaganda agierte mit nicht minder drastischen Mitteln, wie man der anonymen Stichfolge der *Horribles cruautez des Huguenots en France* von 1562 (aufgenommen in: Richard Verstegen, *Theatre des cruautez des heretiques de nostre temps*, Antwerpen 1587) entnehmen kann, in denen vor allem das Moment der Gedärmeausweidung als Schandritual sensationsheischend ausgekostet wird. Einen vergleichbar monströsen chirurgischen Eingriff findet man in Carons Bild im Vordergrund.⁷⁹

Die Profanierungen der Bilderstürmer leisteten der „säkularisierten“ machtpolitischen Gewaltausübung Vorschub. Indem sie den Bildern ihre kultische Macht nahmen, wuchs diesen im strikt ästhetischen Bereich neue Macht zu, sie wurden zu autonomen Kunstwerken. Caron versucht nicht nur, die als einzig tragbar erkannte monarchische Ordnung in seiner Malerei zu restituieren, er restauriert auch die Macht der Kunstwerke: Er ergänzt die beiden monumentalen Statuen von Apoll und Herkules-Commodus,

die als Relikte der heidnischen Antike für die hugenottische Partei Idole *par excellence* sind, und schafft so ein intaktes Idealbild der Antike. Es gibt so gut wie keine Ruinen in seinem antiken Rom, denn der Maler war auch bei der Architektur an verschiedenen Stellen restauratorisch tätig; er verweist damit auf die Wunden, die der hugenottische Ikonoklasmus geschlagen hat.⁸⁰

Der Künstler als Bildgeber kann mithilfe der Ästhetisierung die Grausamkeit der dargestellten Handlungen abschwächen.⁸¹ Auch die Vielzahl von Einzelszenen relativiert deren Horror.⁸² Der Betrachter goutiert eher das vom Künstler auf seiner Bildbühne arrangierte Architekturcapriccio, als dass er die Schicksale der Opfer im Einzelnen würdigen würde. Die drei prominent im Bildvordergrund angesiedelten Figurengruppen funktionieren als „Hingucker“, die von den vielen weiteren Exekutionen im Bild ablenken sollen. Die virtuose künstlerische Formgebung lässt den Betrachter vergessen, dass es hier um menschliche Wesen geht, die massakriert werden.⁸³ Er wird von der Kunst der Perspektivkonstruktion in den Bann gezogen, sie lässt ihn vor dem Bild erstarren, so dass er der Macht der Kunst auf Dauer ausgesetzt ist.⁸⁴ Er muss jedes Detail in seiner ästhetischen Faktur würdigen, muss der Kunstfertigkeit der Visualisierung von Vergangenheit auf den Grund gehen, wie es ihm mit dem Griff in die Magengrube im Bildvordergrund als Betrachtungsanleitung vorgeführt wird.⁸⁵ Zugleich hält ihn das Medusenhaupt vom Bildgeschehen als vergangenem Ereignis fern. Er hat keinen Zugang zu der abgeschlossenen Geschichte, kann nur noch die Kunst ihrer Repräsentation würdigen. Über die historische Wahrheit der Darstellung ein abschließendes Urteil zu fällen, bleibt ihm verwehrt.

Nicolas Houel war nicht nur der Auftraggeber für Carons Zeichnungen zur *Histoire Françoise de nostre temps*, sondern auch zu der von ihm verfassten *Histoire de la Roïne Arthemise*.⁸⁶ Am Ende dieses Manuskripts findet sich einer der raren kunsttheoretischen Texte des 16. Jahrhunderts in Frankreich, der *Discours de l'excellence de la plate peinture en l'antiquité*, um 1570/71,⁸⁷ der den Stellwert von Zeichnung in der Antike und dem Nutzen von *historia* für die Fürstenerziehung reflektiert und damit die Bilderpolitik des Valois-Hofes und insbesondere des Hofkünstlers Caron spiegelt. Houel postuliert in seinem *Discours* die Vergleichbarkeit von Geschichtsschreibung und der Darstellung von Historien in der Malerei;⁸⁸ letzterer komme jedoch eine wichtigere didaktisch-rhetorische Funktion zu, da sie mit malerischen Mitteln die Sinne des Betrachters stärker anspreche und damit nicht nur schneller und leichter rezipierbar sei, sondern auch über eine größere Überzeugungskraft verfüge.

Die Funktion der zahlreichen in den Zeichnungen zu findenden, fiktiven antiken Bauwerke besteht darin, die gemalte Geschichte als antik zu markieren. Erst als solche kann sie als zeitenüberdauerndes *exemplum* und als Parallelgeschichte zur politischen Gegenwart fungieren – historische Korrektheit in der Darstellung ist hierzu nicht erforderlich. Houel schreibt der Kunst damit eine zentrale Rolle in der Sphäre der Politik zu. Immer wieder betont er die „noblesse“ der Malerei und die Würde des Malers, der einer freien Kunst nachgeht und mit Hilfe des *disegno* konzeptuell und intellektuell

agieren kann. Die Malerei führt der Gegenwart politisch und moralisch vorbildliche Beispiele aus der Vergangenheit wie in einem Fürstenspiegel vor Augen, sie ist „Geschichtsunterricht“ mit besonders eindrucksvollen Mitteln:

„Doncques on peult veritablement conclure que l’histoire est le maistre d’escholle des Princes et Princesses, duquel ils pourront aprandsre sans peine, sans flatterie, et comme en passant le temps avec un singulier plaisir. Mais faut aussi que la lecture des histoires est une peinture muette, qui nous presente devant les yeux les choses dignes de memoire, qu’anciennement ont faictes les puissantz monarques de la terre. Aussi les ancien empereurs, et grandz monarques, ne se sont vouluz contenter de la simple lecture des histoires, mais ayant voulu aeterniser la memoire de leurs praedecessors, et se voulant faire cognoistre a la posterité, ont esté grandement diligent de faire rechercher, et entretenir a grandz gages les plus excellents ouvriers du monde, tant en sculpture, qu’en peinture. Affin qu’ils representassent les histoires des anciens, en tableaux, en medailles et quelquefois en riches tapisseries.“⁸⁹

Caron belegt mit seinem Massaker-Bild, dass seine ästhetisierende Darstellung der Grausamkeiten wesentlich wirkmächtiger ist als eine historisch korrekte „Contrafactur“, denn sie prägt sich in ihrer rhetorischen Wirkabsicht des *movere* besonders gut ins Bildgedächtnis ein. Das Bild soll im Sinne einer drastischen Wirkungsästhetik dem Betrachter die Erfahrung von Terror vermitteln, die sich in der Kopflosigkeit der panischen Opfer spiegelt, und es will über diese sensualistische Aufladung des emotionalen Rezeptionsverhaltens die Reflexion über Moral und Verantwortlichkeiten ausschalten.⁹⁰ Die strukturelle Vergleichbarkeit zwischen den verschiedenen Zeitschichten ist eben gerade nicht in historischer, sondern in anthropologischer Hinsicht über die in der Struktur homologen, emotionalen Erfahrungen in der Antike und in den Religionskriegen des 16. Jahrhunderts gegeben. Es geht hier nicht um die historische Wahrheit, sondern um die Demonstration, dass Kunst in der Lage ist, diese so darzustellen, wie es ihren eigenen Ausdrucksabsichten, aber auch den repräsentativen Bedürfnissen ihres königlichen Adressaten, entspricht.

Das Bild ist zugleich eine Demonstration der virtuoson Beherrschung von künstlerischen Vorbildern: Dokumentiert „Augustus und die Tiburtinische Sibylle“ Carons Raffael-Rezeption in seiner „Stillage“ raffaelesker *grazia*, so herrscht im Massaker-Bild dem Thema angemessene michelangeleske *terribilità* vor (im Vordergrund rechts: „David erschlägt Goliath“ aus der Sistina); der blutige Rumpf von Benvenuto Cellinis Medusa findet sich prominent in der Mitte. Auch die merkwürdigen, osmanisch-barbarisch konnotierten Rundschwerter, mit denen die Legionäre ihrem blutigen Geschäft nachgehen, scheinen einem italienischen druckgraphischen Vorbild entnommen zu sein, Pollaiuolos „Kampf nackter Männer“ (Abb. 16). Der Pseudo-Perseus auf der besonders virtuos gemalten roten Marmorplatte stellt eine bildinterne Referenz dar auf



Abb. 16: Antonio Pollaiuolo, Kampf nackter Männer, zweiter Zustand, um 1465/75

die Florentiner Piazza della Signoria und Cellinis raffinierten anachronistischen „Kunstgriff“: Nach John Shearman überwindet Cellinis „Perseus“ „the power of context“ der ihn umgebenden großen Kunstvorbilder leicht, indem er durch eine List, deren Einsatz nur dem Nachgeborenen möglich ist, die Macht unter ihnen ergreift: Das siegreich emporgehaltene Medusenhaupt, das ein implizites Selbstporträt des Künstlers ist und zugleich als „Werk“ des „Künstlers“ Perseus diesem zum Verwechseln ähnlich sieht, hat mit seinem Blick die sonstigen Statuen auf der Piazza della Signoria zu Stein – also zu Marmor – erstarren lassen. Die Raffinesse dieses Eingriffs in die Statueninszenierung der Piazza lag in der nachträglichen Ergänzung eines skulpturalen Kontextes in einer – aufgrund ihrer Nachträglichkeit – unhintergehbaren und unüberbietbaren Aktion: Das bronzene Medusenhaupt wird nachträglich zur Motivation für die „Versteinerung“ von Michelangelos „David“ und von Baccio Bandinellis „Herkules und Cacus“.⁹¹ Auch das abgeschlagene Haupt, das Carons „Perseus“ im Vordergrund auf die Statuen richtet, scheint den Herkules Commodus und den Apoll in Marmor verwandelt zu haben – und dieser Akt ist ebenfalls unhintergebar, da er sich in einer von der Gegenwart nicht mehr einholbaren Vorzeit ereignet hat.

