



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Selbstdarstellung und Repräsentation in der
Táin Bó Cúailnge“

Verfasserin

Dagmar Haunold BA

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 313 344

Studienrichtung lt. Studienblatt: LA Geschichte und Sozialkunde (Stzw)
LA Anglistik und Amerikanistik (Stzw)

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Karl Brunner

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
1. Einleitung	7
2. Die <i>Táin Bó Cúailnge</i> – Ein kurzer Überblick	9
2.1. Die Sonderstellung der <i>Táin Bó Cúailnge</i> innerhalb der frühen irischen Literatur....	9
2.2. Die Frage nach der Gattung	11
2.3. Wer waren der Autor und sein Publikum? – Der „unfeste Text“ als Momentaufnahme eines literarischen Werkes.....	15
2.4. Die drei Rezensionen der <i>Táin Bó Cúailnge</i>	17
2.5. Die Handlung kurz erzählt.....	20
2.6. Die Frage nach dem Ursprung der <i>Táin Bó Cúailnge</i>	21
3. Die Rezension I der <i>Táin Bó Cúailnge</i> genauer betrachtet	29
3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst	29
3.2. Die Manuskripttradition der Rezension I	45
3.3. Die erste Rezension und die möglichen Vorlagen von U.....	48
3.4. Die vier längeren H-Interpolationen.....	50
4. Einige theoretische und methodische Überlegungen.....	53
4.1. Der Text und die Realien.....	53
4.2. Selbstdarstellung und Repräsentation – Einige theoretische Überlegungen	55
4.3. Schönheit im Mittelalter – Ein kurzer Überblick	57
4.4. Wie passt die <i>Táin Bó Cúailnge</i> in dieses Bild?.....	59
4.4.1. Körperbewusstsein in der <i>Táin Bó Cúailnge</i> ?.....	62
4.4.2. Die „zweite Haut“ und deren Farben.....	63
4.4.3. Rüstung und Bewaffnung	66
5. Wer/Was ist schön in der <i>Táin Bó Cúailnge</i> ? – Zur repräsentativen Funktion von Körper, Kleidung und Ausstattung	69
5.1. Der weibliche Körper – Schönheit, Status und körperliche Präsenz in der <i>Táin Bó Cúailnge</i>	69
5.1.1. Fedelm, die Poetin Connachts – Schönheitsideal der Frau?.....	69
5.1.2. Königin Medb – die schöne Königin und die schreckliche Kriegerin	76
5.2. Der männliche Körper und sein Schmuck in der <i>Táin Bó Cúailnge</i> – <i>Cú Chulainn</i> , der Held zwischen Schönheit und Scheußlichkeit.....	82
5.2.1. Die hervorragende Schönheit des Helden – Körper, Kleidung, Ausstattung und Waffen.....	83
5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster	85
5.2.3. Der nächste Morgen: <i>Cú Chulainns</i> repräsentativer Auftritt als strahlender Held	90
6. Kleider, Ausstattung und Waffen als Statussymbole und Erkennungsmerkmale in der <i>Táin Bó Cúailnge</i>	97
6.1. Cormac Conn Longas und seine drei Kompanien.....	97
6.2. Der König von Connacht und der König von Ulster	98
6.3. Amtszeichen und fehlende Statussymbole – Mac Roth, der Bote Ailills und Medbs, und der nackte <i>Cú Chulainn</i>	102
6.4. Der verkleidete Hofnarr – Der Missbrauch von Erkennungszeichen.....	105
6.5. Schande und Beleidigung – Das gewaltsame Entfernen von Statussymbolen.....	108
6.6. Der Streitwagen – Prestigeobjekt und Statussymbol.....	111
6.6.1. Erinnerung oder Realität?.....	111
6.6.2. Der <i>carpat</i> als literarisches Motiv für Adel in der <i>Táin Bó Cúailnge</i>	114
6.6.3. Der Wagenlenker	117

7. Schlussbemerkung	121
Anhang	125
Literaturliste	133
Quellentexte	133
Literatur.....	134
Abstract	143
Lebenslauf.....	145

Vorwort

Im Laufe meines Geschichtstudiums hat sich mein starkes Interesse für das Mittelalter und die Lebenswelt des mittelalterlichen Menschen herauskristallisiert. Dieses traf sich mit meiner Leidenschaft für die Geschichte, Sprache, Tradition und Kultur Irlands, welche noch durch die Möglichkeit eines Erasmusjahres auf der grünen Insel verstärkt wurde. Da ich wusste, dass ich so für eine längere Zeit in diesem Land forschen können würde, lag es nahe, auch den Schwerpunkt meiner Diplomarbeit hier zu setzen. Mit diesem Wunsch klopfte ich an die Tür von Herr Prof. Karl Brunner, bei dem ich auf großes Interesse stieß. Nachdem wir uns geeinigt hatten, dass sich das Thema meiner Arbeit um das frühe irische Heldenepos *Táin Bó Cúailnge* drehen sollte, konnte ich mit den Vorbereitungen für meinen Auslandsaufenthalt beginnen.

Um mich mit der *Táin Bó Cúailnge* tiefer auseinandersetzen zu können, war es mir ein Anliegen, die altirische Sprache zumindest rudimentär zu erlernen, was mir an der National University of Ireland Maynooth im Rahmen meines Erasmusaufenthaltes auch ermöglicht wurde. Dort konnte ich außerdem Veranstaltungen zu verschiedenen Aspekten der irischen Geschichte des Mittelalters besuchen. Da mich das Studium an dieser kleinen Universität so begeisterte, beschloss ich noch ein weiteres Jahr dort zu bleiben und ein Bachelor-Studium in History und Medieval Irish and Celtic Studies abzuschließen. Wieder zurück in Wien begann ich das Material, das ich zusammengetragen hatte, auszuwerten. Mit kulturwissenschaftlichen und realienkundlichen Forschungsansätzen, die ich im Zusammenhang mit der deutschen mittelalterlichen Literatur kennen gelernt hatte, im Hinterkopf, eröffneten sich mir neue Aspekte der *Táin Bó Cúailnge*. Schließlich setzte ich meinen Schwerpunkt auf die „Selbstdarstellung und Repräsentation in der *Táin Bó Cúailnge*“, was auch der Titel der vorliegenden Diplomarbeit ist.

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Herrn Prof. Karl Brunner herzlich für seine inspirierende und anspornende Betreuung dieser Arbeit bedanken. Er stand mir nicht nur immer mit Rat und Tat zur Seite, sondern hat mich auch ermutigt, mir selbst und meinen Ideen mehr Vertrauen zu schenken und sie zu Papier zu bringen. Seine Anleitungen und Korrekturen waren äußerst hilfreich und haben es mir ermöglicht, mit dem tatsächlichen Prozess des Schreibens zügig fortzufahren.

Weiters möchte ich Herr Prof. Kim McCone von der National University of Ireland Maynooth danken, der mich in Altirisch unterrichtete und seit meinem erfolgreichen Abschluss des Bachelor-Studiums auch aktives Interesse an meiner akademischen Karriere bekundet. Er ist

mir in Irland betreffenden Fachfragen zur Seite gestanden und hat auch den größten Teil der vorliegenden Arbeit im Hinblick auf die frühe irische Literatur und die altirische Sprache Korrektur gelesen. Außerdem hat er mich immer wieder auf sehr nützliche Fachliteratur, die mir in der Ausarbeitung des Themas eine große Hilfe war, aufmerksam gemacht.

Dank gebührt außerdem meiner gesamten Familie, die mich die gesamte Zeit hinweg moralisch und auch finanziell unterstützt hat. Besonders ist hier mein Vater, Otto Haunold, herauszuheben, dem ich mein großes Interesse an den Geschichtswissenschaften zu verdanken habe. Auch er hat in seiner Jugend Geschichte studiert. Weiters hat mir mein Bruder, Hugo Haunold, immer ein offenes Ohr geliehen, wenn ich ihm meine Sorgen geklagt habe.

Schließlich möchte ich meinen Freunden und Freundinnen danken, die mich über die gesamte Phase des Diplomarbeitschreibens wieder und wieder angespornt und ermutigt haben. Besonderer Dank gebührt hier Mag. Karina Hawle und MMag. Birgit Selhofer, die die vorliegende Arbeit bezüglich Rechtschreib-, Tipp- und Grammatikfehler durchforstet haben. Ferner möchte ich Mag. Theresia Pichler meinen Dank aussprechen, weil ich meine Ideen immer mit ihr diskutieren konnte und sie mir viele wertvolle Tipps gegeben hat.

1. Einleitung

Die *Táin Bó Cúailnge*¹ - zu Deutsch „Der Rinderraub von Cúailnge“ oder „Das Wegtreiben der Rinder von Cúailnge“, um Rudolf Thurneysens Übersetzung zu folgen, der sich in seinem noch immer einflussreichen, 1921 erschienenen Buch *Die irische Helden- und Königsage bis zum siebzehnten Jahrhundert*² ausführlich mit dieser Erzählung beschäftigt³ - kann ohne Übertreibung als der „Mittelpunkt der irischen Heldensage“⁴ bezeichnet werden. In ihrer ältesten erhaltenen Form ist die *Táin Bó Cúailnge* in dem so genannten *Lebor na hUidre* (LU)⁵ zu finden, das um circa 1100 n. Chr. entstanden ist, und das die älteste irische Handschrift darstellt, die volkssprachliche Sagen enthält. Im Zentrum dieser Heldensage stehen Personen und Ereignisse, die in einer vorhistorischen, heroischen Zeit angesiedelt sind. Die Welt der *Táin Bó Cúailnge* ist die von übermenschlichen Helden, mythischen Königen und Königinnen, grimmigen Kriegern, Zauberern und verschiedenen übernatürlichen Wesen, die der Vorstellung der mittelalterlichen Menschen und vor allem der Gelehrten über die Geschichte ihrer Vorfahren entspringt.

Während sich in der Erforschung literarischer Quellen am europäischen Festland eine kulturwissenschaftlich-realienkundliche Herangehensweise herauskristallisiert hat, ist eine solche an der *Táin Bó Cúailnge* bisher nur in geringem Maße erfolgt. Meiner Meinung nach ist dieser Umstand auf die lang anhaltende Debatte zwischen zwei konkurrierenden Schulen, den „nativists“ und den „latinists“, zurückzuführen, die ihre Forschung auf den zeitlichen Horizont der dargestellten Lebenswelt fokussiert und dabei andere erforschenswerte Aspekte in den Hintergrund gerückt hat. Für mich ist es jedoch wichtig, das Werk unzerpflückt, als eigenständiges Ganzes zu betrachten, wie ich die *Táin Bó Cúailnge* im Folgenden auch behandeln möchte.

¹ Cúailnge ist „eine gebirgige Landschaft an der Ostküste Irlands, die nach der Sagengeographie zu Ulster gehört [...]. Sie bildet die Nordostecke der heutigen Grafschaft Louth und wird halbinselartig durch die Dundalk Bay im Süden, den Carlingford Lough im Nordosten abgeschlossen; ihr Name lebt im Vorgebirge Cooley Point bis heute fort.“ THURNEYSSEN, Rudolf: *Die irische Helden- und Königsage bis zum siebzehnten Jahrhundert*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1921, S. 97. Siehe Karte 1 und Karte 2 im Anhang.

² THURNEYSSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 96.

³ TRISTRAM, Hildegard L. C. (Hrsg.): *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Tübingen: Narr, 1993, S. 4.

⁴ THURNEYSSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 96.

⁵ Übersetzt bedeutet *Lebor na hUidre* „das Buch der braunen/dunkelfarbenen (Kuh)“. Diese Handschrift befindet sich heute in der Royal Irish Academy und zählt noch 67 Pergamentblätter, von denen nicht alle vollständig sind, außerdem zeigen Lücken am Anfang, im Mittelteil und am Schluss, dass sie einst bedeutend umfangreicher war. Vgl. THURNEYSSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 27-28. Das „h“ wird aber normalerweise klein geschrieben, da es sich dabei um ein stummes Präfix handelt, das in bestimmten grammatikalischen Situationen einem Vokal vorangestellt wird, wie zum Beispiel hier, wo *na hUidre* ein Genitiv Singular feminin ist. Vgl. McCONE, Kim: *A First Old Irish Grammar and Reader. Including an Introduction to Middle Irish*. Maynooth: Department of Old and Middle Irish, National University of Ireland, Maynooth, 2005, S. 35.

Ausgehend von den Selbstdarstellungs- und Repräsentationsmechanismen in der deutschen Literatur des Mittelalters, soll in der vorliegenden Diplomarbeit dieses irische Heldenepos auf solche hin untersucht werden. Fragestellung der Analyse ist, in wie weit körperliche Schönheitsideale und Repräsentationsformen im mittelalterlichen Irland präsent gewesen sind beziehungsweise wie sich diese in der verschrifteten Tradition entwickelt haben. Hierbei liegt mir auch daran, die Stellung der grünen Insel, die in der bisherigen Forschung immer sehr isoliert betrachtet wurde, im gesamteuropäischen Kontext näher zu bestimmen.

Dazu sollen in einem ersten Teil der Arbeit die Ergebnisse der bisherigen Forschungen an der *Táin Bó Cúailnge* selbst in groben Zügen erläutert werden. Die möglichen methodischen Herangehensweisen an dieses literarische Werk sollen in einem darauf folgenden zweiten Abschnitt Gegenstand sein. In einem dritten und letzten Teil möchte ich anhand ausgewählter Beispiele der ersten Rezension der *Táin Bó Cúailnge* das verwendete Repertoire konsensgesicherter beschreibbarer Elemente der Schönheitsdarstellung und verschiedener repräsentativer Erkennungsmerkmale aufzeigen.

2. Die *Táin Bó Cúailnge* – Ein kurzer Überblick

2.1. Die Sonderstellung der *Táin Bó Cúailnge* innerhalb der frühen irischen Literatur

Die *Táin Bó Cúailnge* nimmt aus zweierlei Gründen eine Sonderstellung innerhalb des mittelalterlichen Materials Irlands ein: Erstens ist die *Táin Bó Cúailnge* im Vergleich zu anderen frühen irischen Erzählungen von außergewöhnlicher Länge,⁶ welche vor allem durch lange deskriptive Passagen und Namenslisten von Orten beziehungsweise Personen zustande kommt. Zweitens spricht die Tatsache, dass „so viele Sagen aus ihr hervorgegangen oder irgendwie von ihr abhängig sind“,⁷ für ihre große Bedeutung. Ferner ist der Charakter der *Táin Bó Cúailnge* episodenhaft: Zwischen dem Anfang und dem Schluss stehen einzelne voneinander mehr oder minder abhängige Geschichten. Ohne die eigentliche Handlung zu stören, könnten weitere solcher Episoden eingefügt werden, was ein Indiz für die Beweglichkeit ist, die mittelalterliche Texte im Allgemeinen hin charakterisiert.⁸

Die Anhäufung namenkundlichen Materials in der *Táin Bó Cúailnge* gehört zu den besonders herausstechenden Zügen dieser Erzählung. So ziehen sich zum einen Aufzählungen von Personen- und/oder Ortsnamen in Form von Listen und zum anderen onomastische Legenden durch das gesamte Werk. Diese so genannten *Dindsenchas*-Erzählungen⁹ kommen häufig in der frühen irischen Literatur vor, und auch in der *Táin Bó Cúailnge* enden viele der Episoden mit einer Erklärung über die angeblichen Ursprünge bestimmter Ortsnamen. Solche „etymologischen“ Angaben verbinden diese Heldensage mit der irischen Landschaft und spielen somit für die Erschaffung einer heroischen Vorzeit eine erhebliche Rolle, da sie erklären, wie die irische Weltordnung zustande gekommen ist. Viele dieser Ortsnamen können heute nicht mehr identifiziert werden, aber aufgrund ihrer Wortbildung und ihrer Verwendung lässt sich vermuten, dass wenigstens einige davon einst gebräuchlich gewesen sind und keine Erfindungen darstellen. Zusätzlich scheinen die *Dindsenchas*-Erzählungen unter

⁶ „Keine andere altirische Erzählung erreicht „wenigstens ein Drittel ihrer Länge“. Ó hUIGINN, Ruairí: Zu den politischen und literarischen Hintergründen der *Táin Bó Cuailnge*. In: *Studien zur Táin Bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 136.

⁷ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 133. Vgl. auch Ó hUIGINN, Ruairí: *The Background and Development of the Táin Bó Cúailnge*. In: *Aspects of the Táin*. Hrsg. v.: James P. Mallory, Belfast: December Publications, 1992, S. 29-30.

⁸ Vgl. dazu Kapitel 2.3. Wer waren der Autor und sein Publikum? – Der „unfeste Text“ als Momentaufnahme eines literarischen Werkes.

⁹ *Dindsenchas* ist die irische Bezeichnung für Legenden, die über die Ursprünge von Ortsnamen Auskunft geben.

anderem auch als archaisierendes Mittel gedient zu haben, um den vorhistorischen Charakter der *Táin Bó Cúailnge* zu unterstreichen.¹⁰

Die längeren deskriptiven Passagen sind neben den onomastischen Legenden ein weiteres auffallendes Charakteristikum. Oft wird hier die Technik der „Mauerschau“¹¹ angewendet: Eine Figur beschreibt detailliert von ihr Gesehene Personen, die dann namentlich von einer zweiten identifiziert werden.¹² Es sind vor allem das Aussehen, die Kleidung und die Ausstattung verschiedener Charaktere, die in diesen Darstellungen im Mittelpunkt stehen. Da insbesondere durch nach außen hin zur Schau gestellte Symbole und Merkmale der Status einer Person sowohl für Figuren innerhalb des Werkes als auch für die Leserschaft erkennbar gemacht wird, gehören solche beschreibenden Passagen zu einem wichtigen Kunstgriff innerhalb der Literatur einer streng hierarchisch gegliederten Gesellschaft, wie der irischen. Obwohl diese Schilderungen oft eher einem Idealbild als der Realität entsprechen, geben sie doch einen gewissen Einblick in die einer mittelalterlichen Vorstellung entsprungene Lebenswelt der Protagonisten.

Die Sonderstellung der *Táin Bó Cúailnge* innerhalb der frühen irischen Literatur kommt dieser Erzählung aber nicht nur im Mittelalter zu, sondern zieht sich bis in die moderne Zeit und die moderne Forschung hinein. So hat die Tradition des Abschreibens und Tradierens der *Táin Bó Cúailnge* über lange Zeit hinweg dazu beigetragen, dass dieses Werk nie ganz in Vergessenheit geraten ist, auch wenn es ab dem späten Mittelalter zeitweilig zu Gunsten anderer volkssprachlicher Erzählungen, wie vor allem der Sagen rund um Finn mac Cumail, etwas von seiner Bedeutung eingebüßt hat.¹³ Trotzdem sind die Figuren und Ereignisse in der irischen Literatur über Generationen weiter verwendet worden. Im Zuge der „Irish Renaissance“¹⁴ ist „Der Rinderraub von Cúailnge“ in englischer Sprache einem breiteren Publikum zugänglich gemacht worden. Dabei sind die epische Erzählung und ihre Helden zu

¹⁰ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 144-148, und Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 44-49.

¹¹ Engl. „watchman device“. Dieser Kunstgriff ist auch in anderen frühen irischen Erzählungen zu finden. In der *Táin Bó Cúailnge* wird dieser zweimal in einem größerem Ausmaß verwendet, nämlich in der *Caladgleo Cethirn* Episode und in der *Toichim na mBuiden* Episode. Vgl. Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 42-43. In der folgenden Arbeit wird noch öfter auf diesen Kunstgriff verwiesen.

¹² Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 145, und Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 42-43.

¹³ Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 89 und TRISTRAM, Hildegard L. C.: What is the purpose of the *Táin Bó Cúailnge*? In: *Ulidia. Proceedings of the first international conference on the Ulster Cycle of Tales; Belfast and Emain Macha, 8 – 12 April 1994*. Hrsg. v.: James P. Mallory und Gerard Stockman, Belfast: December Publications, 1994, S. 15.

¹⁴ Die „irische Renaissance“ oder auch „Irish Literary Revival“ ist eine Phase in der irischen Literaturgeschichte, die um 1900 herum anzusiedeln ist. Berühmte Vertreter sind William Butler Yeats, die Gebrüder Fay, Lady Gregory und John Milton Synge. Mit einem erwachenden Nationalgefühl und der Betonung der Eigenständigkeit Irlands geht diese literarische Bewegung auf die Suche nach nationalem Erbe in Sprache, Literatur, Musik und Kultur, „entdeckt“ die alt- und mittelirischen Erzählungen wieder und verhilft ihnen zu neuer Popularität, vor allem auch im nach Unabhängigkeit strebenden anglo-irischen Milieu. Vgl. BREUER, Rolf: *Irland. Eine Einführung in seine Geschichte, Literatur und Kultur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S. 119-120.

einer der grundlegenden Mythen der irischen Nationalidentität propagiert worden.¹⁵ Dementsprechend ist, Hildegard L. C. Tristram zufolge, diese Heldensage „über mindestens tausend Jahre hinweg für das (literarische) Selbstverständnis der Iren zentral gewesen“.¹⁶

2.2. Die Frage nach der Gattung

Auf Grund ihres Charakters und Inhaltes kann die *Táin Bó Cúailnge* der epischen Gattung zugeordnet werden. Allgemein ist ein *Epos* laut Brockhaus eine früh ausgebildete Großform erzählender Dichtung in gleichartig gebauten Versen oder Strophen, die meist mehrere Teile umfasst. Kennzeichen sind: Gehobene Sprache, typisierende Gestaltungsmittel wie epische Breite, Wiederholungen, Gleichnisse und Formeln, „epische Distanz“ auf der Erzählebene und ein Leitgedanke oder eine zentrale Gestalt. Das Epos hat seinen Ursprung in jenem Stadium früher Epochen, in dem ein mythisches Weltbild und ein spezifisches Geschichtsbewusstsein von der kulturtragenden Gruppe eines Volkes ausgebildet werden. Voraussetzung und zugleich Publikum ist eine einheitlich strukturierte Gesellschaft, deren Anfangsgeschichte realhistorische Grundlage der frühen Epen ist. Als literarische Vorstufe gelten kultische Einzelgesänge (Götter-, Helden-, Preislieder), die von anonymen Dichtern zu „Volksepen“ ausgestaltet und mündlich vorgetragen werden.

Im Mittelalter werden viele volkssprachliche Stoffe unter Einfluss klassischer Texte episch gestaltet. Die *Táin Bó Cúailnge* stellt hier keine Ausnahme dar. Von ihren Kennzeichen her entspricht die *Táin Bó Cúailnge* einer Unterkategorie des Epos, nämlich dem Heldenepos, das zum Teil mythische Überlieferungen reflektiert und sich um mythische Heldengestalten rankt. Jedoch stimmt sie in einem Punkt nicht mit der europäischen Tradition überein: Sie ist nicht in Versen verfasst, sondern hauptsächlich in Prosa, die mit Passagen im Versmaß, welche immer direkte Reden darstellen, durchsetzt ist.

Dieses so genannte *Prosimetrum* ist in der frühen irischen Literatur nicht unbekannt. So sind Kim McCone nach „certain types of early Irish narrative [...] quite prone to intersperse prose narrative and dialogue with verse put into the mouths of characters themselves“.¹⁷ Für Sagas in Prosa und Prosimetrum ist vorwiegend die native Sprache, also eine frühere Form des Irischen, verwendet worden, die einer absoluten Chronologie zufolge auch die älteste Volkssprache nördlich der Alpen ist, in der geschrieben worden ist, und für die schon sehr

¹⁵ COMERFORD, Richard Vincent: *Ireland*. London: Arnold, 2003, S. 80.

¹⁶ TRISTRAM, Hildegard L. C. (Hrsg.): *Studien*, S. 4.

¹⁷ MCCONE, Kim: *Pagan Past and Christian Present in Early Irish Literature*. Maynooth: Department of Old Irish, National University of Ireland, Maynooth, 2000, S. 41.

früh ein literarischer Standard entwickelt worden ist.¹⁸ Dennoch trifft man auch in der volkssprachlichen irischen Literatur immer wieder Bruchstücke in Latein, der Sprache der Gelehrten, an, was bei einer mittelalterlichen bilingualen Gesellschaft, wie die irische eine gewesen ist, nicht unbedingt verwundert. Es ist durchaus möglich, dass Latein als eine der *tres linguae sacrae* den nativen Erzählungen mehr Authentizität oder Würde verliehen hat.¹⁹ So finden sich auch in der *Táin Bó Cúailnge* lateinische Worte, Phrasen und Sätze. Diese sind meist dem alles überblickenden Erzähler in den Mund gelegt, wenn er *über* die Erzählung spricht, also Kommentare auf einer Metaebene des Textes abgibt. Daraus kann gefolgert werden, dass die lateinische Sprache in diesem Heldenepos die Rolle hat, eine gewisse narrative Distanz zwischen der Erzählerstimme und der Sage selbst herzustellen.²⁰

Neben Stücken in poetischer Form, die strophisch, Silben zählend, gereimt und/oder „mit häufiger Alliterazion [sic]²¹ geschmückt“²² sind, findet man in der *Táin Bó Cúailnge* auch solche, die im so genannten *rosc*-Stil²³ geschrieben sind. Diese in der frühen irischen Literatur auch als *retoric*²⁴ bezeichneten poetischen Stellen werden in einigen Handschriften durch ein an den Rand geschriebenes „r.“ gekennzeichnet. Rudolf Thurneysen zufolge bestehen sie „meist aus sehr kurzen, oft durch Alliterationen [sic] verbundenen Sätzen oder Satzgliedern in überaus bildreicher Sprache mit ungewöhnlicher Wortstellung, seltenen Wörtern oder Wortformen und lockerer syntaktischer Fügung.“²⁵ Gedichte im *rosc*-Stil werden in den volkssprachlichen Erzählungen häufig Charakteren in den Mund gelegt beziehungsweise in Weissagungen und prophetischen Enthüllungen verwendet. Im Allgemeinen sind diese Reden „dunkel“ und ihre Bedeutung oft obskur.²⁶ Da sie oft schwer oder nur teilweise übersetzt werden können, sind sie von der früheren Forschung, und hier besonders von der als „nativists“ bezeichneten Schule²⁷, als eine sehr archaische und mündlich tradierte Form der altirischen Poesie interpretiert worden, die vom Charakter her vorchristlich ist. Infolgedessen ist in der Vergangenheit das Vorhandensein von *rosc*-Gedichten in Erzählungen als Beweis

¹⁸ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin and Latin Learning in the *Táin Bó Cuailnge*. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 49/50, 1997, S. 865.

¹⁹ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin, S. 866. Vgl. auch McCONE, Kim: Pagan Past, S. 35.

²⁰ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin, S. 849-850.

²¹ Rudolf Thurneysens Schreibweise für „Alliteration“.

²² THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 56.

²³ *Rosc* oder *roscad* bedeutet „Spruch“. Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 54.

²⁴ Rudolf Thurneysen zufolge leitet sich *retoric* (oder *rethoric*) von dem lateinischen Adverb *rhetorice* ab. Weiters meint er, dass den Verfassern die im Spätlatein geschätzte hochrhetorische Sprache als Muster vorschwebt. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 54.

²⁵ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 54.

²⁶ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 55.

²⁷ Auf diese wird später im Kapitel 2.6. Die Frage nach dem Ursprung der *Táin Bó Cúailnge* noch näher eingegangen.

für deren hohes Alter angesehen worden.²⁸ Dagegen kann aber gehalten werden, dass poetische Stücke dieser Art von ihrem Inhalt her auch sehr christlich gefärbt sein können.²⁹ Es scheint, dass *roscada* oder *retorics* von geübten Schreibern über eine lange Zeit hinweg, ähnlich wie die *Dindsenchas*-Legenden, als archaisierendes Mittel gebraucht worden sind, um dem jeweiligen Werk mehr historisches Gewicht beziehungsweise Bedeutung zu verleihen.³⁰ Weiters werden Prosa und Prosimetrum vor allem mit den *filid*, den in Irland im Mittelalter angesehenen Angehörigen der Dichterklasse, die zu der gesellschaftlich hochgestellten Gelehrtenschicht gezählt werden, assoziiert.³¹ Auch wenn die Verwendung des Prosimetrums in der frühen irischen Literatur von der Forschung in der Vergangenheit immer wieder als Indiz für deren „otherness“ interpretiert worden sind,³² steht diese Textform innerhalb der gesamteuropäischen mittelalterlichen Literaturtradition nicht alleine.³³ Weiters gibt es auch augenfällige Parallelen in der Bibel, dem Referenzwerk des europäischen Mittelalters schlechthin, und hier vor allem im Alten Testament, wo das Einstreuen von Versen, die verschiedenen Charakteren in den Mund gelegt werden, in die eigentliche Prosaerzählung ein markantes Merkmal darstellt.³⁴

Innerhalb der modernen Forschung, die sich dem irischen Mittelalter widmet, wird die *Táin Bó Cúailnge* der „Ulster Sage“ oder dem „Ulster Cycle“³⁵ zugerechnet, einer der vier Sagenkreise, in welche die alt- und mittlirischen Erzählungen nach ihrem Stoff üblicherweise eingeordnet werden.³⁶ Unter dem Begriff „Ulster Sage“ werden „roughly 80 heroic sagas, poems, and shorter pieces which deal primarily with personages and events connected with the

²⁸ Vgl. McCONE, Kim: Pagan Past, S. 43 und Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 141-142.

