



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer : die Kunst des romanischen Stils / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

5. Kapitel. Das Kunstgewerbe bis zum Ende des 12. Jahrhunderts

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96180](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96180)

Fünftes Kapitel.

DAS KUNSTGEWERBE.

Das Kunstgewerbe verbindet die Kunst mit der praktischen Lebenskultur. Darauf beruht das Interesse, das wir an ihm nehmen. Ihm in einer Darstellung der Kunstgeschichte gerecht zu werden, ist nicht leicht. Gar vielerlei Dinge werden unter seinem Namen zusammengefaßt. Je nachdem man von Material und Technik oder von der Gebrauchsbestimmung, von der Zweckform oder von der Spielform, der Konstruktion oder dem anhaftenden Schmuck ausgeht, können sie sehr verschieden gruppiert werden. Aber auch innerlich ist das Kunstgewerbe dualistisch. Jeder Gegenstand desselben enthält zugleich Kunst und Nichtkunst. Seine Geschichte verläuft einerseits in die Geschichte der Technik, andererseits in das antiquarische und sittengeschichtliche Gebiet. Unentbehrlich ist es für die Geschichte des Geschmacks. Der Geschmack ist aber ein unfreies Massengefühl, durch das die Kunst wohl vielfältig bedingt wird, das aber für sich noch nicht Kunst erzeugt.

Im deutschen Altertum, wie wir gesehen haben, war das Kunstgewerbe schlechthin die Kunst gewesen, im Mittelalter nahm es noch immer einen sehr breiten Platz ein. Man dachte nicht daran, ihm gegenüber der »freien« oder »hohen« Kunst, wie wir heute den Unterschied machen, eine niedere Rangstufe anzuweisen. Wenn wir zusammenhalten, was sich davon in Sakristeien, Museen und Privatsammlungen (leider zu einem nicht ganz kleinen Teil ins Ausland abgewandert) erhalten hat, so könnte der Glaube entstehen, daß wir, die Architektur ausgenommen, über kein anderes Gebiet der mittelalterlichen Kunst in ähnlicher Vollständigkeit unterrichtet seien. In Wahrheit steht es so günstig nicht. Der Reichtum ist einseitig. Er enthält nur Kirchenkunst. Vom Kunstgewerbe im Gebrauch des Laienvolkes ist beinahe nichts auf uns gekommen. Ja, wir müssen bekennen, daß wir nach dieser Seite hin vom 10., 11. und 12. Jahrhundert weniger wissen als von der Zeit zwischen der Völkerwanderung und Karl dem Großen. Durch die gegen die alten Sitten der Totenbestattung sich wendenden Verbote der Kirche ist eine bis dahin

ergiebigere Quelle versiegt, und kein Ersatz ist für sie eingetreten. Wie der Übergang vom deutschen Altertum in die romanische Stilepoche sich gestaltete, in welcher Weise jenes in diesem fortwirkte, wie bald und in welchem Umfange die von der Kirche propagierte antikische Kunst in die Formphantasie des Volkes eindrang; auf diese Fragen ersten Ranges hätte gerade das Kunstgewerbe Antwort geben können. Jetzt stehen wir vor einer nicht zu verschmerzenden Lücke. Wir sehen am Stamm der deutschen Kunst nur die aufokulierten Blüten, nicht die ihnen die Nahrung zuführenden Wurzeln.

