



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Jesuiten-Orden nach seiner Verfassung und Doctrin, Wirksamkeit und Geschichte

Huber, Johannes

Berlin, 1873

Pflege der Architectur, Bildnerei und Malerei durch denselben.

urn:nbn:de:hbz:466:1-12653

wie Gottfried von Straßburg seinen Zeitgenossen, und daß kein Dichter der Zeit auch so an die Minnesänger erinnere, weil sich seine Andacht, sowie die Liebe der Rittersleute, in der Mitte von Spiel und Empfindung bewege und weil er einen Ton von Naivität anschlage, der nur nicht ächt und rein sei. *) Im Uebrigen streitet er nicht ab, daß Balde, Spee und Scheffler dem Ansehen des protestantischen Liedes eine Zeit lang ordentlich Eintrag thun konnten. **)

Bemerkenswerth ist es, wie der Jesuitismus bestrebt war, dem Protestantismus auch auf dem Gebiete des Kirchenliedes Terrain abzugewinnen.

Wie die Orden der Benediktiner, Cisterzienser, Dominikaner und Franziskaner an der Erfindung eines neuen Styles in der Baukunst und den damit zusammenhängenden Künsten keinen Antheil hatten, wohl aber an der Verbreitung der gleichzeitigen Hauptformen in jeder Kunst sich im hohen Grade bethätigten, so war es auch bei den Jesuiten der Fall. In dieser Rolle haben sich die verschiedenen Orden nach der Zeit ihrer Entstehung förmlich abgelöst. Die Benediktiner waren vom siebenten bis zwölften Jahrhundert für die Verbreitung des altchristlichen und romanischen Baustyles thätig in Italien, Frankreich, England und Deutschland, die Cisterzienser, Franziskaner und Dominikaner vom dreizehnten bis zum beginnenden sechzehnten Jahrhundert an der raschen und allgemeinen Aufnahme wie Fortführung der gothischen Architektur in den verschiedenen Ländern und die Jesuiten endlich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts; bis in's achtzehnte für die Herrschaft der späteren Renaissance, wie sich dieselbe im Barock-Styl zunächst ausprägte. Sie entfalteten hierin einen solchen Eifer, daß man diesen Styl kurzweg den Jesuiten-Styl genannt hat. Sie waren es, welche denselben aus

*) Im angef. W. III, 333 ff.

**) Ebendasselbst III, 328.

Italien nach dem Norden verpflanzten und durch Aufgebot aller Mittel hier bald heimisch zu machen verstanden. Dieser Barockstyl nahm die Sculptur und Malerei gleicherweise in Anspruch, indem er ohne diese Künste fast wirkungslos wäre.

Lange vor der Gründung des Ordens war in Italien die Epoche der Kunst und Cultur eingeleitet, welche Renaissance, d. h. Wiedergeburt der Kunst und Wissenschaft genannt wird. Die von Filippo Brunelleschi in den Jahren 1421—1436 über den Florentiner Dom emporgeführte Kuppel und die sich daran schließende künstlerische Thätigkeit im Gebiete der Plastik und Malerei, die ebenfalls zu Florenz ihre eigentliche Neubildung erfuhren, waren der erste und bedeutsame Ausdruck der Renaissance in der bildenden Kunst. Der stolze Bau über der Stätte der alten Vatikanischen Basilika zu Rom, wozu 1506 der Grund gelegt worden, sollte der großartige Repräsentant des neuen Styles werden und ein neues Weltwunder darstellen. Noch bevor die Kuppel dieses neuerbauten Doms von St. Peter vollendet war, hat der Bau der eigentlich mustergiltigen Jesuitenkirche, der Ordenskirche del Gesù in Rom an der Stelle von 2 kleineren Kirchen begonnen, nämlich im Jahre 1575. Cardinal Alessandro Farnese beauftragte den berühmten Architekten Bignola, der auch für den Bau der Peterskirche beigezogen war, mit der Herstellung des Planes und sofortiger Inangriffnahme des Werkes, welches dann Bignola's Schüler, Giacomo della Porta, zu Ende führte. Bignola war ein Vertreter der strengeren Richtung in der Renaissance-Architektur und hat seine Grundsätze, die er in einem auch literarisch-wichtigem Buche über die Säulen-Ordnungen dokumentirte, an mehreren kirchlichen und profanen Gebäuden zur Anwendung gebracht. Die zu Gesù angewandten Elemente sind die mit dem St. Peters-Dom übereinstimmenden, sind die der Renaissance überhaupt, nämlich Tonnen- und Kuppel-Gewölbe, Säulen- oder Pilaster-Ordnungen vor den die Wölbung tragenden Mauern, Anlage von Kapellen zu den Seiten des Mittelraumes, so daß