²⁹ So findet sich zum Beispiel ein relativ langer *retoric* in der frühen Saga *Aided Chonchobuir* - „Conchobars Tod“ – die einen sehr integrativen Teil dieser Erzählung darstellt. Sie ist eindeutig christlich gefärbt, da Conchobar stirbt als er vom Tod Christi erfährt. Vgl. McCONE, Kim: Pagan Past, S. 43 und 74.

³⁰ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 142.

³¹ Die Haupttätigkeit des *fili* liegt darin seinen Gönner in Gedichten zu preisen. Vgl. KELLY, Fergus: *A Guide to early Irish law*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 2003, S. 43-49. Der *fili* oder Dichter/Geschichtenerzähler ist eine der vier Kategorien von gelehrten Personen, für die sich klösterliche Schreiber von Todestagen in den Annalen der vornormannischen Periode besonders interessiert zu haben scheinen. Die anderen sind der Gelehrte, der sich mit dem *ecnae*, der auf der Bibel beruhenden lateinischen Bildung, auskennt, der *brithem* oder Jurist und der *senchaid* oder Genealoge/Historiker. Vgl. McCONE, Kim: Pagan Past, S. 22. Vgl. dazu auch das Kapitel 5.1.1. Fedelm, die Poetin Connachts – Schönheitsideal der Frau?

³² EDEL, Doris: Die inselkeltische Erzähltradition zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: *Early Irish Literature – Media and Communication. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der frühen irischen Literatur*. Hrsg. v. Stephen N. Tranter und Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1989, S. 100-101.

³³ Zum Beispiel sind zwei der einflussreichsten Werke des frühen Mittelalters in Westeuropa, *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* von Martianus Capella und *De Consolatione Philosophiae* von Boethius, im Prosimetrum verfasst. Vgl. McCONE, Kim: Pagan Past, S. 37. Ferner ist das Prosimetrum auch in den altnordischen Literaturen vorherrschend. Vgl. TRISTRAM, Hildegard L. C. (Hrsg.): Studien, S. 6.

³⁴ McCONE, Kim: Pagan Past, S. 38.

³⁵ Vgl. Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 29, demzufolge die *Táin Bó Cúailnge* „to the body of literature known as the Ulster Cycle“ gehört.

³⁶ Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 4-6.

ancient Ulaid, the inhabitants of prehistoric Ulster” zusammengefasst.³⁷ Der Hauptheld dieses Sagenkreises „ist der Achilleus oder Siegfried der irischen Sage“, der gewöhnlich Cú Chulainn genannt wird.³⁸ Dieser und die anderen wichtigen Figuren dieses Zyklus dürften von den irischen Gelehrten „als Teil der traditionellen Geschichte oder *senchas* der Landes“³⁹ betrachtet werden. Dafür spricht auch die Tatsache, dass jene Figuren und die Erzählungen, die sich um sie ranken, teilweise in den Annalen verzeichnet werden,⁴⁰ welche eine Art historisches Gerüst darstellen.

Im Zusammenhang mit der Anordnung der Erzählungen in Sagenkreise muss unbedingt bedacht werden, dass es sich dabei um eine Einteilung aus jüngster Zeit handelt und nicht um etwas Althergebrachtes. In den irischen Sagenlisten des Mittelalters⁴¹ sind die verschiedenen Erzählungen unter gemeinsamen Titeln beziehungsweise Inhalten zusammengefasst, wie zum Beispiel *togla* „Zerstörungen“, *tochomlada* „Einwanderungen“, *comperta* „Geburten“, *aideda* „(gewaltsame) Tode“ oder *tochmarca* „Werbungen“. So sind auch die *tána bó* „Wegtreiben von Rindern“ eine eigene Kategorie innerhalb dieser Einteilung.⁴² Hierzu wird auch die *Táin Bó Cúailnge* gezählt. Insgesamt haben dreizehn *tána bó* Titel in diesen Sagenlisten überlebt, wobei nur sieben von ihnen erhalten geblieben sind, einige davon in sehr fragmentarischer Form. Allgemein stellen in den meisten Erzählungen dieser Gattung, die in der späteren Tradition alle der *Táin Bó Cúailnge* als Vorerzählungen (*remscéla*) untergeordnet worden sind, außer den Kühen auch Frauen ein Ziel des Raubes dar. Dies ist aber in dem hier zur Diskussion stehenden Epos nicht der Fall, da *das* erklärte Hauptziel der Unternehmung der Diebstahl des Preisstiers Donn Cúailnge aus Ulster ist.⁴³

Diese literarische Gattung dürfte bis zu einem gewissen Grad historische Wirklichkeit widerspiegeln: Viehraubzüge (so genannte *tána* oder *crecha*, was allgemein „Raubzug“ bedeutet) können als ein funktionales Element der irischen Gesellschaftsordnung betrachtet werden, das nicht nur gelegentlicher Ausdruck der Habsucht von Viehzüchtern ist, sondern auch einem heldenhaften Weltbild mitsamt komplexer Kultursymbolik verpflichtet sind. Da die gesellschaftliche Werteskala im mittelalterlichen Irland auf dem Besitz von Rindern

³⁷ Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 29.

³⁸ THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 90.

³⁹ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 133.

⁴⁰ THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 95.

⁴¹ Die mittelalterlichen Handschriften bewahren zwei lange Verzeichnisse von Sagen, die man laut Thurneysen A und B zu nennen pflegt. Vgl. THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 21.

⁴² THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 21-23. Vgl. auch KELLY, Patricia: The Táin as Literature. In: *Aspects of the Táin*. Hrsg. v. James P. Mallory, Belfast: December Publications, 1992, S. 75-77.

⁴³ Kelly, Patricia: Táin, S. 76-77.

gründet⁴⁴ und gemeinhin der Reichtum der Besitzenden an der Größe ihrer Rinderherden gemessen wird, muss nach der Motivation für Viehraubzüge nicht lange gesucht werden. Die Bedeutung von Raubzügen dieser Art im mittelalterlichen beziehungsweise neuzeitlichen Irland spiegelt sich auch in den Annalen wider, in denen allein zwischen dem 12. und dem 17. Jahrhundert mehr als 500 *crecha* erwähnt werden.⁴⁵ Neben den ökonomischen Motiven liegt ein weiterer Grund für einen Rinderraub in der Zurschaustellung der militärischen und politischen Macht des jeweiligen Unternehmers. So ist zum Beispiel ein Raubzug eine gute Möglichkeit für einen jungen oder gerade erst gekrönten König, sich selbst einen Ruf zu schaffen.⁴⁶ Demgemäß scheint die dargestellte Wirklichkeit in der Gattung der *tána bó* nahe an der historischen Realität zu liegen.⁴⁷

2.3. Wer waren der Autor und sein Publikum? – Der „unfeste Text“ als Momentaufnahme eines literarischen Werkes

Literarische Texte sind meist die einzigen Realien, die uns über ihre Autoren erhalten geblieben sind. Da aber im Mittelalter sowohl die Produktions-, als auch die Rezeptionsbedingungen von volkssprachlicher Literatur durch Beweglichkeit charakterisiert werden, lässt sich auch ein eindeutiger Autor(en)-Begriff kaum festmachen. Vielfach sind Werke in mehreren verschiedenen Handschriften überliefert, deren Textversionen divergieren. In der Vergangenheit wurde diese Variabilität von Texten oft auf einen unfähigen Schreiber oder Sammler zurückgeführt und durch klassische Textkritik versucht, einen „Urtext“ beziehungsweise guten „Archetyp“ zu rekonstruieren.

Diese Vorgangsweise wurde vor allem durch die romantischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts geprägt, im Rahmen derer ein fest umrissener Werk/Autor-Begriff propagiert worden ist. Mit Hilfe eines komplizierten Verfahrens der Handschriften-Sichtung, ihrer Sortierung und Hierarchisierung meinte man, dass „die Rekonstruktion jenes einen Textes möglich sei, der dem Original am nächsten kommen könnte“.⁴⁸ Auf diese Art werden „patchworkartige“ Editionen von Werken konstruiert, die meist einer Leithandschrift folgen

⁴⁴ Der Wert eines Menschen oder Gegenstandes wird in *sét* oder *cumal* (ursprünglich „Sklavin“) angegeben – Werteinheiten, die auch immer in Rinder umgerechnet werden können. Vgl. KELLY, Fergus: *Guide*, S. 4 und 10.

⁴⁵ MAC EOIN, Gearóid: *Tána Bó*. Gesellschaftliche Wirklichkeit und literarische Fiktion. Vortrag gehalten im Rahmen des Kolloquiums „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der *Táin Bó Cuailnge*“, 21. bis 23.6.1990 in Freiburg, zusammengefasst von Hildegard L. C. Tristram in: TRISTRAM, Hildegard L. C. (Hrsg.): *Studien*, S. 18-21.

⁴⁶ KELLY, Fergus: *Early Irish Farming. A study based mainly on the law texts of the 7th and 8th centuries AD*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 2000, S. 28.

⁴⁷ MAC EOIN, Gearóid: *Tána Bó*, S. 18.

⁴⁸ WENZEL, Edith: Der Text als Realie? Auf der Suche nach dem Text und seinem Autor. In: *Text als Realie. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 3. bis 6. Oktober 2000*. Hrsg. v. Karl Brunner und Gerhard Jaritz, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, S. 82.

und alle anderen Versionen des Textes in die Fußnoten verbannen. In dieser Form haben sie aber eigentlich nie existiert, da im Mittelalter jede handschriftliche Fassung für sich ein „Original“ im Sinne des „unfesten Textes“ darstellt hat. Deshalb wird das „traditionelle philologische Genesemodell, das von der Vorstellung eines kanonischen Textes ausgeht, der mit der Zeit „zerschrieben“ wird“,⁴⁹ solchen Texten nicht gerecht.

Darum ist die neuere Forschung weitgehend davon abgekommen, nach einem konzeptionell und medial „geschlossenen“ Text zu suchen, und wertet im Gegenzug die verschiedenen Fassungen auf.⁵⁰ Da ein Werk im Mittelalter immer zwischen Oralität und Skriptoralität, zwischen mündlichem Vortrag und schriftlicher Fixierung schwankt, ist es „offen“, das heißt, frei für Umformungen.⁵¹ Damit wird jede Textversion eines Werkes als eine Art Momentaufnahme punktuell festgehalten.⁵² Diese Offenheit für variierende Veränderungen beinhaltet auch großes poetisches Potenzial.

Damit relativiert sich auch der Begriff des Autors, der sich in anonymen Gattungen, wie der Heldenepik, der die *Táin Bó Cúailnge* angehört, sowieso nicht festmachen lässt,⁵³ da Texte im Mittelalter noch kein „Copyright“ verlangt haben.⁵⁴ Hinter Benennungen wie Autor, Kompilator, Redaktor oder Bearbeiter steht demnach keine einzelne Person, sondern eine Vielzahl von Personen, die über Jahrhunderte hinweg ein Werk bearbeitet und umgeformt haben. Es kann davon ausgegangen werden, dass Texte stets dem gängigen Geschmack angepasst werden, denn mittelalterliche Texte sind immer sehr „gesellschaftsbezogen, da der Autor meist für eine ganze Gruppe spricht oder für einen Gönner schreibt“.⁵⁵

Folglich richtet sich ein Text an ein bestimmtes Publikum. Dieses ist meist eine Hörschaft, da literarische Werke im Früh- und Hochmittelalter durchwegs auf ihren mündlichen Vortrag ausgerichtet gewesen sind. Andererseits gibt es auch Hinweise, dass nicht nur vorgetragen oder vorgelesen, sondern auch gelesen worden ist. So hat der Autor weiters eine Leserschaft

⁴⁹ TRISTRAM, Hildegard L. C: Einleitung. Die Fragestellung: Problembereich und Spannungsbreite der Medialität im älteren Schrifttum. In: *Early Irish Literature – Media and Communication. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der frühen irischen Literatur*. Hrsg. v. Stephen N. Tranter und Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1989, S. 27.

⁵⁰ TRISTRAM, Hildegard L. C: Einleitung, S. 27.

⁵¹ WENZEL, Edith: Text, S. 81-85.

⁵² TRISTRAM, Hildegard L. C: Einleitung, S. 27.

⁵³ WENZEL, Edith: Text, S. 81-85.

⁵⁴ TRISTRAM, Hildegard L. C: Einleitung, S. 27.

⁵⁵ SCHÜPPERT, Helga: Der Beitrag der Literaturwissenschaft für die mittelalterliche Realienkunde. In: *Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 20. September 1982*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, S. 162.

als potentielles Publikum vor Augen gehabt.⁵⁶ Wie dem auch sei, damit eine Erzählung funktioniert, muss der Autor davon ausgehen, dass er und seine Zuhörer- beziehungsweise Leserschaft auf den gleichen Referenzrahmen zurückgreifen und von ihm eingesetzte Symbole, Erzählmuster und Beziehungsgeflechte zu bestimmten Lebenswelten aber auch zu anderen Texten verstanden werden, da seine Intentionen erst wieder lebendig werden, wenn „der Rezipient solche Kontexte in seinem Kopf realisieren kann“⁵⁷. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu beachten, dass ein Autor bis zu einem gewissen Grad immer seine eigene Lebenswelt in das Werk einbringen wird, da er als „Kind seiner Zeit“ natürlich auch über das schreibt, was er kennt beziehungsweise was sein Publikum hören will.

2.4. Die drei Rezensionen der *Táin Bó Cúailnge*

Auch wenn im Sinne der Beweglichkeit mittelalterlicher Texte die einzelnen Fassungen selbst, so wie sie in den verschiedenen Handschriften erhalten sind, einem durch klassische Textkritik konstruierten „Urtext“ gegenüber aufgewertet worden sind, kann man doch gewisse Abhängigkeiten feststellen. Dieses Konzept des „unfesten Textes“ im Hinterkopf behaltend, kann man der traditionellen Forschung zufolge drei Rezensionen der *Táin Bó Cúailnge* unterscheiden, wobei die erste Rezension, die auch die älteste ist, der Ausgangspunkt für die anderen beiden zu sein scheint.⁵⁸

Im Grunde heben sich die Versionen in Inhalt und Verlauf der Geschichte nicht sonderlich voneinander ab.⁵⁹ Auch sind alle drei Fassungen im Prosimetrum verfasst. Ferner ist keine der Rezensionen der *Táin Bó Cúailnge* komplett in einer Handschrift erhalten. Sprachlich gesehen gibt es einige Differenzen, denn auch wenn die Sagen handschriftlich frühestens erst seit der mittelirischen Periode überliefert sind, beinhaltet die ältere Fassung in ihrem Kern mehr altirische Formen als die jüngeren, die im Prinzip Neufassungen jener älteren darstellen.⁶⁰ In der vorliegenden Arbeit soll das Hauptaugenmerk auf Rezension I⁶¹ gerichtet sein.

⁵⁶ CORTHALS, Johan: Zur Funktion der frühirischen Prosasagen. In: *Akten des ersten Symposiums Deutschsprachiger Keltologen. Gosen bei Berlin, 8. bis 10. April 1992*. Hrsg. v. Martin Rockel und Stefan Zimmer, Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 67-68.

⁵⁷ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge. Methodische Anwendungen zur Realienkunde in Texten. In: *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*. Hrsg. v.: Theo Kölzer [u.a.], Wien: Böhlau, 2007, S. 418.

⁵⁸ Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 31.

⁵⁹ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Purpose, S. 11.

⁶⁰ MEID, Wolfgang: Überlieferung und sprachhistorische Schichtung der *Táin*. In: *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 22-25.

⁶¹ Die für diese Arbeit verwendete Edition der Rezension I, aus der auch die später im Text zitierten Stellen, die nicht extra gekennzeichnet sind, stammen, ist die von O'RAHILLY, Cecile (Hrsg.): *Táin Bó Cúailnge. Recension I*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1976. Sowohl der originale irische Text als auch die Übersetzung dieser Edition sind im Rahmen des CELT (The Corpus of Electronic Texts) Projektes, das von dem University College Cork unterhalten wird, online benutzbar. Das Original kann unter

Vom literarischen Standpunkt aus, ist Rezension II der *Táin Bó Cúailnge* die vollständigste und kommt stilistisch einer literarischen Komposition am nächsten.⁶² Die älteste Handschrift, in der diese Version enthalten ist, ist das *Buch von Leinster* (LL),⁶³ das aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts stammt.⁶⁴ So gesehen liegen die erste und die zweite Fassung dieser Heldensage zeitlich nicht weit auseinander. Rezension I hat jedoch, im Unterschied zu der zweiten, einen eher kompilatorischen Charakter,⁶⁵ da sie mehrere Versionen der gleichen Ereignisse mit dem Verweis auf andere Bücher oder Quellen wiedergibt.⁶⁶ Es scheint, dass die Verfasser beziehungsweise Kompilatoren hier nicht das Ziel gehabt haben, ein künstlerisches Ganzes zu schaffen, sondern verschiedene ihnen bekannte Versionen in einem Text miteinander zu vereinen, auch wenn das nicht hundertprozentig gelungen ist.⁶⁷ Gleichzeitig gibt der Bearbeiter zu, nicht alle ihm zur Verfügung stehenden mündlichen beziehungsweise schriftlichen Quellen verwendet zu haben. Somit könnte man die Rezension I mit einem Aktenschrank vergleichen, wo der Kompilator versucht, alle von ihm selektiv ausgewählten potentiellen Komponenten eines „kompletten“ Textes zusammenzuführen.⁶⁸ Hinzu kommt noch, dass in späterer Zeit der so genannte „H-Interpolator“ einige Einfügungen und Änderungen vornimmt.⁶⁹ Der Bearbeiter der Rezension II dagegen versucht, „aus dem bunten, widerspruchsvollen Mosaik der Fassung I [...] eine Einheit zu schaffen“.⁷⁰ So hat er, Rudolf Thurneysen zufolge, alle Dubletten beseitigt, die lose eingesprengten Bestandteile fester eingefügt, manche Einzelheiten übersprungen und so einen einheitlicheren

<http://www.ucc.ie/celt/published/G301012/index.html> (24.4.2008) und die englische Übersetzung unter <http://www.ucc.ie/celt/published/T301012/index.html> (24.4.2008) eingesehen werden.

⁶² TRISTRAM, Hildegard L. C.: Purpose, S. 11.

⁶³ Hrsg. v. O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge from the Book of Leinster*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1967, (nachgedruckt 1984). Auch diese Edition ist im Rahmen des CELT Projektes online benutzbar. Das Original kann unter <http://www.ucc.ie/celt/published/G301035/index.html> (24.4.2008) und die englische Übersetzung unter <http://www.ucc.ie/celt/published/T301035/index.html> (24.4.2008) eingesehen werden.

⁶⁴ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 33-35 und 113.

⁶⁵ Vgl. dazu Kapitel 3.2. Die Manuskripttradition der Rezension I.

⁶⁶ Diese meta-textlichen Kommentare beziehen sich sowohl auf schriftliche als auch mündliche Quellen. Vgl. TRISTRAM, Hildegard L. C.: Purpose, S. 11.

⁶⁷ Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 101 und TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin, S. 873. Aufgrund des kompilatorischen Charakters kommt es, zum Beispiel, zu Wiederholungen von Episoden. Auch gibt es keinen durchgehenden roten Faden, was es für den Leser stellenweise schwer macht, der Handlung zu folgen. Hildegard L. C. Tristram zufolge, dürfte dieser „compilatory mode“ schon bei den irischen Schreibern des 7. beziehungsweise 8. Jahrhunderts, die lateinische Texte verfassen und zusammenstellen, recht beliebt sein. Diese versammeln alle Informationen, die zu einem spezifischen Thema erhältlich sind, in einem Text. Sie nennt diesen Modus „the eclectic method of textual composition.“ Diese Methode findet sich vor allem in frühen irischen bibelexegetischen Schriften. Vgl. TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin, S. 862 und 870. Vgl. dazu Kapitel 3.2. Die Manuskripttradition der Rezension I.

⁶⁸ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin, S. 873 beziehungsweise KELLY, Patricia: Táin, S. 70.

⁶⁹ Der Interpolator wird innerhalb der Forschung H genannt. Vgl. dazu Kapitel 3.2. Die Manuskripttradition der Rezension I und 2.4. Die vier längeren H-Interpolationen.

⁷⁰ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 113.

Verlauf hergestellt.⁷¹ Außerdem appelliert der Autor selbst in einer Art Postskript sogar an sein Publikum, nur die von ihm vorgelegte Fassung dieses Heldenepos als die einzig wahre anzusehen.⁷² Die dritte Version stellt eine Mischung aus den beiden anderen Rezensionen dar und ist sehr unvollständig in zwei Handschriften aus dem 15. und 16. Jahrhundert⁷³ erhalten geblieben.⁷⁴

Eine Schwierigkeit, die die *Táin Bó Cúailnge* birgt, und die in weiterer Folge noch ausführlicher diskutiert wird, ist, dass dieses Werk drei Zeithorizonte widerspiegelt. Der erste ist die Zeit der Handlung selbst. Diese erzählt von einer idealen heroischen Vorzeit, die als Teil der „grauen Vorzeit“ empfunden wird. Es wird eine pagane Welt beschrieben, die bis auf Ogam-Inschriften⁷⁵ noch keine Verschriftlichung kennt. Der nächste Zeithorizont ist die Zeit der ersten Niederschrift der Sagen. Dieser Horizont birgt eine Schwierigkeit in sich, da in den Handschriften oft verschieden altes Material gesammelt worden ist. Dies wird vor allem in der Rezension I deutlich, die mindestens zwei verschiedene Überlieferungsstränge in sich vereinigt.⁷⁶ Allgemein kann man davon ausgehen, dass die erste schriftliche Fixierung in einem frühen christlichen Irland passiert ist, das einen Blick auf eine „vorchristliche“ Vergangenheit geworfen hat. Diese Phase ist wahrscheinlich fließend in den dritten Zeithorizont übergegangen: Die Zeit der bis heute erhaltenen Überlieferung, die sprachlich gesehen je nach Manuskript in die mittellirische beziehungsweise neuirische Periode hineindatiert werden kann.

Es sind diese heute noch vorhandenen Texte, die sozusagen das Handwerkszeug der modernen Forschung bilden. Auch wenn uns nur Abschriften von Abschriften erhalten sind, so sind sie die einzigen schriftlichen Zeugnisse die wir haben. Da Abschreiber beziehungsweise Bearbeiter je nach eigenem Ermessen modernisieren oder archaisieren können, kann

⁷¹ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 113. Es ist in diesem Zusammenhang interessant zu bemerken, dass die zweite Rezension der *Táin Bó Cúailnge*, wie sie im LL erhalten ist, nach Cecile O’Rahillys Editionen zu urteilen, um 760 Zeilen länger ist als Rezension I.

⁷² “A blessing on every one who shall faithfully memorise the *Táin* as it is written here and shall not add any other form to it”, Zeile 4919-4920, in: O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge* from the Book of Leinster, S. 272.

⁷³ Egerton 93, hrsg. v. NETTLAU, Max: The fragment of the *Táin Bó Cuailghni* in MS Egerton 93. In: *Revue Celtique* 14, 1894, S. 256-266; 15, 1894, S. 62-78 und 198-208. H.2.17, hrsg. v. THURNEYSEN, Rudolf: *Táin Bó Cuailghni*. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 8, 1912, S. 525-554.

⁷⁴ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 117.

⁷⁵ Die Ogam-Inschriften stellen die ältesten schriftlichen Zeugnisse der irischen Sprache dar und werden meist entlang von Steinkanten geschrieben. Diese Steine dürften großteils Grabsteine beziehungsweise Grenzsteine darstellen. Es ist fast unmöglich die verschiedenen Inschriften zu datieren, aber die ersten dürften aus dem frühen 5. Jahrhundert stammen. Diese Schrift besteht aus Linien und Punkten, die in einer bestimmten Anordnung Laute ergeben. Es scheint, dass die Verwendung dieses spezifisch irischen Alphabets ab dem 7. oder 8. Jahrhundert abnimmt. Das Wissen um diese Schrift stirbt aber nie, da sie auch Eingang in die Manuskripttradition findet. In den Sagas dürfte Ogam synonym für „geschriebene Sprache“ archaisierend verwendet werden. Vgl. McMANUS, Damian: *A Guide to Ogam*. Maynooth: An Sagart, 1991, S. 1-3, 78 und 129.

⁷⁶ Vgl. dazu Kapitel 3.3. Die erste Rezension und die möglichen Vorlagen von U

man annehmen, dass sich das Aussehen literarischer Werke verändert. Dessen ungeachtet spiegelt sich in ihnen die Lebenswelt des früh- und hochmittelalterlichen Irlands wieder.⁷⁷

2.5. Die Handlung kurz erzählt

Die *Táin Bó Cúailnge* erzählt die Geschichte eines Krieges zwischen den beiden irischen Königreichen⁷⁸ Connacht und Ulster. Die Hauptcharaktere auf Seiten Connachts sind das Königspaar Ailill⁷⁹ und Medb⁸⁰, die Initiatorin dieses Raubzuges, und der Ulster-Held Fergus mac Roich⁸¹, der mit seinen Gefolgsleuten in Connacht im Exil lebt. Auf der Seite der Ulstermänner ist der Hauptakteur über weite Strecken der siebzehnjährige, bartlose Held Cú Chulainn⁸², was soviel wie „Hund des Culann“ bedeutet. Von Bedeutung ist außerdem Conchobar⁸³ mac Nessa, der König Ulsters, der erst in der Endschlacht an Profil gewinnt.

Königin Medb beginnt – unterstützt durch die verbündeten Länder Mide, Leinster und Munster – Anfang November einen Angriffskrieg gegen Ulster, um den Donn Cúailgne, „den Braunen von Cúailnge“, einen legendären Stier, in ihren Besitz zu bringen. Der einzige Zweck dieser Unternehmung ist, dass sie ihren Reichtum an Ailills, in dessen Herde sich ein vergleichbarer Stier namens Finnbhennach, „der Weißhornige“, befindet, angleichen möchte.⁸⁴ Obwohl ihr dessen blutiger Ausgang prophezeit wird, fühlt sie sich in ihrem Vorhaben sicher, da auf Ulster der Fluch liegt, dass seine Krieger in Zeiten äußerster Gefahr für ihr Land durch eine Krankheit kampfunfähig und an der Verteidigung gehindert sind.⁸⁵ Nur der Held Cú Chulainn ist von diesem Fluch nicht betroffen und verteidigt Ulster zunächst allein.

Medb kann den Stier erobern. Cú Chulainn schafft es aber, sie daran zu hindern, jenen mit zurück nach Connacht zu nehmen, indem er auf dem Recht auf Einzelkämpfe an Furten besteht. So besiegt er einzeln die Helden Connachts beziehungsweise die Krieger anderer

⁷⁷ Vgl. MEID, Wolfgang: Überlieferung, S. 23, beziehungsweise THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 99-118.

⁷⁸ Diese sind heute noch Provinzen Irlands.

⁷⁹ Ailill wird ‚al-il‘ ausgesprochen. Bezüglich der Aussprache der irischen Namen folge ich Thomas Kinsella. Vgl. KINSELLA, Thomas: *The Táin. From the Irish epic Táin Bó Cuailnge*. Oxford: Oxford University Press, 1969 (nachgedruckt 2002), S. xxvi.

⁸⁰ Medb wird entweder ‚medhv‘ oder ‚mayv‘ ausgesprochen, wobei die zweite Form die modernere Aussprache darstellt.

⁸¹ Dieser Name wird so ausgesprochen, wie er geschrieben wird.

⁸² Cú Chulainn wird ‚koo-*chull*-in‘ ausgesprochen.