So ist also, was uns vom frühromanischen Kunstgewerbe sichtbar wird, ausschließlich Klosterkunst. Damit ist noch nicht gesagt, daß jedes Stück aus der Hand eines Mönchs oder einer Nonne hervorgegangen sei. Die Klöster, die in dieser Epoche wirtschaftlich und industriell die noch fehlenden Städte zu ersetzen hatten, schulten und beschäftigten Handwerker aller Art, es können auch Kunsthandwerker darunter nicht gefehlt haben. Aber die Geistlichen schrieben selbstverständlich, wo es sich um ein heiliges Gerät handelte, die Formen genau vor, und ebenso selbstverständlich suchten sie die Vorbilder für sie in den klassischen Heimatländern des Christentums, im Süden und Osten. Es ist bezeichnend, daß sich in dieser Epoche das Kunstgewerbe weit reichlicher mit Byzantinismen durchsetzte als die Architektur. Von der Völkerwanderung an gingen die kirchlich-byzantinische und die weltlich-germanische — uns, wie gesagt, größtenteils unsichtbar bleibende — Richtung nebeneinander her, erst im 12. Jahrhundert fließen sie zusammen, und aus ihrer Vereinigung entsteht, was im Kunstgewerbe herkömmlicherweise als romanischer Stil im eigentlichen Sinne bezeichnet wird. Dabei trat dieselbe Verschiebung nach der Laienseite ein, die wir aus der Geschichte der Baukunst schon kennen. Wir erinnern außerdem an die besonders schlagend in der Geschichte der Miniaturmalerei sich zeigende Zerrüttung der alten Grundlagen des klösterlichen Kunstbetriebes in der Zeit des Investiturstreits. Besser ging es in dieser Krisis dem Kunstgewerbe; das erwachende Städteleben bot ihm einen Nachwuchs von Laienkünstlern, die es einem neuen Aufschwung zuführten.

Der katholische Gottesdienst, wie er nach und nach geworden war, bedurfte zu seiner Symbolik eines großen sächlichen Apparates, den ihm das Kunstgewerbe zu liefern hatte: Kelche, Patenen, Hostienbüchsen, Ölfäschchen, Aquamanilen, Weihwasserkessel und Sprengwedel, Rauchfässer, Leuchter verschiedenster Gestalt und Größe, Diptychen, Antependien und Altarbehänge, Reliquienbehälter in mannigfaltigster Abstufung, Hirtenstäbe, Stand- und Tragekreuze. Die Behandlung dieser Dinge ist charakterisiert — vergessen wir jedoch nicht, daß es sich nur um das kirchliche Kunsthandwerk handelt und handeln kann — durch ein entschiedenes Übergewicht der Dekoration über die Zweckform. Das

ist nun zwar nicht so zu verstehen, als ob die Zweckform vergewaltigt worden wäre. Im Gegenteil, was der Zweck verlangte, wurde ehrlich und geradeaus erfüllt; aber die Kunstform, soweit sie unmittelbar aus der Ausdrucksbegabung und Veredlung der Zweckform hervorgeht, blieb unentwickelt. Das romanische Kunstgewerbe hat das Künstlerische offenbar nur in dem Schmuck gesucht. Hierbei sind zwei innerlich gänzlich verschiedene Arten der Wirkung zu unterscheiden. Die eine geht vom Material aus. Es wird an demselben zweifellos nicht bloß die Kostbarkeit beachtet, sondern auch sehr der elementare Reiz der Farbe, des Glanzes und sonstige stoffliche Eigenschaften von Gold, Elfenbein, Bergkristall und edlem Gestein. Allerdings auch die Kostbarkeit als solche. Die magische Anziehungskraft, die einst in der Völkerwanderungszeit diese aus fernen Ländern herbeigebrachten Edelstoffe, allen voran das rote Gold, auf Sinn und Phantasie der Deutschen geübt hatten, war noch immer mächtig. Aber die Kirche hatte es mit Weisheit verstanden, sie in ihre eigenen Gedankenkreise herüberzulenken. Diese Kostbarkeiten waren das volkstümlich verständlichste Symbol der von ihnen umhüllten heiligen Bedeutungswerte. Die Schatzkammer eines Klosters oder einer Domkirche war überdies eine lebendige Chronik, insofern an jedem Stück eine Erinnerung an seine Stifter haftete, und sie war ein wenig zugleich ein Museum, da auch das Altertümliche und Fremdländische als solches reizte. Denn es war die deutsche Art des Kunstgenusses, in diesen frühen Zeiten gewiß noch mehr als in späteren, in ihm immer zugleich eine zweite, nennen wir es poetische, Bedeutung zu finden.