die im romanischen und gothischen Style üblichen Seitenschiffe und Chorumgänge wegfallen, d. h. unmöglich werden; dazu die kostbare Marmorbekleidung der gewaltigen Flächen und die immer reicher sich gestaltende Sculptur an Gesimsen und abschließenden Baugliedern. Das Tonnengewölbe mit seinen Consequenzen, den starken Mauern und den zum Schmuck vor letztere gestellten Säulen mit ihrem struktiv unbenöthigten Gebälk, das die Säulen zu Gruppen ordnet und verschiedentlich vor- und zurückspringt — Verkröpfungen bildet, — dies Alles war aus der spät-römisch-antiken Architectur herübergenommen und mit neuen Aufgaben in Verbindung gebracht. Wie die St. Peterskirche bildet die von Gesù einen mächtigen Bau mit imposanter Kuppel über der Mitte des Kreuzschiffes, woran sich einerseits der Chor, andererseits das Langhaus mit seinen Seitenkapellen anschließt. Gleich St. Peter hat der Bau nur ein Haupt- und Kreuzschiff, die in wuchtige Tonnengewölbung geschlossen und von starken Mauern als Widerlager flankirt sind. Mit dem Hauptschiff verbinden sich zu beiden Seiten die wiederum im Tonnens- oder Kugelgewölbe geschlossenen Kapellen. Indem deren Widerlager mit der Längsachse des Gebäudes entgegengesetzt, also quergestellt sind, ermöglichen sie Gallerien und Fenster. Um in die monotone Masse dieses Gewölbes Wechsel und Rhythmus zu bringen, werden die von der antiken Horizontaldecke schon durch die Römer auf die Wölbung übertragenen Kassetten angewandt, welche in quadratförmigen Vertiefungen der gewölbten Decke bestehen. Mit diesem noch strengen Systeme der Früh-Renaissance setzte sich bald eine luxuriöse Ornamentirung in Verbindung und wandelte zuletzt die Architectur zur Trägerin des ornamentalen, plastischen wie malerischen Beiwerkes in der Weise sich um, daß die reinen Horizontal- und Halbkreislinien allenthalben gebrochen und zu malerischer Wirkung des Ganzen dienstbar wurden. Die Construction und das architektonische Gerüste traten zurück, damit die Flächen- und Deckendekoration nirgends in ihrer perspectivischen Entfaltung gehemmt erschiene. Alle Mittel der

