

Inhalt

1. Einleitung	1
2. <i>Italianità</i> oder <i>Gallità</i> ? Die Herrschaftsinszenierung des französischen Königs in seinen ersten Regierungsjahren	9
2.1. Der Blick der Italiener auf den Tanz der französischen Signifikanten	12
2.2. Die Renaissance der Angoulême: Ein inszenierter Neubeginn	20
2.3. <i>Gallità</i> und Caesarismus	24
2.4. Porträtpolitik nach 1526	30
2.4.1. Der lächelnde König	31
2.4.2. Der König als Monster: Das Kompositbildnis François' I ^{er}	42
2.4.3. Der Kaiser und die Ironie: Parmigianinos „Allegorie Karls V.“	46
3. Kunstspiel als Überlegenheitsdemonstration: Zur Strukturlogik manieristischer Kunst	51
3.1. Bronzinos „Allegorie“ als Modell der Überbietung größter Kunstvorbilder	56
3.2. Die „Allegorie“ als gemalter Beitrag zur <i>paragone</i> -Debatte?	66
4. Politischer <i>paragone</i> : Zeremoniell und „manieristische“ Überbietungslogik	77
4.1. Frankreich gegen England: Das Treffen auf dem Güldenen Feld 1520	77
4.1.1. Die Ausgangslage	78
4.1.2. Das „Interview“ zwischen Henry VIII und François I ^{er} : Autopsie und Potlatch	85
4.1.3. Angst im Vorfeld und der erste Blick auf den Rivalen	90
4.1.4. Der „bon ordre“ und seine ästhetische Inszenierung zum „bel ordre“	95
4.1.5. „Jouer un bon tour“: Gezielte Ordnungsstörung als politische Autonomiedemonstration	98
4.2. <i>Duello</i> versus <i>paragone</i> : Die Zweikampfangebote 1526/28 und 1536 zwischen Karl V. und François I ^{er}	106
4.2.1. Das Duell, das nie stattfand	107
4.2.2. Kaiserliche „honra“	110
4.2.3. Königliche „perfidia“	117
4.2.4. Das Satyrspiel: Die „Ostermontagsrede“ Karls V.	121

5. „Rex artifex“: Spezifika der Kunstpatronage unter François I ^{er}	131
5.1. Rosso Fiorentinos Bild „Moses verteidigt die Töchter des Jethro“ als sein Entréebillet zum französischen Hof	137
5.1.1. Der Künstler als Höfling	138
5.1.2. Das Bild als Allegorie der gelungenen Patronagebeziehung	143
5.2. Der autonome Outlaw am französischen Hof: Benvenuto Cellini	159
5.2.1. Cellinis Professionalisierungsgeschichte und die Stilisierungen der <i>Vita</i>	160
5.2.2. Der König als Freund und Förderer der Künstler: Cellinis Arbeiten für François I ^{er}	168
5.2.2.1. Die Saliera als Präsentationsstück	171
5.2.2.2. Die olympischen Götterkandelaber und die Jupiter-Statue . .	177
5.2.2.3. Das kolossale Marsprojekt	183
5.2.3. Das charakteristische Scheitern einer Patronagebeziehung	188
6. <i>Arcana Imperii et Artis</i> : Die <i>Grande Galerie</i> und die königliche Deutungshoheit	195
6.1. Programmatische Programmlosigkeit	200
6.1.1. „A travers la Galerie“	205
6.1.2. Überbietung durch Verdoppelung: Metamorphotische Spiegelungen .	230
6.1.3. Ästhetik der Überforderung: Reaktionen der Betrachter	241
6.1.4. Der Kaiser als idealtypischer Besucher und der Zeremonialweg bis zur Galerie	248
6.2. <i>Altera Roma</i> : Der König als antiker Imperator	268
6.2.1. Caesar/Augustus und <i>Pontifex maximus</i>	269
6.2.2. Römische <i>maniera</i> auf französischem Boden	277
6.2.3. Hermetische Hieroglyphen	282
7. Strategien der Souveränität: Antikenimport und Reproduktionshoheit	291
7.1. Primaticcios Abgüsse der Belvedere-Antiken	294
7.2. Kopie als Authentizitätsrestitution	305
7.3. Moderne reproduzieren: Die Michelangelo-Kopien und die Galerie-Tapisserien	312
7.4. Mantua in Fontainebleau: Die <i>Grotte des Pins</i>	319
7.5. Die Grotte als <i>museion</i> und ihr königlicher Kustode	327
8. Anhang	
Ausgewählte Beschreibungen von Fontainebleau und der <i>Grande Galerie</i> (16.–19. Jahrhundert)	339
9. Literaturverzeichnis	367
9.1. Quellen	367
9.2. Literatur	372
10. Abbildungsnachweise	413
Personenregister	415