Unmittelbar trat die kirchliche Symbolik in Wirkung in der reichlichen Verwendung der menschlichen Gestalt als Dekorationsmittel. In Metall getriebenes oder gegossenes Relief, Schnitzerei in verschiedensten Stoffen, gravierte Zeichnung, Emailmalerei fanden hier ein weites und stark angebautes Feld. Eine feste Grenze gegen das, was wir heute freie Kunst nennen, ist gar nicht zu ziehen. Eher dürfte man sagen, das Kunsthandwerk gäbe eine mikrokosmische Zusammenfassung aller übrigen Künste. Der Kirche kam es zuerst natürlich auf die inhaltliche Bedeutung an, die Darstellung ist erläuternde Bilderschrift. Aber der künstlerische Trieb war lebendig genug, um auch hier, genau so wie in der Großkunst, Anordnungen zu erfinden, in denen selbständige und starke optisch-dekorative Reize sich entfalten konnten. Heute sind es diese fast allein, die auf uns Eindruck machen, und oft einen starken. Es gibt moderne Kunstliebhaber, die darin zu schwelgen vermögen. Aber sie werden sich erinnern müssen, daß dies nicht das ursprünglich Gewollte war. In diesem haben sicher die vom Stoff angeregten Phantasieeindrücke und die dekorativen Augenreize eine vollkommene Einheit gebildet, die wir so leider nicht mehr nachzufühlen vermögen. Für den Historiker der Kunst haben diese kunstgewerblichen Gegenstände außerdem eine vermehrte Be-

deutung dadurch, daß der Grundcharakter der Dekoration an ihnen letztlich derselbe ist wie in der monumentalen Kunst; was in dieser nur sehr fragmentarisch auf uns gekommen ist, wird durch die reichlichere Überlieferung des Kunstgewerbes in willkommenster Weise ergänzt.

Über den technischen Betrieb der Klosterwerkstätten unterrichtet uns ein literarisches Denkmal, die um das Jahr 1100 geschriebene *Schedula diversarum artium* des Theophilus. Wir wissen jetzt, daß hinter dem griechischen Namen ein deutscher Mönch des Klosters Helmershausen in Westfalen sich verbirgt. Er hieß Roger (Rogkerus). Er hat zu seinem Buche byzantinische Quellen benutzt, zugleich aber läßt sich für viele seiner Lehren nachweisen, daß sie mit der deutschen Praxis sich decken. Ja, dank einem merkwürdigen Zufalle hat sich sogar eine authentische Arbeit von ihm selbst erhalten, nach der noch mehrere andere ihm oder seiner Werkstatt zugeschrieben werden können (Abb. 346).

Roger, der aus mönchischer Demut seinen Namen hinter einem fingierten verbarg, spricht in um so höheren Tönen von der idealen Würde seines Berufs. »Wohlan denn, wackerer Mann«, so spricht er den Leser an, »glücklich, vor Gott und den Menschen in diesem Leben, glücklich noch im zukünftigen, durch dessen Mühe und Eifer Gott so viel Opferspenden gebracht sind, erhebe dich zu neuer Tätigkeit und mache dich mit Anstrengung deines ganzen Geistes daran, zu vervollständigen, was dem Gotteshaus an Gegenständen noch fehlt, ohne die die göttlichen Mysterien und die kirchlichen Zeremonien nicht bestehen können.« Ein Mann, der so denkt, ist kein Handwerker. Roger für seine Person war Goldschmied. Nicht nur bei ihm, sondern bei sehr vielen seiner Berufsgenossen finden wir eine umfassende künstlerische Bildung. Sie waren zugleich Emailmaler, Graveure, Plastiker in getriebener und gegossener Arbeit. Alles, was die Buchmalerei der Zeit, auch in ihren besten Stücken, zu leisten vermochte, ist oberflächlich im Vergleich mit der liebevollen Durchbildung und dem klaren Formgefühl, die einige Goldschmiedearbeiten der späteren Ottonenzeit erreichen, wie etwa das Antependium Heinrichs II. in Basel oder die in Silber getriebenen Platten an der vom selben Kaiser dem Aachener Münster geschenkten Kanzel, oder die goldene Madonna in Essen. Nur das erste der obengenannten Stücke zeigt byzantinischen Einfluß; die beiden andern sind direkt der späten Antike und mit merkwürdig starkem Schönheitssinn nachempfunden. Ein volles Abhängigkeitsverhältnis von Byzanz besteht eigentlich nur in der Emailmalerei, wo mit der Technik zugleich die Formen übernommen wurden. Die von Erzbischof Egbert (977—993) zu Glanz gebrachte Werkstatt von St. Maximin in Trier war die älteste und berühmteste für diese Spezialität. Wir kennen mehrere an Egbert gerichtete Briefe des Erzbischofs Gerbert von