Eine unter vielen Botschaften von Carons Massaker-Bild scheint darin zu bestehen, dass derjenige Künstler die erfolgreichste Politik mit seinen Bildern machen kann, der über sein Repräsentationsmaterial am souveränsten verfügt, um historische und

politische Fakten zu schaffen. Der autonome Künstler des Manierismus beansprucht Verfügungsgewalt über das gesamte Formenrepertoire, und er nutzt diese eklektizistische Wahlhoheit zu selbstgesetzten Ausdruckszwecken. Caron präsentiert sich in diesem Bild als autonomer Künstler, weil er in der Lage ist, in seiner künstlerischen Invention Zeiten mühelos zu überbrücken, Räume neu und innovativ zu strukturieren und zu gestalten, seine Figuren in diesem phantastischen *Theatre des cruautez des heretiques du temps passé* einer auf Dauer gestellten Choreographie des Terrors zu unterwerfen. Er versammelt die Architekturstaffagen im historistischen Setting seinen darstellerischen Bedürfnissen entsprechend. Die Bauwerke, Triumphbögen, Säulen und Obelisken werden durch den sockelartigen Untergrund als Denkmäler einer vergangenen Epoche gekennzeichnet, der Künstler arrangiert sie neu wie in einem Landschaftsgarten oder einem Monumentenmuseum.⁹²

Auch laut Houel fungieren die gemalten antiken Bauwerke und Weltwunder in Carons Zeichnungen zur *Histoire de la Royne Arthemise* als Denkmäler einer ruhmreichen Vergangenheit – und zwar gleichermaßen als Erinnerungsmale an die Antike wie an die Bautätigkeit und das Mäzenatentum unter der Regentschaft Catharina de' Medici:

*Vous y verrez les aedifices, les colonnes, les piramides par elle construites & eslevées, tant à Rhodes qu'en la ville d'Halicarnasse qui serviront de mémoire pour ceux qui se souviendront de vostre temps, et qui s'esbahiront grandement de voz aedifices et maisons des Tuilleries de Mouceaux, de Saint Maur, & infinité d'autres que vous avez fait bastir et construire, enrichir de sculptures et belles peintures.*⁹³

Caron bedient sich bei der Bestückung seines Museums von 1566 bewusst antiker Bildwerke, die noch nicht Gefahr laufen konnten, hugenottischen Säuberungsaktionen in der Nachfolge Calvins zum Opfer zu fallen. Als Beleg dafür, dass Caron sich des ästhetischen wie politischen Stellenwerts von Bildern nicht nur in der Antike bewusst war, können seine Zeichnungen zu Blaise de Vigenères Philostrate-Übersetzung der *Eikones* gelten.⁹⁴ Selbst die Tageszeiten setzt der Maler autonom in Szene, indem er den Silberton des Morgengrauens (im drastischen Wortsinn) mit dem blutroten Sonnenuntergang im Westen kombiniert. Zugleich stellt dieser „historistische“ Zugriff auch ein Mittel der emotionalen Distanzierung gegenüber diesem Theater der Grausamkeit dar – bei gleichzeitiger Legitimierung der Zeitpolitik durch das historische *exemplum*. Die neue Macht der Bilder besteht darin, die Zeit und den Raum im Bild autonom zu beherrschen und mit der Malerei Politik zu machen, die in Zukunft Geschichte sein wird.⁹⁵

