

Die Illustrationen zu Konrads Trojanerkrieg

von Liselotte E. Stamm-Saurma, Basel

Originalveröffentlichung in: Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg, Katalog zur Ausstellung im Stadt- und Münstermuseum Basel 20. Mai bis 23. August 1987 und im Ausstellungsraum des Bayerischen Staatsarchivs auf der Festung Marienberg in Würzburg 9. September bis 11. Oktober 1987, hrsg. von Christian Schmid-Cadalbert. Basel 1987, S. 62-68

Trojas Untergang und das Geschick der darin verstrickten Helden sind dem Mittelalter vertraute, gegenwärtige Geschichte. Er wird als das entscheidende Ereignis der Antike in der mittelalterlichen Historiographie behandelt. Nicht so sehr seine Aussergewöhnlichkeit ist aber für die damalige Bekanntheit des Stoffes verantwortlich, dies hängt vielmehr auch mit seiner traditionellen Bewertung zusammen: Aktualität erhält er vor allem dadurch, dass der Fall Trojas über die Gestalt Aeneas' als unmittelbare Voraussetzung für das Entstehen Roms aufgefasst wird. Rom aber, als Zentrum abendländischer Macht, ist dem ganzen Mittelalter entscheidender Bezugspunkt. So spielt denn, sowohl in den Geschichtsdarstellungen der Reiche als auch in der Familien- und Personengeschichte, der Einbezug der Trojaner in die eigene Ahnenreihe eine grosse Rolle in der Legitimierung der politischen Ansprüche. Franken und Briten etwa, aber auch einzelne Fürstentümer und im 15. Jahrhundert sogar Bürger, beziehen sich auf die Trojaner in ihren Abstammungsdarstellungen.

Solche Rezeptionen des Trojanerstoffes basieren keineswegs auf dem homerischen Text, der erst mit der Frührenaissance wieder bekannt wurde, sondern schöpfen aus Quellen, die für das mittelalterliche Verständnis gerade wegen der angeblichen Zeugenschaft ihrer Verfasser die Authentizität der weiteren Tradierung gewährleisten. Es handelt sich hierbei um die angeblichen Berichte des Dictys Cretensis sowie desjenigen von Dares, die beide am Krieg teilgenommen haben wollen. In Historiographie und Literatur werden diese Schilderungen in vielfacher Form aufgenommen und münden beispielsweise in die Geschichtsschreibung Fredegars für die Franken oder Roberts von Jumièges für die Normannen ein. Zu einem eigentlichen Standardwerk allerdings wird erst die Romanfassung des *Roman de Troie*, welche der Benediktiner Benoît de Sainte-Maure um 1160–70 verfasst hat.

Auch für Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* stellt Benoît de Sainte-Maure die entscheidende Quelle dar. Er hat – im Auftrag des Basler Kantors Dietrich an dem Orte – dieses Epos in gewaltiger Breite konzipiert, kann aber davon bis zu seinem Tod 1287 lediglich 40 000

Verse vollenden (der meist mitüberlieferte Anschluss ist von einem Anonymus verfasst). Seine Version der trojanischen Geschichte aber unterscheidet sich wesentlich von den bis dahin üblichen, insofern er sich keineswegs an die einseitige Parteinahme für die Trojaner anschliesst, sondern die verschiedenen Ereignisse in einem gleichwertigen Nebeneinander der beiden Kontrahenten verfolgt. Es geht ihm offensichtlich nicht darum, eine Antinomie zwischen Griechen und Trojanern herzustellen, sondern er versucht vielmehr, in den beiden kämpfenden Parteien Exponenten des Rittertums zu sehen. Infolgedessen erhält die Geschichte auch ganz neue Akzente. Ritterliche Tugenden werden besonders herausgestrichen, die Helden haben sich nicht nur in Abenteuer und Kampf, sondern auch im Minnedienst zu bewähren. Ausführliche Reflexionen stellt der Dichter auch über Motivationen, Gefühle und Verhaltensformen der Protagonisten an und lässt oft Ereignisse bereits in der Vorstellung, dem Sehnen und Erträumen der Gestalten sich so real abspielen, dass er ganz verschiedene Ebenen von Wirklichkeit miteinander verknüpfen kann. Bevor auf Konrads Epos genauer eingegangen wird, soll zuerst die Behandlung des Trojathemas in der bildenden Kunst kurz skizziert sein.