Reims, des nachmaligen Papstes Silvester II., die bezeugen, wie begehrt die Trierer Arbeiten auch in diesem Hauptsitze der westfränkischen Goldschmiedekunst waren. Als schönstes Stück gilt das im Dom von Trier aufbewahrte Tragaltärchen mit der Sandale des hl. Andreas. Eine Abbildung kann leider sein Bestes, die ebenso reiche als vornehme Materialwirkung, nicht wiedergeben. Der aus Elfenbeintafeln gebildete Grund wird von breiten Goldbändern mit Emailplättchen eingefäßt. Die Technik der letzteren ist gemischt; teils noch die aus den karolingischen Werkstätten übernommene der in Goldzellen eingelegten Granatherzen, teils der byzantinische Zellschmelz, bei dem die Zeichnung durch hochkant aufgelötete Goldstege bewirkt wird. Lehrreich ist zu beachten, daß daneben die Trierer Miniaturistenschule nicht byzantinisiert. In Regensburg trifft beides zusammen. Hier lernen wir in einem besonders schönen Exemplar, dem Buchdeckel des Sakramentars Kaiser Heinrichs II. (Abb. 345), noch eine andere, seither viel angewendete Technik kennen. Papst Gregor, der Verfasser dieses Meßbuchs, ist schreibend dargestellt, ungefähr so wie die Evangelisten in den Evangelienhandschriften, die Zeichnung auf eine in Gold und Silber gehaltene Platte eingraviert, der Hintergrund ausgestochen, so daß der dunkle Bezug des Buchdeckels sichtbar wird. Man beachte dabei die mit sorgfältiger Überlegung durchgeführte Parzellierung, auf welches Prinzip wir schon bei Gelegenheit der Wandmalerei aufmerksam machten. Auf die Regensburger Schule wird wegen seines byzantinischen Einschlags vermutungsweise auch das Baseler Antependium zurückgeführt. Den einheitlichsten Eindruck von ottonischer Luxuskunst empfangen wir heute in der Schatzkammer des Damenstifts Essen, wo die Geschenke der Äbtissinnen Mathilde und Theophanu, Enkelinnen Ottos I. und Ottos II., wenn nicht vollständig, so doch in einiger Fülle beisammengeblieben sind. Zwar das künstlerisch wertvollste Stück unter ihnen, der bronzene Leuchter, kann als deutsche Arbeit — trotz der Inschrift *Mechthild abbatissa me fieri iussit et christo consecravit* — nicht in Anspruch genommen werden; er muß in Byzanz bestellt gewesen sein. Der siebenarmige Leuchter in Erinnerung an den salomonischen Tempel — man kannte ihn gut aus der Abbildung auf dem Titusbogen in Rom — gehört zum typischen Formenvorrat des Mittelalters. Dieser hier ist in Deutschland der älteste. Die übrigen Stücke des Schatzes, darunter vier sehr prachtvolle goldene Vortragekreuze, sind in einer rheinischen Werkstatt entstanden, nach Kräften byzantinische Vorbilder verwertend, aber doch nicht mit ihnen sich deckend. Auch von der sehr schönen goldenen Schwertscheide möchte dies gelten. In Sachsen nahm die Hildesheimer Werkstatt den ersten Platz ein. Sie verdankte ihre Blüte dem hl. Bernward, nur war derselbe ebensowenig Goldschmied wie Architekt, welches beides die Legende behauptet. Später wurde ihm vieles zugeschrieben, was nicht einmal aus seiner Zeit ist. Sicher gehört