Sculptur und Malerei werden in Bewegung gesetzt, die Architectur zu übertäuben und eine malerische Gesamtwirkung hervorzubringen. Diese hauptsächlich durch Borromini gegen das Jahr 1580 in Italien in Schwung gekommene Richtung wird als Barockstyl bezeichnet, der gerade an den Jesuiten die fleißigsten Pfleger und Verbreiter gefunden und bis gegen 1780 die Baukunst Italiens, Frankreichs, Spaniens und Deutschlands beherrscht hat. Während die früheren Jesuitenbauten in Deutschland noch dem strengeren Style von Gesù conform sind, werden die späteren um die Mitte des 17. Jahrhunderts schon all' der angeblichen Reize theilhaftig, welche auch die Ordenshauptkirche in Rom mit der wachsenden Prachtliebe dieser Gesellschaft erfahren hatte. Die Ordenskirchen in München, Landshut, Straubing und Passau entsprechen noch der Anlage und ersten Ausschmückung von Gesù, andere, wie die Jesuitenbauten am Rhein accomodiren sich mehr dem landesüblichen Style der Gothik, dem sie das Renaissance-Ornament als Bekleidung hinzufügen. Die große St. Michaelskirche zu München, zwischen 1583 und 1595 erbaut, hat statt der Kuppel über der Mitte des Kreuzschiffes ein Kugelgewölbe, das auch sonst die Kuppel ersetzt. Coblenz und Köln fallen zwar in die spätere Zeit dieses Styles, nämlich in den Beginn des 17. Jahrhunderts, Bonn selbst in das 18. Jahrhundert, ohne an der eigentlichen Barocküberladung und italienischen Ornamentirung Antheil zu nehmen. Die von dem Jesuiten Professor G. Aguilon entworfene und 1614 begonnene Kirche des heiligen Karl zu Antwerpen hat eine zwar überladene Façade, dabei aber einen meisterhaft entwickelten Thurm, der unstreitig zu den schönsten Bauten des Ordens gezählt werden muß. Neben der sinnengefälligen Pracht und ausschweifenden Willkür, welche ein anderer Jesuit, P. Andrea Pozzo theoretisch und praktisch von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang des folgenden zu verbreiten wußte, konnten sich solche noch auf Einfachheit gerichtete Strebungen nicht zu allgemeiner Geltung bringen, um so weniger als Pozzo

ein förmliches System der Dekoration ausarbeitete, welches für die meisten Ordenskirchen schlechthin maassgebend geworden. Pozzo war als Architect und Maler bei den hervorragendsten Bauten des Ordens durch Rath und That betheiliget und durch seine Theorie und Systematisirung weit über seine Umgebung hinaus von entscheidendem Einfluß. Seine Kupferwerke gingen in alle Welt aus und boten selbst untergeordneten Talenten Anleitung und Muster, die dem Zeitgeschmack für verschiedene Aufgaben entsprachen. Die Stuckateurs und Maler brauchten diese Vorbilder nur nachzuahmen, wenn sie auf Beifall der Besteller rechnen wollten. Die Stuck- oder „weiße Arbeit“ war für die derben plastischen Details an Gesimsen, Kapitälern und Decken zur Erzielung einer kräftigen Schattenwirkung die allenthalben beliebte und reich bezahlte Technik. In Verbindung mit den gebrochenen Linien und geschweiften Formen an Façaden, Gesimsen, Giebel- Thür- und Fensterbildungen beherrschte diese Dekorationsweise den ganzen Bau und brachte den Eindruck jener schrankenlosen Ueberladung hervor, der durch die entweder natürlichen oder künstlichen Marmorbekleidungen und Incrustationen noch gesteigert wurde. Die Altarbauten sind es besonders, wo letztere Farbenreize und Lichtreflexe durch die kostspielige Beschaffung von Lapis Lazuli, Jaspis u. dgl. fast in jeder irgend bemittelten Kirche zur Geltung gebracht wurden. In der Herstellung des künstlichen Marmors verschiedener Farbe war gerade Bayerns Hauptstadt unter Maximilian I. in dem Grade ausgezeichnet, daß der vom Kurfürsten bestellte Techniker bis an den spanischen Hof auf dessen Verlangen geschickt und mit höchstem Lobe empfohlen wurde. Der dadurch bewirkte Sinnenreiz sollte bald jeder fürstlichen oder bischöflichen Kirche, sollte vor Allem den reichen Klosterkirchen zu Gute kommen, da allwärts die lebhafteste Nacheiferung hiesür bestand und ein Bau den andern an Reichthum und Pracht übertreffen wollte. Ueber mehr Mittel als der Jesuitenorden gebot aber kein anderer im 17. Jahrhundert und nach der Prachtausstellung der in Gesü zu Rom zur