⁸³ Conchobar wird ‚*kon*-chov-or‘ ausgesprochen.

⁸⁴ In Rezension I wird diese Absicht nicht explizit deutlich. Aber in Rezension II wird von jener in einer einleitenden Erzählung, *Incipit Táin Bó Cúailnge*, „Hier beginnt Táin Bó Cúailnge“ (Zeile 1-146, Seite 137-141, in: O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge from the Book of Leinster*), die in der Forschung allgemein als „Das Kopfkissengespräch“ bezeichnet wird, berichtet.

⁸⁵ Alle kampffähigen Männer von Ulster liegen in diesem Schwächezustand (*ces* oder *noinden*), so dass keine Gegenwehr zu befürchten ist. Rudolf Thurneysen zufolge wird diese Schwäche in anderen Texten *ces noiden* „Schwäche des Kindes“, „Kinderschwäche“ genannt. Vgl. THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 97.

Provinzen, welche von der Königin mit Reichtümern und der Hand ihrer Tochter bestochen werden, um gegen den Hund von Ulster anzutreten. Die Kämpfe dauern monatelang an. Als ihm schließlich Fergus, sein Ziehvater, im Zweikampf gegenübergestellt wird, tritt Cú Chulainn unter der Bedingung vom Kampf zurück, dass sich bei ihrem nächsten Zusammentreffen Fergus ergeben möge.

Am Ende erholen sich die Krieger von Ulster von dem Fluch – zuerst einzeln, schließlich alle – und die finale Schlacht entbrennt. Sie endet, als Fergus sein Versprechen einlöst und mit seiner Armee das Schlachtfeld verlässt. Auch Connachts Verbündete fliehen und Medb ist zur Aufgabe gezwungen. Trotzdem schafft sie es, den Donn Cúailgne zurück nach Connacht zu bringen, wo er gegen Finnbhennach kämpft und diesen schließlich tötet. Nach dem Kampf zieht der mächtige Bulle durch Irland, gibt einer Reihe von Orten ihren Namen und stirbt schließlich vor Erschöpfung.

2.6. Die Frage nach dem Ursprung der *Táin Bó Cúailnge*

Wie im Vorfeld schon erwähnt, ist LU die älteste uns erhalten gebliebene Handschrift, die auch volkssprachliche Texte enthält. Somit ist der Text in LU (U)⁸⁶ die früheste überlieferte Fassung der *Táin Bó Cúailnge*. Das bedeutet, dass rein von der Manuskriptsituation her ein Entstehungsdatum um 1100 herum, also an der Scheide vom 11. zum 12. Jahrhundert, als gesichert angenommen werden kann. Da U, wie im folgenden Kapitel noch ausführlicher diskutiert wird⁸⁷, aber auf mindestens zwei Vorlagen beruht, die aller Wahrscheinlichkeit nach schon vor diesem Zeitpunkt schriftlich fixiert worden sind, stellt sich die Frage, um wie viel früher diese angesetzt werden können. Die daraus resultierende Diskussion über den Ursprung dieses Heldenepos beschäftigt die moderne Forschung seit ihren Anfängen und oft entsprechen gefundene Antworten eher Wunschvorstellungen als sich einer Realität anzunähern.⁸⁸

Die meisten Gelehrten sind sich darüber einig, dass „der Kern der Ulster Sage in dem vorhistorischen Streit zwischen den Ulstermännern und den Connachtern liegt, der schließlich zum Niedergang des Königreichs der *Ulaid*⁸⁹ und der Zerstörung ihres Hauptsitzes in Emain

⁸⁶ U ist die Abkürzung für die Fassung der *Táin Bó Cúailnge* in LU ohne die H-Interpolationen, die ja später hinzugefügt worden sind. Die Abkürzung für den Text inklusive der Interpolationen ist U^H.

⁸⁷ Vgl. dazu Kapitel 3.3. Die erste Rezension und die möglichen Vorlagen von U.

⁸⁸ Vgl. dazu MALLORY, James P.: *The World of Cú Chulainn. The Archaeology of Táin Bó Cúailnge*. In: *Aspects of the Táin*. Hrsg. v. James P. Mallory, Belfast: December Publications, 1992, S. 151 und TRISTRAM, Hildegard L. C.: *The ‘Cattle-Raid of Cuailnge’ in Tension and Transition. Between the Oral and the Written, Classical Subtexts and Narrative Heritage*. In: *Cultural Identity and Cultural Integration. Ireland and Europe in the Early Middle Ages*. Hrsg. v. Doris Edel, Dublin: Four Courts Press, 1995, S. 75-76.

⁸⁹ *Ulaid* = Ulstermänner. Das Königreich der *Ulaid* korreliert im Groben mit der heutigen Provinz Ulster. Dabei muss bedacht werden, dass im frühen Mittelalter die Grenzen zwischen den verschiedenen Königreichen und

Macha“ geführt hat.⁹⁰ Ab hier gehen die Meinungen jedoch auseinander. Relativer Konsens herrscht aber dabei, dass das ungefähre Entstehungsgebiet im Einflussbereich der früheren *Ulaid* anzusetzen ist, was grob mit dem heutigen Ulster korreliert. Obwohl es auch dazu einige Gegenstimmen gibt, ist diese Lokalisierung die wahrscheinlichste, da sich die *Táin Bó Cúailnge* vordergründig um politische Angelegenheiten der Ulstermänner dreht.⁹¹ Ferner spielt sich diese Heldensage vor allem in der Gegend der heutigen Grafschaft Louth, die in früherer Zeit zum Einflussbereich Ulsters gezählt hat, ab, was man anhand der erwähnten Ortsnamen feststellen kann.⁹² Darum ist es auch wahrscheinlich, dass die Heldensage im Norden dieses Gebietes verfasst worden ist.⁹³

Dagegen stellen die Fragen, wie weit die *Táin Bó Cúailnge* zurückdatiert werden kann, und welche Einblicke uns dieses Epos in die Vorzeit Irlands gewährt, besondere Zankäpfel dar, welche die irische Mediävistik in der Vergangenheit in zwei Lager geteilt hat. So sind von der einen Schule, deren Anhänger als „nativists“ bezeichnet werden, die beschriebene Sachkultur, einige Traditionen, die die Kriegsführung betreffen, wie die Kopffjagd oder die Benutzung von Streitwägen und die geschilderte Gesellschaft als besonders archaisch und vorchristlich interpretiert worden.⁹⁴ Diese Erzählelemente sind, den „nativists“ zufolge, durch eine ungebrochene mündliche Tradition ins Mittelalter überliefert und dann von antiquarisch interessierten Mönchen niedergeschrieben worden. Laut dieser Position spiegelt sich in der frühen irischen Literatur die Welt der eisenzeitlichen heidnischen Kelten in Irland wider – sie eröffnet dem modernen Leser ein „Fenster in die Eisenzeit“.

Die andere Schule hält dagegen, dass die verschiedenen volkssprachlichen Erzählungen in einem frühchristlichen Milieu geschaffen worden sind. Da die irischen Literaten (*literati*) im Mittelalter monastisch hoch gebildet waren, gehen die Anhänger dieser Schule davon aus, dass die frühe irische Literatur sowohl christlichen als auch klassischen Einflüssen unter-

Gebieten immer wieder größeren Veränderungen unterworfen gewesen sind. Die in der *Táin Bó Cúailnge* dargestellten Ulstermänner gehören einer vorhistorischen grauen Vorzeit an. In der historischen Zeit sind es jedoch vor allem zwei Dynastien gewesen, die sich mit den *Ulaid* identifiziert und die immer wieder abwechselnd die Vorherrschaft erlangt haben: die *Dál Fiatach*, die auch die dominierende gewesen ist, und die *Dál nAraidi*. Diese sind im 7. Jahrhundert in Konflikt mit den *Uí Néill* geraten, eine der einflussreichsten Dynastien im frühen und hohen Mittelalter. Im Laufe der folgenden Jahrhunderte haben die *Ulaid* Dynastien immer mehr Einflussbereich zugunsten der *Uí Néill* verloren, die schließlich ganz Ulster unter ihre Herrschaft gebracht haben. Vgl. Ó CRÓINÍN, Dáibhí: *Early Medieval Ireland. 400-1200*. London: Longman, 1995, S. 46-49.

⁹⁰ Ó hUIGINN, Ruairí: *Hintergründe*, S. 134.

⁹¹ Ó hUIGINN, Ruairí: *Hintergründe*, S. 150.

⁹² Ó CRÓINÍN, Dáibhí: *Ireland*, 47.

⁹³ Ó hUIGINN, Ruairí: *Hintergründe*, S. 135.

⁹⁴ Vgl. dazu Kapitel 2.2. Die Frage nach der Gattung.

worfen gewesen ist, und dass demnach die beschriebene Sachkultur und die dargestellten Ereignisse entweder später anzusetzen oder als literarische Schöpfungen zu interpretieren sind.⁹⁵ In diesem Zusammenhang darf ferner nicht außer Acht gelassen werden, dass die im Mittelalter tätigen irischen *literati* nicht „mindless conduits of a Great Tradition whose intelligence and taste was, of course, much inferior both to that of their modern critics and to that of the founders of the traditions itself“⁹⁶ waren, sondern dass sich in den irischen Klöstern schon früh „a profoundly literary tradition“ entwickelt hat, „regardless of the probable or possible pre-Christian roots of many of its constituents“.⁹⁷ Es scheint, dass sie mit der Komposition verschiedener Sagen, wie der *Táin Bó Cúailnge*, beabsichtigt haben, eine vorhistorische Vergangenheit Irlands zu erschaffen.⁹⁸ Dieses Bestreben hat teilweise unmittelbarer politischer Propaganda zugunsten von Dynastien gedient, welche sich profilieren wollten. Andererseits scheint das Niederschreiben von volkssprachlicher Literatur auch eine akademische Tätigkeit gewesen zu sein, deren „Zweck die Aufbereitung der ganzen Geschichte Irlands nach dem Muster der Bibel“ gewesen ist.⁹⁹ Um den Eindruck einer lang zurückliegenden grauen Vorzeit zu verstärken, sind Personen und Vorgänge der Ulster Sage innerhalb eines auf Irland zugeschnittenen Referenzrahmens in die Zeit Christi datiert worden, was zusätzlich auf ein eindeutig christliches Milieu hindeutet, in dem diese Sagen schriftlich fixiert wurden. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Ansicht, diese Sage vermittele echte Erinnerungen an die Eisenzeit, schwer halten.

Da also in diesen Erzählungen versucht worden ist, eine irische Gesellschaft zu beschreiben, wie sie lange vor der Zeit der irischen Literaten gewesen ist, „kann man erwarten, Widersprüche, Anachronismen sowie allerlei Pseudo-Archaismen zu finden.“¹⁰⁰ Auch wenn gewisse Teile und Elemente einer Geschichte alt aussehen, heißt das noch lange nicht, dass sie eine reale Vergangenheit widerspiegeln – es handelt sich dabei unter Umständen eher um eine der Phantasie der Mönche entspringende *pseudohistory*.¹⁰¹ Wie man am Beispiel der *rosco*-Gedichte, die aufgrund ihres archaischen Anscheins lange als Datierungsmaßstab angewendet worden sind, sieht, sind auch monastische Gelehrte des hohen beziehungsweise späten Mittelalters durchaus fähig, poetische Stücke in diesem Stil zu schreiben. Sie haben jene sogar

⁹⁵ MALLORY, James P.: Die Archäologie der *Táin Bó Cúailnge*. In: *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 192-193. Vgl. zu dieser Diskussion auch McCONE, Kim: *Pagan Past*, S. 3-10.

⁹⁶ McCONE, Kim: *Pagan Past*, S. 6.

⁹⁷ McCONE, Kim: *Pagan Past*, S. 8.

⁹⁸ Ó hUIGINN, Ruairí: *Hintergründe*, S. 146.

⁹⁹ Ó hUIGINN, Ruairí: *Hintergründe*, S. 143.

¹⁰⁰ Ó hUIGINN, Ruairí: *Hintergründe*, S. 144. Vgl. auch TRISTRAM, Hildegard L. C.: *Tension*, S. 65-66.

¹⁰¹ Ó hUIGINN, Ruairí: *Hintergründe*, S. 150.

bewusst eingesetzt, um ihren Texten einen altertümlichen Anstrich zu verleihen.¹⁰² Weiters weist auch die in der *Táin Bó Cúailnge* beschriebene Sachkultur, die lange Zeit aufgrund von scheinbaren Parallelen in der kontinental-keltischen Kultur als eindeutiges Erbe aus der Eisenzeit betrachtet worden ist, in fast allen Fällen auf die frühchristliche Periode.¹⁰³

Zusätzlich sind die irischen Literaten natürlich mit klassischen Erzähltexten vertraut gewesen, von denen mehrere, wie die *Historia de excidio Troiae* oder Lucans *Pharsalia*, zwischen dem 10. und dem 12. Jahrhundert, also in mittellirischer Zeit, ins Irische übersetzt oder bearbeitet worden sind.¹⁰⁴ Sprache und Stil dieser mittellirischen Adaptionen sind jenen der einheimischen Erzählungen angepasst worden. Somit sind auch die Voraussetzungen geschaffen worden, dass die klassischen Quellen Einflüsse auf die irische Literatur ausüben konnten.¹⁰⁵ Ferner hat diese Praxis des Übersetzens die Iren mit ausgedehnten und vor allem *geschriebenen* großepischen Werken vertraut gemacht. Demnach ist es durchaus möglich, dass dies den Anstoß dazu gegeben hat, ein eigenes „Nationalepos“ wie die *Táin Bó Cúailnge* zu schaffen.¹⁰⁶ Auch wenn dieses Heldenepos keineswegs als eine Nachahmung der klassischen Sagen angesehen werden sollte, da es sich hier um einen spezifisch irischen Stoff handelt, lassen sich Einflüsse aus dieser Richtung kaum bestreiten.¹⁰⁷

Weiters darf nicht außer Acht gelassen werden, dass überirdische und übermenschliche Wesen, die einer eindeutig irischen Tradition entspringen, in der frühen Literatur Irlands eine bedeutende Rolle spielen. Die in den Grabhügeln beziehungsweise der Anderswelt lebenden *síde*, was allgemein als „Elfenvolk“ übersetzt wird,¹⁰⁸ kommen in vielen verschiedenen Sagen vor, wie auch in der *Táin Bó Cúailnge*. So gehört zum Beispiel Cú Chulainns Vater, Lug mac Ethlend, den übernatürlichen Wesen an, was den Ulsterhelden zu einem Mittler zwischen den Welten macht und auch seine übermenschliche Kraft erklärt. Ferner werden die drei – meist in Gestalt von Raben oder Krähen erscheinenden – Kriegsdämoninnen oder Furien Badb, Bé Néit und Némain immer wieder genannt. Zu dieser Riege zählt auch die Mórrígan, die in der

¹⁰² Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 142-143. Vgl. dazu Kapitel 2.2. Die Frage nach der Gattung.

¹⁰³ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 226.

¹⁰⁴ Weiters scheinen die Iren schon im 7. Jahrhundert mit den Werken Vergils vertraut gewesen zu sein. Es könnte sein, dass ihnen auch schon andere lateinische Texte vor dem 10. Jahrhundert zugänglich gewesen sind. Vgl. Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 36.

¹⁰⁵ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 137-138.

¹⁰⁶ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Tension, S. 74-75.

¹⁰⁷ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 139. In den folgenden Kapiteln werden immer wieder Beispiele für klassische Einflüsse in der *Táin Bó Cúailnge* kurz angesprochen.

¹⁰⁸ Die Anderswelt spielt in der frühen irischen Literatur eine wichtige Rolle. Sie ist nicht scharf von der Menschenwelt abgegrenzt, doch trotzdem für Menschen schwer zu erreichen. Zu finden ist die Anderswelt auf Inseln im Ozean, jenseits oder unter einem Wasser beziehungsweise in den (präkeltischen Grab-) Hügeln. Ihre Bewohner werden *síde* oder *áes síde* („das Volk der Síde“) genannt. Diese sind klüger, reicher, schöner und langlebiger als die Menschen, aber nicht unsterblich. Vgl.: EDEL, Doris: Keltische Literatur. In: *Die Kelten – Mythos und Wirklichkeit*. Hrsg. v.: Stefan Zimmer, Darmstadt: WBG, 2004, S. 141-142.

Táin Bó Cúailnge versucht, Cú Chulainn zu verführen. Als dieser nicht darauf eingeht, übt sie Rache, kann von dem Helden aber besiegt werden.¹⁰⁹ Weiters dürften sowohl Königin Medb, als auch Fergus mac Roich ihren Ursprung in der Mythologie haben.¹¹⁰ Solche Charaktere sind oft in einen historischen Rahmen wie in die Genealogien eingebunden worden und haben somit ihre ursprünglich übernatürlichen Eigenschaften bis zu einem gewissen Grad eingebüßt. Diese Verschmelzung beziehungsweise Symbiose von Mythos und Geschichte, von Fakt und Fiktion¹¹¹ ist in dem hier zu Diskussion stehenden Heldenepos deutlich zu erkennen.

Leider lässt sich eine genauere Datierung dieser Heldensage nur schwer vornehmen. Wie schon erwähnt, liegt unser frühestes gesichertes Datum um 1100 n. Chr. In welcher Form die *Táin Bó Cúailnge* vorher schon existiert hat, wird wahrscheinlich nie ganz geklärt werden können. Jedenfalls gibt es einige wenige frühe Zeugnisse die darauf hindeuten, dass der *Táin*-Stoff schon im 8. beziehungsweise 9. Jahrhundert vorgelegen ist.

Bei den frühesten Zeugnissen handelt es sich um zwei obskure, im *rosc*-Stil verfasste Gedichte, nämlich *Verba Scáthaige*,¹¹² „Die Worte der Scáthach“, und *Conailla Medb míchura*, „Medb erfreute sich an schlechten Verträgen“.¹¹³ Bei dem ersteren Gedicht handelt es sich um eine Prophezeiung, die Cú Chulainns Lehrerin Scáthach („die Schattige“), bei der er die Ausbildung in der Waffenkunst erhält, in den Mund gelegt wird. „Soweit man die dunkle Sprache verstehen kann“,¹¹⁴ sagt sie voraus, was Cú Chulainn in der *Táin Bó Cúailnge* bevorsteht. *Verba Scáthaige* ist als selbstständiges Gedicht in vier Handschriften¹¹⁵ überliefert und es ist je nach Manuskript 33 oder 34 Zeilen lang. Weiters ist dieses Gedicht auch in die

¹⁰⁹ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 62-63. Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

¹¹⁰ Vgl. Ó CATHASAIGH, Tomás: Mythology in *Táin Bó Cúailnge*. In: *Studien zur Táin Bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S.130-131 und KELLY, Patricia: Táin, S. 77-84. Medb scheint eine Erinnerung an eine gleichnamige Souveränitätsgöttin darzustellen, die manchmal in der Literatur mit dem Beinamen *Lethderg* versehen wird, was „rote Seite“ oder „Halbrot“ bedeutet. Der Name Medb selbst dürfte auf die indogermanische Wurzel zurückgehen, von der sich Wörter wie altirisch *mid*, englisch *mead* und deutsch *Met* ableiten. Somit verweist ihr Name auf ein alkoholisches Getränk und kann als „Metfrau“ übersetzt werden beziehungsweise „die, die betrunken macht“. Vgl. BOWEN, Charles: Great-bladdered Medb. Mythology and Invention in the *Táin Bó Cuailnge*. In: *Éire* 10, 1975, S. 19-21. Vgl. dazu auch Ó MÁILLE, Tomás: Medb Chruachna. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 17, 1927, S. 129-146. Fergus mac Roichs Name bedeutet soviel wie „Manneskraft“.

¹¹¹ McCONE, Kim: Pagan Past, S. 54-55.

¹¹² Herausgegeben und diskutiert von HENRY, P. L.: *Verba Scáthaige*. In: *Celtica* 21, 1990, S. 191-207.

¹¹³ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 151. *Conailla Medb míchura* ist nicht der eigentliche Titel dieses Gedichtes, sondern stellt die ersten drei Worte der ersten Zeile dar. Bei der Übersetzung des Titels habe ich mich hier an jene von Tomás Ó Cathasaigh, „Medb enjoyed evil contracts“, angelehnt, in: Ó CATHASAIGH, Tomás: *Táin Bó Cúailnge and early Irish law*. The Osborn Bergin Memorial Lecture V, Vortrag gehalten am 31. Oktober 2003, Dublin: Faculty of Celtic Studies, University College Dublin, 2005, S. 4.

¹¹⁴ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 151. Vgl. auch THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 376-377.

¹¹⁵ Es handelt sich dabei um Oxford, Bodleian Library, Rawlinson B 512 (fol. 118 b 2), British Library Egerton 1782 (fol. 19 b 1), Egerton 88 (fol. 11 a 2) und Royal Irish Academy 23 N 10 (Seite 68). Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 377. Diese vier Fassungen sind unabhängig voneinander. Vgl. HENRY, P. L.: *Verba Scáthaige*, S. 191.

Erzählung *Tochmarc Emire*, „Das Werben um Emer“ aufgenommen worden,¹¹⁶ wobei es sich hier um eine längere Version, bestehend aus 80 Zeilen, handelt, die eine spätere Erweiterung der kürzeren Version darstellen dürfte.¹¹⁷ Aus sprachlichen Gründen datiert Rudolf Thurneysen *Verba Scáthaige* in die Mitte des 8. Jahrhunderts.¹¹⁸ Dies wird von dem Umstand gestützt, dass das Gedicht in dem verloren gegangenen *Cín Dromma Snechta*¹¹⁹ enthalten ist, das aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem frühen 8. Jahrhundert stammt. Leider sind uns bis heute nur Hinweise auf diese Handschrift in jüngeren Manuskripten erhalten geblieben, die uns aber einigen Aufschluss über den Inhalt geben.¹²⁰

Das zweite alte Zeugnis, das Gedicht *Conailla Medb míchura*,¹²¹ ist noch obskurer als das erste und dürfte ungefähr um die gleiche Zeit entstanden sein. Dieses Stück findet sich in den Genealogien von Munster und wird dem Dichter Lucreth Moccu Chéri (Chíara) zugeschrieben. Der Inhalt von *Conailla Medb míchura* lässt sich aufgrund der dunklen Sprache teilweise nur erahnen, aber der Dichter scheint hier die Absicht zu verfolgen, eine genealogische Verbindung zwischen gewissen Munsterstämmen und den Ulstermännern festzustellen, und führt daher ihre Abstammung auf Fergus mac Roich zurück. Dieser spielt zusammen mit seinem Sohn Fiacc die führende Rolle in der Handlung des Gedichtes. Auch Ailill und Medb werden erwähnt, nicht aber Cú Chulainn oder die anderen Helden der *Táin Bó Cúailnge*. Die beiden Stiere werden ebenfalls nicht genannt, doch bezieht sich eine Zeile auf das Wegtreiben von Kühen aus Ulster. Aufgrund dessen kann angenommen werden, dass der Dichter den Sagenstoff rund um die *Táin Bó Cúailnge* zwar gekannt hat, ihm aber keine größere Bedeutung für seine Absichten zugemessen hat.¹²²

Ein Indiz dafür, dass der *Táin* Stoff schon vor 1100 in einer schriftlichen Form vorgelegen ist, ist die Erwähnung der *Táin Bó Cúailnge* in den Triaden aus dem 9. Jahrhundert.¹²³ Ferner werden einige Vorgänge der Erzählung in den Gedichten von Cinaed Ó hArtacáin, der im Jahr 975 n. Chr. gestorben ist, angesprochen. Auch taucht die *Táin Bó Cúailnge*, wie schon erwähnt, in den mittelalterlichen Sagenlisten auf, was für ihre große Bedeutung spricht. Die

¹¹⁶ *Tochmarc Emire*, „Das Werben um Emer“, ist in fünf Handschriften überliefert: LU (125b-126a), Royal Irish Academy D iv 2 (fol. 77 v), British Library Harleian 5280 (fol. 34 a 1-2), Book of Fermoy (Seite 212) und Royal Irish Academy 23 N 10 (Seiten 26, 125). Vgl. HENRY, P. L.: *Verba Scáthaige*, S. 191.

¹¹⁷ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 151-152.

¹¹⁸ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 377.

¹¹⁹ „Das Heft von Druim Snechta“ bei Monaghan. Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 16.

¹²⁰ Vgl. HENRY, P. L.: *Verba Scáthaige*, S. 192 und THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 15-18.

¹²¹ Herausgegeben von MEYER, Kuno: The Laud Genealogies and Tribal Histories. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 8, 1912, 291-338, hier S. 305-307.

¹²² Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 153-155.

¹²³ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 136 beziehungsweise Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 35. Die Triaden selbst sind herausgegeben von MEYER, Kuno: *The Triads of Ireland*. Royal Irish Academy Todd Lecture Series Bd. 13, Dublin: Hodges, Figgis, & Co., 1906. Der Eintrag, der die *Táin Bó Cúailnge* erwähnt, findet sich auf S. 8/9, §62.

Tatsache, dass einige *Dindsenchas*-Erzählungen in unabhängige Sammlungen von Geschichten dieses Stils aufgenommen worden sind, kann außerdem als Hinweis auf eine frühere Existenz dieser Heldensage gewertet werden.¹²⁴

Fasst man das sich hier ergebende Bild zusammen, so kann man davon ausgehen, dass die *Táin Bó Cúailnge* aus „presumably freely floating episodes or sequences of episodes, both written and oral“¹²⁵ in einem gelehrten, frühchristlichen Milieu zusammengeführt worden ist.¹²⁶ Auch wenn der *Táin*-Stoff schon im 8. Jahrhundert und teilweise vermutlich schon früher existiert haben dürfte, dürften die ersten schriftlichen Fassungen erst im 9. Jahrhundert entstanden sein. Diese sind dann schließlich in dem uns erhaltenen LU gesammelt worden.¹²⁷ Nur einige Jahrzehnte später ist der Stoff in LL zu einer einheitlicheren literarischen Komposition zusammengefügt worden. Für die *Táin Bó Cúailnge* ergibt sich demnach ein Entstehungszeitraum von 400 bis 500 Jahren, beziehungsweise sogar noch länger, da die Tradierung mit den frühesten Handschriften nicht abgeschlossen gewesen ist.

In dieser Zeit sind verschiedenste Elemente zu einer relativen Einheit verschmolzen, die aber nie definitiv im Sinne eines in sich geschlossenen Werkes vorgelegen, sondern beweglich geblieben sind.¹²⁸ In diesem Sinne ist die *Táin Bó Cúailnge* ein Werk, „das durch viele Jahrhunderte hindurch von verschiedenen Literaten an verschiedenen Orten entwickelt“ worden ist.¹²⁹ Wahrscheinlich lässt sich dieses Heldenepos am besten mit einem Schichtkuchen vergleichen: Alle Elemente, seien sie schriftlich oder mündlich überliefert, vorchristlicher oder christlicher Herkunft, archaisierend oder modernisierend, sind zwar bis zu einem gewissen Grad noch erkennbar, aber gleichzeitig so eng mit einander verbunden, dass man sie nicht mehr voneinander trennen kann. Das so entstandene Ganze ist weiters zu einem bestimmten Zweck von den Literaten zusammengeführt worden, nämlich um den gängigen Geschmack einer adeligen Oberschicht, was Literatur anlangt, zu befriedigen. Denn gleichgültig, ob die Entstehung der *Táin Bó Cúailnge* politisch motiviert gewesen ist, oder der Kompilator/Autor ein akademisches oder antiquarisches Interesse verfolgt hat, er hat immer ein bestimmtes Publikum vor Augen gehabt, das sich ihm vermutlich sowohl lesend als auch

¹²⁴ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 136 beziehungsweise Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S.35.

¹²⁵ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Tension, S. 76. Die Frage welche Elemente der *Táin Bó Cúailnge* mündlich und welche schriftlich überliefert worden sind, ist für die vorliegende Arbeit im Prinzip unerheblich, da hier das Hauptaugenmerk auf dem erhaltenen Text der Rezension I liegt.

¹²⁶ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 156.

¹²⁷ Vgl. THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 112.

¹²⁸ SAYERS, William: Concepts of Eloquence in ‘Tochmarc Emire’. In: *Studia Celtica* 26/27, 1991/1992, S. 127. Vgl dazu 1.3. Wer waren der Autor und sein Publikum? – Der „unfeste Text“ als Momentaufnahme eines literarischen Werkes.