derselben der Deckel des für ihn gemalten Evangelienbuchs, Silberblech auf Stoffgrund in der gleichen Ausschneidetechnik, die wir in Regensburg kennenlernten. Eine byzantinische Vorlage scheint genau nachgearbeitet zu sein. Ebenso in der Elfenbeinplatte eines andern Buchdeckels. Die wahre Bedeutung der Hildesheimer Schule liegt aber in andern Arbeiten. Sie verhalten sich zu den eben genannten wie die Bernwardstür zur Bernwardssäule (S. 174). Die Ehrfurcht vor dem Alten und Fernen ist nicht mehr das allein Bestimmende; mit einer bisher nicht gekannten Unbefangenheit beginnt die eigene Phantasie ihre Kräfte spielen zu lassen, und wir dürfen ahnen, auch wo wir es nicht eigentlich beweisen können, daß hier die weltliche Volkskunst mit ihren im deutschen Altertum wurzelnden Erinnerungen in den heiligen Kreis der Kirchenkunst einzudringen sich erdreistet hat. Zwei vom Grabe des hl. Bernward stammende Bronzeleuchter (jetzt in der Magdalenenkirche) mit der Inschrift *Bernwardus . . . puerum suum . . . conflare jussit* sind höchster Beachtung werthe Zeugen des neuen Geistes, der im Grunde nur sehr Altes verjüngt, die kunstgewerblichen Analoga nicht nur zu Bernwards Erztür, sondern auch zu der Architektur seiner Michaelskirche. So hat die Legende, die Bernward zwar zu Unrecht zum ausübenden Künstler macht, in einem höheren Sinne doch recht. Wir dürfen nicht zweifeln, daß in diesem Manne künstlerischer Geist lebte. Er hatte Rom gesehen, den Westen bereist, an der vornehmen Kunst des Ostens sein Auge gebildet; aber es entstand kein toter Eklektizismus, vielmehr der Wille, die in der Heimat vorgefundenen Kräfte zu eigener, unbevormundeter Tätigkeit auf den Plan zu rufen. Wollen wir uns die Leuchter näher betrachten (Abb. 401): Der hohe, schlanke Schaft hat eine einzige Kerze zu tragen; an seinem breiten, in drei Löwentatzen auslaufenden Fuße liegt ein Knäuel von Drachen; nackte Männer reiten auf ihnen, emporschauend zur reinen Flamme, während andere, diesen Schrecknissen der Finsternis schon entronnen, am Stamm in die Höhe klettern. Die ornamentale Verwendung von Tier- und Menschengestalten hatte schon zu den Gepflogenheiten der späten Antike gehört. Leuchter, Kreuzfüße und ähnliche Erzgeräte bleiben durch die ganze romanische Epoche der Lieblingsort für diese halb humoristischen, halb spukhaften Phantasien. Erheblich später dringen sie auch in das Bauornament ein. Wem könnte entgehen, daß hier allerlei Nebentöne wach werden, die aus einer andern Weltgegend als der antiken, aus einer andern auch als der christlichen stammen. Von der Verstandesklarheit der Gotik wurden sie nur eine Zeitlang verschleucht, in Vischers Sebaldusgrab, in Dürers Gebetbucharabesken sind sie wieder da. — Wahrscheinlich hat Bernward auch den hängenden Lichtkronen (*coronae, rotae*) die für die romanische Epoche typische Gestalt gegeben. Das unter ihm gefertigte Stück ist zwar in einem Brande untergegangen, zwei andere, wenig jüngere (aus den mittleren Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts) sind noch heute zu Hildesheim

