

Die Sammlung Ulrich Wilke und ihre Bedeutung

Sammeln ist wie das Eintreten in eine fremde Welt, von der einige Merkmale zwar bekannt sind, aber die wesentlichen Strukturen erst entdeckt werden müssen. Andere Menschen daran teilnehmen zu lassen, ist ein ehrenwerter und durchaus nicht üblicher Wunsch. Ulrich Wilke hat schon während seiner Arzt-Tätigkeit Kunst gesammelt, doch erst nach Aufgabe seiner Praxis die Graphik seit der Renaissance, Handzeichnung und Druck-Graphik, und insbesondere die Illustration klassischer Epen als Sammelgebiet entdeckt. In den letzten Jahren konzentriert sich der Sammler auf zwei Schwerpunkte, Vergils »Aeneis« und Ariosts »Orlando furioso«, die beide seit ihrer Entstehung bis heute viele Menschen in den Bann gezogen haben. Doch blieben ihre frühen Illustrationen zu einem großen Teil unbekannt, weil die ersten Ausgaben niedrige Auflagen hatten und später in den Sammlungen der Museen und Bibliotheken verschwanden. Nur gelegentlich tauchen Bücher oder einzelne Blätter im Handel auf. In mühseliger Kleinarbeit hat Ulrich Wilke aus solchen Angeboten seine Kollektion aufgebaut, deren Umfang nun bewundernswert und damit publikationsreif geworden ist, wenn andere Menschen an den klassischen Werken teilhaben sollen.

Nach der Veröffentlichung der Kollektion von 91 Kupferstichen aus dem 18. Jahrhundert, die die vom Pariser Verlag Brunet 1775 publizierte Edition des »Orlando furioso« von Lodovico Ariosto vollständig abdecken und große Teile der 1773 gedruckten Baskerville-Ausgabe aus Birmingham einschließen, hat Ulrich Wilke zusammen mit Werner Suerbaum, dem Spezialisten für Vergil-Illustrationen, 2014 ein Buch mit den Illustrationen aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu Vergils »Aeneis« herausgegeben, die sich gleichfalls alle in seinem Besitz befinden.

Diesem wegen seiner Einmaligkeit viel gelobten Band folgt nun eine zweibändige Publikation zu Ariosts »Orlando furioso« mit den vom 16. bis ins 18. Jahrhundert erschienenen Illustrationen. Solch ein Werk hat es noch nie gegeben. Es demonstriert nicht nur die Entwicklung der Buchillustration in der Renaissance im Übergang in das Barock, den Wechsel vom Holzschnitt zum Kupferstich als Bildträger, es führt vor allem den Bilderreichtum des großen Epikers Ariost vor Augen, der mit seiner Geschichte von der Konfrontation der Araber mit dem Frankenreich im 8. Jahrhundert plötzlich wieder Aktualität gewonnen hat. Tatsächlich war das Werk von Ariost nie vergessen worden; noch 2004 hatte Italo Calvino einen Band mit Illustrationen von Johannes Grützke herausgegeben. Ulrich Wilke und Werner Suerbaum haben in ihren Beiträgen zur Aeneis ausführlich die arbeitsteilige Produktion der frühen illustrierten Bücher beschrieben. Sie unterscheiden zwischen »Bilderfinder« oder Zeichner, Reißer, Graphiker (Holzschneider, Kupferstecher), Drucker, Herausgeber und Verleger. Nach diesen beiden werden im Allgemeinen die Editionen benannt. Es liegt auf der Hand, dass das kreative Potenzial beim »Bilderfinder«, also beim Zeichner zu finden ist, während die Graphiker und Drucker Handwerker waren, die das Vorgegebene ausführten. Wahrscheinlich war bei Illustrationen eine solche Arbeitsteilung notwendig; doch haben zur gleichen Zeit zahlreiche Künstler, Maler und graphische Spezialisten wie Holzschneider und Kupferstecher, unabhängig von dieser arbeitsteiligen Differenzierung »freie« Graphiken geschaffen, teils nach Bildvorlagen großer Meister wie Tizian oder Michelangelo, teils nach eigenen Entwürfen. Diese waren freilich nicht völlig ungebunden, sondern hielten sich an den Kanon

der bereits entwickelten Motive der mythischen, historischen oder christlichen Bild-Überlieferung. Das rückt die Graphiken zwar in die Nähe der Illustrationen; doch waren sie frei von Bindungen an die Produktionszeit, an das Format des Buches und frei von den Eingriffen anderer Mitarbeiter wie Verleger oder Zeichner.

Sie schufen, was wir heute als selbstverständlich ansehen, autonome Kunstwerke mit einer selbstständigen, oft fantasievollen Körperlichkeit in der Darstellung. Diese Graphiken wurden in der damaligen Gegenwart geschätzt und von der Nachwelt gesammelt, sodass nicht wenige heute in den Museums-Kollektionen und Bibliotheken zu finden sind.