Verehrung ausgesetzten sterblichen Ueberreste der großen Ordensheiligen Ignatius und Franz Xaver an den beiden größten Seitenaltären wurden auch anderwärts die Reliquien der Heiligen mit Metallschmuck kostbarster Art bedacht, der mit dem vielfarbigen Marmor, den Stuck-Ornamenten und Gemälden bei dem Lichte unzähliger Kerzen auf das Auge des Beschauers einen betäubenden Eindruck übte. Die Metallarbeit und zwar vom Erzguß im Kolossalen angefangen bis zur kleinsten silbernen Heiligenfigur oder goldenen Reliquienkapsel benutzten die Jesuiten vor allem für den kirchlichen Schmuck. Das von Lorenzo Bernini am Hochaltar der Peterkirche zu Rom errichtete Bronze-Tabernakel kann als das Signal zu jenen wahrhaft monströsen Gebilden bezeichnet werden, deren der öfters erwähnte P. Pozzo in der Jesuitenkirche und zu St. Maria ai Scalzi in Venedig zur Ausführung brachte. Die wirkliche Kunst entfaltet ihre Kraft in der größten Einfachheit und Anspruchslosigkeit, sie gewährt dadurch das Bild wahrhaftiger Geistesmacht und Schönheit, indem sie auf Sinnenreiz und äußeren Glanz verzichtet. Hier aber soll durch Pracht und sinnbetäubenden Reichthum die geistliche Herrlichkeit und der Triumph der Kirche über alle widerstrebenden Elemente zum Ausdruck gebracht sein. Der allenthalben im kirchlichen Leben das Außerliche und Formale betonende Orden hat in der Anwendung des dekorativen Uebermaßes und des nur äußerlich wirkenden Glanzes nur den Schein geistlicher Herrlichkeit und Uebermacht vor Augen geführt und den innerlichen, geistigen Menschen leer gelassen. Auch die Gegenstände der unzähligen Darstellungen an Wänden, Decken, Kuppeln und Altären, in den Portal- und sonstigen Sculpturwerken sind fast immer der Triumph und Sieg der Kirche über Unglauben und Ketzerei oder die Großthaten des Ordens in historisch-legendarischen Scenen, in Allegorien und Visionen, vor Allem in der Personification dieses Sieges durch die Figur des heiligen Michael, der den Satan und dessen Anhang glorreich niederkämpft. Ueber Allem erglänzt das Ordens-Emblem in dem

strahlenumgebenen Namenszuge Jesu. Solchergestalt werden Altäre, Tabernakel, Portale, Kapellen, Kirchen wie die kleinsten Reliquienbehälter zu Trägern dieser Siegestrophäe des weltumspannenden Ordens. In ihm wird die sichtbare Kirche siegreich über ihre Feinde, die gleich den höllischen Mächten unter St. Michael erliegen werden. Bekannt ist die Colossal-Erzfigur des den Lucifer überwältigenden Erzengels am Portal der Münchner Jesuitenkirche und das Gemälde gleichen Inhalts auf dem Hochaltare daselbst. In gleicher Weise wird Maria zur Siegerin über die Ketzereien durch Wort und Bild, wovon die Münchener Mariensäule mit den vier Engeln in Kriegsrüstung ein Beispiel bietet. Diese erzgegossenen Engel an den vier Ecken des Piedestals der Säule vernichten gleichfalls die unter ihnen liegenden Ungethüme. Bei den Visionen der Ordensheiligen ist die heilige Jungfrau fast immer bedacht, und die Vorstellung liturgischer Akte in vollem kirchlichen Ornate macht wieder auf das Außerliche und die Prachtentfaltung aufmerksam. Nur ein Genie höchsten Ranges wie P. Rubens, der viele Bilder für die Jesuitenkirchen malte, konnte über das stofflich Sinnenfällige hinaus zu geistiger Kraft und Größe emporsteigen, während gewöhnliche Talente im Außerlichen erschöpft waren. Rubens hatte im Auftrage des Herzogs Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg für die neugegründete Jesuitenkirche zu Neuburg das jetzt in der Münchner Pinakothek bewunderte jüngste Gericht mit dem Engelssturze ausgeführt; die großen Gemälde im Belvedere zu Wien von der Hand des gefeierten Niederländers vergegenwärtigen Scenen aus dem Leben des heiligen Ignatius und des heiligen Franz von Xavier, wo dieselben im kirchlichen Ornate, Ignatius vor dem Altare, Xavier auf einer Tempelterrasse stehend, Wunder wirken. Auch Rubens' berühmter Schüler Anton van Dyck und die ganze Gruppe seiner Schule arbeiteten für die Jesuiten und zwar vom großen Delgemälde an bis herab zu Zeichnungen für Kupferstiche, deren die Ordenshäuser in Unzahl bedurften. Außerdem, daß der Orden