im Dome im Gebrauch. Ein mächtiger Reifen aus vergoldetem Kupfer (im größeren Exemplar 6 m im Durchmesser und 40 cm hoch) stellt eine Stadtmauer dar, auf welche zwölf Türme und zwölf Throne verteilt sind: das himmlische Jerusalem ist damit versinnbildlicht. Auf den Zinnen brannten in jedem Intervall drei große Wachskerzen, in jedem Turm eine Lampe, vor den Thronen standen die silbernen Statuetten der zwölf Apostel. Man wird zugeben, daß Zweckerfüllung, poetische Bedeutsamkeit und formale Angemessenheit sich nicht schöner verbinden können. An diesem Typus war nichts mehr zu ändern. Wir kennen ihn noch aus zwei weiteren Exemplaren: das eine im Münster zu Aachen, eine Stiftung Barbarossas, das andere, durch noch reicheres und wohlhalteneres Detail ausgezeichnet, in der Klosterkirche zu Komburg am Kocher.

Von Schmuckstücken aus dem Gebrauch weltlicher Personen ist wenig erhalten. Das Auftreten dieses Standes war nicht prunkend. Eine höchst eindrucksvolle Ausnahme macht nur der aus vielen einzelnen Stücken (Halskette und Brustgehänge, Fibel und Fürspan, Tasseln, Buckeln, Ohr- und Fingerringen) bestehende, 1880 in Mainz bei einem Kanalbau gefundene Goldschmuck einer Frau. Nach seinem hochfeierlichen Charakter und bestimmten Symbolen zu urteilen, kann er nur von einer Kaiserin getragen worden sein, und da die Stilformen ihn zweifellos der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zuweisen, so dürfen wir auch einen bestimmten Namen nennen: den der Kaiserin Gisela, Gemahlin Konrads II. Bekannt ist, daß während der Minderjährigkeit ihres Enkels Heinrichs IV. der Reichsverweser Anno von Köln sich des salischen Hausschatzes bemächtigte; vielleicht ist bei dieser Gelegenheit der Schmuck der Kaiserin beseitigt und dann vergessen worden. So gehört der Mainzer Fund in die nächste Nähe der deutschen Kaiserkrone, die wir etwas eingehender betrachten wollen (Abb. 499). Ihre in Perlenschnur ausgeführte Inschrift lautet: *Chuonradus Dei Gratia Romanorum Imperator Augustus*. Für welchen der Konrade sie angefertigt wurde, ist nicht überliefert. Aber die Stilformen machen es gewiß, daß nur Konrad II. der Salier ihr erster Träger gewesen sein kann. Der Reifen besteht aus acht nach oben abgerundeten, mit Perlen und Edelsteinen in Filigranfassung bedeckten Goldplatten. Auf vier von ihnen sind in Zellenschmelz der König Christus und drei seiner Ahnen aus den Königen Judas, David, Salomon und Ezechias, abgebildet, auf der Christusplatte mit der Inschrift: *per me reges regnant*. Ein hoher Bügel verbindet die vordere, von einem Kreuze überragte Achteckseite mit der entsprechenden der Rückseite. Gewissenhafte Forscher haben die Frage aufgeworfen, ob die Krone in einer deutschen oder italienischen Werkstatt gefertigt sei, und gefunden, daß die Kunstformen die eine wie die andere Möglichkeit zulassen. Überlegt man aber, wie schnell der Römerzug von 1027 verlief, so ist doch an nichts anderes zu denken, als

daß sie fertig aus Deutschland mitgebracht oder aber nachträglich dort ausgeführt wurde.