Als Bildzyklen werden die trojanischen Ereignisse vor allem in illustrierten Handschriften gestaltet. Hier scheint insbesondere das Romanwerk von Benoît de Sainte-Maure eine grössere Auswirkung gehabt zu haben, wird doch dieser Text sowohl in Frankreich als auch in Italien im späten 13. Jahrhundert mehrfach illustriert. Grosse Verbreitung hat ebenfalls der um 1287 verfasste Text des Guido da Columna gehabt, der ganz besonders die Kontinuität der trojanischen Tradition betont. In derselben Zeit findet der Stoff auch Eingang in einen ganz bezeichnenden Kontext, er wird nämlich aufgenommen in die grossen, neu verfassten Weltgeschichten wie die *Histoire ancienne* oder die *Histoire universelle*. Nach mittelalterlichem Geschichtsverständnis wird darin eine Universalhistorie vorgelegt, in der von der biblischen Geschichte über die Epoche der Antike bis in die damalige Zeit ein grosser Bogen geschlagen wird: Die Ereignisse um Troja sind somit genauso Bestandteil der göttlichen Heilsoffenbarung



21 Giessen, Universitätsbibliothek: Urteil des Paris

wie die aktuelle Geschichte. Dieselben heilsgeschichtlichen Abkunftsvorstellungen kommen auch in den ikonographischen Einzelmotiven zum Ausdruck, die wesentlich verbreiteter sind als zyklische Darstellungen des Trojastoffes. Bedeutendste derartige Gestaltung sind die *Neun Helden*, die im 14. und 15. Jahrhundert von Herzögen, Patriziern, Bürgern und Kommunen als würdige Ahnengalerie zitiert werden. Es sind dies die Heroen Hector, Julius Caesar und Alexander der Grosse als Zeugen der heidnischen Antike, also der Zeit vor dem Gesetz, Josua, König David und Judas Maccabäus als Vorbilder aus der jüdischen, gesetzlichen Zeit und Gottfried von Bouillon, Karl der Grosse und Artus aus der christlichen, gnadenvollen Zeit. In diesem Zusammenhang fungiert der Trojaner Hector als Ahne sowohl auf Teppichen als auch in Wand- und Buchmalereien und in Skulpturen. Zwei andere Heroen im Kampf um Troja spielen in einem anderen Kontext eine wichtige Rolle, nämlich im Kreis der vorbildlichen



22 Berlin, Staatsbibliothek: Urteil des Paris

Minnediener: Es sind dies Paris und Achilles, die mit Samson bzw. Lanzelot und Tristan in Bezug gesetzt werden. An diesen isoliert auftauchenden Themata lässt sich erkennen, für welche Gehalte neben dem adelnden Abstammungsgedanken der trojanische Stoff auch zum exemplum wird: Seine Helden stehen für die Bereiche Kämpfertum und Ritterschaft sowie für Minnedienst. Wie weit solche Werte auch in den Illustrationen zu Konrads Trojanerkrieg eine Rolle spielen, wird es nun zu prüfen gelten.

Im deutschsprachigen Bereich ist im Gegensatz zu Frankreich und Italien die epische Darstellung des Trojanerkriegs sehr spät erfolgt. Bezeichnenderweise wird zunächst der einfachere Text, die Prosafassung von Konrads Werk, *Das Buch von Troja*, mit Bildern versehen. Dieser wohl im späten 14. Jahrhundert im Zusammenhang einer breiteren Tendenz zu Prosafassungen der grossen Epen entstandene Text ist kurz nach seiner Abfassung erstmals in Süddeutschland illustriert wor-