Für die Ariost-Ausgaben freilich gilt, dass der Zeichner wohl nicht zugleich auch Holzschnitzer oder Kupferstecher war. Das hat nicht der gesellschaftlichen Gliederung eines Handwerk- und Verlagsbetriebes jener Epoche entsprochen. Da jeweils nur die Edition und nur sehr selten Zeichnungen überliefert sind, ist wenig über den Arbeitsprozess bekannt. Zeichner und Drucker haben zudem ihre Arbeiten meist nicht signiert, so dass die Zuschreibungen diskussionswürdig, aber selten sicher sind. Hinweise geben uns andere Quellen wie Biografien, historische Darstellungen und Urteile zeitgenössischer Autoren. Im 17. Jahrhundert sieht die Quellenlage erheblich besser aus, und die Zuschreibungen etwa der verschiedenen Aeneis-Illustrationen bereiten keine grundsätzlichen Probleme mehr.

Ulrich Wilke hat von den mehr als hundert Editionen des »Orlando furioso« im 16. Jahrhundert zehn Publikationen gesammelt, die mit Illustrationen versehen sind. Die Verleger und die von ihnen beauftragten Herausgeber sind bekannt, und ihre Namen bezeichnen ihre Buchveröffentlichung.

Von den frühen Bilderfindern steht Dosso Dossi zunächst im Mittelpunkt, der unvergessene, seit der New Yorker Retrospektive 1998 verstärkt wieder ins Bewusstsein gerückte Maler aus Ferrara (ca. 1480-1542). Über ihn hat Ulrich Wilke ausführliche biographische Daten publiziert mit dem Hinweis, dass Dosso Dossis Urheberschaft der Vorlagen für die Illustrationen der Valgrisi-Edition von 1556 umstritten sei.

Bis vor 100 Jahren waren sich die Kunsthistoriker einigermaßen sicher, dass Dosso Dossi die Zeichnungen, die dem Valgrisi-Verlag 1556 als Vorlage gedient haben müssen, geschaffen hatte. Doch um 1920 kamen dem Kenner der lombardisch-italienischen Graphik im 16. Jahrhundert, Paul Kristeller (1863-1931) Zweifel. Er zog als Zeichner auch Dossos Bruder Battista in Erwägung. Das Charakteristische dieser Graphiken von 1556 ist der ausgeformte Tiefenraum, der oft mit strenger Perspektive geöffnet wird und die Darstellung mehrerer Episoden auf einem Blatt von wenigen Zentimetern Größe erlaubt. In der Malerei der beiden Dossi finden sich auch solche Verdichtungen, aber auch in Bildern und Graphiken ihrer Zeitgenossen. Ein Argument für eine Zuschreibung der Drucke ist mit diesem Detail wohl nicht gegeben. Bekanntlich hatte Dosso Dossi mit mehreren Assistenten gearbeitet, sein Bruder Battista (ca. 1490-1548) gehörte dazu. Ist es da nicht denk-

bar, dass der viel beschäftigte Dosso, aber auch sein Bruder Battista Arbeiten wie etwa Zeichnungen zum «Orlando furioso» an Mitarbeiter in der Werkstatt delegiert hatten, deren Arbeitsergebnisse sie kontrolliert und verbessert haben? Die Entwürfe, wenn sie unmittelbare Vorlagen für den Drucker sein sollten, durften nicht größer sein als die Drucke, also etwa 4°. Die Anzahl der Zeichnungen ist nicht bekannt, sie dürfte inklusive Skizzen und Proben umfangreicher gewesen sein als die gedruckten Graphiken. Zwischen den Todesjahren Dossos 1542 und Battistas 1548 und der ersten Veröffentlichung ihrer mutmaßlichen Zeichnungen 1556 lagen 14 bzw. 8 Jahre, was vermuten lässt, dass die Zeichnungen und ihre graphische Umsetzung zeitlich deutlich getrennt waren. Wahrscheinlich hatte der Herausgeber die Zeichnungen erst kurz vor dem Druck in die Hand bekommen und dann erst die graphische Umsetzung veranlasst. Die Ansicht, dass die Zeichnungen beim Verlag Valgrisi mehrere Jahre unveröffentlicht im Archiv lagen, überzeugt nicht, da gerade Vincenzo Valgrisi, der damalige Verleger, ein Gespür für erfolgreiche Bücher hatte, wie seine Publikationsliste zeigt.

Und der »Orlando furioso« des Ariost war ein Stoff, der Erfolg versprach, wie die vorausgegangenen Veröffentlichungen, zum Beispiel Gabriel Giolito de' Ferraris Edition von 1548, bewiesen haben. Es ist also denkbar, dass die Zeichnungen vom Herausgeber Girolamo Ruscelli »entdeckt« wurden und dieser sich für ihre Publizierung einsetzte. Eine Edition mit Illustrationen hatte bisher nur Ferrari gewagt, Ruscelli und Vincenzo Valgrisi konnten mit neuen Bildern aufwarten. Dieser Herausgeber Girolamo Ruscelli (1504-1566) ist eine der interessantesten Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts: Ruscelli war ein Jäger nach den Geheimnissen der Natur, Gründer einer entsprechenden Akademie in Neapel 1540 und ein begnadeter Kartograph, also des graphischen Prozesses kundig. Fast zwangsläufig geriet er in Konflikt mit der Inquisition, der er aber entkommen konnte, auch wenn er seine Akademie aufgeben musste. 1554 kam er nach Venedig, 1555 erschien sein Hauptwerk (*The Secrets of Alexis of Piedmont*.(1), das als erfolgreichstes Buch des 16. Jahrhunderts gilt, und ein Jahr später gab er im Verlag Vincenzo Valgrisi Ariosts »Orlando furioso« heraus, ein anderes fantastisches Werk jener Zeit. Ruscelli mag drei Gründe für die Beschäftigung mit dem Orlando und seinen Illustrationen gehabt haben:

1. mochte er in dem Ariost-Epos das Fantastische und Geheimnisvolle von historischen Zusammenhängen, die im allgemeinen Wissen noch nicht verankert waren; erkannt haben;
2. hatte er als Kartograph konkrete Vorstellungen vom großzügigen Umgang Ariosts mit geographischen Räumen, und 3. konnte er seinen Namen mit der bis dahin bedeutendsten illustrierten Edition des Orlando verbinden.
3. konnte er seinen Namen mit der bis dahin bedeutendsten illustrierten Edition des Orlando verbinden.

Als »Jäger der Geheimnisse in der Natur« muss er ein Gespür für Chancen und Lösungen gehabt haben. Ungeklärt bleibt freilich, ob die Zeichnungen für die Illustrationen des Valgrisi-Ausgabe von 1556 tatsächlich von Dosso Dossi stammen wie die heutigen Buchhändler der Ausgabe, aber auch Kunsthistorikerinnen wie Evelyn Tribble und Paola Coccia weiterhin behaupten. Wir kennen die Illustrationen nur von

ihrem Endprodukt, den Abdrucken von Holzvorlagen oder Kupferplatten, die nach vielen Druckvorgängen abgenutzt wirken, und können uns den Produktionsverlauf nur bedingt vorstellen: Da ist schon die erste Frage, ob ein Zeichner aus freien Stücken und ohne an eine graphische Umsetzung zu denken, Illustrationen zum Orlando furioso beginnen würde. Und weiter: Ob ein viel beschäftigter Maler, der zudem zahlreiche repräsentative Funktionen wahrnimmt, mit vielen hochrangigen Personen korrespondiert und mit anderen täglich umgeht, mitten in seiner besten Schaffenszeit Muße findet, kleine Zeichnungen zum Orlando furioso zu entwickeln. Er ist der erste vor 1540. Zudem gilt die kleine Form auch in der Vielzahl weniger als ein großer Druck, wie er von Kollegen angefertigt und mit Autorennamen versehen wurde. Das ist auch ein Grund, weshalb die Autoren zahlreicher Publikationen unbekannt geblieben sind, was nichts mit der Qualität ihrer Arbeiten zu tun hat.

Betrachten wir die Illustrationen der verschiedenen Ausgaben des Orlando, so ist vorzuschicken, dass zum einen die älteren Veröffentlichungen nicht nur im selben Verlag, auch in anderen Häusern bekannt waren, wenn nicht sogar vorhanden, so dass die Graphiker sich je nach Auftrag daran halten und lediglich Verhältnisse und Akzentuierungen verändern konnten. Zugleich ist zu bedenken, dass die Urheberfrage, wie sie die neuere und moderne Kunst bestimmt, noch keine Bedeutung hatte, dass vielmehr das Vorbild älterer Arbeiten, wenn sie anerkannt waren, verpflichtend schien. Es dem Meister gleich zu tun, war ein ehrgeiziges Ziel. Auch der »Leser«, Bildbetrachter, sollte und musste sich erinnern und das Geschehen wiedererkennen können, insbesondere dann, wenn die Graphik bei Unkundigen weniger illustrieren, als informieren musste.

Auch in den späteren Orlando-Ausgaben des Venezianischen Valgrisi-Verlags fehlen bisher die Hinweise auf deren Illustratoren. Erst 1565 wird mit Francesco de Franceschi ein Graphiker genannt, der das Orlando-Epos offenbar als erster mit Kupferstichen illustriert hat. Er läutete damit den Wechsel vom Holzschnitt zum Kupferstich als Publikationsform von Illustrationen ein. Zweifellos war der Kupferstich für größere Auflagen und mehrere Editionen besser geeignet.

Es war wiederum Paul Kristeller, der darauf hinwies, dass sich jedoch der frühe Kupferstich eng an den vorausgegangenen Holzschnitt anlehne. In Ilaria Andreolis »Exercices furieux« hat Monica Preti mehrere Holzschnitte der Valgrisi-Edition von 1556 den Kupferstichen von Franceschi von 1584 gegenübergestellt, die offenbar auf Zeichnungen von Girolamo Porro beruhen. Dabei wird aber der Künstler der Zeichnungen und der Holzschnitte von 1556 nicht genannt. Kristeller weist sie immerhin einem der beiden Brüder Dossi zu; Lanzi nennt Dosso Dossi als Maler der Bilder zu den Gesängen des Epos, nennt aber nicht den Zeichner.