¹²⁹ Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S 157.

hörend zugewandt hat. In diesem Sinne kann man auch das von dem Autor der LL-Version der *Táin Bó Cúailnge* verfasste Schlusswort in lateinischer Sprache, in dem er den Inhalt der *Táin Bó Cúailnge* kommentiert, verstehen:

Sed ego qui scripsi hanc historiam aut uerius fabulam quibusdam fidem in hac historia aut fabula non accomodo. Quaedam enim ibi sunt praestigia [sic]¹³⁰ demonum, quaedam autem figmenta poetica, quaedam similia uero, quaedam non, quaedam ad delectationem stultorum.

(Zeile 4921-4925)¹³¹

Aber ich, der diese Geschichte, oder besser Sage, geschrieben hat, schenke einigem in dieser Geschichte oder Sage keinen Glauben. Denn einige (Dinge) dort sind das Blendwerk der Dämonen, einige aber dichterische Lügen, einige gleich der Wahrheit, einige nicht, einige zum Vergnügen der Toren.¹³²

¹³⁰ praestigia

¹³¹ Zitiert nach O'RAHILLY, Cecile (Hrsg.): *Táin Bó Cúailnge* from the Book of Leinster.

¹³² Dies ist meine eigene Übersetzung, unter Zuhilfenahme von Cecile O'Rahillys englischer Übersetzung in: O'RAHILLY, Cecile (Hrsg.): *Táin Bó Cúailnge* from the Book of Leinster, S. 272.

3. Die Rezension I der *Táin Bó Cúailnge* genauer betrachtet

3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst¹³³

Die erste Episode (Zeile 1-134, Seite 125-128)¹³⁴ in der Rezension I der *Táin Bó Cúailnge*, die den Aufmarsch von Ailills und Medbs Armee erzählt, hat zwar keine Überschrift, wird aber als *titulrad* „zum Titel Gehöriges“¹³⁵ bezeichnet. Auch wenn es sich hier um eine Art Einleitung handelt, fehlt doch jegliche Information, warum Ailill und Medb diesen Kriegszug überhaupt unternehmen. Darum ist anzunehmen, dass die Sage dem Publikum so geläufig gewesen ist, dass die Motive nicht extra erklärt werden mussten. Es wird hier erzählt, wie sich die zahlreichen Verbündeten des Königs und der Königin von Connacht in Crúachain, dem Königssitz der Connachter, versammeln.¹³⁶ Bevor sich der Kriegszug in Bewegung setzt, wird auf ein gutes Omen gewartet. Am Montag nach dem Herbstfest *Samain* (1. November) bricht das Heer dann schließlich auf. Da treffen sie die Dichterin beziehungsweise Prophetin Fedelm, die das Schicksal der Unternehmung als „rot“ vorhersagt. Medb lässt sich jedoch von dieser Prophezeiung nicht von ihrem Vorhaben abbringen.¹³⁷

Mit der Bemerkung „jetzt beginnt die Erzählung nach der Ordnung“¹³⁸ wird die nächste Episode (Zeile 135-372, Seite 128-135) eingeleitet. Hier werden die wichtigsten Charaktere dieser Heldensage vorgestellt. Weiters wird das langsame Fortschreiten des Heereszuges, der aus achtzehn Divisionen oder „Dreitausendschaften“¹³⁹ besteht, von Crúachain aus erzählt. Auf dem Weg in Richtung Cúailnge macht die Connachtarmee in dieser Episode auch das erste Mal Bekanntschaft mit dem Verteidiger Ulsters, Cú Chulainn, der den Connachtern noch

¹³³ Rudolf Thurneysens hat den Inhalt aller drei Fassungen detailliert diskutiert; in THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 118-244. Vgl. dazu Kapitel 2.5. Die Handlung kurz erzählt.

¹³⁴ Die Zeilenangaben beziehen sich auf den irischen Originaltext und die Seitenangaben auf die englische Übersetzung von Cecile O’Rahillys Edition der Rezension I.

¹³⁵ Zeile 134, Seite 128. Bei den im folgenden diskutierten Überschriften zu den einzelnen Episoden muss bedacht werden, dass einige nicht im Text selbst stehen, sondern erst später am Rand dazugefügt worden sind. Es handelt sich hier also nur um eine ungefähre Einteilung.

¹³⁶ Crúachu oder Crúachain Aí wird in der *Táin Bó Cúailnge* als die große Festung Connachts, der Königssitz von Ailill und Medb, portraitiert. Es stellt das Gegenstück zu Emain Macha, der Sitz von Conchobar, in Ulster dar. Crúachu kann als das heutige Rathcroghan, County Roscommon identifiziert werden. Vgl. MALLORY, James P.: Archäologie, S. 205. Vgl. dazu Kapitel 6.1. Cormac Conn Longas und seine drei Kompanien

¹³⁷ Vgl. dazu Kapitel 5.1.1. Fedelm, die Poetin Connachts – Schönheitsideal der Frau?

¹³⁸ *Inscél iar n-urd* (Zeile 135)

¹³⁹ Die Division, wörtlich *trícha cét* „dreißig Hundert“, wird von Rudolf Thurneysen als „Dreitausendschaft“ übersetzt. Es dürfte sich dabei um eine mehr territoriale Unterabteilung handeln, nämlich um eine Art Bezirk, der 100 Höfe umschließt. Da man theoretisch pro Hof dreißig Köpfe rechnet, erhält man „dreißig Hundert“. Der Anführer einer Dreitausendschaft in den Sagen hat nicht unbedingt 3000 Mann unter sich, sondern nur so viele als ein solches *trícha cét* stellt, also gewiss eine wechselnde Zahl. Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 76-77.

unbekannt zu sein scheint. Sie treffen ihn aber nicht persönlich, sondern er legt der feindlichen Armee Hindernisse in den Weg, die sie überwinden müssen, bevor sie weiterziehen können, was den Kriegszug aufhält. Das erste Hindernis ist ein Reifen, auf den er eine Nachricht in Ogam¹⁴⁰ geschrieben, und den er über einen Steinpfeiler geworfen hat. Das zweite ist ein viergegabelter Ast. Auf die vier Zinken steckt Cú Chulainn die vier Köpfe von Angehörigen der Connachtarmee und schreibt wieder eine Botschaft in Ogam¹⁴¹ auf die Seite des Astes.¹⁴² Um mehr über diesen unbekanntes Helden zu erfahren, bitten Ailill und Medb die im Exil lebenden Ulstermänner, ihnen über diesen Hund des Culann zu berichten.

Zuerst singt Fergus mac Roich ein Loblied auf Cú Chulainn (Zeile 373-397, Seite 135-136), nämlich, dass es keinen besseren, schöneren oder ehrenvolleren Krieger gäbe.¹⁴³ Medb glaubt jedoch nicht an dessen Gefährlichkeit, als sie hört, dass der Ulsterheld erst siebzehn Jahre alt ist. Fergus widerspricht ihr und beginnt, die Knabentaten (*mac-gnímrada*) des jungen Cú Chulainn zu erzählen (Zeile 398-824, Seite 136-148).¹⁴⁴ Insgesamt erzählen die im Exil lebenden Ulstermänner von sieben Taten, wobei nicht alle extra durch eine Überschrift gekennzeichnet sind. Zuerst (Zeile 398-456, Seite 136-137) berichtet Fergus, wie der damals noch Sétanta genannte Krieger mit nur fünf Jahren von zu Hause auszieht, um sich den Knaben von Emain Macha anzuschließen und dort erzogen zu werden. Da er aber aus Unwissenheit einige Regeln bricht, attackieren ihn die dreimal fünfzig Knaben. Daraufhin verfällt er in Kampfeswut (*riastad*)¹⁴⁵ und hält den Knabentrupp in Schach, bis Conchobar, der König von Ulster, der auch des Knaben Onkel ist, Frieden zwischen ihnen stiftet und Sétanta zur Erziehung in Emain aufgenommen wird. Dann (Zeile 457-469, Seite 137-138) erzählt Fergus, dass Cú Chulainn nur schlafen kann, wenn sein Kopf und seine Füße auf gleicher Höhe sind. Deshalb wird ihm ein Bett aus zwei Steinpfeilern bereitet. Wenn der

¹⁴⁰ Die Ogam-Inschrift lautet: „Let none go past till there be found a man to throw a withe made of one branch as it is in the same way with one hand. But I except my friend (*popa*) Fergus.“ (Zeile 269-270, Seite 132).

¹⁴¹ Die zweite Ogam-Inschrift lautet: „One man has cast this forked branch with one hand, and ye shall not go past it unless one of you, but not Fergus, has cast it with one hand.“ (Zeile 343-345, Seite 134).

¹⁴² Vgl. zu den Ogam Inschriften auch die *Slicht sain so co aidid nÓrláim*, „Eine andere Überlieferung bis zum Tod Órláms“-Episode (Zeile 825-832, Seite 148), wo dieses Motiv wiederholt wird.

¹⁴³ Vgl. dazu Kapitel 5.2.1. Die hervorragende Schönheit des Helden – Körper, Kleidung, Ausstattung und Waffen.

¹⁴⁴ Die *mac-gnímrada* gehören nicht zur Haupthandlung der *Táin Bó Cúailnge*, sondern es handelt sich hier um eine Rückblende. In sieben Episoden wird Cú Chulainns Entwicklung zum Kriegerhelden beziehungsweise seine Inkorporation zum vollwertigen Mitglied in der Gesellschaft dargelegt. Für die *Táin Bó Cúailnge* sind die *mac-gnímrada* insofern von Bedeutung, als sie Erwartungen an die von Cú Chulainn zu vollbringenden Heldentaten wecken. Vgl. KELLY, Patricia: *The Táin*, S. 73, Ó CATHASAIGH, Tomás: *Mythology*, S. 128-129, McCONE, Kim: Hund, Wolf und Krieger bei den Indogermanen. In: *Studien zum indogermanischen Wortschatz*. Hrsg. v. Wolfgang Meid, Innsbruck: Inst. f. Sprachwissenschaft d. Univ. Innsbruck, 1987, S. 113, McCONE, Kim: *Aided Chelthchair maic Uthechair*. Hounds, Heroes and Hospitallars in Early Irish Myth and Story. In: *Ériu* 35, 1984, S. 9-11.

¹⁴⁵ In dieser Kampfeswut ändert Cú Chulainn sein gesamtes Aussehen und verwandelt sich in ein kampfwütiges Monster. Vgl. für nähere Ausführungen Kapitel 5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster.

Krieger schläft, wagt ihn niemand zu wecken, da man dann des Todes ist. Die dritte Begebenheit, die den Titel *Aided na Macraide*, „Der Tod der Knaben“ (Zeile 470-480, Seite 138), trägt, dreht sich darum, dass Sétanta alle Spiele gegen den gesamten Knabentrupp gewinnt. Während eines Spieles gerät er so in Fahrt, dass ohne seine Absicht fünfzig der Knaben durch seine Hand sterben. Daraufhin flieht er und versteckt sich unter den Kissen von Conchobars Ruhelager und kommt erst wieder hervor, als der König Frieden zwischen den Knaben schließt. Weiters wird unter der Überschrift *Cath Eógain meic Derthacht fri Conchobar*, „Die Schlacht zwischen Eógan mac Durthacht und Conchobar“ (Zeile 481-523, Seite 138-139), berichtet, wie einmal Conchobar nach einer Schlacht mit seinem Feind Eógan mac Durthacht, mit dem er mal verbündet ist, mal Scharmützel austrägt, nicht zurückkehrt und Cú Chulainn auszieht, um ihn zu finden. Auf dem Weg zum Schlachtfeld begegnet er Geistern und anderen Phantomen, zeigt sich aber wenig beeindruckt von diesen. Schließlich findet er seinen Onkel und bringt ihn nach Emain zurück. In seiner fünften Knabentat, die den Titel *Aided na trí nónbór inso 7 in fáth arná laimthé a nguín ina cessa*,¹⁴⁶ „Der Tod der siebenundzwanzig Männer und der Grund, warum niemand wagte, die Ulstermänner in ihrem Schwächezustand zu verletzen“ (Zeile 524-539, Seite 139-140), hat, verteidigt Cú Chulainn Emain Macha alleine gegen einen feindlichen Angriff, während die übrigen Ulstermänner in einem Schwächezustand liegen, der Cú Chulainn und seinen Vater nicht betrifft. Für die nächste Knabentat des Helden, *Aided con na cerda inso la Coin Culaind 7 aní día fil Cú Chulaind fair-seom*, „Der Tod des Hundes des Schmieds durch Cú Chulainn und der Grund, warum er Cú Chulainn genannt wird“ (Zeile 540-607, Seite 140-142), übernimmt Conall Cernach, einer der im Exil lebenden Ulsterhelden, die Rolle des Erzählers. Er berichtet hier, wie Cú Chulainn seinen Namen erhält: Einmal ist Conchobar und sein Gefolge bei Culann dem Schmied eingeladen. Der König fragt Sétanta, ob er ihn begleiten will. Dieser möchte aber zuerst sein Spiel mit den Knaben beenden und dann nachkommen. Als Conchobar bei Culann ankommt und gefragt wird, ob noch jemand folgt, vergisst er auf seinen Neffen und verneint. Daraufhin lässt der Schmied seinen schrecklichen Wachhund los, der sein Land und seinen Besitz beschützt. Als nun der Junge sich dem Haus Culanns nähert, wird er von dem Hund angegriffen und tötet ihn in der Folge. Die Ulstermänner sind erleichtert, weil der Neffe des Königs überlebt hat. Der Schmied aber ist bestürzt, weil es eine lange Zeit dauert, wieder einen Wachhund heranzuziehen. Aus diesem Grund erklärt Sétanta sich dazu bereit, die Pflichten des Hundes für ein Jahr zu übernehmen, woraufhin Cathbad der Druiden ihm den Namen *Cú Chulainn*, „der Hund des Culann“, verleiht. Die siebente und letzte Knabentat,

¹⁴⁶ Der kleine Siebener (7) ist eine gängige Abkürzung für „ocus“, was auf Deutsch „und“ bedeutet.

Aided trí mac Nechta Scéni, „Der Tod der drei Söhne der Nechta Scéne“ (Zeile 608-824, Seite 142-148), wird von Fiachu mac Fir Fhebe erzählt. Er berichtet, wie der junge Cú Chulainn das erste Mal Waffen aufnimmt, zum ersten Mal in einem Streitwagen ausfährt und die Grenzen Ulsters beschützt. Im Zuge dieser Ausfahrt fordert er die drei Söhne der Nechta Scéne, die Erzfeinde der Ulstermänner sind, zum Kampf heraus und besiegt sie. Auf dem Rückweg gerät er so in Kampfeswut, dass er Emain Macha bedroht. Um ihn aufzuhalten, entblößen die Frauen ihre Brüste vor ihm. Als Cú Chulainn schamhaft sein Gesicht verbirgt, ergreifen ihn die Ulstermänner und kühlen ihn sukzessive in drei Fässern voll Wasser ab. Schließlich wird er von der Königin in neue Gewänder gehüllt und nimmt beim Knie Conchobars Platz, wo fortan sein Lager ist.

Nach dieser Rückschau auf die Knabentaten des Cú Chulainn kehrt der Kompilator zwar zur Haupthandlung zurück, gibt aber in der Episode mit dem Titel *Slicht sain so co aidid nÓrláim*, „Eine andere Überlieferung bis zum Tod Órláms“ (Zeile 825-832, Seite 148),¹⁴⁷ wie der Titel schon sagt, eine andere Version wieder. Es wird hier berichtet, wie das Heer auf Mag Mucceda Halt machen muss, da Cú Chulainn zuvor eine Eiche gefällt hat, auf der er in Ogam geschrieben hat, dass keiner die Stelle passieren dürfe, bis der Fahrer eines einzigen Wagens darüber hinweggesetzt sei. Nachdem dies nicht gelingt, fordert Medb in der folgenden Episode am nächsten Morgen Fráech mac Fidaig auf, Cú Chulainn zum Zweikampf herauszufordern. In diesem Abschnitt, der die Überschrift *Aided Fraích*, „Der Tod des Fráech“ (Zeile 833-857, Seite 148-149), trägt, greift Fráech den im Fluss badenden Ulsterhelden an und bezahlt dies mit seinem Leben. Nachdem Fergus (Zeile 858-867, Seite 149) es schließlich schafft, mit seinem Streitwagen über die Eiche zu springen, kann das Heer weiterziehen. Cú Chulainn tut aber das Seinige dazu, die feindliche Armee, so gut es geht, am Weiterkommen zu hindern und es folgen einige Episoden, die den Tod von verschiedenen Personen schildern.

So wird in der *Aided Órláim*, „Der Tod des Órlám“-Episode (Zeile 868-906, Seite 149-150), erzählt, wie Cú Chulainn Órlám, den Sohn Ailills und Medbs, umbringt und ihm den Kopf

¹⁴⁷ In der ersten Rezension der *Táin Bó Cúailnge*, die, wie weiter oben schon erwähnt, eine Kompilation ist, werden immer wieder verschiedene Varianten einer Geschichte wiedergegeben. Manchmal sind diese von Cecile O’Rahilly als *córugud aile* („eine andere Ordnung/Arrangement“, also frei übersetzt „eine andere Version“) bezeichneten Passagen relativ lang wie *Slicht sain so co aidid nÓrláim*, manchmal handelt es sich nur um einige wenige Sätze, die einen integrativen Teil der jeweiligen Episode darstellen. Interessant ist, dass diese Unstimmigkeiten ausdrücklich durch „metatextual comments“ angesprochen werden, das bedeutet, dass der Kompilator der Rezension I im Text auf die jeweilige Variante verweist. Eine solche Vorgehensweise ist innerhalb der mittelalterlichen Literatur ein eher außergewöhnliches Phänomen. Vgl. TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin, S. 870.

abschneidet.¹⁴⁸ Darauf folgt *Aided Trí Mac nGárach*, „Der Tod der drei Söhne von Gárach“ (Zeile 907-919, Seite 150-151), wo Lon, Úalu und Diliu, die drei Söhne von Gárach, zu dritt gegen Cú Chulainn in den Kampf ziehen, womit sie den Kriegerehrenkodex¹⁴⁹ brechen. Doch trotz ihrer Überzahl gelingt es dem Ulsterhelden, sie zu überwältigen. Daraufhin beginnt Cú Chulainn, mit Schleudersteinen die feindliche Armee zu beschießen, mit dem Ziel Ailill oder Medb zu treffen. Wie in der *Aided in Togmaill 7 in Pheta Eóin*, „Der Tod des Wiesels und des zahmen Vogels“-Episode (Zeile 920-945, Seite 151-152), erzählt wird, trifft er mit diesen Wurfgeschossen ein Wiesel und einen zahmen Vogel, die jeweils auf Medbs beziehungsweise Ailills Schulter sitzen. Auf diese Art bringt er auch Angehörige der feindlichen Armee um. Der nächste Tod ist der des Lethan, *Aided Lathain* (Zeile 946-972, Seite 152-153), dem Cú Chulainn auch den Kopf abschlägt. Auch wenn er bis Cúailnge niemanden mehr umbringt, so droht er speziell Medb, sie mit einem seiner Schleudersteine zu treffen, und so geschieht es, dass er deren Magd Lócha, die mit einem großen Gefolge von Frauen Wasser holen geht, für die Königin hält und sie erschlägt. Diese Episode steht unter dem Titel *Aided Lócha* „Der Tod der Lócha“ (Zeile 973-977, Seite 152).

Daraufhin wird berichtet (Zeile 978-1001, Seite 152-153), wie die Armee der Connachter in Findabair in Cúailnge angekommen, von dort aus brandschatzend über das gesamte Gebiet herfällt und alle Frauen, Knaben, Mädchen und Kühe zusammentreibt. Es gelingt ihnen aber nicht, den von Medb ersehnten Stier zu fangen, da sich dieser mit seinen dreimal zwanzig Färsen davon macht. Als Medb befiehlt, ihm nachzustellen, erhebt sich der Fluss Cronn gegen die feindliche Armee, was den Heereszug aufhält.

Die nächste Episode, *Aided Úaland*, „Der Tod des Úalu“ (Zeile 1002-1029, Seite 153-154), dreht sich vor allem um das Fortschreiten der Connachtarmee, die das Land der Ulstermänner verwüstet. Nur Cú Chulainn stellt sich ihnen in den Weg. Als sie zum Fluss Colptha kommen, erhebt sich auch dieser gegen sie und hundert Krieger ertrinken in seinen Fluten. Am Ende dieser Episode steht der Hinweis, dass dies nur eine Version ihrer Reise von Cúailnge aus ist und dass nun eine andere Darstellung folgt.

¹⁴⁸ Hier scheint der Kompilator wieder zum Hauptstrang seiner Erzählung zurückzukehren. Weiters ist das Abschlagen der Köpfe als finaler Akt eines Kampfes ein häufiges Motiv in der *Táin Bó Cúailnge* und in der frühen irischen Literatur allgemein. Die Köpfe der Gegner werden als Trophäen aufbewahrt und zu gegebenen Anlass auch stolz vorgezeigt, wie zum Beispiel in *Túarasbáil Delba Con Culaind*, „Die Beschreibung des Cú Chulainn“ (Zeile 2335-2454, Seite 189-192). Vgl. auch RICHTER, Michael: *Irland im Mittelalter. Kultur und Geschichte*. Münster [u.a.]: LIT Verlag, 2003, S. 26. Diese Kopfjagd wird in der Forschung lange als eines der Indizien betrachtet, welche die in der frühen irischen Literatur dargestellte Gesellschaft mit der festlandkeltischen der Antike verbinden. Da dieses Motiv aber bis ins Mittelalter hinein belegt ist und auch in den Annalen Erwähnung findet, ist eine zeitliche Zuordnung eher problematisch. Vgl. MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 193-194 und MALLORY, James P.: *World*, S. 112-113.

¹⁴⁹ Wörtlich bedeutet *fír fer* „die Wahrheit/Gerechtigkeit der Männer“, was von Cecile O’Rahilly als „fair play“ übersetzt worden ist (Zeile 915, Seite 150).

Diese beginnt mit der Überschrift *Orgain Chúalngi*, „Die Verwüstung von Cúailnge“ (Zeile 1030-1286, Seite 154-160),¹⁵⁰ und setzt an der Begebenheit an, in der die Connachtarmee ihre Beute in Findabair in Cúailnge sammelt. Von dort aus trennt sich das Heer – der eine Teil wird von Ailill angeführt, der andere von Medb und Fergus. Da der König von Connacht misstrauisch wird, befiehlt er seinem Wagenlenker Cuillius, den beiden zu folgen. Dieser beobachtet sie, wie sie alleine hinter der Armee zurückbleiben und stiehlt in einem unbeobachteten Moment Fergus’ Schwert, um es als ein Beweisstück zu Ailill zurück zu bringen. Dieser zeigt sich verständnisvoll, als er von der Untreue der Königin erfährt, da er ihre Motive versteht: Sie tut dies, um Fergus als Verbündeten fester an die Connachtarmee zu binden. Als Fergus seinerseits den Diebstahl seines Schwertes bemerkt, geht er in den Wald und schlägt sich mit dem Schwert seines Wagenlenkers selbst eines aus Holz. Die zwei Teile des Heeres treffen schließlich wieder zusammen und Fergus wird zu Ailill zum *fidchell*-Spiel¹⁵¹ gerufen. Am nächsten Morgen tritt Cú Chulainn ihnen an der Cronn-Furt entgegen, wo er Maine,¹⁵² den Sohn von Ailill und Medb, und noch weitere Krieger der feindlichen Armee abschlachtet. Der Fluss selbst begräbt in seinen über die Ufer getretenen Fluten dreißig Reiter.¹⁵³ Daraufhin wird Lugaid mac Nóis úí Lomairc Allchomaig zu dem Helden entsandt, um einen Waffenstillstand auszuhandeln. Cú Chulainn warnt die Ulstermänner, die noch von ihrem Schwächezustand betroffen sind, in dieser Nacht. Da weiters keine Hilfe in Aussicht ist, fährt der Hund des Culann fort, die Armee alleine in Schach zu halten. Nach neuerlichen Angriffen durch den Ulsterhelden wird Mac Roth, der Bote von Ailill und Medb, mit weiteren Friedensangeboten zu ihm geschickt, die dieser unmissverständlich ablehnt. Er bietet den Connachtern jedoch an, jeden Tag einen einzelnen Krieger gegen ihn im Zweikampf antreten zu lassen, da er dann den Heereszug selbst in Ruhe lassen würde. Dieses Angebot wird von Ailill und Medb angenommen.

In der folgenden Episode *Aided Etarcomail*, „Der Tod von Etarcomol“ (Zeile 1287-1387, Seite 161-163),¹⁵⁴ wird erzählt, wie der Erste der Männer Irlands,¹⁵⁵ nämlich Etarcomol mac

¹⁵⁰ Vgl. dazu Kapitel 6.3. Amtszeichen und fehlende Statussymbole – Mac Roth, der Bote Ailills und Medbs, und der nackte Cú Chulainn.

¹⁵¹ Das ist eine Art Brettspiel mit Figuren, das von Cecile O’Rahilly im Allgemeinen als „Schachspiel“ übersetzt wird.

¹⁵² Relativ am Anfang der *Táin Bó Cúailnge* wird erwähnt, dass Ailill und Medb sieben Söhne haben, die alle Maine als ersten Namen tragen: Maine Máthramail, Maine Aithremail, Maine Mórgor, Maine Mingor, Maine Mó Epirt, der auch Maine Milscothach genannt wird, Maine Andóe und Maine Cotageib (Condasgeb) Uile, der eine anscheinend eine herausragende Stellung unter seinen Brüdern einnimmt, da er sowohl sein Erscheinungsbild als auch seine Würde von seinen beiden Eltern geerbt hat (Zeile 168-171, Seite 129).

¹⁵³ Dieses Motiv stellt eine Wiederholung dar, da schon in einer vorangehenden Episode der Fluss Cronn über seine Ufer tritt.

¹⁵⁴ Vgl. dazu Kapitel 6.5. Schande und Beleidigung – Das gewaltsame Entfernen von Statussymbolen.

¹⁵⁵ Da zu Ailills und Medbs Armee neben den Connachtern auch Verbündete aus den anderen Provinzen Irlands gehören, wird auf diese auch oft als „die Männer Irlands“ (*fer nÉrend*) verwiesen.

Eda ocus Lethrinne, der ein Ziehsohn Ailills und Medbs ist, gegen Cú Chulainn antritt und verliert. Als Nächstes erklärt sich Nad Crantail in *Aided Nath Crantail*, „Der Tod des Nad Crantail“ (Zeile 1388-1486, Seite 163-166), bereit, im Zweikampf gegen den Ulsterhelden zu kämpfen, unter der Bedingung, dass ihm Finnabair, die Tochter Ailills und Medbs versprochen wird. Als er Cú Chulainn gegenübertritt, sieht es zuerst so aus, als ob dieser vor einem Kampf fliehe. Dabei ist er gerade auf der Vogeljagd und merkt gar nicht, dass ihn jemand herausfordert. Von Fergus wegen seiner angeblichen Feigheit gescholten, lässt er Nad Crantail ausrichten, am nächsten Morgen wiederzukommen. Als dieser merkt, dass der Ulsterheld noch ein bartloser Jüngling ist, weigert er sich seinerseits, mit ihm zu kämpfen. Da befiehlt Cú Chulainn seinem Wagenlenker Láeg, ihm einen falschen Bart aufzumalen, und tritt so „verkleidet“ gegen den Feind an, den er mit einem Speerwurf niederstreckt.

Die nächste Episode, *Fagbáil in Tairb iarsin slicht*, „Das Finden des Stiers dieser Version zufolge“ (Zeile 1487- 1509, Seite 166-167), gibt eine Variante, wie der Stier gefunden wird. Hier sucht Medb mit einem Drittel ihrer Armee den Donn Cúailnge, wobei Cú Chulainn ihnen folgt und Buide mac Báin mit seinem Speer tötet. Trotzdem gelingt es Medb, den Stier in das Lager der Connachter zu bringen. Dort wird schließlich beschlossen, dass jemand Cú Chulainn seinen Wurfspieß abluchsen müsse, wozu Redg, Ailills *cáinte*, („Spruchmann“)¹⁵⁶ in der nächsten Episode *Aided Redg Cáinte*, „Der Tod von Redg dem Spruchmann“ (Zeile 1510-1568, Seite 167-168), auserkoren wird. Unter Androhung, seine Ehre mit einem Spottgedicht zu verletzen, fordert er vom Hund des Culann dessen Speer und bekommt ihn auch – obwohl nicht ganz so, wie er sich das vorstellt: Der Krieger schleudert das Wurfgeschoss so gegen Redg, dass dieser davon durchbohrt wird.