- 1 Vgl. hierzu: David EL KENZ, La mise en scène médiatique du massacre des huguenots au temps des guerres de Religion: théologie ou politique?, in: Sens [public]. Revue électronique internationale, 2006/09, http://www.sens-public.org/article.php?id_article=333 (zuletzt aufgerufen am 24.07.2017), S. 3 f. mit einem Beleg für die Verwendung des Begriffs vom April 1562, S. 17; vgl. auch Mark GREENGRASS, Hidden Transcripts. Secret Histories and Personal Testimonies of Religious Violence in the French Wars of Religion, in: Mark LEVENE und Penny ROBERTS (Hg.), The Massacre in History, New York/Oxford 1999, S. 69–87.
- 2 Hierzu umfassend: Denis CROUZET, Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525–vers 1610), 2 Bde., Paris 1990, v. a. Bd. 2, Teil II: La „metamorphose chretienne“ ou les raisons de la violence huguenote, S. 495–784.
- 3 Vgl. auch: Histoire de la cruauté exercée par Francoys de Lorraine, Duc de Guyse, et les siens en la ville de Vassy, le premier jour de Mars 1562; vgl. Philip BENEDICT, Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin, Genf 2007, S. 126 und S. 131.
- 4 Er stützt sich in seinem Buch (bis hin zu seitenlangen Direkt-Zitaten) auf die Vorarbeiten von Gustave LEBEL: Une lettre oubliée de Nicolas Houel, in: Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français 1923, S. 40–44; Un Tableau d’Antoine Caron: L’Empereur Auguste et la sibylle de Tibur, in: Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français 1937, S. 20–37; Antoine Caron, in: L’Amour de l’Art 1937/XII, S. 317–325; Nouvelles précisions sur Antoine Caron, in: L’Amour de l’Art 1938/IX, S. 271–280; Antoine Caron, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 1938/VI, S. 160; Notes sur Antoine Caron et son œuvre, in: Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français 1940, S. 7–34.
- 5 Als erster hat sich Michel LEIRIS in einem Text in der Dezemberausgabe 1929 der dem Surrealismus nahestehenden Zeitschrift „Documents“ mit Carons Bild in psychoanalytischer wie poetischer Annäherung auseinandergesetzt. Er gibt auch dem Gemälde erstmals einen Titel: Massacres d’une proscription romaine. Vgl. Michel LEIRIS, Une peinture d’Antoine Caron, in: Documents 1929, S. 348–355; hierzu: Nathalie BARBERGER, Der enthäutete Mensch, in: Irene ALBERS und Helmut PFEIFFER (Hg.), Michel Leiris – Szenen der Transgression, München 2004, S. 29–49; Neil COX, A Painting by Antoine Caron, in: Papers of Surrealism 7, 2007, S. 1–27, <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobatfiles/articles/Coxfinal.pdf> (zuletzt aufgerufen am 24.07.2017); Valérie AUCLAIR, Le sens à l’épreuve du sang. Les interprétations des „Massacres du Triumvirat“ d’Antoine Caron (1566) par Michel Leiris et Gustave Lebel, in: Charlotte BOUTEILLE-MEISTER und Kjerstin AUKRUST (Hg.), Corps sanglants, souffrants et macabres, Paris 2010, S. 333–349.
- 6 Vgl. den Appendix I in Neil COX und Mark GREENGRASS, Painting Power: Antoine Caron’s Massacres of the Triumvirate, in: Past and Present 2012, Supplement 7, S. 241–274, hier S. 271–273.
- 7 Théodore DE BÈZE, Histoire ecclésiastique des Églises réformées au Royaume de France, Lille 1841/42, S. 420: „C’est alors furent apportés à la cour trois grands tableaux excellement peints, où étaient représentées les sanglantes et plus qu’inhumaines exécutions faites à Rome par le Triumvirat, entre Octavius, Antonius et Lepidus. Ces tableaux furent bien chèrement achetés par les grands, l’un desquels était en la chambre du prince de Condé à la vue d’un chacun de ceux de la religion, sur lesquels, depuis, pareilles ou plus grandes cruautés ne tardèrent guère d’être exécutées“; zit. nach AUCLAIR (Anm. 5), S. 348; auch zit. bei COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 254, Anm. 37. Erstmals hat Jean ADHÉMAR auf diese Quellenstelle hingewiesen, sie allerdings nur in englischer Übersetzung zitiert: Antoine Caron’s Massacre Paintings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 12, 1949, S. 199 f.
- 8 Vgl. Jean EHRMANN, Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres, Paris 1986, S. 21: „tableau où est peint le Triumvirat, garny d’une bordure dorée et azurée.“ Das Bild, das sich in der dem König vorbehaltenen *chambre* im Pariser *hôtel particulier* des Connétable in der rue Sainte-Avoye befand, wird dann erneut in dem Inventar von 1568 genannt: *Ung grand tableau*

du Triumvirat peint à l'huile et enrichi avecque son rideau de taffetas verd; zit. nach COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 253, Anm. 33.

- 9 Laut COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 251 f., beginnt die Geschichte der Triumvirats-Darstellungen mit den ab 1546 gemalten Fresken von Carons Lehrer Niccolò dell'Abbate in der Sala dei Conservatori im Palazzo Comunale in Modena. Auch die Bildwelt, die sich um das unerhörte Ereignis des Sacco di Roma entfaltet, dürfte für die Darstellungstradition dieser Bilder eine prägende Rolle gespielt haben.
- 10 Vgl. Marie-Domitille PORCHERON, La mort romaine représentée. *Les Massacres du Triumvirat* par Antoine Caron, in: François HINARD (Hg.), La Mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain: Actes du colloque de Caen, 20–22 novembre 1985, Caen 1987, S. 364–370, hier: S. 367; vgl. auch Jacques BAILBÉ, Les guerres civiles de Rome dans la littérature française du XVI^e siècle, in: L'Histoire antique (hommes, faits et mœurs) dans l'humanisme français. Actes du IX^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Rome, 13–18 avril 1973), Bd. 2, Paris 1975, S. 520–545.
- 11 APPIAN ALEXANDRIN, Historien Grec, Des Guerres des Romains, Paris 1569, S. 218r.
- 12 Vgl. Jean EHRMANN, Tableaux de Massacres au XVI^e siècle, in: Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français 118/3, 1972, S. 445–455, hier: S. 448.
- 13 APPIAN (Anm. 11), S. 216–229.
- 14 Vgl. die absurden Identifikationsbemühungen einzelner Zeitgenossen von Roger TRINQUET in seinen beiden Aufsätzen: L'allégorie politique dans l'œuvre d'Antoine Caron: le Carrousel à l'éléphant, in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 109/2, 1965, S. 280–306; L'allégorie politique dans la peinture française au temps de la Ligue: l'Abraham et Melchisédech d'Antoine Caron, in: Bibliothèque d'humanisme et renaissance 28, 1966, S. 636–667; von Jean EHRMANN kritiklos in seine 1986 postum erschienene Monographie übernommen (Anm. 8), S. 137–141, S. 144–148.
- 15 Vgl. Henri ZERNER, L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme, Paris 2002, S. 138–141.
- 16 EHRMANN (Anm. 8), S. 21–26; vgl. Valérie AUCLAIR, Une vision tragique de Rome: les *Massacres du Triumvirat* d'Antoine Caron (1566), in: Michel CASSAN und Susanna CAVIGLIA (Hg.), L'événement tragique au cours des périodes moderne et contemporaine (Temporalités 5), Limoges 2009, S. 31–45, hier: S. 32; dies., L'œil médusé. Perspective et interprétations des *Massacres du Triumvirat* d'Antoine Caron (1566), in: Communications. L'Homme a-t-il encore une perspective?, Paris 2009, S. 79–101, hier: S. 94–99.
- 17 Die Bedeutung der heute nur noch schlecht lesbaren Signatur mit der Datumsangabe ist nach wie vor unklar: *Ex arte Ant. Caron pict. / Curaque August. Lemusii. / Paris 1566*. COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 244 f., versuchen den Apotheker Augustin Lemousse als Auftraggeber des Bildes zu identifizieren.
- 18 Zu Caron als „Papierarchäologen“ vgl. Geneviève MONNIER und William McALLISTER JOHNSON, Caron „antiquaire“. A propos de quelques dessins du Louvre, in: Revue de l'art 14, 1971, S. 23–30; vgl. auch Margaret M. MCGOWAN, The Vision of Rome in Late Renaissance France, New Haven/London 2000, v. a. S. 129–186.
- 19 Vgl. BENEDICT (Anm. 3), S. 116 f.
- 20 Vgl. die überzeugende Interpretation von AUCLAIR (Anm. 16); vgl. COX (Anm. 5), S. 22: „The shift means that sheer brutality comes to the fore. But it also reinforces the absolute nature of the presiding (literally centralised) powers in ways that respond, I believe, to emergent forms of sovereignty.“
- 21 Vgl. COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 259 f.
- 22 Jean CRESPIN, Histoire des Martyrs persecutez et mis a mort pour la verité de l'Évangile, depuis le temps des apostres jusques a present (auch: Actes des Martyrs), 1554–1564, diene als Vorlage für die zeitgenössischen Massakerdarstellungen; vgl. BENEDICT (Anm. 3), 130 f.
- 23 Hierzu: David EL KENZ, La sacralisation par l'image, au temps des guerres de religion (étude