23 Würzburg, Universitätsbibliothek: Urteil des Paris

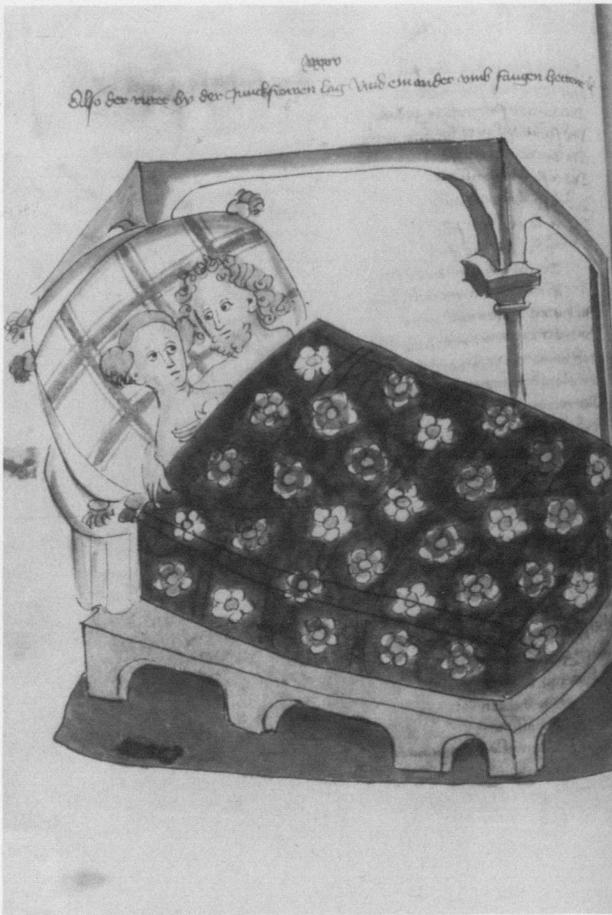
den. Zwei weitere Exemplare sind uns überdies aus der sogenannten Werkstatt von 1418 erhalten, die in den Jahren 1417–20 in Colmar gearbeitet haben dürfte. Aus dieser Gruppe stammen die beiden Beispiele (Abb. 21, 28) der 1417 geschriebenen und in der Giessener Universitätsbibliothek aufbewahrten Handschrift. Erst in der Nachfolgewerkstatt dieses Colmarer Ateliers werden unter der Leitung von Diebold Lauber in Hagenau in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts mehrere Exemplare von Konrads Trojanerkrieg illustriert. Drei dieser Handschriften sind noch erhalten und befinden sich in Berlin, Würzburg und Schloss Zeil. Als Beispiele aus dieser Produktion sind hier Bilder aus der um 1443 entstandenen Berliner Handschrift (Abb. 22, 24, 25, 26) und dem nur wenige Jahre jüngeren Würzburger Manuskript (Abb. 23, 27) angeführt. Gleichaltrig oder eventuell etwas älter ist die bis heute einzig bekannte andere Illustrierung von Konrads Trojanerkrieg in Nürnberg (Abb. 29), die sich in einem Sammelband mit mehreren



24 Berlin, Staatsbibliothek: Zweikampf zwischen Hector und Peleus

Epen befindet. In diesem Codex folgen auf Konrads Trojanerkrieg der Roman *Wilhelm von Orlenz* und schliesslich das Epos vom *Herzog Ernst*, dessen Abschrift von 1441 ein ungefähres Datum auch für die anderen undatierten Werke in diesem Band abgeben dürfte. Mit dieser Zusammenstellung hier sind die beiden für die Rezeption wichtigsten Bezugspunkte von Konrads Trojanerkrieg im 15. Jahrhundert noch vertieft, insofern die vorbildliche Liebesgeschichte des *Wilhelm von Orlenz* die Minneproblematik aufgreift, während der *Herzog Ernst* den Aspekt der Kosmographie, der Helden und Abenteurer betont.

Betrachten wir nun die noch erhaltenen Beispiele, so lassen sich bereits am ältesten Stück, der Giessener Handschrift (Abb. 21, 28), einige Elemente erkennen, die für diese im deutschen Bereich erst im 15. Jahrhundert aufkommende Gattung reich bebildeter Epenhandschriften ganz allgemein typisch sind: In nur leicht lavierter Feder- oder Pinselzeichnung sind die Darstel-