Dieser kurze Abriss, der den ausführlicheren Texten vorweg geht, deutet an, welche vielseitigen Gebiete Ulrich Wilke mit seiner Sammlung erschlossen, aber noch längst nicht durchforscht hat.

Diese einmalige Publikation überrascht mit der von den unterschiedlichen Illustrationen ausgehenden Fülle an Bildern und Informationen, sie ermöglicht Vergleiche der Graphiken untereinander, wodurch die Vielschichtigkeit der graphischen Kunst im 16. Jahrhundert angedeutet wird, und sie weist in vielen Details auf die kulturelle Einheit des Abendlandes mit den Eckdaten 700 und 1500 n. Chr. Und nehmen wir die Vergils Aeneis-Publikationen dazu, so erweitert sich der historische Horizont noch einmal um 700 und 1700 Jahre. In der heutigen globalisierten Welt kann es nicht schaden, gelegentlich sich diese Zeitachse des alten Europas bewusst zu machen – eine Anregung, die wir dem Mut und dem Engagement des Sammlers Ulrich Wilke verdanken.

Jürgen Weichardt

Anmerkung

1) ***De' secreti del reuerendo donno Alessio Piemontese, prima parte, diuisa in sei libri***, In Venetia: per Sigismondo Bordogna, 1555.
Kunstbuch Des Wolerfarnen Herren Alexii Pedemontani / von mancherleyen nutzlichen unnd bewerten Secreten oder Künsten.
Volume 1-2, 1616 Digital edition by the University and State Library Düsseldorf

Biografische Angaben zu Girolamo Ruscelli:

Amico di Bernardo Tasso, ne viene fornito dal figlio di questi Torquato un ritratto manieristico nel dialogo ***Minturno, o della bellezza***. Sulla base di documentazioni su lasciti testamentari, si può supporre che la moglie di Ruscelli fosse Virginia Panarelli, sorella di Teofilo Panarelli, medico con simpatie protestanti, impiccato e bruciato a Roma nel 1572.

È in genere accettata la sua identificazione con Alessio Piemontese (in latino, ***Alexius Pedemontanus***), pseudonimo sotto cui venne pubblicato un ricettario alchemico e tecnologico che ebbe un enorme successo, ristampato per oltre due secoli e tradotto in numerose lingue (francese, inglese, tedesco, latino, olandese, spagnolo, polacco, danese).

Tra i suoi lavori più noti, stampati da Valgrisi, la cura di svariati classici fra cui il Decamerone e l'Orlando Furioso, e la ***Geografia di Claudio Tolomeo. Si impregnò alla linguistica, e compilò un*** Rimario ***rimasto in uso fino al XIX secolo.***

Einleitung

Illusion und Weisheit zusammen bilden das Entzücken des Lebens und der Kunst.

Joseph Joubert (1640-1710)

in Gedanken, Versuche und Maximen

Das Ritterepos *Orlando furioso* ist das Hauptwerk des italienischen Renaissancedichters Ludovico Ariosto (1474-1533). Seit dem ersten Erscheinen 1516 in Venedig bis in die heutige Zeit erlebte das Werk weltweit hunderte von Auflagen. Ein überzeugender Beweis des anhaltenden Interesses und der Unvergänglichkeit, wobei anzumerken ist, dass der Orlando im ersten Jahrhundert nach seinem ersten Erscheinen eine geradezu atemberaubende Frequenz von Auflagen. Allein in Italien waren es über achtzig. Dieses Epos von Ariosto erfreute sich nicht zuletzt deswegen einer besonderen Beliebtheit in Italien, weil es nicht in der von den Gelehrten und Gebildeten gepflegten lateinischen Sprache, sondern in der italienischen Volkssprache geschrieben wurde. In dem Jahrhundert seines Erscheinens lebten besonders in den ländlichen Regionen noch überwiegend Analphabeten. Aber auch sie kamen in den Genuss dieses Werkes. Es waren die Bänkelsänger, die von Markt zu Markt, von Dorf zu Dorf zogen und mit einem Stock auf großformatige Farbbilder zeigend dem gaffenden Publikum Moritaten und so auch den Orlando singend vortrugen.

Nicht nur Zeichner, Holzschneider, Kupferstecher und Radierer, sondern auch zahllose Maler und Bildhauer der Renaissance und des Barock haben den Orlando furioso als Vorlage für ihre Arbeiten benutzt. Auch in der Musik diente dieser Stoff Komponisten wie Vivaldi, Händel und Haydn als Vorlage für Opernkompositionen.

Vor Ludovico Ariosto hatte bereits im 15. Jahrhundert Matteo Maria Boiardo (1441-1494) mit seinem *Orlando innamorato* einen ersten unvollendet gebliebene dichterische Gestaltung der Rolandsage unternommen.

Ariosto entwickelte das Thema fort und veröffentlichte 1516 eine erste Fassung mit 40 Gesängen bei Maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno in Venedig. Von 1521 bis 1530 erfolgten vier Neudrucke in Mailand und Venedig mit 40 Gesängen. Ein Jahr vor seinem Tod erschien 1532 von eigener Hand die erste vollständige Ausgabe mit allen 46 Gesängen.