- comparée des massacres d'un livret calviniste et d'un livret catholique), in: Michèle MÉNARD und Annie DUPRAT (Hg.), *Histoire, images, imaginaires*, Le Mans 1998, S. 223–236; EL KENZ (Anm. 1), S. 10f.
- 24 Henri MARTIN, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789*, Bd. 10, Paris 1844, S. 148.
- 25 Vgl. EL KENZ (Anm. 1), S. 18; hierzu: COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 242: „We argue that Caron's painting is a mechanism for evoking the relationship between power and violence in Renaissance France.“ Vgl. auch COX (Anm. 5), S. 19.
- 26 APPIAN (Anm. 11), S. [1].
- 27 Vgl. Eusèbe PHILADELPHIE, *Dialogue auquel sont traitees plusieurs choses advenues aux Lutheriens et Huguenots de la France*, Basel 1573, zit. nach EL KENZ (Anm. 1), S. 18.
- 28 Vgl. COX (Anm. 5), S. 17f.: „Caron's painting is a paean to this world of officially sanctioned killing. [...] The proscriptions of the Triumvirs, so the picture says, are made necessary in the interests of a militarised religious ‚peace‘.“
- 29 Vgl. PORCHERON (Anm. 10), S. 368: „Caron a agencé picturalement le texte, mettant ordre et appareil au service de la violence, de la mort [...].“
- 30 Samuel Y. EDGERTON, Jr., *Maniera and the mannaia: Decorum and Decapitation in the sixteenth century*, in: Franklin W. ROBINSON und Stephen G. NICHOLS (Hg.), *The Meaning of Mannerism*, Hanover/New Hampshire 1972, S. 67–103, hier: S. 87.
- 31 Vgl. die Pläne von Leonardo Bufalini auf antikem Grundriss von 1551, denjenigen von Pirro Ligorio (1561), der nach dem Grundriss ein intaktes antikes Rom rekonstruiert, vor allem aber die Pläne von Marco Fabio Calvo aus dem Jahr des Sacco di Roma, welche das Ur-Rom unter Romulus, die Roma Quadrata, das Rom unter Tullius Severus, unter Augustus und unter Plinius d. Ä. rekonstruieren. Der Plan aus der Vogelschau von Hughues Pinard wurde 1555 von Antoine Lafréry verlegt; vgl. Felix THÜRLEMANN und Steffen BOGEN, *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*, Darmstadt 2009, S. 64–91.
- 32 Vgl. Yves PAUWELS, *Fêtes, massacres et colonnes. Antoine Caron et l'architecture de son temps*, in: *Revue de l'art* 188, 2015, S. 33–39.
- 33 Vgl. PORCHERON (Anm. 10), S. 366; weiterhin meint sie die Torre delle milizie (oder die Pauls III.) und die Loggia im Erdgeschoss des Palazzo Massimo alle colonne zu erkennen. Auch die antiken Gebäude sind hier so vollständig wie möglich identifiziert.
- 34 Estelle LEUTRAT hat bezüglich der Jahreszeitenbilder Carons (s. u.) ein ähnliches Verfahren herausgearbeitet: *De Fontainebleau à Paris: Les Saisons d'Antoine Caron. Images du Temps, du Roi et des Arts pour un médailleur*, in: Frédéric ELSIG (Hg.), *Peindre en France à la Renaissance*. Bd. 2: *Fontainebleau et son rayonnement*, Cinisello Balsamo 2012, S. 63–75, hier: S. 66: „A l'image des entrées royales et de leurs triomphes, où l'Antiquité côtoie le présent, Caron juxtapose un temps mythique et allégorique à un temps qui lui est contemporain.“
- 35 Vgl. William MCALLISTER JOHNSON, *The Monumental Style of Fontainebleau and its Consequences: Antoine Caron and „The Submission of Milan“*, in: *Bulletin of the National Gallery of Canada* 26, 1975, S. 11–23 und S. 39.
- 36 Vgl. Frances A. YATES, *Antoine Caron's paintings for the Triumphal Arches*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, 1951, S. 132–134, hier: S. 133: „The French artist imposes ancient Rome on the actual Paris through the pseudoantique paraphernalia of some *entrée* and its accompanying fêtes.“
- 37 Vgl. Luisa CAPODIECI, *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genf 2011, S. 393. Erst recht nicht handelt es sich um eine – methodologisch unsinnige – prophetische Vision der kommenden schrecklichen Ereignisse von den Religionskriegen bis zur Bartholomäusnacht, wie LEBEL (Anm. 4), EHRMANN (Anm. 8), passim, und vor allem ADHÉMAR (Anm. 7), S. 200, meinen: „Thus the meaning of Caron's Massacres is plain. [...] – a visual prophecy of the wars of religion.“