Daraufhin verwüstet Medb vierzehn Tage lang die Provinz Ulster und der Held zieht sich in sein eigenes Gebiet, nach Mag Muirthemne, zurück, um es zu schützen.¹⁵⁷ Da er aber noch immer eine Gefahr für das Unternehmen von Medb darstellt, wird ihm wieder ein Waffenstillstand angeboten. Um Cú Chulainn bis zur großen Endschlacht aus dem Weg zu schaffen, bieten ihm Ailill und Medb in der Episode *Comrac Con Culaind fri Findabair*, „Das Treffen

¹⁵⁶ Eine der Waffen des *fili*, „Dichters“, ist das Spottgedicht, mit dem er Druck auf jemanden, der Unrechtes getan hat, ausüben kann. Er kann Satiren oder Spottgedichte über die Feinde seines Schutzherrn beziehungsweise auch über diesen selbst verfassen, sollte dieser sich unpassend benehmen oder den Sold nicht zahlen. Diese Satiren sind äußerst gefürchtet, da eine solche die Ehre eines Menschen derartig beschädigt, dass es demjenigen das Leben kosten beziehungsweise andere körperliche Schäden verursachen kann, wie zum Beispiel Schandflecken im Gesicht. Wenn man aber Personen, die nichts Unrechtes getan haben, mit einem solchen Gedicht belegt, wird das dem frühen irischen Gesetzestexten zufolge als „illegales Spottgedicht“ gewertet. Jemand, der sich in dieser Kunst übt, wird meist *cáinte* „Spruchmann“ genannt. Dieser missbraucht die Wirkung, die eine solche Satire haben kann. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 49-50.

¹⁵⁷ An dieser Stelle bei Zeile 1545 setzt eine der längeren H-Interpolationen ein, die bis Zeile 1712 andauert. Diese Episoden wiederholen sich später wieder. Vgl. dazu Kapitel 3.4. Die vier längeren H-Interpolationen.

Cú Chulainns mit Finnabair“ (Zeile 1569-1608, Seite 168-169),¹⁵⁸ die Hand ihrer Tochter Finnabair an. Da sie aber nicht wirklich vorhaben, sie ihm zu überlassen, schickt Ailill seinen Hofnarren an seiner Stelle, um die Verlobung zwischen Finnabair und Cú Chulainn zu schließen. Dieser durchschaut den Trick, erschlägt den Narren und schneidet dem Mädchen seine Zöpfe ab.

Zu dieser Zeit bekommt Cú Chulainn unerwartet Hilfe. So greifen auch Cú Roí mac Dáire beziehungsweise Munremar mac Gercinn in der *Comlond Munremair 7 Con Roí*, „Die Schlacht des Munremar und des Cú Roí“-Episode (Zeile 1609-1630, Seite 169-170), die feindliche Armee an, indem sie das Lager mit Steinen bewerfen. Es wird aber mit ihnen ein Friedensabkommen geschlossen, welches beide dazu verpflichtet, erst am Tag der großen Schlacht wiederzukehren. Dann beschließen die Knaben von Emain Macha in *Aided na Macraidi*, „Der Tod der Knabenschar“ (Zeile 1631-1657, Seite 170-171), ihrem Freund Cú Chulainn in seinem Kampf beizustehen, und ein Drittel, nämlich dreimal fünfzig,¹⁵⁹ ziehen gegen die feindliche Armee. Sie werden von 150 Krieger gestellt und in dem daraufhin entbrennenden Kampf fallen alle, ohne dass der Ulsterheld davon weiß. Zur gleichen Zeit sendet dieser in *Bánchath Rochada*, „Der weiße Kampf des Rochad“ (Zeile 1658-1684, Seite 171-172) seinen Wagenlenker zu Rochad mac Fathemain, um dessen Hilfe zu erbitten. Da Finnabair in diesen Krieger verliebt ist, wird sie zu ihm geschickt, um mit ihm zu verhandeln. Als die beiden miteinander sprechen, fallen Krieger der Connachtarmee über ihn her und nehmen ihn gefangen. Damit er wieder freikommt, muss er versprechen, erst bei der großen Endschlacht wiederzukommen. Zusätzlich wird ihm die Hand Finnabairs versprochen, wenn er sich an die Abmachung hält.

An dieser Stelle wird Cú Chulainn in *Aided na Rígamus*, „Der Tod der königlichen Söldner/Leibwächter“¹⁶⁰ (Zeile 1685-1693, Seite 172) von den sechs Söldnern/Leibwächtern von Medb auf ihren Befehl hin in einen Hinterhalt gelockt. Er kann die Söldner aber überwältigen. Anschließend kehrt man zu den Zweikämpfen zurück. In *Aided Cáuir*, „Der Tod des Cúir“ (Zeile 1694-1736, Seite 172-173), wird berichtet, wie Cúir gegen den Ulsterhelden entsandt wird, wobei Medb bemerkt, dass der Connachtarmee, egal wie der Kampf ausgeht, ein Gefallen getan wird, da das Zusammenleben mit diesem Krieger fast unmöglich

¹⁵⁸ Vgl. dazu Kapitel 6.4. Der verkleidete Hofnarr – der Missbrauch von Erkennungszeichen.

¹⁵⁹ Die Traditionen gehen bei der Frage, wie viele Knaben in der Knabenschar sind, auseinander, da diese an anderer Stelle aus 150 jungen Burschen besteht. An dieser Stelle ist dies aber nur ein Drittel der Schar.

¹⁶⁰ Ein *amus* ist ein Krieger, der für seine Dienste bezahlt wird und somit zur Dienerschaft seines Herrn gehört. Fergus Kelly zufolge beschützt ein *amus* als Leibwächter seinen jeweiligen Herren. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 65-66.

ist.¹⁶¹ Als Cú gegen den jungen Helden antritt, übt sich dieser gerade in seinen verschiedenen Waffenkunststücken, von denen hier eine lange Liste in den Text inkludiert worden ist. Er tötet den feindlichen Krieger fast beiläufig mit einem Ball.¹⁶²

Der nächste, der auserwählt wird, gegen den Hund des Culann zu kämpfen, ist Fer Báeth in *Aided Fir Báith*, „Der Tod des Fer Báeth“ (Zeile 1737-1806, Seite 173-175). Dieser ist ein Ziehbruder Cú Chulainns und kann nur durch einen Trick von Medb dazu überredet werden, jenen zum Kampf herauszufordern.¹⁶³ Als der Ulsterheld darüber informiert wird, gegen wen er antreten muss, ist er zutiefst bestürzt, da das Verhältnis zwischen Ziehbrüdern ein sehr inniges ist und sie unter normalen Umständen nicht gegeneinander in den Kampf ziehen sollten.¹⁶⁴ Doch es gibt kein Zurück mehr und, nachdem sie ihre Freundschaft öffentlich gelöst haben, besiegt Cú Chulainn Fer Báeth, indem er ihm einen Wurfpeil aus Stechpalmenholz „zuwirft“ und ihn damit durchbohrt.

In der folgenden *Comrac Láiríne meic Nóis*, „Der Kampf des Láiríne mac Nóis“-Episode (Zeile 1807-1844, Seite 175-176), kann zunächst kein Kandidat gefunden werden, der gegen Cú Chulainn freiwillig antreten möchte, und Ailill und Medb müssen wieder auf einige Tricks zurückgreifen, um jemanden zu überreden. So rufen sie Láiríne mac Nóis, den jüngeren Bruder von Lugaid, der ein Freund Cú Chulainns ist, zu sich, machen ihn betrunken und versprechen ihm ihre Tochter, sollte er am nächsten Tag gegen den Hund von Ulster kämpfen.¹⁶⁵ Als Lugaid davon erfährt, geht er zu Cú Chulainn und bittet ihn, seinen jüngeren Bruder zu verschonen, da dieser ohne seine Erlaubnis handelt. Am nächsten Morgen stellt Láiríne sich seinem Gegner und wird von diesem so schlimm zugerichtet, dass er sein restliches Leben lang an den Folgen leidet. Dennoch ist er der Einzige, der einen Zweikampf mit Cú Chulainn überlebt.

Zu dieser Zeit kommt in der *Imacallaim na Mórígna fri Coin Culaind*, „Das Gespräch der Mórrígan mit Cú Chulainn“-Episode (Zeile 1845-1873, Seite 176-177), eine wunderschöne

¹⁶¹ An dieser Stelle endet die H-Interpolation.

¹⁶² Einer anderen Quelle zufolge stirbt Cú in der Schlacht von Imslige Glendammach (Zeile 1727-1728, Seite 173).

¹⁶³ Medb gibt ihm reichlich zu trinken und lässt ihn von ihrer Tochter bezirzen.

¹⁶⁴ Der Brauch, Kinder schon von einem relativ jungen Alter an in Pflege zu geben, ist im frühen Irland durchwegs üblich gewesen. Dieses System dürfte sowohl den Haushalt der richtigen Eltern, als auch jenen der Pflegeeltern begünstigt haben, da auf diese Art und Weise starke Verbindungen zwischen diesen entstanden sind. Zwischen Pflegeeltern und Pflegekindern scheint auch im späteren Leben eine enge Beziehung bestanden zu haben, was sich in den verschiedenen frühen irischen Sagas widerspiegelt. Auch die Kinder selbst dürften untereinander enge emotionale Bande geknüpft haben, die das ganze Leben hindurch weiter bestanden haben. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 86-90. Das hier angesprochene Motiv, dass man gegen einen Ziehbruder nicht im Kampf antritt wird in der *Táin Bó Cúailnge* später in der *Fer Diad* Episode wiederholt und kommt dort fast noch stärker zum Ausdruck.

¹⁶⁵ Dies ist Medbs und Ailills durchgängige Methode, Krieger dazu zu bringen gegen Cú Chulainn anzutreten.

gut gekleidete, junge Frau zu Cú Chulainn, die sich als die Tochter von Búan,¹⁶⁶ dem König, zu erkennen gibt, und meint, dass sie in Cú Chulainn verliebt sei. Dieser weist sie aber zurück, da ein Kriegszug nicht die richtige Zeit für ein Liebesabenteuer sei. Daraufhin schwört sie, sich an ihm zu rächen, indem sie ihn nacheinander in der Gestalt eines Aals, einer grauen Wölfin und einer roten Kuh in einem Kampf behindert. Der Ulsterheld zeigt sich davon aber wenig beeindruckt. Doch schon in der nächsten Episode, die den Titel *Aided Lóich meic Mo Femis*, „Der Tod des Lóich Mac Mo Femis“ (Zeile 1874-2037, Seite 177-181), trägt, macht sie ihre Drohung wahr. Hier wird erzählt, wie Lóich eine großzügige Belohnung versprochen wird, wenn er gegen den Hund des Culann antritt. Da dieser aber nur ein Jüngling (*gillae*)¹⁶⁷ sei, lehnt er ab. Daraufhin bittet man Lóchs Bruder, Long, gegen den Ulsterkrieger anzutreten, der einwilligt und im Zweikampf mit jenem sein Leben verliert. Als dann Medb befiehlt, Cú Chulainn anzugreifen, erscheint der Ulsterheld in festlichem Aufzug und präsentiert sich vor der feindlichen Armee. Die Frauen klettern auf die Schultern ihrer Männer, um ihn besser sehen zu können. Als sie sehen, dass er bartlos ist, verspotten sie ihn und meinen, er solle sich einen Bart mit Brombeersaft aufmalen, denn dann wäre er einem Mann wie Lóich gewachsen.¹⁶⁸ Da nimmt der junge Krieger ein Bündel Gras und spricht einen Zauber darüber, so dass es wie Gesichtsbehaarung aussieht. Nun ist Lóich bereit, sich ihm zu stellen, setzt aber eine Frist von sieben Tagen bis zum Zweikampf, was Medb überhaupt nicht recht ist. Da sie ihn nicht so lange in Ruhe lassen möchte, schickt sie jede Nacht eine Kriegerschar gegen ihn. Weiters versucht sie, Cú Chulainn in einen Hinterhalt zu locken, den dieser durchschaut. Schließlich tritt Lóich gegen ihn an.¹⁶⁹ Zuerst behält er die Oberhand, da die Mórrígan ihre Drohung wahr macht und den Ulsterhelden im Kampf behindert. Als die im Exil lebenden Ulstermänner merken, dass Cú Chulainn drauf und dran ist, besiegt zu werden, beginnen sie ihn mit Worten aufzustacheln, und mit seiner Wut darüber kehrt Cú Chulainns Kraft zurück. Er wehrt die Mórrígan ab und besiegt Lóich, der eine „Hornhaut“ – also eine Art Panzer – trägt, schließlich mit der einzigen Waffe, mit der nur er umzugehen gelernt hat: der *gáe bolga*.¹⁷⁰

In der nächsten Episode *Slánugud na Mórrígna*, „Die Heilung der Mórrígan“ (Zeile 2038-2071, Seite 181-182), wird berichtet, dass der Kampf mit Lóich Cú Chulainn schwer in Mitleidenschaft gezogen hat. Da kommt die Mórrígan in der Gestalt einer alten Frau zu ihm und

¹⁶⁶ Búan bedeutet „konstant, stabil, dauerhaft“. Er ist eine Andersweltfigur.

¹⁶⁷ Zeile 1878, Seite 177.

¹⁶⁸ An dieser Stelle setzt eine weitere H-Interpolation ein, die in diese Episode eingeschoben worden ist und von Zeile 1904 bis 1994 dauert. Vgl. dazu Kapitel 3.4. Die vier längeren H-Interpolationen.

¹⁶⁹ Hier endet die H-Interpolation.

¹⁷⁰ Die *gáe bolga* ist eine Art Speer oder Speiß.

gibt ihm dreimal Milch zu trinken. Daraufhin segnet Cú Chulainn sie dreimal und heilt somit unbewusst die Wunden, die er ihr zugefügt hat. Obwohl er geschwächt ist, verteidigt er weiter die Provinz alleine.

Doch auch der übermenschliche Held ist einmal am Ende seiner Kräfte und so wird in der *In Carpat Serda 7 in Breslech Mór Maige Murthemne*, „Der Sensenstreitwagen und Breslech Mór¹⁷¹ Maige Muirthemne“-Episode (Zeile 2072-2334, Seite 182-189),¹⁷² erzählt, wie sein übernatürlicher Vater, Lug mac Ethlend, ihm in dieser verzweifelten Lage zur Hilfe kommt und den Ulsterhelden in einen drei Tage und drei Nächte währenden heilenden Schlaf versetzt. Während dieser Zeit halten dreimal fünfzig Knaben von Emain Macha die feindliche Armee in Schach und lassen dabei alle ihr Leben.¹⁷³ Als Cú Chulainn aus seinem Schlaf ausgeruht und geheilt erwacht und von dem Schicksal der Knaben erfährt, schwört er fürchterliche Rache. Er befiehlt seinem Wagenlenker Láeg, den Sensenstreitwagen (*carpat serda*) anzuspannen, und legt selber seine Kriegsrüstung an. In dieser Nacht fällt er als kampfwütiges Monster über das Lager der feindlichen Armee her und tötet alles, was ihm in die Quere kommt.

Da er es aber nicht für richtig empfindet, den Frauen, Mädchen, Dichtern und Männern der Kunst in dieser dunklen, magischen Gestalt in Erinnerung zu bleiben, präsentiert er sich in der nächsten Episode, die die Überschrift *Túarasbáil Delba Con Culaind*, „Die Beschreibung Cú Chulainns“ (Zeile 2335-2454, Seite 189-192), hat, in seinem Festtagsgewand von seiner schönen Seite.¹⁷⁴ Um ihn besser sehen zu können, stellen sich die Frauen wieder auf die Schultern der Männer. Nur Medb versteckt sich aus Angst vor dem Ulsterhelden hinter einigen Schilden.¹⁷⁵

Es folgen einige kürzere Episoden. Die erste, *Imroll Belaig Eóin*, „Das Danebenwerfen bei Belach Eóin“ (Zeile 2455-2482, Seite 192-193), dreht sich darum, dass sich Fíacha Fíaldána Dimraith mit seinem Cousin mütterlicherseits, Maine Andóe, einem der Söhne Ailills und Medbs, zu einem Gespräch trifft. Der erste wird von Dubthach Dóel Ulad und der zweite von Dócha mac Mágach, die ebenfalls Cousins sind, begleitet. Diese erschlagen einander unabsichtlich. Als nächstes wird in *Aided Tamuin Drúith*, „Der Tod von Taman, dem Narren“ (Zeile 2483-2487, Seite 193), berichtet, dass dem Hofnarren Ailills dessen Krone aufgesetzt

¹⁷¹ Breslech Mór bedeutet „das große Fällern“ und ist hier ein Ortsname.

¹⁷² Vgl. dazu Kapitel 5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster.

¹⁷³ Diese Stelle ist im Prinzip eine Wiederholung der *Aided na Macraidi*, „Der Tod der Knabenschar“ (Zeile 1631-1657, Seite 170-171).

¹⁷⁴ Vgl. dazu Kapitel 5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster.

¹⁷⁵ Dieses Motiv kommt schon in der *Aided Lóich meic Mo Femis*, „Der Tod des Lóich Mac Mo Femis“-Episode (Zeile 1874-2037, Seite 177-181) vor und stellt eine Wiederholung dar. Vgl. dazu auch Kapitel 5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster.

wird. Da ihn Cú Chulainn daraufhin für den König hält, erschießt er ihn mit einem seiner Schleudersteine. In *Aided Óengussa meic Óenláma*, „Der Tod des Óengus mac Óenláime“ (Zeile 2488-2494, Seite 193), kämpft Óengus mac Óenláime von den Ulstermännern gegen die Armee der Connachter. Da aber mit unfairen Mittel gegen ihn gekämpft wird, fällt der Krieger schließlich.

An dieser Stelle treten wieder Krieger der Connachtarmee gegen Cú Chulainn im Zweikampf an. Der erste, der von Medb und Ailill mit ihren üblichen Tricks dazu „überredet“ werden kann, ist Fergus mac Roich, der einer der Pflegeväter Cú Chulainns ist, in der *Comrac*¹⁷⁶ *Fergusa fri Coin Culaind*, „Das Treffen des Fergus mit Cú Chulainn“-Episode (Zeile 2495-2522, Seite 193-194). Keiner der beiden will aber gegen den anderen kämpfen, da aufgrund ihres Verhältnisses enge Bande zwischen ihnen geknüpft sind.¹⁷⁷ So treffen sie die Abmachung, dass, wenn nun Cú Chulainn vor Fergus zurückweicht, dieser dann in der großen Endschlacht vor seinem Pflegesohn zurückweichen wird. Auf diese Art können sie ein Aufeinandertreffen noch einmal verhindern.¹⁷⁸

Der nächste Krieger, der gegen den Hund von Ulster antritt, ist Mand Muresci in *Comrac Maind*, „Der Kampf des Mand“ (Zeile 2523-2566, Seite 194-195). Dieser ist ein eher unangenehmer Zeitgenosse, da er nicht nur gewalttätig ist, sondern auch exzessiv isst und trinkt und dabei noch eine giftige Zunge hat. Obwohl er wild, grimmig und stark ist, kann Cú Chulainn ihn besiegen. Daraufhin schickt Medb neunundzwanzig Männer gegen den Ulsterhelden, um ihn endlich aus dem Weg zu räumen. In dieser Situation eilt ihm Fíacha mac Fir Febe, einer der Ulstermänner, die im Exil in Connacht leben, zu Hilfe und wehrt die Connachtkrieger ab. Zusammen bringen sie diese um, damit keiner im feindlichen Lager vom „Verrat“ Fíachas erfährt.¹⁷⁹

Da alle Krieger der feindlichen Armee bis jetzt im Zweikampf gegen Cú Chulainn gescheitert sind, beraten sich die Männer Irlands in der *Comrac Fir Diad 7 Con Culaind*, „Der Kampf des Fer Diad mit Cú Chulainn“-Episode (Zeile 2567-3153, Seite 195-208),¹⁸⁰ wer geeignet sein könnte, als Nächster gegen ihn zu kämpfen. Sie kommen überein, dass nur einer wirklich eine Chance gegen den Ulsterhelden hat, nämlich Fer Diad, der Hornhäutige aus Irrus Domnann. Dieser ist ein Ziehbruder des Hundes des Culann und kennt auch alle Waffenkünste, die jener beherrscht, mit Ausnahme der *gáe bolga*. Sogleich werden Boten losgeschickt, um diesen für

¹⁷⁶ *Comrac* kann „das Treffen“ beziehungsweise im militärischen Zusammenhang auch „der Kampf“ bedeuten.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu die *Aided Fir Báith*, „Der Tod des Fer Báith“-Episode (Zeile 1737-1806, Seite 173-175).

¹⁷⁸ Vgl. dazu Kapitel 2.5. Die Handlung kurz erzählt.

¹⁷⁹ Mit dem Tod Mand in Zeile 2546 bricht die Version der *Táin Bó Cúailnge* in LU ab. Der Rest der ersten Rezension ist im *Yellow Book of Lecan* (YBL) enthalten. Vgl. dazu Kapitel 3.2. Die Manuskripttradition der Rezension I.

¹⁸⁰ Vgl. dazu Kapitel 6.6.2. Der *carpat* als literarisches Motiv in der *Táin Bó Cúailnge*.

die Unternehmung zu gewinnen, aber Fer Diad lehnt ab. Daraufhin entsendet Medb ihre Dichter, Künstler und Spruchmänner zu dem Krieger, um ihn mit Spottgedichten zum Kommen zu bewegen. Als dieser schließlich eintrifft, gibt ihm Finnabair reichlich zu Trinken und flüstert ihm Liebesworte zu, bis er fröhlich und angeheitert ist. In diesem Zustand bearbeitet Medb ihn und verspricht ihm neben Land und Reichtümern auch ihre Tochter als Ehefrau und ihre eigene intime Freundschaft, sollte er gegen Cú Chulainn erfolgreich sein.¹⁸¹ Doch erst als sie ihm die Lüge aufischt, der Hund von Ulster hätte seinen Ziehbruder einen Feigling genannt, willigt dieser ein, im Zweikampf gegen jenen anzutreten. Er und die Königin von Connacht besiegeln ihre Abmachung mit einem bindenden Vertrag. Fergus mac Roich hört das und fährt zu Cú Chulainn, um ihn zu warnen. Dieser ist von dieser Nachricht aufs Äußerste bestürzt, da er seinen Ziehbruder innig liebt. Nachdem sich beide auf den bevorstehenden Kampf vorbereitet haben, treffen sie am nächsten Tag aufeinander. Obwohl sie sich als Feinde gegenüberstehen, bedauern sie doch beide diesen Umstand und schrecken zunächst davor zurück, dem jeweils anderen den tödlichen Stoß zu versetzen. Schließlich überwältigt Cú Chulainn Fer Diad mit der einzigen Waffenkunst, die dieser nicht beherrscht: mit der *gáe bolga*. Als Fer Diad dann im Sterben liegt, beweint der Ulsterheld den Tod seines Ziehbruders.¹⁸²

An dieser Stelle wird die Handlung kurz von einer Aufzählung der Hauptepisoden der *Táin Bó Cúailnge* unter dem Titel *Dinda na Tána*, „Die Hauptepisoden der Táin“ (Zeile 3154-3160, Seite 208-209), unterbrochen. In den auf diese Liste folgenden Episoden, greifen nun einzelne Helden der Ulstermänner die Armee der Connachter an. Der erste ist Cethern in *Caladgleó Cethirn*, „Der harte Kampf des Cethern“ (Zeile 3161-3327, Seite 209-213).¹⁸³ Hier wird erzählt, wie Cethern mac Fintain verwundet daliegt, nachdem er gegen die Connachtarmee gekämpft hat. Cú Chulainn kommt ihm zu Hilfe und holt auf Wunsch des Kriegers Ärzte herbei. Als jene jedoch einer nach dem anderen feststellen, dass Cethern nicht überleben wird, bringt er sie um, bis Fíngin, der Leibarzt Conchobars, geholt wird. Dieser in-

¹⁸¹ Auf diese Art haben Medb und Ailill schon mehrere Krieger dazu „überredet“ gegen Cú Chulainn anzutreten.

¹⁸² Diese Episode stellt aller Wahrscheinlichkeit nach eine ursprünglich unabhängige Erzählung dar, die in die *Táin Bó Cúailnge* aufgenommen worden ist, weil sie nur ganz locker mit der übrigen Kompilation verknüpft ist und „viel selbstständiges Leben behalten“ hat. Vgl. THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 219-220. *Comrac Fir Diad 7 Con Culaind* ist die einzige Episode der *Táin Bó Cúailnge*, die separat in der im LL enthaltenen Sagenliste (gewöhnlich Sagenliste A genannt) unter dem Titel *Aided Fhir Dead* „Der Tod des Fir Diad“ genannt wird. Weiters kommen einige der Hauptmotive in anderen Episoden vor, wie der Umstand, dass Cú Chulainn mit einem seiner Ziehbrüder kämpft (*Aided Fir Báith*, „Der Tod des Fer Báith“), oder dass Fer Diad eine Hornhaut trägt und Cú Chulainn ihn mit Hilfe der *gáe bolga* besiegt (*Aided Lóich meic Mo Femis* „Der Tod des Lóich Mac Mo Femis“). Diese Erzählung scheint schon im 10. Jahrhundert in einer unabhängigen Form existiert zu haben. Vgl. O’RAHILLY, Cecile (Hrsg.): *The Stowe Version of Táin Bó Cuailnge*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1961, S. xxiv. Außerdem ist ungefähr die Hälfte der *Fer Diad* Episode in einer anderen Handschrift geschrieben. Vgl. dazu 2.2. Die Manuskripttradition der Rezension I.

¹⁸³ Vgl. dazu Kapitel 5.1.2. Königin Medb – die Schöne Königin und die schreckliche Kriegerin.

spiziert aus einiger Ferne jede Wunde einzeln und stellt Vermutungen darüber an, wie dem Krieger die verschiedenen Wunden zugefügt worden sind. Darauf gibt Cethern eine genaue Beschreibung des jeweiligen Angreifers, der dann von Cú Chulainn namentlich identifiziert wird. Schließlich meint Fíngin, dass der Held zwei Möglichkeiten hat: entweder er ist ein Jahr lang krank, überlebt aber in weiterer Folge, oder der Arzt behandelt ihn so, dass er für drei Tage und drei Nächte genug Kraft hat, um zu kämpfen, dann aber stirbt. Cethern wählt den zweiten Weg und fällt heldenhaft im Kampf gegen die feindliche Armee.

Daraufhin greift in der *Fiacalgleó Findtain*, „Der Zahnkampf des Fintan“-Episode (Zeile 3328-3335, Seite 214), Fintan, der Vater Cetherns, die Connachtarmee an, um den Tod seines Sohnes zu rächen. Seine gesamte Gefolgschaft bis auf ihn selbst und seinen anderen Sohn fällt im Kampf. Da Ailill jenen rettet, willigt Fintan ein, erst zu der großen Endschlacht zurück zu kehren. Als Nächstes wird die Armee Ailills und Medbs von Mend mac Sálchada in *Rúadrucca Mind*, „Mends rote Schande“ (Zeile 3336-3345, Seite 214), angegriffen. Dieser tötet zwölf Krieger und wird dabei schwer verwundet. Da aber der Heereszug gar nicht in sein Land eingedrungen ist, hat er eigentlich kein Recht gehabt, diesen anzugreifen. Darauf hingewiesen, kehrt auch er erst zur großen Schlacht wieder. Dann kommt Rochad Rigderg mac Faithemain in *Bángleó Rochada*, „Rochads weißer Kampf“ (Zeile 3346-3365, Seite 214-215),¹⁸⁴ mit dreißig bewaffneten Männern, um gegen Ailills und Medbs Armee zu kämpfen. Da er Finnabairs erste große Liebe ist, wird sie zu ihm geschickt, um mit ihm einen Waffenstillstand zu verhandeln. Außerdem verbringt sie die Nacht mit ihm. Als die sieben Könige von Munster – denen allesamt das Mädchen als Frau versprochen worden ist, um ihre Allianz in diesen Kriegszug zu erkaufen – dies herausfinden, bricht innerhalb des Lagers ein Kampf aus, dem viele Männer zum Opfer fallen. Das Mädchen selbst stirbt auf der Stelle vor Scham. In *Meillgleó nIliach*, „Der heitere Kampf des Iliach“ (Zeile 3366-3386, Seite 215), greift der greise Ulstermann Iliach, der Großvater Lóegaire Búadachs, nackt in seinem morschen, wackeligen und alten Wagen, der nicht mit Teppichen und Wagendecken ausgelegt ist und von zwei alten und schwachen Schindmähren gezogen wird, an. Dies sorgt im feindlichen Lager für einiges an Gelächter und Spott. Doch Dócha mac Mágach weist die Menge zurecht und dafür sagt ihm Iliach zu, dass dieser am Ende des Tages seinen Kopf abschlagen darf. Dann wird die Armee der Connachter von den Wagenlenkern Ulsters in *Airecor nArad*, „Das Wurfgeschosswerfen der Wagenlenker“ (Zeile 3387-3391, Seite 215-216), angegriffen. Weiters wird der Heereszug in *Aislinge nAimirgin*, „Aimirgins Traum“ (Zeile 3392-3409, Seite 216) von Aimirgin, dem Vater Conall Cernachs, mit Steinen beworfen. Zu dieser Zeit

¹⁸⁴ Diese Episode ist eine Wiederholung von *Bánchath Rochada*, „Der weiße Kampf des Rochad“ (Zeile 1658-1684, Seite 171-172).

stößt Cú Roí zur feindlichen Armee, um gegen Cú Chulainn zu kämpfen. Als er erfährt, dass dieser verwundet ist, lässt er von seinem Plan ab, und beschießt stattdessen seinerseits Aimirgin mit Steinen.¹⁸⁵ Schließlich bittet er Aimirgin, die Armee der Connachter sein Gebiet (Taitiu) passieren zu lassen. Dieser erklärt sich bereit, woraufhin Cú Roí sich zurückzieht. Als das Heer jedoch Aimirgins Burg die linke Seite ihrer Streitwägen zukehrt¹⁸⁶, greift dieser wieder an. Im Folgenden stirbt eine nicht erfassbare Anzahl von Kriegern.