Nach dem Tod des Dichters wurden auf Wunsch seiner Söhne die hinterlassenen, vermutlich unvollständigen 5 Nachgesänge hinzugefügt und erstmals bei Gabriel Giolito de' Ferrari 1542 in Venedig verlegt. In den 70 Jahren bis zum Ende des 16. Jahrhunderts erschienen in Italien, Spanien und Frankreich ca. achtzig Neuauflagen des Orlando, darunter viele, die mit Illustrationen geschmückt waren.

Bereits 1542 wurde in Venedig erstmals dieses Werk mit Holzschnitten, Radierungen oder Kupferstichen illustriert. In der Regel wurde jedem der 51 Gesänge eine Graphik zugeordnet. Anfänglich wurde nur eine Szene bzw. ein Vers eines jeden Gesanges von den Bilderfindern dargestellt.

Die Verleger des 16. Jahrhunderts publizierten die illustrierten Werke des Orlando furioso in unterschiedlichen Buchformaten von 4° bis -12°. Der venezianische Verleger Valgrisi liess seinen 1556 in erster Auflage erschienenen Orlando Band mit ganzseitigen Holzschnitten illustrieren. Von diesem beehrten Werk gab es zahlreiche Neuauflagen.

Einige Jahre später publizierte Francesco Franceschi 1584 in Venedig einen gleichfalls mit ganzseitigen Abbildungen versehenen Band, diesmal mit Kupferstichen von Girolamo Porro, der aber vermutlich nur eine Auflage erreichte.

In dem vorliegenden Band werden nun erstmals überhaupt sämtliche Holzschnitte und Kupferstiche der illustrierten venezianischen und französischen Ausgaben des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung des Herausgebers veröffentlicht. Nun besteht die Möglichkeit des direkten Vergleichs der verschiedenen Bilderfindungen und der Arbeit der Formschnneider und Drucker. Es fehlt lediglich die Rampazetto Ausgabe von 1562. Die ersten vier eigenständigen Abbildungen der Anglieri Ausgabe von 1585 werden mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek im Anhang gezeigt. Die übrigen Holzschnitte dieser Anglieri Ausgabe sind identisch mit den Illustrationen der Guerra-Ausgabe.

Diese Publikation schliesst somit eine Lücke. Bisher gab es keine zusammenfassende Edition der illustrierten Ariost Ausgaben des 16. Jahrhunderts. In dem 1961 von Ugo Bellochi und Bruno Fava in Italien in einer begrenzten Auflage von 1000 nummerierten Exemplaren publizierten Bildband *L'Interpretazione Grafica dell' Orlando Furioso* gibt es zwar 88 Bildtafeln zahlreicher illustrierter Ariost Orlando Werke von 1546 bis 1945. Was allerdings die Häufigkeit von bebilderten Orlando Editionen des 16. Jahrhunderts betrifft, beschränken sich die Autoren auf ganze neun Abbildungen. In dem vorliegenden Band werden über 425 Graphiken des 16. Jahrhunderts gezeigt. Der Herausgeber ist kein Kunsthistoriker, sondern Mediziner und seit 60 Jahren leidenschaftlicher Sammler und nach 50 jähriger landärztliche Tätigkeit seit einigen Jahren vollauf damit beschäftigt, die Schätze seiner Sammlung zu heben und zu ordnen. Ein Unternehmen, für welches vorher die Zeit fehlte.

Es ist dem Verfasser ein besonderes Anliegen diese nur in wenigen Bibliotheken und Archiven verborgenen Schätze der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen und das Interesse an den Bildern aber auch an den wunderbaren Texten Ariosts zu wecken.

Mit der Publikation von 4 Bänden vergessener Vergil -Illustrationen des 16. und 17. Jahrhunderts 2013 und 2014 wurden bereits ähnliche Akzente gesetzt.

Möge dieser Ariostband mit den vielseitigen Buchillustrationen den Lesern und Graphikfreunden Anlass sein, sich wieder einmal mit der Literatur und der Kunst der Renaissance zu beschäftigen.

Mein besonderer Dank gilt der AG Kunst in der Oldenburgischen Landschaft, die die Publikation dieses Buches gefördert hat

Ludovico Ariosto (1474 in Reggio nell'Emilia – 1533 in Ferrara)



Stich v. Ch. Eisen n. Tizian



Ariosts Wappen
Bode Museum Berlin



Denkmal in Reggio Emilia



Ariost-Gemälde v. Tizian

Ludovico Ariosto war ein italienischer Humanist, **Offizier**, Höfling und Autor. Sein Hauptwerk, das Versepos Orlando furioso (Der rasende Roland), gilt als einer der wichtigsten Texte der italienischen Literatur und wurde in ganz Europa rezipiert. Ariosto war das älteste von zehn Kindern des wenig begüterten Adligen Niccolò Ariosto, der im Dienst von Herzog Ercole I. d'Este (1431–1505), des Herrschers von Modena und Ferrara, die Garnison von Reggio Emilia befehligte.