25 Berlin, Staatsbibliothek: Medea und Jason im Bett

26 Berlin, Staatsbibliothek: Jason fährt zur Insel Kolchis

lungen weitgehend auf die Figuren, als Träger der Handlung, beschränkt und meist rahmen- und hintergrundlos sehr frei auf das Papier gesetzt. Gerade die Verwendung des relativ neuen und vor allem billigeren Materials Papier für solche Bilderhandschriften zeigt an, dass nicht Prunkausgaben angestrebt werden, sondern dass man mit einer rasch gefertigten, vergleichsweise preiswerten Herstellungsweise dem vermehrten Bedürfnis nach Buchbesitz einer adeligen wie bürgerlichen Leserschicht entgegenkommen will. Die Möglichkeit zur beschleunigten Produktion, die vor allem auch in einer gewissen Formelhaftigkeit der Illustration zum Ausdruck kommt, erlaubt nun aber den Malern eine neue Freiheit in der graphischen Gestaltung. Diese lässt sich wohl am deutlichsten in der Szene des dritten Kampfes um Troja in der Giessener Handschrift (Abb. 28) verfolgen, wo der Zeichner in einer dem Medium Buchmalerei völlig unvertrauten Kühnheit die normalerweise beobachteten Grenzen des Schriftspiegels

ausser acht lässt und die Gruppe der Kämpfer, beinahe zu einer Girlande gestaffelt, seitlich neben dem Schriftblock emporzieht: Das Bild hat durch die Auflösung der Komposition in ein Figurenalphabet eine eigene graphische Qualität erhalten, die zusammen mit der Schrift eine neue Einheit bildet. Diese Beziehung wird durch die besondere Lesbarkeit der Bilder noch verstärkt, auf die nun im folgenden eingegangen werden soll.

Zunächst ist die Frage zu stellen, welche Bildtypen die Maler bevorzugt haben. In der Bildauswahl sind zwischen den Arbeiten der Werkstatt von 1418, denjenigen aus der Hagenauer Schreibstube Diebold Laubers und dem vielleicht schwäbisch-fränkischen Atelier der Nürnberger Handschrift deutliche Wechsel zu beobachten. Das Schwergewicht liegt in den ältesten Manuskripten auf der Wiedergabe der verschiedenen Kampfszenen. In der Giessener Handschrift ist von den über 90 Illustrationen nahezu die Hälfte dem Herbereiten der Heere und den verschiedenen Kämpfen gewidmet.

Nur wenige Bilder schildern die Vorgeschichte wie Parisurteil (Abb. 21), Jugend Achills, Jason und Medea, erste Zerstörung Trojas, während der Helenaraub und die Hauptgeschichte der Kämpfe eine grosse Illustrationsdichte aufweisen (Abb. 28). Die Illustrationen der Lauber-Werkstatt hingegen unterliegen offensichtlich einem anderen Prinzip. In allen drei erhaltenen Handschriften ist den Massenkriegsszenen, die in den Arbeiten des Colmarer Ateliers mit grosser Akribie geschildert werden, wenig Aufmerksamkeit geschenkt: Hier werden der Intention Konrads entsprechend nicht die Massenszenen, sondern die Zweikämpfe der einzelnen Helden geschildert (Abb. 24). Diese sind meist als Ritterspiele wiedergegeben. Ansonsten sind folgende grosse Komplexe als darstellungswürdig ausgewählt worden: Empfangs- und Abschiedszeremoniell, Minnedienst (Abb. 22) und Minnewonnen (Abb. 25), Abenteuer auf Reisen (Abb. 26) und anschliessend die Anerkennung des siegreichen Helden am Hofe (Abb. 23).