In der Zwischenzeit kommt Cú Chulainns Vater Súaltaim in *Sírrabad Súaldaim*, „Súaltaims lange Warnung“ (Zeile 3410-3453, Seite 216-217), seinem verwundeten Sohn zu Hilfe. Weil der Vater aber zu schwach ist, ihn im schlimmsten Fall zu rächen, schickt Cú Chulainn ihn nach Emain Macha, um die Ulstermänner zu warnen. Dort angekommen, ruft er dreimal: „Männer werden erschlagen, Frauen geraubt, Rinder fortgetrieben!“¹⁸⁷ Auf die Frage eines Druiden, wer denn dafür verantwortlich sei, antwortet er Ailill mac Máta. Da aber Súaltaims Rede ohne Erlaubnis gewesen ist, beleidigt er damit König Conchobar und verdient der Meinung der Ulstermänner nach den Tod. Darauf springt er aus dem Gebäude, fällt aber so, dass ihm der scharfe Rand seines Schildes den Kopf abschneidet. Der auf diesem Schild nach Emain zurückgebrachte Kopf wiederholt die Warnung noch einmal. Nun schwört Conchobar, alles Gestohlene wieder an seinen rechten Platz zurück zu bringen, und befiehlt in *Tochestol Ulad*, „Das Aufgebot der Ulstermänner“ (Zeile 3454-3529, Seite 218-219) allen Verbündeten Nachricht zu geben, damit sie sich in Emain Macha versammeln. Die Ulstermänner haben ihren Schwächezustand endlich überwunden und stellen ein Heer auf, um sich der feindlichen Armee in den Weg zu stellen. In dieser Nacht hat Dubthach Dóel Ulad, einer der im Exil lebenden Ulstermänner, eine Vision und sagt in *Aislingi Dubthaich*, „Dubthachs Traum“ (Zeile 3530-3539, Seite 219-220), die große Endschlacht voraus. Auch Ailill prophezeit in *Búadris Aililla*, „Ailills Trance“ (Zeile 3540-3543, Seite 220), große Dinge.

Schließlich setzt sich die Ulsterarmee in *Toichim na mBuiden*, „Der Aufmarsch der Scharen“ (Zeile 3544-3944, Seite 220-231), in Bewegung und marschiert in Richtung des Lagers der Connachtarmee. Ailill schickt seinen Boten Mac Roth, um das heranrückende Heer auszuspähen. Als dieser zurückkommt, beschreibt er Ailill, was er gesehen hat. Er schildert ganz genau die Erscheinung und das Aussehen der jeweiligen Krieger, die dann in weiterer Folge von Fergus mac Roich namentlich identifiziert werden. Die Ulstermänner schlagen ihr Lager

¹⁸⁵ Dies stellt einen Bruch dar, da Cú Roí in der *Comlond Munremair 7 Con Roí*, „Die Schlacht des Munremar und des Cú Roí“-Episode (Zeile 1609-1630, Seite 169-170) eigentlich gegen die Connachtarmee kämpft. In dieser Episode kommt auch das Motiv des „Steinewerfens“ vor.

¹⁸⁶ Die Zuwendung der linken Seite des Streitwagens gilt allgemein in der *Táin Bó Cúailnge* als eine Provokation beziehungsweise Kampfansage.

¹⁸⁷ Zeile 3425, Seite 217.

neben dem der Connachter auf, und Conchobar bietet Ailill bis zum nächsten Morgen einen Waffenstillstand an, den dieser annimmt. In der Nacht spricht die Mórrígan zwischen den beiden Feldlagern eine Kampf verkündende Prophezeiung.

Cú Chulainn lagert zusammen mit seinem Wagenlenker Láeg nicht weit weg. Dieser schildert seinem Herrn das schon vor Sonnenaufgang beginnende Geplänkel, das von einer kleinen Viehherde, die das Lager der Connachter verlässt und in Richtung der Ulstermänner läuft, ausgelöst wird. Einige Jünglinge laufen den Kühen nach und kommen mit anderen, die die Herde in Empfang nehmen wollen, ins Gerangel. Aber noch schlafen die Fürsten. Erst als die Sonne ganz aufgegangen ist, legen sie ihre Diademe an. Cú Chulainn sieht dies und heißt Láeg, die Ulstermänner zu wecken. Diese stürzen sich daraufhin, bis auf ihre Waffen unbekleidet, in den Kampf. Über dem Lager der Connachter lassen die Badb, die Bé Néit und die Némain¹⁸⁸ ihren Ruf erschallen, so dass hundert Krieger vor Angst sterben.

Mit der nächsten Episode macht die Erzählung einen Schritt zurück, denn zu Beginn von *Tochostul Fear nÉrend*, „Das Aufgebot der Männer Irlands“ (Zeile 3945-4160, Seite 231-238), wird erzählt, wie Ailill in der Nacht vor der Schlacht alle Verbündeten noch einmal zum Kampf aufrufen lässt. Dann beginnt die große Schlacht zwischen den beiden feindlichen Heeren. Cú Chulainn nimmt zunächst aufgrund seiner schweren Verwundungen nicht am Kampf teil. Láeg schildert ihm indessen, was passiert. Auch Fergus mac Roich wirft sich nicht gleich ins Gemetzel, sondern erst, als er von Ailill sein Schwert zurück erhält. Nun bewaffnet, reißt er Lücken von Hunderten in die Schlachtreihen der Ulstermänner. Ferner ergreift auch Medb die Waffen und greift in die Schlacht ein. Auf dem Feld treffen Fergus und Conchobar aufeinander. Gerade als der Erste zum vernichtenden Schlag ausholen will, hält Cormac Con Loinges seinen Arm fest und erinnert ihn an seine alte Zugehörigkeit zu Conchobar. Weiters rät er Fergus, seine Wut an drei Hügeln auszulassen, und Conchobar bittet er, sich anderswohin zu wenden. Um die Mittagszeit, als Cú Chulainn die Hiebe hört, die Fergus mac Roich ausführt, befiehlt er Láeg, ihm seine Verbände abzunehmen. Dann verfällt er in seine Kampfeswut, ergreift seine Waffen und stürmt, seinen Streitwagen auf dem Rücken tragend, in die Schlacht. Bald erreicht er seinen Ziehvater und erinnert jenen an sein Versprechen, vor Cú Chulainn zu weichen. Daraufhin zieht sich dieser mit seiner Division, gefolgt von den Männern Leinsters und Munsters, zurück. So bleiben nur die neun Divisionen von Medb, Ailill und ihren sieben Söhnen aktiv am Kampf beteiligt. Bis zum Abend kämpft Cú Chulainn wie wild, so dass nur noch das Gerippe seines Streitwagens übrig bleibt. Da sieht er Medb das Schlachtfeld verlassen, folgt ihr und holt sie ein. Sie bittet ihn um ihr Leben

¹⁸⁸ Dies sind drei Kriegsdämoninnen beziehungsweise Furien.

und er gewährt es, weil ihm sein Ehrenkodex untersagt, Frauen zu töten. So geht die Schlacht zu Gunsten der Ulstermänner aus.

Der Stier Donn Cúailnge ist inzwischen weitergetrieben worden und erreicht am Morgen der Schlacht Connacht, wo er auf Finnbhennach trifft. Sobald sie einander sehen, beginnen die beiden Tiere miteinander zu kämpfen und alle, die die Schlacht überlebt haben, kommen nun zusammen, um ihnen zuzusehen. Ihr wilder Kampf führt sie durch die ganze Insel. Schließlich siegt der Donn Cúailnge über Finnbhennach, den er auf seinen Hörnern aufspießt. Aber tödlich verwundet bricht auch jener zusammen und stirbt. Daraufhin schließen Ailill und Medb mit den Ulstermännern und Cú Chulainn Frieden. Finnabair¹⁸⁹ bleibt bei Cú Chulainn, während die anderen Connachter abziehen und die Ulstermänner mit großem Triumph nach Emain Macha zurückkehren. Finit. Amen.¹⁹⁰

3.2. Die Manuskripttradition der Rezension I

Die Rezension I der *Táin Bó Cúailnge* ist in vier Handschriften überliefert, und umfasst, der Edition von Cecile O’Rahilly nach zu urteilen, insgesamt 4160 Zeilen. Keines der Manuskripte enthält den vollständigen Text. Das älteste stellt, wie schon erwähnt, das *Lebor na hUidre* (LU)¹⁹¹ dar, das auf den Faksimileseiten 55-82 etwas mehr als die erste Hälfte der Rezension I enthält.¹⁹² Der Text in LU bricht in der Mitte der *Comrac Maind*-Episode bei Zeile 2546 (Seite 195) ab,¹⁹³ anscheinend aufgrund von Blattverlust.¹⁹⁴ „Das Buch der braunen Kuh“ ist hauptsächlich von zwei Schreibern verfasst worden, die A und M genannt werden. M hat sich selbst zweimal am Rande (55b, 70a) Mael Muire genannt.¹⁹⁵ Rudolf Thurneysen zufolge sind die beiden Schreiber Zeitgenossen, da oft A eine Seite oder einen Text begonnen und M ihn abgelöst hat. So ist auch nur der Beginn der *Táin Bó Cúailnge* (55a-b³³) von A und der Hauptteil von M geschrieben worden.¹⁹⁶ Später hat ein dritter

¹⁸⁹ Finnabair ist eigentlich schon längst tot.

¹⁹⁰ Mit diesen Worten endet die erste Rezension der *Táin Bó Cúailnge* (Zeile 4160, Seite 238).

¹⁹¹ BERGIN, Osborn und R. I. BEST (Hrsg.): *Lebor na Huidre. Book of the Dun Cow*. Dublin: Royal Irish Academy, 1929, Zeile 4479-6722, Seite 142-206.

¹⁹² Vgl. THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 100 beziehungsweise O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. viii.

¹⁹³ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

¹⁹⁴ Vgl. auch BERGIN, Osborn und R. I. BEST (Hrsg.): *Lebor na Huidre*, S. 206.

¹⁹⁵ THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 29. Dieser wird von der früheren Forschung als Mael Muire mac Céilechair, der den Annalen nach 1106 verstorben ist, identifiziert, obwohl es einige Zweifel gibt, ob eine solch genaue Identifizierung möglich ist und sie wirklich ein und dieselbe Person sind. Vgl. O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. vii.

¹⁹⁶ Weiters scheint der Titel der Erzählung vom Schreiber M geschrieben zu sein. BERGIN, Osborn und R. I. BEST (Hrsg.): *Lebor na Huidre*, S. 142.

Schreiber, der so genannte Interpolator (H),¹⁹⁷ laufend interlineare Wörter beziehungsweise marginale Glossen zum Text hinzugefügt. Weiters hat er vier längere Passagen – teilweise auf Rasuren¹⁹⁸, teilweise auf eingefügten Pergamentblättern – eingearbeitet.¹⁹⁹

Sogar ohne die H-Interpolationen ist es offensichtlich, dass die hier erhaltene Fassung eine Kompilation ist, da immer wieder mehrere Versionen der gleichen Geschichte erzählt werden.²⁰⁰ Wie schon erwähnt, sind die so entstehenden Unstimmigkeiten und Brüche im Erzählfluss darauf zurückzuführen, dass der Kompilator (oder die Kompilatoren) mehrere Versionen beziehungsweise Varianten der *Táin Bó Cúailnge* zusammengeführt hat. Der Text ohne Interpolationen (U) scheint vor allem auf einem „assembly of written themes and story-components“ zu basieren, aber möglicherweise sind auch „some floating oral traditions“, in diese Fassung eingegliedert worden.²⁰¹ Aufgrund des kompilatorischen Charakters von U interpretiert Cecile O’Rahilly diese Fassung als „nothing more than a mass of workshop fragments, not yet assimilated or amalgamated“.²⁰² Gleichsam fasst Hildegard L. C. Tristram diese Fassung als „the earliest extant reflex of an attempt at compiling a complete written *Táin* macro-text“²⁰³ auf. Ihrer Meinung nach ist hier „pre-existing and perhaps free floating shorter *Táin* material“ richtiggehend zusammengestoppelt worden.²⁰⁴ Dabei ist der Kompilator selektiv vorgegangen und hat eine Auswahl an Komponenten getroffen, die ihm als überlieferungswert erschienen sind. Auch der Interpolator ist in diese Richtung gegangen, als er U bearbeitet hat und Episoden, die seiner Meinung nach gefehlt haben, eingefügt beziehungsweise andere Stellen ausradiert hat und durch ihm zur Verfügung stehende Varianten ersetzt hat.²⁰⁵

Die nächstälteste Handschrift ist das *Yellow Book of Lecan* (YBL), das aus dem späten 14. Jahrhundert stammt²⁰⁶ und „einen guten Text bewahrt“²⁰⁷. Die *Táin Bó Cúailnge* ist auf den

¹⁹⁷ Die Zeit, in welcher der Interpolator tätig war, ist äußerst schwer zu bestimmen, jedoch meint Rudolf Thurneysen, dass dieser nicht früher als im 13. Jahrhundert tätig gewesen sein kann. Vgl. THURNEYSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 31.

¹⁹⁸ Eine Rasur ist die Abschabung eines Pergamentblattes. Der alte Text wird „gelöscht“, um für einen neuen Platz zu schaffen.

¹⁹⁹ Für die in LU enthaltene Fassung der *Táin Bó Cúailnge* ohne die H-Interpolationen wird die Abkürzung U verwendet. Der Text mit den Interpolationen wird mit U^H abgekürzt.

²⁰⁰ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. vii-viii.

²⁰¹ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xii-xiii.

²⁰² O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xviii.

²⁰³ TRISTRAM, Hildegard L. C.: *Latin*, S. 869.

²⁰⁴ TRISTRAM, Hildegard L. C.: *Latin*, S. 869.

²⁰⁵ TRISTRAM, Hildegard L. C.: *Latin*, S. 873. Vgl. auch das folgende Kapitel 3.4. Die vier längeren H-Interpolationen.

²⁰⁶ STRACHAN, John und J. G. O’KEEFFE (Hrsg.): *The Táin Bó Cúailnge from the Yellow Book of Lecan. With variant Readings from the Lebor na Huidre*. In: *Ériu* (Supplement), Dublin: School of Irish Learning, 1912.

²⁰⁷ MEID, Wolfgang: *Überlieferung*, S. 26.

Faksimileseiten 17a-53a niedergeschrieben²⁰⁸ und befindet sich in dem Teil des Manuskriptes, der dem Schreiber Gilla Ísa mac Firbisig zugeschrieben wird.²⁰⁹ Der Text in YBL (Y)²¹⁰ hat drei Lücken. So fehlt zum Ersten durch Blattverlust der Anfang.²¹¹ Die zweite Lücke scheint schon in der Vorlage bestanden zu haben, da der Schreiber plötzlich mitten im Satz von Zeile 2058 auf Zeile 2311 (Faksimileseite 31a) springt.²¹² Drittens bricht der Schreiber mitten in der *Fer Diad*-Episode bei Zeile 3081 (Faksimileseite 39b) ab und lässt den gesamten Rest der Spalte sowie die ganze folgende Seite 40 leer.²¹³ Dort (Faksimileseiten 39b und 40a) hat eine andere Hand zu einem späteren Zeitpunkt eine Zusammenfassung des Endes dieser Episode niedergeschrieben.²¹⁴ Der *Fer Diad*-Episode folgt auf Seite 41a oben interessanterweise eine Liste von Titeln der folgenden Abschnitte, die vom ursprünglichen Schreiber stammt. Warum dieser plötzlich mitten in der Heldensage eine solche Aufzählung inkludiert, ist rätselhaft. Der Text der Fortsetzung der ersten Rezension der *Táin Bó Cúailnge* in YBL ist jedenfalls teilweise verderbt und macht stellenweise überhaupt nur durch eine Bezugnahme auf Rezension II Sinn, der Y relativ nahe zu stehen scheint.²¹⁵

Auch wenn der Anfang der *Táin Bó Cúailnge* fehlt, ist YBL das einzige Manuskript, das das Ende enthält, obwohl nicht vollständig geklärt werden kann, wie authentisch es ist. Es ist interessant, dass die H-Interpolationen, dort, wo sich die Texte der beiden Handschriften überschneiden, in Y fehlen.²¹⁶ Demzufolge könnte es sich bei Y um eine ältere Stufe der Rezension I ohne die Interpolationen (U) handeln.²¹⁷ Andererseits ist YBL eine spätere Handschrift als LU und es ist möglich, dass Y einigen Veränderungen und Modernisierungen unterzogen wurde. Es gibt weiters noch einige stilistische Unterschiede zwischen U und der Y-Fortsetzung: So wird in der letzteren nur eine Variante einer Episode zitiert, nämlich die zweite Darstellung von Súaltaims Tod. Weiters stellen die in der Y-Fortsetzung vorkommenden *rosc*-Gedichte keinen Dialog mehr dar wie im vorderen Teil der Erzählung, sondern nur noch Prophezeiungen und in Trance gesprochene Mahnrufe. Aufgrund der eben geschilderten Ungereimtheiten könnte man annehmen, dass der Schreiber die in YBL

²⁰⁸ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 99.

²⁰⁹ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xviii.

²¹⁰ Die Fassung der *Táin Bó Cúailnge* in YBL wird mit Y abgekürzt.

²¹¹ Y beginnt – Cecile O'Rahillys Edition nach – bei Zeile 200.

²¹² Damit fehlen in Y das Ende der *Slánugud na Mórrígná*, „Die Heilung der Mórrígná“-Episode und fast die gesamte *In Carpat Serda 7 in Breslech Mór Maige Murthemne*, „Der Sensenstreitwagen und Breslech Mór Maige Muirthemne“-Episode.

²¹³ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 99.

²¹⁴ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 275-276. Nach Cecile O'Rahillys Edition ist Zeile 3082-3153 in dieser anderen Handschrift geschrieben.

²¹⁵ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xix.

²¹⁶ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. viii und xviii.

²¹⁷ MEID, Wolfgang: Überlieferung, S. 27.

erhaltene Fortsetzung der *Táin Bó Cúailnge* aus einer anderen Kompilation übernommen hat.²¹⁸

Das nächste Manuskript ist *British Museum, Egerton 1782*, das aus dem frühen 16. Jahrhundert stammt.²¹⁹ Diese Handschrift enthält auf fol. 88a-105b drei Bruchstücke der ersten Rezension (W).²²⁰ Das erste reicht vom Beginn bis Zeile 938. Darauf folgt eine Lakune²²¹ durch Blattverlust. Dann ist der Text von Zeile 1028 bis 1618 beziehungsweise von Zeile 1710 bis 1812, dem Ende der *Fer Báeth*-Episode, erhalten. Ab hier ist W nicht mehr lesbar.²²²

Die vierte und jüngste Handschrift ist das vor kurzer Zeit wiederentdeckte *O'Curry MS. I* im St. Patrick's College²²³ in Maynooth, das rund um das Jahr 1587 entstanden sein dürfte²²⁴ und ein auf Papier geschriebenes Manuskript ist. Dieser Fassung der *Táin Bó Cúailnge* (C)²²⁵ fehlt der Anfang; sie setzt erst am Ende des *mac-gnímrada*, „Knabentaten“-Abschnitts (Zeile 802), ein und bricht mit der Beschreibung des Eógan mac Durthacht in der *Toichim na mBuiden*, „Der Aufmarsch der Scharen“-Episode (Zeile 3641) ab. Dazwischen gibt es zwei Lücken (Zeile 1300-1371 und Zeile 3093-3149), die vor allem auf Blattverlust zurückzuführen sind. W und C dürften auf dieselbe Quelle zurückgehen und beide enthalten die H-Interpolationen, was dahingehend interpretiert werden kann, dass beide auf U^H zurückgegriffen haben.²²⁶

3.3. Die erste Rezension und die möglichen Vorlagen von U

Wenn man den erhaltenen Text der Rezension I in allen vier Handschriften (U/U^H, Y, W und C) vergleicht, so kann man Cecile O'Rahilly zufolge von Glück sprechen, dass immer wenigstens in einem Manuskript Stellen, die in den anderen fehlen oder verderbt sind, erhalten sind. In diesem Zusammenhang meint sie, dass die jüngeren Handschriften von U beziehungsweise U^H abhängen. Weiters ist der Interpolator ihrer Ansicht nach der Urheber der H-Interpolationen. Demzufolge könnte Y, wie schon erwähnt, eine ältere Form der Rezension I ohne die von H eingefügten Passagen darstellen. Da nicht sicher festgestellt

²¹⁸ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xviii-xix.

²¹⁹ WINDISCH, Ernst (Hrsg.): *Táin Bó Cúailnge* nach der Handschrift Egerton 1782. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 9, 1913, S. 121-158.

²²⁰ THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 100. Die Fassung der *Táin Bó Cúailnge* in *British Museum, Egerton 1782* wird mit W abgekürzt

²²¹ Sprachwissenschaftlich bedeutet Lakune „eine Lücke in einem Text“. Leider sind Handschriften nicht immer gut erhalten. Wenn die Pergamentblätter beschädigt sind, kann man oft den Text nicht mehr rekonstruieren.

²²² O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xx.

²²³ Ó FIANNACHTA, Pádraig (Hrsg.): *Táin Bó Cuailnge. The Maynooth Manuscript*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1966.

²²⁴ MEID, Wolfgang: Überlieferung, S. 26.

²²⁵ Die Fassung der *Táin Bó Cúailnge* in *O'Curry MS. I* wird mit C abgekürzt.

²²⁶ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xx-xxii.

werden kann, ob der Text in LU jemals das Ende enthalten hat, kann man annehmen, dass die Y-Fortsetzung aus einer anderen Kompilation stammt. W und C enthalten die H-Interpolationen und dürften somit wenigstens stellenweise auf U^H zurückgehen. Weiters scheint beiden auch eine Kopie von Y zugrunde zu liegen, da sie manchmal U^H und manchmal Y folgen. Diese Situation ist nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass es im Mittelalter bis in die frühe Neuzeit hinauf unter Schreibern gängige Praxis war, mehrere Manuskripte als Vorlagen zu verwenden.²²⁷

Ähnliches kann auch schon für U selbst angenommen werden. Da diese älteste Fassung der *Táin Bó Cúailnge* eindeutig eine Kompilation ist, schließt Rudolf Thurneysen, dass die Handschriften, die Rezension I enthalten, „einst sehr zahlreich gewesen sein“ müssen.²²⁸ In Folge grenzt er im Wesentlichen zwei Parallelerzählungen ein, die dem Kompilator seiner Ansicht nach zur Verfügung gestanden haben, und nennt diese A und B. Jedoch scheidet er einige Stücke der Erzählung aus, die er aus stilistischen Gründen für jüngere Einfügungen hält: die H-Interpolationen, die *Fer Diad*-Episode, die *In Carpat Serda 7 in Breslech Mór Maige Muirthemne*, „Der Sensenstreitwagen und Breslech Mór Maige Muirthemne“-Episode, die *Tochestol Ulad*, „Das Aufgebot der Ulstermänner“-Episode, die *Toichim na mBuiden*, „Der Aufmarsch der Scharen“-Episode und die Aufzählungen der Orte, welche im Zuge des Rinderraubs erwähnt werden.²²⁹ Der Rest der Erzählung greift seiner Meinung nach auf zwei Quellen, die er A und B nennt. Für die Zuordnung der einzelnen Abschnitte stellt er vier Kriterien auf: Zum ersten befindet sich Conall Cernach nach A bei den Feinden und nach B bei den Ulstermännern. Weiters hat Cú Chulainn in beiden Quellen einen Verbündeten im feindlichen Lager; in A ist es Fiacha mac Fir Febe aus Ulster und in B ist es Lugaid mac Nóis aus Munster. Drittens haben die Connachter in A als Verbündete nur die sieben Könige aus Munster und die Division der Gailíoin. In B ziehen vier „Fünftel“ Irlands gemeinsam gegen Ulster, die oft kurzweg als *Fir Érend*, „die Männer Irlands“, bezeichnet werden. Schließlich haben in B die Titel der Abschnitte, die meist am Ende beigefügt sind, den Zusatz *ar Tána*, „auf der Táin“, oder *ar Tána Bó Cúailnge*, „auf der Táin Bó Cúailnge“. Das kommt Rudolf Thurneysen zufolge „in Teilen, die sicher A angehören, nicht vor“.²³⁰

Auf der anderen Seite hält Cecile O’Rahilly diese Zuordnung für relativ willkürlich und vertritt die Meinung, dass man durchaus auch andere Kriterien aufstellen beziehungsweise weitere Quellen annehmen könnte.²³¹ Diese Feststellung ändert aber nichts an der Tatsache,

²²⁷ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xxii.

²²⁸ THURNEYSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 101.

²²⁹ THURNEYSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 102-107.

²³⁰ THURNEYSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 107-108; Zitat S. 108.

²³¹ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. ix.

dass der Kompilator, der LU um 1100 herum zusammengestellt hat, bei der *Táin Bó Cúailnge* auf mindestens zwei Vorlagen zurückgegriffen und aus jenen das Flechtwerk ineinander gearbeitet hat, das uns heute noch erhalten ist.

3.4. Die vier längeren H-Interpolationen

Die erste von den H-Interpolationen ist ein von der Prophetin Fedelm gesungenes Gedicht (Zeile 67-113, Seite 127-128), das auf einer Rasur geschrieben ist. Was hier ursprünglich zu lesen war, ist nicht mehr zu eruieren. Die Stelle dürfte aber auf alle Fälle kürzer gewesen sein als das überlieferte Gedicht, da die letzten Zeilen richtiggehend in den noch übrig gebliebenen Platz „hineingefuzelt“ worden sind. Es kann angenommen werden, dass dem Interpolator hier eine Version der *Táin Bó Cúailnge* als Vorlage gedient hat, die jünger gewesen ist als U, da dies die einzige von H eingefügte Passage ist, die man auch in Rezension II findet.²³²

Die nächste H-Interpolation befindet sich hauptsächlich auf einem eingefügten Pergamentblatt, den Faksimileseiten 71-72, sowie auf 70b, wo die letzten 15 Zeilen von H auf einer Rasur geschrieben worden sind.²³³ Diese Interpolation beginnt nach Cecile O’Rahillys Edition in Zeile 1545 (Seite 168), wo H anscheinend ein alternatives Ende der *Aided Redg Cáinte*, „Der Tod von Redg dem Spruchmann“-Episode eingefügt hat, und schließt die Episoden *Comrac Con Culaind fri Findabair*, „Das Treffen Cú Chulainns mit Finnabair“, *Comlond Munremair 7 Con Roí*, „Die Schlacht des Munremar und des Cú Roí“, *Aided na Macraidi*, „Der Tod der Knabenschar“, *Bánchath Rochada*, „Der weiße Kampf des Rochad“, *Aided na Rígamus*, „Der Tod der königlichen Söldner/Leibwächter“ und *Aided Cáuir*, „Der Tod des Cúir“, mit ein. Nach der Letzten endet die Interpolation bei Zeile 1712.²³⁴ Die meisten Episoden werden stellenweise in anderen wiederholt, die in der Y-Fortsetzung zu finden sind. Nur die *Comrac Con Culaind fri Findabair*-Episode passt nicht ganz ins Bild, weil diese keine Entsprechung im späteren Text der Rezension I hat.²³⁵ Warum der Interpolator U an dieser Stelle um – wie es scheint – Varianten späterer Episoden erweitert hat, kann nicht einwandfrei geklärt werden.

