

Thron nicht mehr auf „Felsen“ (Taf. X), sondern seine Stufen wachsen allmählich aus dem sich abtreppenden Bodenmotiv heraus. Damit sind freilich die Probleme nicht erschöpft. Hatte der Hohenfurter Meister aus den mimisch individualisierten Gestalten auch formal sich unterscheidende Figurenmotive gewonnen, deren Vereinigung den künstlerischen Gedanken seines Bildes ausmachte, so wird hier mimisch wie formal der nivellierende Geist eines Einheitsideals fühlbar, das sich mit den rationalistischen und individualistischen Tendenzen der Zeit selbständig auseinanderzusetzen versucht. Die geschickte Anpassung der Figurengruppe an das Oval des Buchstabens ist dafür ebenso charakteristisch, wie die panoramatische Selbständigkeit des linken Architekturteils dem Rahmen gegenüber, wo es galt, das Hereinkommen des Engels in die Szenerie klar zu machen. So treffen sich hier, selbständig verarbeitet durch einen deutschen Geist, Elemente der italienischen und der französischen Kunst, tauchen hier bereits Probleme auf, wie sie später die italienische Hochrenaissance gelöst hat. Gleichzeitig wird auch jenen Spätlingen böhmischer Kunst der Weg bereitet, wie sie durch die Kreuzigung im Hasenburgischen Missale vertreten sind. Der Meister des Mariale (Taf. XI) bringt dagegen teilweise den alten Idealismus in der Darstellung wieder zu Ehren. Aber die Architektur kommt über die Verbindung der beiden Gestaltenmotive nicht hinaus, wobei ihr umständlicher Aufbau ohnedies kleinlich erscheint gegenüber so stolzen Gesten der Hauptfigur.

Der Meister des sog. Olmützer Missale in der Prager Dombibliothek (Abb. 166) greift trotz vielfacher und geschickter Anlehnungen an den *liber viaticus*, die auf ein Schulverhältnis beider Künstler schließen lassen, doch in seiner Verkündigungsdarstellung am resolutesten den alten Idealismus auf, in dem er aber gelegentlich hier mit einem revolutionären Stürmersinn gegen allen Formalismus kühn zu Felde zieht.

Das Aufregende des ganzen Vorganges wird gewissermaßen Bildmotiv. In dem regellosen Durcheinander wirrer Silhouetten und Farben kommt einzelnes nicht zu Worte; auch die Figuren nicht. Aber es war doch auch ein stark entwickelter Wirklichkeitssinn, der ihn da von dem Wege des Vorbildes abdrängte und ihn die Szenerie mit einer üppigen Fülle von Einzelheiten ausgestalten ließ. Der Engel übergibt daher mit dem vergnüglichen Lächeln des Eingeweihten sein Geheimnis in einem versiegelten Brief, indes an Stelle der Traumgestalten in der Buchstabenfüllung ein handfester Kerl kunstgerecht am Seile emporklettert. Das *Allotria* paßt ganz gut zu der burschikosen Lustigkeit im Innern. Aber selbst da, wo sich der Künstler enger an sein Vorbild (Abb. 168 und 169) anlehnt, liegt ihm an der formalen Harmonie der Teile viel weniger als an der Schilderung der gegenständlichen Differenz, der Ungebundenheit der Einzelform, wie etwa der Thron- und Hintergrunddraperien, die bei dem *liber viaticus*-Meister (Abb. 168) so streng symmetrisch als Rahmen um die Figur herumgebaut wurden²⁵. Deshalb verzichtet auch die Ranke auf eine Verbindung mit der Initiale, aus der bei den französischen älteren Vorbildern die antikisierenden Blattformen entspringen (Abb. 167). Was diesen an Präzision der Einzelform gebricht, wissen sie durch die bescheidene Einordnung in das Blattganze, d. h. seine Grenze, zu ersetzen. Wohl nirgends tritt der Idealismus und Rationalismus in einen so ausschließlichen Gegensatz als wie in diesem Miniaturistenkreis. Das gilt natürlich auch für die Farbe selbst. Die Meister des *liber viaticus* erscheinen mit ihrer Schule auch hier für diese ganze Kunstperiode bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts vorbildlich geworden zu sein.

Die Miniatur des Augustinus super Johannem ist ein typisches Beispiel für den Stand dieser Kunst vor den „*viaticus*“-Meistern (Taf. XV, 1.). Die Körperlichkeit des umrahmenden Buchstabens und seine starken Lokalfarben kontrastieren mit der flacher gehaltenen Hauptfigur, deren wesentlich lichter Far Charakter noch durch den dunklen Hintergrund eine Steigerung erfährt. Im *liber viaticus* (Taf. XV, 2.) wird dieser Gedanke weitergeführt. Der nach Analogie zu den älteren Werken (Altar in Klosterneuburg, Abb. 153) aus einzelnen Fächern und Nischen kastenartig zusammengebaute Thron²⁶ läßt seine räumliche und stoffliche Eigenexistenz

Abb. 167. Miniatur aus d. Handschrift Nr. 71, Bibliothek des Musée Calvet in Avignon, f. 3 (n. Jahrb. der Kunst. Samml. d. a. K., Bd. 22).