für seine Andachtsbücher und Bruderschaftsbriefe der künstlerischen Beihülfe nöthig hatte, war es noch Sitte bei ihm, die bei den öffentlichen Promotionen an den Hochschulen zur Disputation aufgestellten Thesen mit bildlichem Schmuck von der Hand des Kupferstechers oder Holzschneiders versehen zu lassen. Dieser enthielt gewöhnlich eine Allegorie auf den Glauben, die Wissenschaft, die Tugend u. s. w. Bei der großen Zahl dieser Blätter ist es begreiflich, wie die verschiedenen Kupferstecher und Holzschneider sich betheiligen konnten. Von den Künstlern des Ordens selbst ragten nur wenige über das Niveau des Gewöhnlichen empor, indem die Meisten an die spätere römische Schule, zumal an Pietro da Cortona, genannt Berettini, andere hingegen an die des Rubens sich angeschlossen. Zu der ersteren Gruppe gehört Jacques Courtois, in der Franche-Comté 1621 geboren und zu Rom als Mitglied des Ordens 1676 gestorben, von den Italienern Borgognone genannt. Sein Ordensname war Jacopo Cortese. Er bildete sich vorzüglich nach Pietro da Cortona, war mit Guido Reni und Cerquozzi befreundet und erlangte in der Schlachtenmalerei, wobei ihm der berühmteste Meister dieses Faches, Cerquozzi, an die Hand ging, einen großen Ruf. Er wählte deshalb gerne biblische Vorgänge dieses Inhaltes, wie Josua's Heerführung und des Moses Gebet während der Schlacht mit den Amalekitern. Seine feurige Phantasie scheut die Schrecken des Krieges und die Wuth des Kampfes nicht, wobei Unrichtigkeiten in der Zeichnung und in größeren Bildern auch schwache Colorirung auffallen, welche letztere in kleineren Gemälden kräftig und warm gehalten ist. Er scheint große Gemälde hastig entworfen und wenig überarbeitet zu haben. Die Kriegsthaten des Erzherzogs Matthäus in Florenz und die Schlacht bei Arbella, die in die Pariser Sammlung gekommen, sind von Courtois' Bildern die bedeutendsten. Die großen Gallerien von München, Petersburg und Dresden besitzen von von seinem Pinsel gleichfalls belehrende Werke, deren Zahl ehemals in den Cabinetten Europa's beträchtlich gewesen. Außer seinen