Die dritte längere H-Interpolation ist mitten in die *Aided Lóich meic Mo Femis*, „Der Tod des Lóich Mac Mo Femis“-Episode (Zeile 1874-2037, Seite 177-181), eingeschoben, wird aber

²³² O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xi.

²³³ Cecile O’Rahilly zufolge, wurde hier der Anfang der *Aided Cáuir*-Episode ausradiert, die dann auf 72b in einer etwas erweiterten Form von H wieder erzählt wird, um lückenlos an 73a (*Turim na cless*, „Die Liste der Waffenkunststücke“) anzuschließen. Vgl. O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xi.

²³⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

²³⁵ In dieser Episode wird Finnabair Cú Chulainn als Pfand angeboten. Da dieses Motiv sich weder in Rezension I wiederholt, noch in den anderen Fassungen der *Táin Bó Cúailnge* erwähnt wird, meint Cecile O’Rahilly, dass diese Erzählung eine Erfindung von H selbst ist. Vgl. O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xii.

mit einigen vermittelnden Sätzen in diese Erzählung eingebunden.²³⁶ Die letzten Zeilen der Faksimileseite 74b sind wieder ausradiert und von H neu geschrieben. Der Rest dieser Interpolation ist auf einem eingeschobenen Pergamentblatt (Faksimileseiten 75-76) verfasst, das etwas kleiner als die vorhergehenden und folgenden Blätter ist.²³⁷ Cecile O’Rahillys Edition nach, beginnt diese Interpolation in Zeile 1904 (Seite 178) und endet in Zeile 1995 (Seite 180).²³⁸

Ähnlich wie die zweite längere H-Interpolation, scheint auch diese aus dem Zusammenhang gegriffen zu sein. H nimmt in beiden eingefügten Passagen wenig Rücksicht auf „the proper sequence of events or their geographical location“²³⁹. Die dritte Interpolation fehlt ferner sowohl in Y als auch in Rezension II der *Táin Bó Cúailnge*, wo die ganze Episode nur ganz knapp erzählt wird. Interessant ist aber, dass sie wortwörtlich an derselben Stelle in Rezension III zu finden ist.²⁴⁰ Dies hat Rudolf Thurneysen dazu veranlasst anzunehmen, dass U^H eine Vorlage der dritten Fassung darstellt.²⁴¹ Da aber sonst nichts direkt aus der ersten Rezension übernommen zu sein scheint, ist eher anzunehmen, dass beide, U^H und Fassung III, hier auf dieselbe Quelle zurückgreifen.²⁴²

Die vierte und letzte längere H-Interpolation befindet sich auf einem ursprünglich freigelassenen Abschnitt auf der Faksimileseite 82b. Die hier eingefügte Episode trägt den Titel *Comrac Maind*.²⁴³ Eine ursprünglich an dieser Stelle von M geschriebene Überschrift hat H ausradiert und hat den Titel seiner Interpolation eingefügt. Unter Verwendung des noch von M geschriebenen Anfangs²⁴⁴ erzählt der Interpolator hier die Geschichte von „Mands Kampf“. Mit dem Tod Mands in Zeile 2546 bricht die Version der *Táin Bó Cúailnge*, die in LU enthalten ist, ab.²⁴⁵

Die Frage nach dem Zusammenhang von U und U^H hat in der modernen Forschung einige Diskussionen ausgelöst. So äußert Rudolf Thurneysen die Vermutung, dass dem Interpolator eine andere Version der *Táin Bó Cúailnge* vorgelegen sei, aus der er U gegenüber Neues übernommen und in den bestehenden Text eingefügt habe.²⁴⁶ Dagegen argumentiert Cecile O’Rahilly, dass diese Passagen auch ohne weiteres aus der Feder des Interpolators selbst

²³⁶ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 240.

²³⁷ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xiv. Vgl. auch BERGIN, Osborn und R. I. BEST (Hrsg.): *Lebor na Huidre*, S. 190.

²³⁸ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

²³⁹ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xv.

²⁴⁰ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xiv-xvi.

²⁴¹ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 240.

²⁴² O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xvi.

²⁴³ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

²⁴⁴ Dieser Anfang lautet *Foidis Medb* „Medb entsandte“, Zeile 2524.

²⁴⁵ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xvi.

²⁴⁶ THURNEYSEN, Rudolf: Heldensage, S. 235.

stammen könnten, der einfach eine ihm geläufige Version dieser Heldensage wiedergegeben und damit den kompulatorischen Charakter der Rezension I, die schon im ursprünglichen Text mehrere Varianten gleicher Episoden beinhaltet, reflektiert und weitergeführt habe. Demnach fasst sie die längeren H-Interpolationen, und hier vor allem die zweite, als *córugud aile*, also eine „andere (An)Ordnung“,²⁴⁷ auf, von denen der ursprüngliche Text (U) ohnehin schon mehrere enthält.²⁴⁸

Ferner kann die zweite H-Interpolation, welche Varianten von Episoden beinhaltet, die in der Fortsetzung der *Táin Bó Cúailnge* vorkommen, eventuell über den Verlust des Endes der Heldensage in LU Aufschluss geben, sollte ein solches je vorhanden gewesen sein. Da es eher unwahrscheinlich scheint, dass der Interpolator Textpassagen in U eingefügt hat, die ihm in einer anderen Variante vorgelegen sind, kann man schließen, dass zu dem Zeitpunkt, als er den Text bearbeitet hat, das Ende schon gefehlt hat.²⁴⁹ In diesem Zusammenhang ist die Art und Weise, wie M plötzlich abbricht und ganze 21 Zeilen auf der Faksimileseite 82b einfach freilässt, interessant, da dies als Indiz dahingehend gewertet werden kann, dass LU niemals den Schlussteil der ersten Rezension beinhaltet hat. Andererseits muss die Fortsetzung der *Táin Bó Cúailnge*, wie wir sie in YBL finden, in irgendeiner Form, mündlich oder schriftlich, schon existiert haben, da in U^H zweimal auf eine Schlacht, die *Imslige Glendamnach* genannt wird, verwiesen wird, von der in Y in der *Bángleó Rochada*, „Rochads weißer Kampf“-Episode erzählt wird.²⁵⁰ Dabei stellt sich aber weiters das Problem, dass, wie oben schon erwähnt, nicht hundertprozentig festgestellt werden kann, ob das Ende in Y auch authentisch ist. Ebenso fehlt der Schlussteil in den anderen zwei Manuskripten, die die Rezension I enthalten. Dieser Umstand wirft die Frage auf, ob die Rezension I der *Táin Bó Cúailnge* eigentlich ein fertig gestelltes Heldenepos darstellt oder ob das, was uns erhalten ist, eher als Momentaufnahme eines „work in progress“ zu verstehen ist.²⁵¹ Da diese Fassung eine Kompilation ist, könnten theoretisch noch mehrere Versionen beziehungsweise Episoden hinzugefügt werden.²⁵² Der uns überlieferte Schluss in Y könnte in diesem Sinne den Versuch eines späteren Bearbeiters darstellen, die Heldensage abzurunden und zu einem Ende zu bringen.

²⁴⁷ Das bedeutet soviel wie eine „andere Version“.

²⁴⁸ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xiii. Vgl. dazu Kapitel 2.4. Die drei Rezensionen der *Táin Bó Cúailnge*.

²⁴⁹ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xii-xiii.

²⁵⁰ O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. xvi-xvii.

²⁵¹ TRISTRAM, Hildegard L. C.: *Tension*, S. 77.

²⁵² Vgl. dazu Kapitel 2.3. Wer waren der Autor und sein Publikum? – Der „unfeste Text“ als Momentaufnahme eines literarischen Werkes.

4. Einige theoretische und methodische Überlegungen

4.1. Der Text und die Realien

Um einem Gesamtbild der mittelalterlichen Vergangenheit näher zu kommen und einen Einblick in die Lebenswelt des Menschen im Mittelalter zu ermöglichen, ist es nötig, alle uns heute zur Verfügung stehenden beziehungsweise erhalten gebliebenen Quellen auszuwerten. In diesem Rahmen spielt die mittelalterliche Realienkunde, also die Erforschung der materiellen Kultur und der Alltagswelt des Mittelalters, eine wichtige Rolle. Diese hat sich die genauere Analyse von spezifischen Aufgabefeldern wie zum Beispiel von Hausformen, Hausinventar, Siedlung, Nahrung, Kleidung, Jagd und Fischfang, Körper- und Gesundheitspflege zur Aufgabe gemacht. Unter Zuhilfenahme bildlicher, schriftlicher und materieller Quellen wie originaler Gegenstände und anderer Überreste mittelalterlicher Vergangenheit schafft die Realienkunde Grundlagen für die detaillierte Erforschung des alltäglichen Lebens im Mittelalter.²⁵³

Gegenstand der Realienkunde ist die Sachkultur, wobei hier aber nicht bloß angesammelt wird, um der historischen Forschung umfangreiches Material zur Verfügung zu stellen. Im Mittelpunkt steht „die Untersuchung der Rolle von Objekten im jeweiligen Kontext“²⁵⁴, denn da die materielle Kultur immer auch Medium der gesellschaftlichen Kommunikation ist, kann man unter „Realien“ ebenso Dinge wie Ideen verstehen, „deren Kontext – etwa in Form von Handlungen, Vorstellungen oder Bewertungen – Lebenswirklichkeiten konstituiert“. In diesem Sinne ist „Realienkunde nicht vorrangig Sachforschung, sondern Kulturforschung“.²⁵⁵ Realien stehen demnach in einem vielschichtigen kulturellen Zusammenhang und aus diesem Grund arbeitet Realienkunde interdisziplinär: die verschiedenen Quellen und Spuren erfordern eine komparative, quellen- und fächerübergreifende Analyse.²⁵⁶

Als Quellengattung ist auch der Text selbst als Realie „in das Blickfeld der Forschung geraten“,²⁵⁷ und dies in mehrfacher Hinsicht. So kann man zum Einen die verschiedenen Textträger, wie zum Beispiel Handschriften, Urkunden, Inventare, Rechnungsbücher oder

²⁵³ RÖSENER, Werner: Sozialgeschichte und mittelalterliche Realienkunde. In: *Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 20. September 1982*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, S. 94-96.

²⁵⁴ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 410.

²⁵⁵ Aus dem „Leitbild“ der Homepage des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, <http://www.imareal.oeaw.ac.at/> (5.5.2008).

²⁵⁶ „Leitbild“, <http://www.imareal.oeaw.ac.at/> (5.5.2008).

²⁵⁷ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 411-412.

Testamente, selbst einer genaueren Untersuchung unterziehen. Andererseits gibt das, was im Text vermittelt wird, Aufschluss über die Lebenswelt der damaligen Menschen, da nicht nur festgehalten worden ist, was aufzeichnungswürdig erschienen ist, sondern auch zahlreiche Hinweise auf Realien enthalten sind. Oft kann uns diese in Textform erhaltene Information helfen, materielle Sachgüter einzuordnen.²⁵⁸ In diesem Sinne wird der Text zum Ziel verschiedener Fragestellungen.

Da die in dieser Arbeit diskutierte Heldensage ein literarisches Werk, also ein fiktionaler Text ist, stellt sich die Frage, inwieweit es sich bei dieser Textgattung um eine Realie im Sinne des oben Diskutierten handelt. Literatur ist zwar kein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit, sie bringt aber „Elemente der Wirklichkeit in den Raum der Fiktion ein“.²⁵⁹ So stehen in einem einzelnen Werk erdichtete Teile und Symbole neben Realien und realitätshältigen Passagen, wobei es dem Forscher, der interdisziplinär arbeitet, überlassen ist, diese beiden Ebenen zu trennen. Dementsprechend kann Literatur als ergiebige Quelle für die Realienforschung gewertet werden. Die Fülle der in ihr übermittelten Befunde erweitert das Quellenmaterial. Sachen und Sachverhalte werden nicht nur hingestellt, sondern auch in ihrer Funktion beziehungsweise Bedeutung beschrieben, und folglich können durch die geschilderten Sachgüter archäologische Fundstücke oft besser eingeordnet werden. Ferner werden in der Literatur verschiedenste Verhaltensweisen, wie zum Beispiel besondere Gebärden, Handlungen und Gebräuche, Kampfpraktiken, Grußgebärden oder Festtagsitten, detailliert dargestellt, was auch teilweise in den Bereich der Selbstdarstellungs- und Repräsentationsmodi der adeligen Oberschicht hineinspielt.²⁶⁰ In diesem Zusammenhang lassen sich die literarischen Zeugnisse nicht nur primär als Quelle für die Realienkunde, sondern auch für die Mentalitätsgeschichte lesen.²⁶¹

Demzufolge stellt die frühe irische Literatur „a mine for social information“²⁶² dar, auch wenn sie zwischen Fiktion und Realität schwankt. Trotzdem sind „the places and events, people and relationships presented“²⁶³ von großem Interesse, da sie die Zeit des jeweiligen Autors widerspiegeln. Im Vergleich mit anderen Quellen wie zum Beispiel den frühen irischen Gesetzestexten kann so eine Grundlage für die Erforschung der Sozialgeschichte Irlands im Mittelalter gelegt werden. Kim McCone zufolge beinhalten vor allem die Sagas „a wealth of social detail that deserves to be taken seriously, but the picture is inevitably somewhat distorted by the

²⁵⁸ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 412.

²⁵⁹ SCHÜPPERT, Helga: Literaturwissenschaft, S. 160.

²⁶⁰ Vgl. dazu Kapitel 4.2. Selbstdarstellung und Repräsentation – einige theoretische Überlegungen.

²⁶¹ SCHÜPPERT, Helga: Literaturwissenschaft, S. 158-160. Vgl. dazu auch BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 412.

²⁶² McCONE, Kim: An Introduction to Early Irish Saint's Lives. In: *Maynooth Review* 11, 1984, S. 57.

²⁶³ McCONE, Kim: Introduction, S. 56.

conventions of a stylized and traditionalist genre in which myth, heroic idealism and reality, past and present can be freely mingled.”²⁶⁴

Die Problembereiche, die sich in der Literatur im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Realität ergeben, müssen Fall für Fall im Vergleich mit anderen Quellen abgewogen werden, um ein reflektiertes Bild der dargestellten Lebenswelt zu erhalten. Dieser Umstand macht die Notwendigkeit der Quellenkritik evident und mahnt zur Vorsicht gegenüber dieser Textgattung. Für den heutigen Leser stammt der jeweilige literarische Text aus einer weit entfernten Lebenswelt, was für das Verständnis eines Textes oft problematisch sein kann. Eine Voraussetzung für das Verstehen eines Textes ist nämlich, dass der Leser einigermaßen über die Bilder im Kopf der Autoren Bescheid weiß,²⁶⁵ die diese beim Leser, teilweise implizit, voraussetzen. Trotzdem sollte man mit der Skepsis bezüglich des Realitätsgehaltes literarischer Texte nicht zu weit gehen, da auch überhöht dargestellte Ideale eine gewisse Lebensrealität – sei es eine angestrebte oder eine wirkliche - widerspiegeln. Gleichzeitig muss man sich vor Verallgemeinerungen hüten, weil in literarischen Werken oft das Außergewöhnliche, das Erzählenswerte vermittelt wird. Dinge des täglichen Bedarfs kommen eher selten vor, was aber nicht bedeutet, dass diese für die damaligen Menschen nicht von Bedeutung gewesen sind.²⁶⁶

4.2. Selbstdarstellung und Repräsentation – Einige theoretische Überlegungen

Die damalige adelige Oberschicht hat sich durch ein System von festgelegten Symbolen nach innen verständigt und sich über diese auch nach außen hin abgegrenzt. Da noch kein „Ausweis“ Aufschluss über die Identität des jeweiligen Menschen gegeben hat, war es notwendig dass er seinen Status beziehungsweise Rang durch repräsentatives Handeln in der Öffentlichkeit sinnlich erfahrbar, das heißt hörbar, fühlbar und greifbar, gemacht, immer wieder als wahr erwiesen und behauptet hat. Repräsentation ist durch Handeln und Verhalten jeglicher Art mitbestimmt worden.²⁶⁷ Essentiell für die Inszenierung seines jeweiligen Standes ist zum Beispiel die Kleidung gewesen, die besonders kostbar und exklusiv sein musste, nicht nur in den verwendeten Materialien, sondern auch im Schnitt und in der Ausstattung mit verschiedensten Applikationen wie Gold, Silber und Edelsteinen. Dies hat im gleichen Maße auf verschiedensten Schmuck und Waffen zugetroffen. Weiters haben sich das

²⁶⁴ McCONE, Kim: Introduction, S. 57.

²⁶⁵ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 412.

²⁶⁶ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 414-415.

²⁶⁷ WENZEL, Horst: *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*. Darmstadt: WBG, 2005, S. 11-13.

Festmahl, das ein Gesamterlebnis für alle Sinne gewesen ist, und die Einrichtung und Ausstattung der Wohnräume sehr gut dafür geeignet, seine soziale Stellung nach außen hin zu zeigen und zu repräsentieren.²⁶⁸ Auch die Sprache, derer sich die Oberschicht bedient hat, und ihr Verhalten haben eine wichtige Rolle gespielt: Ist man dessen nicht mächtig gewesen, ist man als Außenseiter erkannt worden.²⁶⁹

Vor allem die öffentliche Choreographie des Körpers gepaart mit der Möglichkeit, ihn für alle sichtbar zu schmücken, sind im Zentrum der Aufmerksamkeit gelegen,²⁷⁰ was sich in dem Gesellschaftsideal widerspiegelt hat, dass äußerer Glanz, körperliche Schönheit, vornehme Abstammung, Reichtum und Ansehen mit edler Gesinnung, feinem Benehmen, ritterlicher Tugend und Frömmigkeit verbunden sind.²⁷¹ So erscheint adelige Haltung „in hervorragender Weise symbolisiert durch Modifikationen des Körpers und der Körpersphäre, durch Haar- und Barttracht, Kleidung und Insignien, Mimik, Gestik und Gebärden.“²⁷²

In weiterer Folge könnte man durchwegs behaupten, dass der aristokratische Rang sogar in den Körper eingeschrieben ist, denn essentielle weltliche und soziale Unterschiede zeigen sich an körperlichen Gegensätzen: Vereinfacht gesagt, werden Adelige oft als schön und wohlgestaltet, aber Personen, die außerhalb der höfischen Gesellschaft stehen, als hässlich und unförmig wahrgenommen und dargestellt.²⁷³ Dementsprechend werden in der Literatur Figuren meist aufgrund ihrer körperlichen Schönheit als Adlige erkannt, auch wenn eine Diskrepanz zu Kleidung und Verhaltensweisen besteht. So ergeht es zum Beispiel Parzival.²⁷⁴ Schönheit beruht dem mittelalterlichen Empfinden zufolge auf Tugend,²⁷⁵ denn die wahre unverfälschte Schönheit verweist auf die der Seele.²⁷⁶ In der Theorie verkörpern Angehörige der Oberschicht dieses Ideal. Beides, die adelige Seele und der Körper, werden durch Erziehung geformt, die zur richtigen Körperhaltung und zugleich zum richtigen Verhalten in der Öffentlichkeit anleitet.²⁷⁷

Gleichzeitig hat aber auch die Hässlichkeit ihren Platz in der mittelalterlichen Literatur, denn wie außergewöhnliche Schönheit besitzt Hässlichkeit eine Schockwirkung. Beides wird

²⁶⁸ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 35.

²⁶⁹ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 170.

²⁷⁰ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 14.

²⁷¹ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 18.

²⁷² WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 33.

²⁷³ LE GOFF, Jacques: *Phantasie und Realität des Mittelalters*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990, S. 143.

²⁷⁴ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 170.

²⁷⁵ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 34.

²⁷⁶ MIKLAUTSCH, Lydia: Glänzende Rüstung – Rostige Haut. Körper und Kleiderkontraste in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach. In: *Kontraste im Alltag des Mittelalters. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 29. September bis 2. Oktober 1998*. Hrsg. v. Gerhard Jaritz, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, S. 74.

²⁷⁷ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 34.

funktionalisiert und sowohl der Schönheit als auch der Hässlichkeit des Körpers wird Sinn verliehen. Dabei müssen diese aber keineswegs diskrepanz sein.²⁷⁸ So können, zum Beispiel Kampfwunden, die den Körper deformieren und entstellen, die „kriegerische Schönheit“ eines Helden unterstreichen. In diesem Dualismus wird der Körper zu einem physischen, das heißt materiellen Zeichenträger gemacht. Haut und Gewand bilden als Außenschichten ein vieldeutiges Zeichensystem²⁷⁹ und sind die unmittelbarsten Repräsentationsmittel.

Diese Symbolhaftigkeit ist wichtig für mittelalterliche Texte, denn nur so kann die Aufstellung der Figuren im Raum und ihre Ordnung zueinander entwickelt werden.²⁸⁰ In der Literatur des Mittelalters wird die Lebenswelt überhöht und fiktional dargestellt²⁸¹, und da ein Großteil der handelnden Personen Mitglieder der Oberschicht sind, wird sie zum Medium der Repräsentation. Gleichzeitig ist sie aber auch deren Gegenstand, insofern, als das Wissen um Literatur auch als Statuszeichen gilt. In diesem Wechselverhältnis fungiert die Literatur als Metasphäre, die Repräsentation nicht nur abbildet, sondern auch reflektiert;²⁸² sie wird also zur Repräsentation der Repräsentation und soll zum richtigen Verhalten anleiten.²⁸³ Die überzeichnete Darstellung dessen, was als Realität wahrgenommen wird, beeinflusst ihrerseits die Realität und die mittelalterliche Literatur erhält somit eine Vorbildwirkung. Leben und Fiktion beeinflussen sich wechselseitig.²⁸⁴ Weiters ist das Verständnis der Zeichensysteme von der Konventionalität der Zeichen abhängig: Sie müssen vom Publikum verstanden werden. In diesem Zusammenhang hat der Autor auf ein konsensgesichertes Zeichenrepertoire zurückgegriffen, das es seinem Auditorium möglich gemacht hat, die geschriebenen Bilder zu dechiffrieren.²⁸⁵

4.3. Schönheit im Mittelalter – Ein kurzer Überblick

Dem mittelalterlichen Schönheitsempfinden dürfen keine modernen Beurteilungskriterien unterstellt werden. Schönheit ist im Mittelalter eine objektive Eigenschaft des Seins an sich und wird als das Licht, das von Gott ausgeht, gesehen. Jedes Objekt, egal ob ein Gegenstand oder ein Körper, wird als ein Teil der göttlichen, also der universellen Schönheit verstanden,

²⁷⁸ MICHEL, Paul: „*Formosa deformitas*“. *Bewältigungsformen des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur*. Bonn: Bouvier, 1976, S. 57.

²⁷⁹ MIKLAUTSCH, Lydia: Rüstung, S. 74.

²⁸⁰ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 115.

²⁸¹ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 36.

²⁸² WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 56.

²⁸³ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 19 und S. 57.

²⁸⁴ BENNEWITZ, Ingrid: Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters. In: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*. Hrsg. v.: Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten. Münster: LIT, 2002, S. 8.

²⁸⁵ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 57-58. Vgl. dazu auch Kapitel 2.3. Wer waren der Autor und sein Publikum? – Der „unfeste Text“ als Momentaufnahme eines literarischen Werkes.

da es den Glanz Gottes reflektiert, und ist somit gut. Schön wird es durch seine Anschaulichkeit, die aber nicht auf Einzelteile beschränkt ist, sondern aus dem Verschmelzen dieser zu einer Einheit entsteht. Alles Seiende hat Anteil an Gott selbst²⁸⁶ und in jedem Ding ist der Glanz Gottes zu erkennen.²⁸⁷

Im Mittelalter herrscht weiters eine regelrechte Freude an allem, was leuchtet und glänzt, und an Farben, wobei man in der Kunst, die sowohl die Herstellung von verschiedensten Gebrauchsgegenständen als auch Kunstwerken einschließt, vor allem mit Elementarfarben arbeitet.²⁸⁸ Diese Begeisterung für alles Leuchtende und für Farben offenbart sich „auch außerhalb der Kunst, im Alltagsleben und in Alltagsgebräuchen, in der Kleidung, dem Schmuck, den Waffen“,²⁸⁹ aber auch Augen sind schön, wenn sie strahlen.²⁹⁰ Natürlich beeinflusst der gängige Geschmack die Theoretiker und als Regel gilt, dass alles, was glänzt, glitzert, leuchtet und überdies auch noch wertvoll ist, als schön betrachtet und als Körperschmuck verwendet wird.²⁹¹

Weiters liegt die Schönheit der Geschöpfe nicht nur in der Pracht ihrer Kleidung, sondern auch in der Proportion und Harmonie ihrer Glieder und in der Eleganz und Grazie ihrer Haltung.²⁹² Laut Isidor von Sevilla, der, wie im Folgenden noch erwähnt wird, in Irland relativ früh rezipiert wird, haben „im menschlichen Körper einige Dinge praktische Funktionen, andere dienen dem *decus*, der Zierde als dem Schönen und Angenehmen.“²⁹³ Der natürliche und der künstliche Schmuck zusammen lassen den Menschen als schön erscheinen. Ferner wird von Isidor noch ein anderer Aspekt der körperlichen Schönheit aufgegriffen, nämlich das gesunde Aussehen. So leitet er *sanus* („gesund“) von *sanguis* („Blut“) ab und betrachtet es als das Gegenteil von blass und blutleer. Demnach gehört zu den ersten Eigenschaften eines schönen Körpers eine rosige Haut, also eine gesunde Hautfarbe. Wenn man blass und blutleer ist, kann man nicht gesund und demnach auch nicht schön sein. Dieser Aspekt muss in einer Zeit, in der man früh gestorben und oft an Hunger gelitten hat, von zentraler Bedeutung gewesen sein.²⁹⁴

Wie schon angesprochen, ist die körperliche Schönheit in der Literatur ein Zeichen für den hohen Rang der jeweiligen Person. Der Körper als feststehende, unveränderbare Größe²⁹⁵

²⁸⁶ ASSUNTO, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln: Du Mont, 1996², S. 32-39.

²⁸⁷ ECO, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1991, S. 72.

²⁸⁸ ECO, Umberto: *Kunst*, S. 68.

²⁸⁹ ECO, Umberto: *Kunst*, S. 70.

²⁹⁰ ECO, Umberto (Hrsg.): *Die Geschichte der Schönheit*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2004, S. 113

²⁹¹ ASSUNTO, Rosario: *Theorie*, S. 74 und 101.

²⁹² ASSUNTO, Rosario: *Theorie*, S. 103.

²⁹³ ECO, Umberto: *Geschichte*, S. 111.

²⁹⁴ ECO, Umberto: *Geschichte*, S. 113.

²⁹⁵ BENNEWITZ, Ingrid: *Konstruktion*, S. 2.

fungiert somit seinerseits als Zeichenträger, wenigstens in der Vorstellung. Personen werden idealisiert dargestellt und einem Wunschbild angepasst. Autoren können aus einem feststehenden Repertoire attraktiver Einzelteile, einer Art Katalog beschreibbarer Elemente, schöpfen²⁹⁶, wie weiße Haut mit leichtem Rosaschimmer, blonde Haare, harmonische Züge, ein feines langes Gesicht mit hoher Stirn, eine hoch angesetzte, regelmäßige Nase, lebhaft, lächelnde Augen, schmale rote Lippen, weiße, regelmäßige Zähne, weiße Hände und eine graziöse, hoch gewachsene Gestalt.²⁹⁷ Es ist spannend, dass sehr ähnliche Elemente gleichermaßen für Beschreibungen von Frauen und Männern verwendet werden, was dazu führt, dass sich weibliche als auch männliche Figuren in der Literatur relativ ähnlich sehen, wobei die Männerschönheit noch durch Betonung der ausgeprägten Muskulatur unterstrichen wird.²⁹⁸ Daneben kann auch ein durch Wunden entstellter, hässlicher Körper als Zeichen für die Kampfprobität, Tapferkeit und Kraft des Helden stehen und dessen „kriegerische Schönheit“, die im Heldenepos eine wichtige Rolle spielt, noch unterstreichen.