Nachdem er ab 1484 die Lateinschule in Ferrara besucht hatte, begann Ariost 1489 auf Wunsch des Vaters ein Jurastudium an der dortigen Universität. Er schloss es jedoch nicht ab, sondern widmete sich vor allem humanistischer Studien. Hierbei befreundete er sich mit dem etwas älteren Pietro Bembo, dem bedeutenden Autor, Sprachtheoretiker und späteren Kardinal.

Mit ihm teilte er auch das Interesse für die jüngere volkssprachliche italienische Literatur, insbesondere die Lyrik Petrarcas und die Erzählungen Boccaccios. Dank der Position seines Vaters erhielt Ludovico Zutritt zum Hof in Ferrara, das Herzog Ercole nach 1471 zur Hauptstadt seines zwischen dem Herzogtum Mailand, den Republiken Venedig und Florenz sowie dem Kirchenstaat gelegenen Herrschaftsgebietes ausgebaut hatte. In dieser Zeit als Student und als Zaungast am Hof verfasste Ariost diverse Dichtungen in lateinischer Sprache.

Als im Jahr 1500 sein Vater plötzlich starb, musste er zur Ernährung der Familie beitragen. Er trat in die militärischen Fußstapfen des Vaters und übernahm den Oberbefehl einer Grenzfestung nahe Canossa. 1503 kam er zurück nach Ferrara und wurde in den Dienst von Kardinal Ippolito d' Este aufgenommen, einem Sohn von Herzog Ercole.

In der Hoffnung, über diesen eine kirchliche Pfründe zu erhalten, die ihn finanziell unabhängig machte, ließ er sich die Niederen Weihen erteilen und bekam in der Tat 1506 eine Pfründe in einer reichen Gemeinde zugewiesen, wo er wie in solchen Fällen üblich, nur sporadisch präsent zu sein brauchte. Im Dienst des Kardinals, von dem er sich wenig geschätzt, ausgenutzt und schlecht entlohnt fühlte, war er offenbar vielbeschäftigt. Ariost reiste mehrfach in dessen Auftrag nach Rom.

Trotzdem fand er aber genügend Zeit, literarisch tätig zu sein und zwar ab 1505 nicht mehr in der Gelehrtensprache Latein, sondern nur noch in der italienischen Volkssprache. Er verfasste eine Reihe von Gelegenheitsgedichten, von Sonetten und Kanzonen im Stil Petrarca's. Vor allem aber arbeitete er an dem Orlando, einem Versepos in elfsilbigen Stanzen, das er um 1505 als Fortsetzung von Matteo Boiardo's unvollendet gebliebener Dichtung Orlando innamorato (deutsch: Der verliebte Roland) begonnen hatte und das er 1516 in einer ersten Version von 40 Gesängen mit einer Widmung an Ippolito drucken ließ. Seine Hoffnungen, unter dem 1513 gewählten Papst Leo X., der ihn kannte und schätzte, einen Posten in Rom zu erhalten, erfüllten sich nicht.

1525, nachdem er kurz noch als Intendant des Ferrareser Hoftheaters tätig gewesen war, zog sich Ariost in eine Existenz als Privatmann zurück und ließ sich in dem kleinen Ort Mirasole nieder. Hier verheiratete er sich, und zwar heimlich, um seine Pfründe nicht aufgeben zu müssen, mit Alessandra Benucci, der Witwe des Florentiner Humanisten und Autors Tito Strozzi (1425-1515), mit der schon seit längerem ein Verhältnis bestand.

In den folgenden Jahren verfasste er 1528 die Komödie La Lena (dt. die Kupplerin) und überarbeitete vor allem nochmals den Orlando. Er bereinigte den Text im Sinne der sich festigenden italienischen Literatur- und Schriftsprache, und er veränderte die Ausrichtung, indem er neben der ursprünglich vor allem angepeilten höfischen Zuhörerschaft nun auch das Laienpublikum anzusprechen versuchte, das sich inzwischen herausgebildet hatte.

Das 1532 in nunmehr 46 Gesängen neu publizierte Epos um die Kämpfe Rolands und der Paladine Karls des Großen mit den Heiden, um die Liebe Rolands zu der unberechenbaren Angelika, sowie um die Liebe zwischen Rüdiger und Bradamante war sehr erfolgreich.

1532 begleitete Ariost seinen Herzog, dem er immer wieder als Berater gedient hatte, zu Verhandlungen mit Kaiser Karl V. nach Mantua. Nach der Heimkehr erkrankte er und verstarb 1533 in Ferrara.

Zeitgeschichtliches

Die Entstehung des Epos fällt in eine Zeit des Umbruchs und dramatischer Änderungen der Machtverhältnisse. Konstantinopel wird wenige Jahre vor Ariosts Geburt (1474) im Jahre 1453 von Sultan Mohamed II. erobert. Damit war das oströmische Kaiserreich nach 1058 Jahren beendet. Das osmanische Reich, in Kleinasien gegründet, tritt die Nachfolge an und bestimmt bis zum Ende des 1. Weltkrieges die Politik in weiten Bereichen des Orients.