Schlachtenbildern malte er auch kirchliche, die aber mit jenen an Bedeutung nicht wetteifern können und in Cortona's Geschmack gehalten sind. Ein anderer Maler des Ordens, der sich gleichfalls der Richtung Pietro's da Cortona überlassen, war Ottaviano Dandini zu Florenz, dessen Vater Pietro derselben Manier in handwerksmäßiger Weise gefolgt war. In der St. Magdalenenkirche zu Pescia befindet sich das größte Gemälde unseres Meisters. Er starb, nachdem er ziemlich bejahrt in den Orden getreten war, im Jahre 1750. In ähnlichem Geschmacke arbeitete der Jesuit Pietro Vatri in der Ordenshauptkirche zu Rom, während Giuseppe Valeriani von Aquila den Sebastiano da Piombo nachzuahmen suchte, ohne von Erfolg beglückt zu sein. Seine „Verkündigung“ in St. Spirito und die gleiche Darstellung zu Gesù in Rom beweisen Naturstudien und coloristische Ausbildung. Freilich genoß Valeriani eine noch ungleich bessere Schule gegen Ende des 16. Jahrhunderts, als Andere seines Ordens in späterer Zeit, wo die Höhe italienischer Malerei längst verlassen ist und künstlerische Leistungen von bleibender Bedeutung zur Seltenheit geworden sind. Bei aller Thätigkeit, welche Giuseppe Castiglione für Malerei und Architektur in den fernen Gegenden seiner Missionsarbeit auch entfaltete, er trug nur eine erstorbene Kunst des Abendlandes gegen Osten. Zwei Bilder in der Jesuitenkirche zu Genua sind Werke seiner Hand und Beweise für die hinfällig gewordene Kunst der im 18. Jahrhundert thätigen Italiener. Längst schon hatte der Norden aus den besten Mustern der italienischen Malerei mit Genialität die Förderung eigener Kraft gewonnen. In P. P. Rubens waren die Niederlande zum anderen Male seit van Eyck an die Spitze der neuen genialen Kunst-richtung getreten und auf ein Jahrhundert hinaus für alle Zweige der Malerei leuchtendes Vorbild geworden. Der bedeutendste von den Malern der Jesuiten ist deshalb auch Daniel Zeeghers (Seghers) im Anschlusse an diese epochemachende Richtung von

Rubens und zwar in einem bescheidenen Gebiete derselben, in der Blumenmalerei. Zu Antwerpen 1590 geboren und von J. Breughel unterrichtet, arbeitete er hauptsächlich zu Rom religiöse Bilder in herrlichen Blumenkränzen, deren Frische und Naturwahrheit derartig entzückte, daß selbst Fürsten darnach verlangten und als Ordensgeschenke damit bedacht wurden. Er hat selbst Bilder von Rubens und van Dyck mit Blumenkränzen umgeben und auch für andere Maler die gleiche Einrahmung ihrer Gemälde ausgeführt. Sein Hauptwerk ist in der Jesuitenkirche zu Antwerpen, die heilige Jungfrau mit dem Christuskinde von Rubens, welche Gruppe Zeeghers mit einer großen Guirlande umgeben. Hohen Ruhm fand auch der schöne Blumenaltar mit dem Altarssakrament im Belvedere zu Wien und ein Bild im Museum von Amsterdam, welches den von C. Schut gemalten hl. Ignatius von einer prächtigen Guirlande umkränzt darstellt. Engel tragen diese Blumenumrahmung. Die schönen rothen Rosen, welche Zeeghers um die Heiligenbilder gewunden, sind noch zur Stunde nicht erblaßt und haben den sinnigen Meister in ihrer Art als Künstler in steter Frische umkränzt, der die stille Natur gleich seinem berühmten Ordens- und Zeitgenossen Jakob Balde zum Gegenstande liebevoller Betrachtung und verständnißsinniger Wiedergabe auserwählt. Wie Jacob Balde hat auch Zeeghers in dieser unschuldigen Welt der treuen Natur vor dem Lärm des Tages Ruhe gefunden und mittels der Farben seinen Dank dafür dauernd zum Ausdruck gebracht.

Ernst Falke fällt über den Kunstgeschmack des Ordens folgendes Urtheil: „Die Jesuiten verschmähten es nicht, auf die Sinne zu wirken und fanden dazu gerade in der vorhandenen Kunststrichtung ein entsprechendes Mittel. In jedem Falle waren sie die Protectoren derselben; ihre Kirchen zeigen sie im blühendsten Gepränge; sie selbst übten sie als Künstler über die ganze Erde hin bis mitten unter die Chinesen, deren originale

Kunst sie verdarben, und endlich kam ein Mitglied dieses Ordens, der Pater Andrea Pozzo, faßte die neuen Prinzipien zu einer Art von Theorie zusammen und brachte so Methode in den Wahnsinn.“*)

*) Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866, p. 202.