Den Arbeiten in Edelmetall und Bronze ist kein anderer Zweig des Kunstgewerbes an Fülle der Denkmäler, innerer Vielseitigkeit und künstlerisch hohem Rang gleichzustellen. In engerem Rahmen kann nur die Textilkunst ihnen einigermaßen als ebenbürtig angesehen werden. Da wir sie nach ihrer kunstgeschichtlich bedeutsamen Seite schon im Kapitel von der Malerei behandelt haben, kommen wir nicht wieder auf sie zurück. Beklagenswert ist der vollständige Ausfall der Keramik, sein Grund der Ausfall des profanen Kunstgewerbes überhaupt.

Endlich wäre noch von den Glocken zu reden. Aber gehören sie eigentlich zur Kunst, da doch das Zweckliche bei ihrer Formgebung vollkommen die Oberherrschaft hat? In keinem Falle dürfen sie stillschweigend übergegangen werden. Der Gebrauch der Glocken als *signa* für den Beginn des Gottesdienstes ist sicher orientalischen Ursprungs. In Deutschland sind sie durch die irischen und britischen Missionare eingeführt worden, wenn auch das um das Jahr 800 in unsere Sprache aufgenommene Wort Glocke wahrscheinlich auf eine keltische, durch das Angelsächsische hindurchgegangene Wurzel zurückzuführen ist. Ein im 9. Jahrhundert schreibender Mönch der Reichenau unterscheidet gegossene, jedenfalls bronzene, und aus Eisen geschmiedete. Unter den ältesten, die sich erhalten haben, ist keine höher als 40 cm. Schon frühzeitig hat man mehrere gleichzeitig geläutet. Abt Angilbert von Centula stattete seine um das Jahr 800 erbaute Kirche mit 16 Glocken aus. Später wissen wir von den Hirsauern, daß sie ein reiches Geläute liebten. Die im 16. Jahrhundert gesprungene und umgegossene Glocke *Cantabona* des Bischofs Azelin von Hildesheim aus der Mitte des 11. Jahrhunderts soll schon 100 Zentner gewogen haben. Die eisernen Glocken, von denen eine durch den Stifternamen auf die Mitte des 12. Jahrhunderts datierbar ist, haben die sogenannte Kuhglockenform und sind durchweg klein. Unter den gegossenen sind die ältesten die Theophilusglocken, so benannt, weil sie den Angaben des Verfassers der *Schedula* (S. 200) genau entsprechen. Ihr Umriß ist zuckerhutförmig. Erhalten hat sich von ihnen mehr als ein Dutzend, und man wird sie ungefähr auf das Jahrhundert 1050—1150 zu verteilen haben. Den kultiviertesten Eindruck macht die Lullusglocke in Hersfeld, die man in das Jahr 1059 setzen will. Ihre auch an andern Exemplaren vorkommende Form ist die eines Bienenkorbes, die Flanken senkrecht abfallend, die Haube flach gewölbt, der Schlag schon stark ausgebildet. Aus diesen und andern schwankenden und oft recht ungeschickten Vorformen entwickelte sich dann im Laufe des 12. Jahrhunderts dasjenige Profil, das sich seither nicht mehr verändert hat und als Glockenform schlechthin in der Vorstellung festsetzt. Es erwies sich als das günstigste für die Tonbildung. Aber zweifellos war dabei auch die Rücksicht auf

Das Kunstgewerbe.

das Auge mitbestimmend. Es ist eine Proportion und eine Umrißlinie gewonnen, die einen bestimmten elastischen Ausdrucks- und Schönheitswert besitzen, so daß man in der Tat von einer Kunstschöpfung, nicht mehr bloß von reiner Zweckform sprechen darf. Es war wirklich die definitive, für alle Zukunft Gesetz bleibende Glockenform, und damit ist dem Formgefühl des staufischen Zeitalters ein in aller Geschichte höchst ungewöhnlicher Erfolg beschieden gewesen.

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

808