- 38 EHRMANN (Anm. 8), S. 28.
- 39 Vgl. Valérie AUCLAIR, De l'exemple antique à la chronique contemporaine. *L'histoire de la Royne Arthemise de l'invention de Nicolas Houel*, in: *Journal de la Renaissance* 1, 2000, S. 155–188, hier: S. 173 f.
- 40 Vgl. COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 271; CICERO, De oratore, II, 36; immer noch kanonisch hierzu: Reinhart KOSELLECK, *Historia Magistra Vitae*. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. ⁸2013, S. 38–66; vgl. auch AUCLAIR (Anm. 39), S. 163 f. und S. 172–175.
- 41 Hierzu: Luisa CAPODIECI, *Légitimation prophétique de l'identité du roi*. „Auguste et la sibylle de Tibur“ d'Antoine Caron, in: Thomas W. GAETGENS und Nicole HOCHNER (Hg.), *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, Paris 2006, S. 149–167; CAPODIECI (Anm. 37), S. 430–440.
- 42 Vgl. COX (Anm. 5), S. 15–18.
- 43 Laut CAPODIECI (Anm. 37), S. 536, hat Caron diesen „roi idéal“ in der Zeichnung „La Renaissance des arts et des lettres“ aus der *Histoire francoyse de nostre temps* verbildlicht.
- 44 Au tres-chrestien et invincible Roy de France, Louys douziesme, Claude de Seyssel, Salut, in: APPIAN (Anm. 11), o. P., hier: S. [5]; vgl. COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 258. Valérie AUCLAIR (Anm. 16), S. 33 f. und Abb. 3, hat auf die vergleichbare Kompilation zweier Cicero-Zitate aus *De Officiis* hingewiesen, die sich auf einem Stich mit dem Massaker der Triumvirn nach Marten van Heemskerck befindet: *Quidquid est huiusmodi, in quo non possunt plures excellere, in eo fit plerumque tanta contentio ut difficillimum fit sanctam servare societatem: difficile est enim cum prestare ceteris concupieris servare equitatem. M.T.C. off. 1.*
- 45 Zit. nach EHRMANN (Anm. 8), S. 101.
- 46 Hierzu: AUCLAIR (Anm. 39), passim.
- 47 Sheila FOLLIOTT hat überzeugend die Ausbildung einer gegen die frühere Geliebte Heinrichs II., Diane de Poitiers, gerichteten Ikonographie durch Catharine de' Medici (unter anderem in der *Histoire de la Royne Arthemise*) herausgearbeitet: Catharina de' Medici as Artemisia: Figuring the Powerful Widow, in: Margaret W. FERGUSON, Maureen QUILLIGAN und Nancy J. VICKERS (Hg.), *Rewriting the Renaissance*, Chicago u. a. 1987, S. 227–241 und S. 370–376.
- 48 Vgl. CAPODIECI (Anm. 37), S. 433 f.
- 49 Vgl. hierzu: Florence CAILLÉ, Le thème de l'escalier, chez quelques artistes de la Renaissance, et Antoine Caron en particulier, in: Jean CUISENIER (Hg.), *L'œuvre en multiple*, Paris 1993, S. 235–251.
- 50 Vgl. COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 265.
- 51 EHRMANN (Anm. 8), S. 133 f.
- 52 CAPODIECI (Anm. 37), S. 434.
- 53 Vgl. ebd.
- 54 Ebd., S. 432 f., hier: S. 432, hat die Zeitstruktur des Bildes in exemplarischer Weise analysiert: „Le discours prophétique appartient à un temps simultané dans lequel le passé, le présent et le futur se reflètent l'un dans l'autre. Il s'agit d'un hiatus temporel où ce qui a été est ce qui sera. Pour rendre en image cette dimension métahistorique, Caron a bâti un espace articulé en plans parallèles, où la distinction en réalité et fiction et entre présent et passé demeure oscillante.“
- 55 Vgl. CAPODIECI (Anm. 41), S. 160: „A l'instar de l'Empereur des derniers jours, qui soumettra tous les peuples païens, le *rex christianissimus* doit accomplir la mission sacrée d'éliminer les hérétiques de façon implacable et définitive. Dans ce cadre, les répressions perpétrées pendant les guerres de religion trouvent leur justification“.
- 56 Und nicht, wie EHRMANN (Anm. 8), S. 110, meint, „Henri III avant son mariage“.
- 57 Hierzu LEUTRAT (Anm. 34); EHRMANN (Anm. 8), S. 109 f., schreibt den „Triomphe du Printemps“ zumindest Carons „invention“ zu.
- 58 Das Symbol für diese zyklisch-kosmologische Zeit, in welche die linear ablaufende menschliche Zeit eingebettet wird, ist das Rad im „Triumph des Winters“; vgl. LEUTRAT (Anm. 34), S. 70.