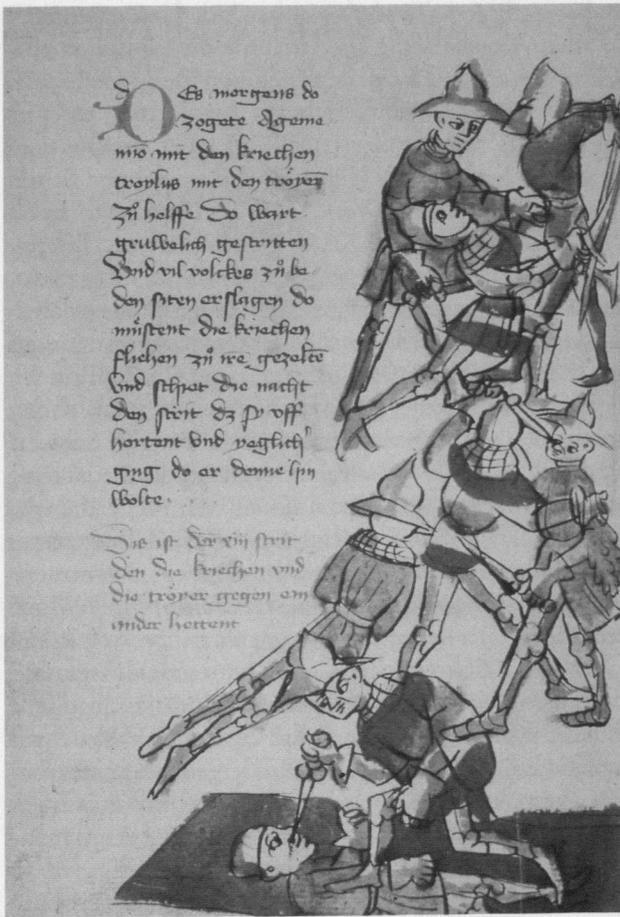
Wonach richten sich nun die Maler bei ihrer Auswahl, wenn wir doch annehmen müssen, dass keine Vorbilder bestehen? Alle elsässischen Handschriften sind geprägt von einem ganz bestimmten Herstellungsmodus: Bereits der Schreiber bestimmt das Bildthema entscheidend. Über jedem Bild, für das der entsprechende Platz freigelassen wird, steht nämlich eine Überschrift, die den Inhalt des beizufügenden Bildes konkretisiert. Bei diesen sogenannten tituli handelt es sich um Lesehilfen sowohl für den Maler als auch für den Betrachter, ziehen sie sich doch meist als Kapitel- und Bildüberschriften durch den gesamten Text und helfen somit auch dem Leser, die Sequenzen der Geschichte besser nachzuvollziehen. Im Vergleich der einzelnen Handschriften allerdings sind deutliche Unterschiede in der Anlage solcher Lesehilfen zu beobachten. So fassen etwa die betreffenden Angaben zum Parisurteil in den verschiedenen Codices (Abb. 21–23) jeweils ganz andere Informationseinheiten zusammen: Am komplexesten ist die Formulierung in der Giessener Handschrift (Abb. 21), die folgendermassen lautet: *Also paris des kuniges sun priamus für die goettin frowe venus knuwete und ir den apfel enbot und sy sere lobte von den frowen Juno palas und von dem grossen gotte Jupter*. Während Würzburg (Abb. 23) mit *also paris zuo den frowen kam und sie wolte scheiden dass yr einer der appfil wurde* wenigstens noch den Grund der Apfelübergabe angibt, konzentriert sich die Berliner Handschrift (Abb. 22) mit *Also paris frow venus der gottine den apfel gab* völlig auf die Namensangaben, den Rang der Venus und die Aktion. Diese hier zu beobachtenden Unterschiede in der Redaktion der Bildüberschriften kommen auch in den entspre-



27 Würzburg, Universitätsbibliothek: Hercules und seine Mannen verstecken sich vor Troja

chenden Bildern zum Ausdruck, worauf aber weiter unten erst eingegangen werden soll.

Vorerst ist abzuklären, inwiefern die Maler den Text zur Grundlage nehmen oder sich an die zusammenfassenden Angaben der Bildüberschriften halten. Es kann gesagt werden, dass in der Regel nur der Bildertitulus dem Maler als Anhaltspunkt dient, er diesen sozusagen als Maleranweisung auffasst. Hierfür liefern die vielen Irrtümer, die auf Grund von falsch abgeschriebenem oder missverständlichen Bildüberschriften entstehen, genügend Beweise. Ein Beispiel für eine solche Uminterpretation ist die Darstellung, wie sich Hercules und seine Mannen vor Troja in einem nah gelegenen Wald verstecken (Abb. 27). Der Schreiber in der Würzburger Handschrift hat sich lediglich um zwei Buchstaben verschrieben, insofern er im titulus, der in der Berliner Handschrift richtig lautet: *Also hercules fuor ein vesten kam mit sime gesinde und sich in ein holtz sluogent*, die *veste*, die natürlich Troja sein soll, in ein *venster* verwan-