Die Neuzeit beginnt also mit aufregenden Ereignissen. 1492 wird Amerika entdeckt. Die Eroberungen Brasiliens, Mexikos und Perus folgen. Im geistig kulturellen Bereich entwickelt sich nördlich der Alpen der Humanismus und in Italien die Renaissance als neue Geistesströmungen, letztere besonders durch den Exodus griechischer Gelehrter aus Byzanz nach der Invasion der osmanischen Heere.

In Italien beginnt nun eine neue Ära der Kunst und Literatur, gefördert von Kirche und Adel, besonders der Medici. Donatello, Leonardo, Raffael, Michelangelo die Dossis und zahlreiche andere, wie von Ariost im Epos genannt, schaffen ihre Meisterwerke.

In der italienischen Literatur werden die Epen von Ariost und Tasso zu Bestsellern mit zahlreichen Auflagen. Besonders der *Orlando furioso* von Ariost und von Tassos *Die Eroberung Jerusalems* sind begehrte Werke. Im Jahre 1516 erscheint die Erstausgabe von Ariosts Orlando in Ferrara.

Da löst ein Jahr nach dieser Veröffentlichung, 1517, die Finanzierung des geplanten Neubaus der Peterskirche in Rom, der durch einen käuflichen Ablass, von Papst Leo X. ausgeschrieben, bezahlt werden soll, Proteste aus. Martin Luther veröffentlicht seine 95 Thesen gegen diesen Missbrauch und begründet damit die Reformation.

Die Reaktion der katholischen Kirche war nach dem Konzil von Trient 1545 die Gegenreformation. Mit scharfer Polemik wurde gegen die protestantische Bewegung kritisiert. Bücher und Kunstwerke wurden stärker zensiert.

Merkwürdigerweise blieben Ariost Texte, deren Gesänge mitunter von sexuellem Begehren, Seitensprüngen, Ehebruch und Vergewaltigungsversuchen, auch von gottgeweihten Eremiten und Mönchen, ausführlich berichten, unbehelligt von der Zensur. Offensichtlich war er kirchlich gut vernetzt, wie seine vita zeigt.

Anders bei den Illustrationen:

Beispielsweise waren es die Illustrationen, in denen Astolfo mit dem Heiligen Johannes zusammentrifft und auch die Hölle beschrieben wird, die damals zur Kritik Anlass gaben. So wurde in den Illustrationen von Girolamo Porro, bei Francesco Franceschi 1584 erschienen, der anfangs noch gezeigte Kupferstich des 34. Gesangs mit einer Dublette des 33. Gesangs ausgetauscht. Auch die 1730 erschienene Orlandini Ausgabe im Folioformat, die in der Regel vereinfachte Nachstiche der Porro-Illustrationen zeigt, weicht von der Vorlage von 1584 ab und zeigt eine neue Bilderfindung.

Buchdruck in Venedig

Venedig war neben Florenz seit dem späten 15. Jahrhundert bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts das wichtigste Zentrum des italienischen Buchdrucks. Bis 1527 blühte in Florenz das Druckhandwerk. Die politischen Wirren, der Konflikt mit Papst Clemens VII. und die Kämpfe mit Karl V. führten aber dort zum Niedergang. Venedig profitierte von dieser Entwicklung. Wesentliche Erneuerungen im Buchwesen wurden zum ersten Mal in Venedig erprobt und eingeführt. Hatten Gutenberg und die frühen deutschen Drucker vor allem mit Frakturschriften gedruckt, so setzte sich in den romanischen Ländern die Antiqua als gebräuchliche Schrifttype durch. Zwar waren die ersten Antiqua-Schriften 1467 in Straßburg geschnitten worden, wurden aber durch den Franzosen Nicolas Jenson in Venedig vervollkommen. Die auf Veranlassung von Aldus Manutius von Francesco Griffo geschnittenen Antiqua-Schriften wurden stilbildend für alle bedeutenden späteren Typographen. Gedruckt wurden anfangs besonders liturgische Texte, Literatur griechischer und lateinischer Klassiker, religiöse Bücher des Judentums, Musiknoten, Karten und Atlanten sowie naturwissenschaftliche Werke. Allein aus dem 16. Jahrhundert sind über 4000 Druckerzeugnisse und die Namen von 150 in der Stadt tätigen Druckern bekannt.

Führend war Venedig in der Typographie und der Buchillustration seit Aldus Manutius (1449-1515), einem Verleger und Drucker mit hohen philologischen und künstlerischen Ansprüchen für die Qualität seiner Bücher. Er war einer der ersten, die die Werke der Antike wiederentdeckte und die der Renaissance publizierte. Er verlegte bereits am Ausgang des 15. Jahrhunderts Werke von Aristoteles, Homer, Plato, Vergil und Dante.

Die wichtigsten Druckorte für Inkunabeln, die sogenannten Wiegendrucke aus der Frühzeit des europäischen Buchdrucks im 15. Jahrhundert waren die deutschen Städte Straßburg und Köln, an dritter Stelle folgte Venedig. Während in Deutschland vor allem Bibeln und andere geistliche Texte gedruckt wurden, zeigte man in Venedig von Anfang an Interesse an der Herausgabe griechischer und römischer Autoren, für die es bei den Humanisten der venezianischen Universität Padua eine große Nachfrage gab.