- 59 Zur Zeitstruktur in diesen Bildern vgl. CAPODIECI (Anm. 37), S. 554–566. Die verschiedenen, koexistierenden Zeitkonzepte im frühneuzeitlichen Frankreich wurden bislang vor allem für die Literatur untersucht, vgl. beispielsweise Françoise JOUKOVSKY, Temps et éternité dans les *Hymnes*, in: Madeleine LAZARD (Hg.), *Autour des Hymnes de Ronsard*, Paris 1984, S. 53–82; Yvonne BELLENGER, Temps mythique et mythes du temps dans les *Hymnes* de Ronsard, in: dies. (Hg.), *Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du colloque*, Reims, novembre 1984, Mayenne 1986, S. 179–192; Cathy YANDELL, *Carpe Corpus. Time and Gender in Early Modern France*, Newark/London 2000.
- 60 LEUTRAT (Anm. 34), S. 71–73.
- 61 Hierzu: Luisa CAPODIECI, Prodiges célestes et conversion dans un tableau d'Antoine Caron, in: Philippe MOREL (Hg.), *L'art de la Renaissance entre science et magie. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome*, Paris 2006, S. 187–203; erneut in: CAPODIECI (Anm. 37), S. 390–411.
- 62 So CAILLÉ (Anm. 49), S. 242; CAPODIECI (Anm. 37), S. 398, bringt die Darstellung der Sonne auf dem Astronomen-Bild mit der Sonnenfinsternis als Zeichen für den Tod Christi, für das Ende des Heidentums und den Anbruch einer neuen Epoche in Verbindung.
- 63 1572 publizierte Nostradamus der Jüngere die folgende Prophezeiung aus dem *Chronicon Magdeburgense* auf Französisch: *Du Sang de Charles CÆSAR et des Roys de France sortira un Empereur nommé Charles, icelui dominera par toutes l'Europe*; zit. nach CAPODIECI (Anm. 41), S. 157.
- 64 Vgl. APPIAN (Anm. 11), S. 217r: *eux trois par ensemble ... pour dresser les affaires de la chose publique* und S. 218v: *éleux pour reformer & remettre en meilleur estat la chose publique*; vgl. COX/GREENGRASS (Anm. 6), S. 260.
- 65 APPIAN (Anm. 11), S. [5].
- 66 Obwohl es diese Funktion, wie oben gezeigt, in hohem Maße hatte; vgl. auch Carons Entwürfe für die Valois-Teppiche, EHRMANN (Anm. 8), S. 189–200.
- 67 Hierzu BENEDICT (Anm. 3); vgl. auch COX (Anm. 5).
- 68 Vgl. Ulrich REHM, Körperstrafen: Der Anteil der Bilder an den Strafritualen des Mittelalters, in: Edgar BIERENDE, Sven BRETTFELD und Klaus OSCEMA (Hg.), *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2008, S. 197–228; EDGERTON (Anm. 30), S. 91 f.
- 69 Vgl. die Übersicht bei BENEDICT (Anm. 3), S. 94 f.
- 70 Vgl. Sylvie BÉGUINS treffende Formulierung, in: Sylvie BÉGUIN, Bertrand JESTAZ und Jacques THIRION (Hg.), *L'Ecole de Fontainebleau. Guide de l'exposition au Grand Palais, 17 octobre 1972–15 janvier 1973*, Paris 1972, S. 32: „des figures de ballet sous le regard glacé des statues“.
- 71 Vgl. AUCLAIR (Anm. 5), S. 337.
- 72 Zu Bramantes unausgeführtem Treppenprojekt für den Belvederehof vgl. Sebastiano SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, Venetia 1584, Terzo libro, S. 119v und 120r.
- 73 Vgl. Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris 1991, S. 205.
- 74 Hierzu CHRISTIN (Anm. 73), v. a. S. 55–78, 102–113, 123–138, 190–209, 220–228, 273–285.
- 75 Hierzu ebd., S. 107 f.
- 76 Ebd., S. 133; vgl. auch Martin WARNEKE, *Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535*, in: ders. (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt a. M. 1977, S. 65–98; 159–167.
- 77 Natalie ZEMON DAVIS hat die Gewaltakte in beiden konfessionellen Lagern als „rites of purification or of a paradoxical desecration“ interpretiert; vgl. *Religious Riot in Sixteenth-Century France*, in: *Past and Present* 59, 1973, S. 51–91.
- 78 CHRISTIN (Anm. 73), S. 134 f.
- 79 Valérie AUCLAIR spricht zutreffend von einer „monstrueuse opération chirurgicale“; AUCLAIR (Anm. 5), S. 340.