28 Giessen, Universitätsbibliothek: Der dritte Streit um Troja 1417

delt. Folgerichtig baut denn auch der Maler die Szene gänzlich um und gestaltet offenbar ein gewagtes Minneabenteuer. Hercules versteckt sich mit seinem Begleiter in einem Gehölz, das in der Nähe des ja in der Überschrift verlangten Fensters steht, aus dem ein Liebespaar neugierig hervorschaut. Damit ist die ganze Szene aus dem hier gemeinten kriegerischen Zusammenhang genommen, und der Betrachter assoziiert die sattsam bekannten Szenen etwa aus den *Sieben weisen Meistern* mit den betrogenen Ehemännern oder den untreuen Rittern. Das Beispiel dieser Darstellung steht somit nicht allein für die Funktion der Bildüberschrift als Anweisung an den Maler, der offenbar den zugrundeliegenden Text nur ausnahmsweise kennt, sondern zeigt auch das Muster, mit dem der Maler eine unklare Vorschrift umdeutet. Er fügt die beiden wichtigsten Einheiten dieser Bildaussagen zu einem neuen Ganzen zusammen: Minne, Abenteuer und Rittertum werden mit den im titulus vorgegebenen Ortsangaben – Fenster



29 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Die Griechen bereiten sich zur Abreise von Troja vor

und Gehölz – zu einer Szene zusammengeschweisst. Auch der Vergleich der einzelnen Bilder miteinander lässt unterschiedliche Aussagen erkennen, die Aufschluss über verschiedene Funktionen der Illustrationen geben. Eine genaue Analyse des Parisurteils (Abb. 21–23) bestätigt und vertieft die Beobachtungen, die bereits die Gegenüberstellung der Bildüberschriften nahegelegt hat. In der Giessener Handschrift (Abb. 21) ist die Komplexität des titulus nicht nur beachtet, sondern vom Maler sind sogar noch eine grössere Anzahl von Informationen dem Bild beigelegt, die in ihrer Konkretisierung wesentlich über den titulus hinausgehen. Mit der Plazierung der Szene in den Zusammenhang der Göttermahlzeit stellt der Maler die Kontinuität zum vorhergehenden Bild dar, in welchem der Auftritt der Frau Discordia zu diesem Anlass geschildert wird. Ebenfalls der erzählerischen Kontinuität dient die Schilderung des urteilenden Paris, der hier mit dem einfachen Gewand und dem Jagdhorn als Hirte gekenn-

zeichnet ist. Besondere Informationsdichte ist in der Darstellung der Stände der verschiedenen Akteure zu beobachten. So gibt der Maler unmissverständlich kund, dass es sich bei der linken äusseren Göttin, wohl Pallas Athene, um eine unverheiratete, bei der mit Schleier und Kruseler versehenen Juno hingegen um eine verheiratete Frau handelt. Frau Venus ist bereits mit Krone als Siegerin ausgestattet und erhält zur genaueren Charakterisierung die Flügel, die normalerweise für Frau Minne bestimmt sind. Besondere Genauigkeit lässt der Künstler auch Jupiter andeuten, den er mit den Sternen in der üblichen Weise zum Planetengott macht. Der Kniefall des Jünglings Paris lässt die gesamte Szene als Minnedienst erkennen, wie er auch im Text geschildert wird. Ganz anders gehen nun die beiden Maler der Lauber-Werkstatt mit ihren Bildangaben vor. Der Berliner Codex (Abb. 22), der sich in seiner Bildüberschrift völlig auf den Akt der Apfelübergabe konzentriert, nimmt an ganz bestimmten Stellen Rücksicht auf den Text. So wird – wie auch in Giessen – der Akt der Übergabe als Hoheitsanerkennung der Frau gestaltet, was im Text (Vers 2792 ff.) folgendermassen lautet: *er nam den richen prisant / in sine blanken hende sider / und kniete hoveliche nider / wür der minne vrouwen / er lie sie do beschouwen / daz er wolte ir diener sin*. Der Apfel nun, der ja in Giessen wie in Würzburg ein normaler Apfel ist, wird hier gleichsam als Insignium der ausgezeichneten Frau ebenfalls nach dem Text gestaltet. Er ist in den Versen 1394 ff. als aus zwei Teilen bestehend geschildert, aus einem goldenen und einem silbernen. Die Mitte des Apfels aber sei durch eine Leiste ausgezeichnet, in der grüne, rote, blaue und gelbe Edelsteine eingelegt seien. Dieses Insignium des Sieges von Frau Minne, die von Paris mit den Worten (Vers 2798 ff.): *... erweltiu künigin / enphâhent diz cleinæte rich* überreicht wird, scheint in dieser Handschrift so wichtig, dass der Maler hierfür den Text berücksichtigt hat. Dies deutet darauf hin, dass in der Berliner Handschrift eine etwas andere Aussage angestrebt wird als in der Giessener oder gar der Würzburger Handschrift. In der letzteren nämlich (Abb. 23) ist die Szene völlig umgedeutet. Von den im titulus erwähnten *frowen*, die ja die drei Göttinnen sein sollten, sind nur Frau Venus als Königin und eine Hofdame dargestellt. Ausserdem ist ein zweiter Mann hinzugekommen, und die Apfelübergabe ist zu einem Ballspiel geworden. Ähnlich wie schon in der Neuinterpretation des falschen titulus zur Ankunft der Truppen des Hercules vor Troja (Abb. 27) in eine Minneszene ist auch hier eine Umgestaltung in eine dynamische Handlung vorgenommen worden. Die in der Berliner Handschrift