Die Drucker, die sich bald nach Gutenbergs Erfindung der Druckerpresse und des Drucks mit beweglichen Lettern in Venedig ansiedelten, fanden hier günstigste Bedingungen für ihr Gewerbe vor.

Noch hatte Venedig seinen Rang als dominierende Handelsnation nicht verloren, wenn es auch allmählich seine politische Bedeutung als regionale Ordnungsmacht an die Osmanen abgeben musste. Nach wie vor bestanden enge Netze von Handelswegen und Geschäftskontakten mit den Wirtschaftszentren in Europa sowie rege diplomatische und kulturelle Beziehungen zu den Staaten Europas.

Ein Klima wirtschaftlicher und geistiger Freiheit, religiöse Toleranz, die Nähe zu der Universität in Padua, dem Zentrum humanistischer Studien, schufen beste Voraussetzungen für das Aufblühen der Druckkunst und des Verlagswesens. Aber mit Venedigs Verlust wirtschaftlicher und politischer Bedeutung beschleunigte sich dort auch der Niedergang des Buchdrucks und Buchhandels.

Ab 1576 verschlimmerte sich die Lage der Verleger durch Verschärfung der Zensur der Inquisition. Stanzen, die über sexuelle Abenteuer

berichten, wurden indiziert oder mussten umgeschrieben werden. Die Verschärfung der Buchzensur von Seiten der Kurie – der römische Index war 1595 eingeführt worden – lähmte den Buchdruck. Viele Drucker schlossen ihre Betriebe oder wanderten ab.

Auch Paolo Manuzio und sein Sohn Aldo verließen aus diesem Grunde Venedig und zogen nach Florenz. Mit der Gegenreformation wurden ab 1560 vermehrt religiöse Titel publiziert. Die Zahl der Druckereien ging zurück. Der venezianische Index, gefordert von Papst Paul III. machte es den Verlegern schwer. So gab es hier am Ende des 17. Jahrhunderts nur noch 27 Druckereien und 70 Buchhandlungen, womit Venedig aber dennoch seine Spitzenstellung als Stadt des Buches behaupten konnte.

Der Holzschnitt

Das beim Holzschnitt angewandte Prinzip des Hochdrucks ist ein altes Verfahren, welches beim Münzschlagen, bei der Stempelherstellung und beim Zeugdruck, dem Bedrucken von Stoffen, schon seit Jahrhunderten bekannt war. Der Holzschnitt blieb bis in die Gegenwart für unzählige Künstler ein beliebtes Medium zur graphischen Gestaltung und für Buchillustrationen. Der Holzschnitt ist ein Hochdruckverfahren, bei dem ein reliefartiger hölzerner Druckstock geschaffen wird, von dem dann der Holzschnitt gedruckt wird. Das Fremdwort Xylographie ist kein genaues Synonym zu dem Holzschnitt-Verfahren; denn zu diesem zählen neben dem Holzschnitt auch der Holzstich sowie der Blockbuckdruck. In früheren Zeiten waren die Zeichner zugleich Reißer, Formschneider und gelegentlich auch Drucker. Später wurden diese Aufgaben von verschiedenen Personen ausgeführt. Zur Herstellung des Druckstocks wird das glatt gehobelte Holzbrett nach einer Grundierung, meist einer dünnen weißen Kreideschicht zur Aufnahme der Vorzeichnung nach dem Bildentwurf der Künstler durch den Reißer präpariert. Auf diese Schicht überträgt dann der Reißer die Vorzeichnung. Nun tritt nach dem Zeichner und dem Reisser der Formschneider in Aktion der mit Schneidmessern die nicht zu druckenden Teile entfernt. Die Herausarbeitung der erhabenen Teile erfolgt nicht mit einem senkrechten Schnitt, sondern mit zwei Schnitten, einem schrägen von der aufgezeichneten Linie weg und einem entgegen gerichteten (Schnitt und Gegen-schnitt), worauf sich dann ein Holzspan entfernen lässt.

Am Ende dieses Prozesses bleiben die Linien und Flächen der Zeichnung als Grate, Stege oder Inseln stehen. Bei diesem sogenannten Schwarzlinienschnitt wird die Figuration durch schwarze Linien auf weißem Grund gebildet.

Als letztes wird dann der Drucker tätig. Der fertige Druckstock wird mit Druckfarbe eingefärbt, was durch Überrollen mit einer Walze, seltener durch Aufdrücken eines faustgroßen, getränkten Ballens geschieht. Der Druck erfolgt, indem die Holzplatte (der Druckstock) auf ein saugfähiges, also ungeleimtes, leicht angefeuchtetes Papier gepresst wird, das die Farbe aufnimmt. Am häufigsten wird der Abzug mit einer Buchdruckpresse hergestellt, die einen mäßigen vertikalen Druck auf die horizontale Platte mit dem aufgelegten Papier ausübt. Nach jedem Druckvorgang muss die Platte neu eingefärbt werden.