- 80 Vgl. Houel, zit. nach Valérie AUCLAIR, *Le Discours de l'excellence de la plate peinture en l'antiquité* de Nicolas Houel, in: ELSIG (Anm. 34), S. 154: [Pausias] *estoit si excellent en perspective qu'on eust dit que sa plate peinture estoit relevée et faicte en bosse: et que plusieurs choses estoient brisées et rompües, qui néanmoins estoient toutes entieres.*
- 81 Vgl. EDGERTON (Anm. 30), S. 99: „They felt separated from the actual physical violence of the act by a kind of moral and esthetic proscenium arch provided respectively by the church and by art.“
- 82 Vgl. CAILLÉ (Anm. 49), S. 243: „Caron a un discours que l'on pourrait presque qualifier de redondant, répétitif. C'est ainsi qu'il attire l'attention du spectateur, et la disperse ensuite [...]. La majorité de ses œuvres évoque des spectacles, d'où mise en scène, souvent ambiguë, car on ne sait plus si l'on est toujours en présence d'un spectacle ou d'un épisode réellement dramatique.“
- 83 ZEMON DAVIS (Anm. 77), S. 85, hat auf diese Entlastungsfunktion ritualisierter Gewaltausübung hingewiesen: Die Täter konnten nur so kaltblütig morden, weil die Gewaltakte nach dem Muster liturgischer Handlungen vollzogen wurden.
- 84 Hierzu AUCLAIR (Anm. 16).
- 85 In den zeitgenössischen Berichten über besonders furchtbare Ausschreitungen während der Massaker findet sich häufiger die Geschichte, dass die Opfer Geld verschluckten, um es zu retten und die Täter dieses in ihren Eingeweiden suchten, um ihre Gier zu befriedigen; vgl. z.B. BENEDICT (Anm. 3), S. 139 f.
- 86 Zur Zuschreibungsdebatte um die einzelnen Zeichnungen vgl. EHRMANN (Anm. 8), S. 54 und S. 57.
- 87 Hierzu AUCLAIR (Anm. 80); AUCLAIR (Anm. 39).
- 88 Schon Cäsar stellte diesen Vergleich laut Houel an: *Julius Caesar ... disoyt qu'il prenoyt aussi grand plaisir a contempler une bonne peinture qu'a lire une belle histoire*; zit. nach AUCLAIR (Anm. 39), S. 173.
- 89 Zit. nach AUCLAIR (Anm. 80), S. 151; vgl. auch ebd., S. 147: *Semblablement en contemplant une Peinture, en laquelle sont declarez, les triumphes et glorieux Actes des Hommes Illustres, nous sommes enflammez à gloire et louenge, et entreprendre affaires de grande Importance, comme nous lisons de Jules Cesar.*
- 90 So AUCLAIR (Anm. 16), S. 98. Vgl. PORCHERON (Anm. 10), S. 370: „Plus que les formes de la mort, c'est la manière dont il est possible de la montrer en peinture quand on est peintre d'un des ordonnateurs de la mort: courtisan! C'est rendre, par l'arrangement décoratif et la pléthore d'allusions, supportable la figuration de l'insupportable.“
- 91 Vgl. John SHEARMAN, *Art or Politics in the Piazza?*, in: Alessandro NOVA und Anna SCHREURS (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 19–36; ders., *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington/Princeton 1992, S. 44–58.
- 92 CAPODIECI (Anm. 37), S. 392, spricht im Bezug auf das Astronomen-Bild von einer „agglomération fantaisiste de monuments“; es scheint fast, als habe Houel Carons Bild von 1566 vor Augen gehabt, als er in seinem *Discours de l'excellence de la plate peinture en antiquité* über die Funktion der Malerei in der Antike, den öffentlichen Raum zu gestalten und zu strukturieren, schrieb: *Par-dessus tout [César] ayant la Peincture, luy donna vogue, n'espargnant argen qu'il eut pour achepter tableaux, et les mettre aux places publiques et en orna les Theatres. Comme fit Pompée en son theatre, et depuis Auguste, et les autres Empereurs, qui pour venir en apres, souloyent dedier aux temples de leurs predecesseurs, les plus belles peintures dont ilz pouvoient recouvrir*; zit. nach AUCLAIR (Anm. 80), S. 148.
- 93 Zit. nach AUCLAIR (Anm. 39), S. 175.
- 94 Seine Zeichnungen wurden erst 1614 postum in der illustrierten Ausgabe *Images ou Tableaux de Platte Peinture des Deux Philostrates Sophistes Grecs* als Grundlage für die dortigen Stiche verwendet; vgl. William McALLISTER JOHNSON, *Prolegomena to the „Images ou tableaux de*

- platte peinture“. With an Excursus on Two Drawings of the School of Fontainebleau, in: *Gazette des beaux-arts* 73, 1969, S. 277–304; EHRMANN (Anm. 8), S. 182–188; CAPODIECI (Anm. 37), S. 406 f.
- 95 Vgl. Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit*, in: KOSELLECK (Anm. 40), S. 17–37.