zu beobachtende Tendenz zur besonderen Genauigkeit in allen Angaben, die als Attribute die Gestalten charakterisieren, kann an den weiteren Beispielen noch vertieft werden. So entspricht die Ausstattung Hectors und Peleus' im Turnier (Abb. 26) recht präzise dem Text. Hector trägt als Helmzier die auf seinem Schild beschriebene Sirene, (Vers 3744) *... maget unde visch*, und Peleus ist mit einer Krone gekennzeichnet. Interessant ist die Konkretisierung, welche die an dieser Textstelle nur allgemeine Angabe der Gegenstände erfährt, die Jason als Hilfe für das Widderabenteuer von Medea erhalten hat und mit sich führt: Es sind ein mit Blumen verzierter Schild, der Jason als Minneheld auszeichnet, sowie die wichtigsten Kampfutensilien wie Schwert und erhobener Handschuh. Damit ist die Bedeutung seiner Bewährungsproben als Dienst für Medea herausgehoben. Im selben Sinne ist die im Text nicht genauer beschriebene, besonders reiche Decke akzentuiert, unter der sich Jason und Medea (Abb. 25) ihrer Minne erfreuen.

Aus diesen Vergleichen kann somit geschlossen werden, dass in den drei Handschriften unterschiedliche Aussagen intendiert sind: In der Giessener Handschrift ist eine möglichst komplexe Wiedergabe mehrerer Szenen gesucht, was auch im titulus zum Ausdruck kommt. In der Berliner Handschrift hingegen ist eine besondere Genauigkeit im höfischen Zeremoniell zu beobachten, während der Würzburger Codex zu einer Ausweitung der Informationen mit Hilfe einer Dynamisierung durch Handlung neigt. Ganz neue Horizonte wiederum eröffnet die Nürnberger Handschrift (Abb. 29): Hier wird eine Konkretisierung der Situation gesucht, indem im Aufbruch der Griechen von Troja Schiffe, Gegenstände und Landschaft samt der durchaus als real empfundenen Seejungfrau genau geschildert werden.

Für die Illustrationen zu Konrads Trojanerkrieg lassen sich also ganz verschiedene Funktionen der Bilder erkennen. Allerdings stehen auch hier noch die für Konrad gültigen Werte des Stoffes als Epos des Rittertums mit seinen Minneerlebnissen und Abenteuern im Zentrum, werden aber in unterschiedliche Zusammenhänge gestellt. Dass auch die eingangs erwähnte Bedeutung des Trojanerkriegs als Abkunftsmythos in diesen Handschriften eine Rolle spielt, kann heute nur vermutet und endgültig erst über die bisher unbekanntes Auftragegeber eruiert werden. Zweifellos sollen alle diese Codices ihre damaligen Besitzer in eine Atmosphäre höfischen Verhaltens versetzen, in dem Werte wie richtiges Benehmen im Kampf, im Minnedienst, im Abenteuer und im Hofzeremoniell eine grosse Rolle spielen.