Der künstliche Schmuck, nämlich standesgemäße Kleidung und die weitere Ausstattung, nimmt im öffentlichen Leben eine wichtige Funktion ein.²⁹⁹ Der Kode, der darüber entwickelt worden ist, ist in der mittelalterlichen Feudalgesellschaft besonders wirksam gewesen. In literarischen Werken zeigt das, was man trägt, den sozialen Status der Person an.³⁰⁰ Reichtum und Schönheit der „zweiten Haut“ und des Schmuckes werden zum Ausdruck der menschlichen Persönlichkeit und deren Stellung in der Gesellschaft.³⁰¹ Dadurch wird Macht und Reichtum nach außen demonstriert. Dabei muss bedacht werden, dass Kleidung und Waffen, in denen wunderbare Materialien und Farben verarbeitet sind, aufgrund der mühevollen Herstellung etwas Seltenes sind und Bewunderung erregen.³⁰²

4.4. Wie passt die *Táin Bó Cúailnge* in dieses Bild?

Die oben ausgeführten theoretischen Überlegungen, die vorwiegend im Zusammenhang mit der deutschsprachigen mittelalterlichen Literatur angestellt worden sind, lassen sich auf die

²⁹⁶ GAAR, Simone: *Repräsentative Frauenbilder. Die Rolle von Schönheit und Kleidung im höfischen Roman und in dessen Illustrationen*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien, 2007, S. 18.

²⁹⁷ RÉGNIER-BOHLER, Danielle: Fiktionen. In: *Geschichte des privaten Lebens*. Bd. 2, Vom Feudalzeitalter zur Renaissance. Hrsg. v.: Philippe Ariès und Georges Duby, Augsburg: Bechtermünz Verlag, 2000, S. 341 und KROLL, Renate: Verführerin mit Herrschaftsstatus. Zur Symbiose von weiblichem Körper und klassenspezifischer Nobilität im mittelalterlichen Text. In: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*. Hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten, Münster: LIT, 2002, S. 84.

²⁹⁸ RÉGNIER-BOHLER, Danielle: Fiktionen, S. 341-342.

²⁹⁹ MIKLAUTSCH, Lydia: Rüstung, S. 66

³⁰⁰ LE GOFF, Jacques: Phantasie, S. 201.

³⁰¹ THIEL, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag, 1980³, S. 6.

³⁰² ECO, Umberto: *Geschichte*, S. 105.

frühe irische Literatur ebenso gut anwenden. Irland ist im Mittelalter keineswegs so isoliert gewesen, wie lange Zeit von der Forschung angenommen. So meinen Christine Meek und Katharine Simms in der Einleitung zu der von ihnen herausgegebenen Aufsatzsammlung *'The Fragility of Her Sex'? Medieval Irishwomen in Their European Context*, dass die Notwendigkeit bestünde „to shake off the image of isolation and idiosyncrasy that clings to many aspects of medieval Irish society“ und dass die mittelalterliche irische Gesellschaft mehr in einen gesamteuropäischen Kontext gerückt werden sollte.³⁰³ Auch in der *Táin Bó Cúailnge* selbst wird dem Leser gewahrt, dass sich die irischen Gelehrten keineswegs als vom restlichen Europa isoliert verstanden haben, wenn zum Beispiel Fergus mac Roich sagt:

‘For not in all Ireland nor in the western world from Greece and Scythia³⁰⁴ westwards to the Orkneys and the Pillars of Hercules and to Tor Breogain³⁰⁵ and the Islands of Gades³⁰⁶,’ will anyone be found who can withstand the men of Ulster when they are in their rage and anger.

(Zeile 3581-3584, Seite 221)

An dieser Stelle zeigt sich, dass Fergus nicht nur in der irischen (Pseudo-)Geschichte bewandert ist, sondern auch über ein gewisses Maß an klassischer Bildung verfügt.

Es kann angenommen werden, dass in den irischen Klöstern seit mindestens dem 6. Jahrhundert rege intellektuelle Aktivität stattgefunden hat.³⁰⁷ Wie ein in irischer Schrift auf der Insel geschriebenes Fragment bezeugt, ist schon im 7. Jahrhundert das Werk Isidors von Sevilla bekannt gewesen,³⁰⁸ wohingegen dieser in den anderen Teilen Europas erst im 8.

³⁰³ MEEK, Christine und Katharine SIMMS (Hrsg.): *'The Fragility of Her Sex'? Medieval Irishwomen in Their European Context*. Dublin: Four Courts Press, 1996, S. 7.

³⁰⁴ Das Land der Skythen; dem Brockhaus nach haben die ab dem 7. Jahrhundert v. Chr. nachweisbaren Skythen, welche laut Herodot aus verschiedenen Völkerschaften bestanden haben und durch eine auf das Reiterkriegertum gestützte Dynastie beherrscht worden sind, im nördlichen Schwarzmeergebiet zwischen Donau und Don gelebt.

³⁰⁵ Den *Annals of the Four Masters* (Annal M1602.3) zufolge liegt der „Turm von Breogan“ nahe Corunna, einer gefeierten Stadt im Königreich Galizien in Spanien. Breogan, der Sohn des Bratha, hat diesen Turm in alter Zeit gebaut. Von dort aus sind auch die Söhne des Míl, der diesem Eintrag nach der Enkel des Breogan ist, aufgebrochen um Irland zu erobern. Die *Annals of the Four Masters* sind im Rahmen des CELT Projekts online benutzbar. Vgl. Irisches Original: <http://www.ucc.ie/celt/published/G100005F/index.html> (8.5.2008), und die Englische Übersetzung: <http://www.ucc.ie/celt/published/T100005F/index.html> (8.5.2008). Dem *Lebor Gabála Érenn* (Buch der Invasionen Irlands) nach war dies die sechste Invasion. Vgl. EDEL, Doris: *Keltische Literatur*, S. 144.

³⁰⁶ Gades, das moderne Cadix in Spanien, das schon von den Phönikern gegründet worden ist, ist auf einer kleinen Insel gelegen, die durch einen engen Kanal vom Festland getrennt ist. Laut Herodot liegt die mythische Insel Erythia nahe Gades, was spätere antike Autoren veranlasst hat anzunehmen, dass diese zwei ein und dieselbe Insel seien. Vgl. „Gades“, in: PECK, Harry Thurston: *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*. New York: Harper and Brothers, 1898, online auf: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0062%3Aid%3Dgades> (8.5.2008).

³⁰⁷ McCONE, Kim: *Pagan Past*, S. 6.

³⁰⁸ RÄDLE, Fidel: Die Kenntnis der antiken lateinischen Literatur bei den Iren in der Heimat und auf dem Kontinent. In: *Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*. Teilband 1, hrsg. v. Heinz Löwe, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 489.

Jahrhundert weitere Verbreitung gefunden hat. Kim McCone zufolge, ist dies ein Zeugnis für „the Christian Irish establishment’s openness to external influences and interest in the latest scholarly trends at this time“³⁰⁹ und es kann ohne Übertreibung behauptet werden, dass sich die Iren im Mittelalter mit ihren Zeitgenossen am Kontinent sehr verbunden gefühlt haben.³¹⁰ Auf der anderen Seite sind irische Gelehrte und Grammatiker seit der Zeit der iroschottischen Mission dort wiederum sehr geachtet gewesen. So haben, dem Brockhaus zufolge, während der Karolingerzeit eine Reihe von Iren wesentlich zum kulturellen Aufschwung der karolingischen Renaissance beigetragen. Doch dieser Austausch hat nicht nur auf der wissenschaftlichen Ebene stattgefunden, sondern auch in anderen Bereichen, wie zum Beispiel der Mode. Demgemäß hat es eindeutige Einflüsse aus der karolingischen Hoftracht auf die irische Kleidung des frühen Mittelalters gegeben.³¹¹

In der *Táin Bó Cúailnge* finden sich viele Passagen, die in Richtung Repräsentation und Inszenierung hin interpretierbar sind. Da es sich bei einem Großteil der Hauptakteure um Angehörige des Adels handelt, ist dies nicht wirklich verwunderlich. Die handelnden Figuren in diesem Epos agieren repräsentativ und tragen ihren Status nach außen hin zur Schau. Aufgrund der teilweise ausschweifenden, langen und deskriptiven Passagen, in denen das Aussehen, die Kleidung und die Ausstattung von Personen beschrieben werden und die ein auffallendes Element der *Táin Bó Cúailnge* sind,³¹² kommt der Leser gar nicht darum herum, sich damit auseinander zu setzen. Viele dieser Szenen stehen im Zusammenhang mit der sogenannten „Mauerschau“, ein Kunstgriff für den das „Sehen“ sehr wichtig ist. Über das Medium Sprache wird so ein Bild im Kopf des Auditoriums evoziert und die Szenen werden sinnlich erfahrbar.³¹³

Im Folgenden wird ein Augenmerk darauf gelegt, wer beziehungsweise was in der *Táin Bó Cúailnge* als schön gilt und repräsentativ wirksam ist. Dabei spielt nicht nur der natürliche Schmuck des Körpers selbst eine wichtige Rolle, sondern auch sein künstlicher Schmuck, welcher sowohl die „zweite Hautschicht“, nämlich die Kleidung, als auch die weitere Ausstattung wie Ziergegenstände, Insignien und Waffen umfasst.

³⁰⁹ McCONE, Kim: Pagan Past, S. 12.

³¹⁰ Ó CRÓINÍN, Dáibhí: Ireland, S. 223.

³¹¹ MALLORY, James P.: Die Archäologie der *Táin Bó Cúailnge*. In: *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Hrsg. v.: Hildegard L. C. Tristram. Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 219.

³¹² Vgl. dazu Kapitel 2. Die *Táin Bó Cúailnge* – Ein kurzer Überblick.

³¹³ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 49 und 53.

4.4.1. Körperbewusstsein in der *Táin Bó Cúailnge*?

Es scheint in der frühen irischen Literatur eine relativ feste Vorstellung davon zu geben, was die wichtigsten Schönheitsattribute des Körpers sind, wenn es in der *Táin Bó Cúailnge*, genauer gesagt in der *Toichim na mBuiden*, „Der Aufmarsch der Scharen“-Episode³¹⁴ heißt:

‘A handsome, noble warrior in the van. He had every endowment of beauty in hair and eyes and fairness, in size and demeanour and proportion.’

(Zeile 3721-3723, Seite 225)

In dem später von Fergus mac Roich als Amorgene mac Eccetsalaig von Búas aus dem Norden (Zeile 3728) identifizierten schönen Krieger zeigt sich jede hervorragende Eigenschaft des Aussehens (*búaid crotha huile*), nämlich die Haare (*fol*) und Augen (*rosc*), seine Helligkeit (*gile*)³¹⁵ und Größe (*mét*), sein Verhalten (*costud*) und seine Proportionen (*córus*). Hier klingen beschreibbare Kategorien an, in denen sich die körperliche Schönheit eines Helden manifestiert.

Andererseits wird in der *Táin Bó Cúailnge* eindeutig eine kriegerische Oberschicht dargestellt, in der ein Held auch noch andere Eigenschaften aufweisen muss, um ein Ideal darzustellen, wie zum Beispiel Cú Chulainn, „the martial hero *par excellence*“.³¹⁶ Er ist nicht nur schön, sondern hat auch „many a wound in his flesh“ (Zeile 68, Seite 127), was seiner Schönheit aber nicht abträglich ist, sondern seine Tapferkeit und seinen Heldenmut unterstreicht. Wenn er in seine Kampfwut (*ríastrad*) verfällt, verwandelt er sich in ein Menschen vernichtendes Monster, das nicht mehr zwischen Gut und Böse unterscheiden kann, sondern alles tötet, was sich ihm in den Weg stellt. Auch andere Ulsterhelden werden als furchtbar, Angst einflössend, schrecklich und grausam beschrieben, wie Eóagn mac Durrthacht, der König von Farney, der ein Verbündeter der Ulstermänner ist. Dieser ist groß, tapfer, scheußlich, fürchterlich, dunkel und hat ein feuriges Antlitz (Zeile 3632-3633, Seite 222). Ein anderer, Lógairé Búadach mac Connaid meic Iliach von Immail, hat feines Silberhaar und große gelbe Augen (Zeile 3647, Seite 223). Auch er kann einem Angst und Schrecken einjagen.

³¹⁴ In dieser Episode werden nach Art der Mauerschau die Ulsterhelden, die sich im Lager eingefunden haben, von Mac Roth, dem Boten Ailills und Medbs, einer nach dem anderen beschrieben und von Fergus mac Roich namentlich identifiziert. Vgl. dazu 2.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

³¹⁵ *Gile* könnte man in diesem Zusammenhang auch als „Hellhäutigkeit“ interpretieren.

³¹⁶ McCONE, Kim: *Aided Cheltchair maic Uthechair*, S. 9.

4.4.2. Die „zweite Haut“ und deren Farben

Im Anschluss an die im letzten Kapitel zitierte Stelle wird festgestellt, dass Amorgene mac Eccetsalaig wunderbare Gewänder trägt. Darauf folgt eine detailreiche Darstellung seiner Kleidung und Waffen, die aufgrund der Kostbarkeit der verwendeten Materialien auf seinen Rang als Adelige verweisen:

‘He carried a shield made of five concentric circles of gold. He wore a green mantle wrapped about him with a golden brooch in the mantle above his shoulder, and a white hooded tunic. A spear like the turret of a royal palace in his hand, a gold-hilted sword across his shoulders.’

(Zeile 3723-3726, Seite 225)

Amorgenes goldenes Schild ist rund und besteht wörtlich aus fünf Rädern (*cúicroth*). Weiters trägt er einen grünen Mantel (*brat húaine*), der von einer goldenen Brosche (*bretnas óir*) an der Schulter zusammengehalten wird und ist in eine weiße Tunika (*léne gel*) gekleidet, die mit einer Kapuze (*culpait*) versehen ist. Sein Speer ist wie ein Turm eines Königshauses, was auf seine Stärke als Krieger verweist. Weiters hat er sein Schwert, das einen goldenen Griff hat, über seine Schultern geschnallt.

Die Beschreibung Amorgenes ist typisch für die *Táin Bó Cúailnge*. Die meisten Personendarstellungen erfolgen formelhaft auf jeweils ähnliche Weise. Von diesen abgeleitet kann man von einer grundlegenden Tracht ausgehen, bei der über einem Leibrock beziehungsweise einer Tunika (*léine*) ein Mantel (*bratt*) getragen wird. Wegen der Vergänglichkeit von Stoff und Kleidung bleibt nichts anderes übrig, als Rückschlüsse auf Stil und Mode aus den verschiedenen bildlichen Quellen für die frühchristliche Periode in Irland zu ziehen, wie zum Beispiel im *Book of Kells*, das heute im Trinity College in Dublin zu bewundern ist. Diese decken sich im Allgemeinen mit den Beschreibungen in der *Táin Bó Cúailnge*.³¹⁷

Obwohl es sehr schwer ist, Stil- oder Modewechsel zu datieren, sind doch Einflüsse vom Festland in Irland spürbar. Solche sind zuerst aus der römischen und romano-britischen Mode gekommen,³¹⁸ wobei sicher auch die Ankunft des Christentums eine Rolle gespielt hat. Sowohl der wollene *bratt* (‘Mantel’) als auch die gleichwohl von Männern und Frauen getragene vorerst noch ärmellose aus Leinen hergestellte *léine* (‘Leibkittel’, ‘Tunika’, kann aber auch ‘Leinen’ bedeuten) dürften in der frühen christlichen Periode für die reicheren Stände die normale Kleidung dargestellt haben.³¹⁹ Der Unterschied zwischen Männer-

³¹⁷ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 219. Siehe dazu auch Abb. 1 bis 9 im Anhang.

³¹⁸ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 219.

³¹⁹ DUNLEVY, Mairead: *Dress in Ireland*. London: Batsford, 1989, S. 17.

beziehungsweise Frauen*léine* hat wohl darin bestanden, wie lang diese gewesen ist. Die der Frauen hat bis zu den Füßen herabgereicht, die der Männer oft nur bis zu den Knien.³²⁰ Dieser Leibkittel ist mit einem ausladenden Kragen besetzt gewesen.

Der *bratt* ist ein warmes, vielseitiges Kleidungsstück gewesen. Diese Art Umhangmantel ist vielfältig verziert, bestickt und gemustert worden. Farbe, Länge und Qualität der verwendeten Materialien sind ein klarer Indikator für den Status der Person, die ihn getragen hat, gewesen.³²¹

Später sind auch Einflüsse aus der karolingischen Hofmode zu erkennen, vor allem nachdem byzantinische und andalusische Seide verfügbar geworden ist. James P. Mallory zufolge, beinhalten die vermittelten Neuerungen „hellfarbige Kittel (*léine*), Mäntel (*bratt*) mit farblich sich abhebenden Borten, Krägen, aus denen sich Kapuzen (*culpait*) entwickeln und das Tragen eines *inar* (Kittel) über der *léine*“.³²² Jener ist gerade so lang gewesen, dass beide Kleidungsstücke sichtbar gewesen sind. Bei der *léine*, die nicht mehr ärmellos gewesen ist, sind zunehmend der Ausschnitt, die Stulpen und besonders der Rock verziert und bestickt worden. Eine weitere Neuerung ist die Verwendung von Seide gewesen, vor allem für den Besatz der wollenen Gewänder.³²³ Viele der Kleider, die in der *Táin Bó Cúailnge* beschrieben werden, weisen diese Neuerungen auf, wobei es sich vor allem bei der Kapuze um ein spätes Element handelt.³²⁴ Es ist wahrscheinlich, „that the scribes clothed their heroes in the status symbol of their own day to ensure a greater public respect“.³²⁵ Ein weiterer Bestandteil der Tracht sind die Broschen, Fibeln und Gewandnadeln gewesen, die oft den *bratt* an der Schulter zusammengehalten haben und ebenfalls aus kostbaren Materialien gefertigt gewesen sind. Auch dieser Metallschmuck hat viel über den Rang seines Trägers ausgesagt.

Ein Kleidungsstück, das in der *Táin Bó Cúailnge* zwar keine Rolle spielt, aber in den bildlichen Zeugnissen wie dem *Book of Kells* vielfach belegt ist, ist eine Art eng anliegende Hose (*osáin*), die in verschiedener Länge getragen werden konnte. Diese wird meist in Verbindung mit einem kurzen *bratt* beziehungsweise einer Art Jacke abgebildet. Weiters scheint zu dieser Ausrüstung ein Gürtel aus Leder oder Wolle zu gehören. Diese Kleidung dürfte vor allem von Berufsgruppen getragen worden sein, die möglichst viel Bewegungsfreiheit gebraucht haben. Ferner besteht auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den irischen *osáin* und den für die kontinentalen Kelten bekannten *braccae*, die von den klassischen Autoren erwähnt

³²⁰ McCLINTOCK, H. F.: *Old Irish and Highland Dress and that of the Isle of Man*. Dundalk: Dundalgan Press, 1950², S. 6.

³²¹ DUNLEVEY, Mairead: *Dress*, S. 18.

³²² MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 219.

³²³ DUNLEVEY, Mairead: *Dress*, S. 21-22.

³²⁴ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 219.

³²⁵ DUNLEVEY, Mairead: *Dress*, S. 22,

werden. Über eine tatsächliche Verbindung zwischen diesen zwei Kleidungsstücken kann aber nur gemutmaßt werden.³²⁶ Da die *osáin* in die *Táin Bó Cúailnge* keinen Eingang gefunden hat, kann angenommen werden, dass sie entweder der Vorstellung der Literaten nach keinen Platz in der grauen Vorzeit gehabt hat oder dass diese Art Kleidung weniger prestigeträchtig gewesen ist als die *léine/bratt* Kombination.

Weiters haben neben dem Schnitt und den verwendeten Materialien auch Kleiderfarben eine wichtige Rolle für die Identifizierung des Standes einer Person gespielt. Es gibt in der frühen irischen Literatur Indizien dafür, dass es eine nach Rang abgestufte Farbordnung gegeben hat. So liest man in den *Annals of the Four Masters* im Eintrag für „the age of the world, 3656“, dass Tighearnmas, der König Irlands, der Erste gewesen ist, der Gold schmelzen und verarbeiten beziehungsweise Kleidung purpurn (*corcair*)³²⁷, blau (*gorm*) und grün (*uaine*) färben lassen hat.³²⁸ Acht Jahre später (the age of the world, 3664) hat sein Nachfolger Eochaidh Eadghadhach (Eochaidh the cloth designer)³²⁹ eine Kleiderordnung beziehungsweise Farbordnung festgelegt:

This was the first year of Eochaidh Eadghadhach, as king over Ireland. He was called Eochaidh Eadghadhach because it was by him the variety of colour was first put on clothes in Ireland, to distinguish the honour of each by his raiment, from the lowest to the highest. Thus was the distinction made between them: one colour in the clothes of slaves; two in the clothes of soldiers; three in the clothes of goodly heroes, or young lords of territories; six in the clothes of ollavs³³⁰; seven in the clothes of kings and queens.³³¹

Ein weiteres Indiz findet sich in einem juristischen Kommentar über „fosterage“ (Pflegschaft von Kindern), dem zufolge es in Irland allein Königssöhnen vorbehalten gewesen ist, Purpur (*corcra*) und Blau (*gorm*) zu tragen. Die Gewänder der Söhne von Adligen dürfen die Farben

³²⁶ DUNLEVEY, Mairead: Dress, S. 21

³²⁷ Das Wort für Purpur, *corcr(a)e*, *corcair* oder *corcur* < lat. *purpura*, ist ein frühes Lehnwort, was man daran erkennt, dass *c* anstelle von *p* auftritt. Vgl.: THURNEYSEN, Rudolf: *A Grammar of Old Irish*. Übersetzt aus dem Deutschen von D. A. Binchy und Osborn Bergin, Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1946 (nachgedruckt 1998), S. 570. Heidi Ann Lazar-Meyn zufolge wäre eine bessere Übersetzung von *corcur* ‚scharlachrot‘. Vgl. LAZAR-MEYN, Heidi Ann: Colour Terms in *Táin Bó Cúailnge*. In: *Ulidia. Proceedings of the first international conference on the Ulster Cycle of Tales; Belfast and Emain Macha, 8 – 12 April 1994*. Hrsg. v.: James P. Mallory und Gerard Stockman, Belfast: December Publications, 1994, S. 201.

³²⁸ Annal M3656.2. Die *Annals of the four Masters* sind im Rahmen des CELT Projekts online benutzbar. Vgl. Irisches Original: <http://www.ucc.ie/celt/published/G100005A/index.html> (8.5.2008), Englische Übersetzung: <http://www.ucc.ie/celt/published/T100005A/index.html> (8.5.2008).

³²⁹ DUNLEVEY, Mairead: Dress, S. 16.

³³⁰ *Ollav* oder *ollam* ist der höchste Rang eines Poeten (*fili*) und bestimmter anderen Professionen. Ein *ollam* hat den gleichen Ehrenpreis wie ein König einer *túath* („Stamm“ oder „kleines Königreich“). Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 46.

³³¹ Annal M3664.1, Vgl. Irisches Original: <http://www.ucc.ie/celt/published/G100005A/index.html> (8.5.2008) Englische Übersetzung: <http://www.ucc.ie/celt/published/T100005A/index.html> (8.5.2008).

Rot (*derg*), Blau/Grau/Grün (*glas*) und Braun (*donn*) haben und die der Söhne von freien Männern, die Land besitzen, sind Graubraun (*lachtnae*), Gelb (*buide*), Schwarz (*dub*) und Weiß (*find*). Natürlich kann davon ausgegangen werden, dass solche Regeln nicht immer hundertprozentig befolgt worden sind, aber es spiegelt sich hier doch die Tendenz wider, dass die höheren Ränge teurere und färbigere Gewänder besitzen dürfen,³³² was auch in den vielen deskriptiven Passagen der *Táin Bó Cúailnge* zu Ausdruck kommt.

4.4.3. Rüstung und Bewaffnung

Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Personenbeschreibung sind die Waffen. Fast alle agierenden Personen, egal ob weiblich oder männlich, werden als bewaffnet dargestellt. Ein Hauptgrund dafür ist, dass das Hauptthema der *Táin Bó Cúailnge* Krieg ist und wir es hier mit einer kriegerischen Oberschicht zu tun haben, die sich über Kriegsgerät repräsentativ in Szene setzt. In der *Táin Bó Cúailnge* werden vorwiegend zwei Termini für „Schwert“ verwendet, nämlich „*claideb* (mit seinem Diminutiv *claidbíne*) und *colg*“.³³³ *Claideb* ist die häufigste Bezeichnung in der *Táin Bó Cúailnge*. Die verschiedenen Beschreibungen dieses Schwerttyps weisen darauf hin, dass es sich dabei um eine „große und lange oder breite und zum Zuschlagen dienende Schwertklinge“³³⁴ handelt. Da dieser Schwerttyp üblicherweise zusammen mit dem Verb *benaid* ‚schlagen‘ auftritt, kann man folgern, dass es eine Hiebwaffe ist, die manchmal an der Seite am Gürtel befestigt oder über die Schultern getragen wird. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass diese Beschreibung „zu Wikingerschwertern oder angelsächsischen Schwertern ab dem 6. Jahrhundert“ passt.³³⁵ Mit *claidbíne* ist wahrscheinlich ein Kurzschwert gemeint,³³⁶ von denen Cú Chulainn acht in den Kampf mitführt (Zeile 2230, Seite 186). „Das *colg*, dessen Name aus der Wurzel ‚stechen, stoßen‘ besteht, dürfte dementsprechend eine spitze Waffe sein, vermutlich eine Stoßwaffe.“³³⁷ Weitere Angriffswaffen, die häufige Erwähnung finden, sind verschiedene Unterarten der Lanze beziehungsweise des Speers, der Spieß, die Keule und die Schleuder, die Paradewaffe von Cú Chulainn. Einen weiteren Standardbestandteil der Ausrüstung stellt der Schild (meist *sciath*) dar.³³⁸ Teile von Rüstung, die der Krieger trägt, werden eher selten erwähnt. So besitzen zum Beispiel zwei Helden, nämlich Lóch mac Emonis (Zeile 2027, Seite 181) und Fer Diad (Zeile

³³² KELLY, Fergus: *Farming*, S. 263.

³³³ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 213, für Rüstung und Bewaffnung vgl. auch MALLORY, James P.: *World*, S. 131-141.

³³⁴ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 214.

³³⁵ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 214-215.

³³⁶ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 212 und 214.

³³⁷ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 215.

³³⁸ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 210-213.

2571, Seite 196), eine sogenannte „horn-skin“ (*conganchness*), welche weder von Schwertern noch von anderen Waffen durchbohrt werden kann (Zeile 2575-2576, Seite 196).

Ein weiteres Kriegsgerät und *das* Statussymbol schlechthin in der *Táin Bó Cúailnge* ist der Streitwagen (*carpat*), der in einem eigenen Kapitel noch näher diskutiert wird.³³⁹ Dieser wird in der gesamten frühen irischen Literatur so oft und so häufig beschrieben, dass man meinen könnte, es gäbe überall im Land solche Wagen. Doch die vielfachen Hinweise in den Texten spiegeln sich nicht im archäologischen Befund wider.³⁴⁰ Es ist eher wahrscheinlich, dass der Streitwagen ein literarisches Motiv ist, als ein Bestandteil der alten Tradition, vor allem wenn man bedenkt, dass sehr auffallende „Ähnlichkeiten zwischen den entsprechenden *Táin*-Passagen und klassischen Beschreibungen“ von diesen bestehen.³⁴¹ Zusammenfassend kann man sagen, dass auch für die Rüstung und Bewaffnung in der *Táin Bó Cúailnge* im Allgemeinen dasselbe gilt wie für die Kleidung: je wertvoller, bunter, glänzender und strahlender, desto besser.

³³⁹ Vgl. das Kapitel 6.6. Der Streitwagen – Prestigeobjekt und Statussymbol

³⁴⁰ RAFTERY, Barry: Fahren und Reiten in Irland in der Eisenzeit. Die archäologischen Belege. In: *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Hrsg. v.: Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 174-175.

³⁴¹ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 225.

5. Wer/Was ist schön in der *Táin Bó Cúailnge*? – Zur repräsentativen Funktion von Körper, Kleidung und Ausstattung

Die meisten Hauptakteure in der *Táin Bó Cúailnge* sind Männer und der wahrscheinlich außergewöhnlichste, schönste und strahlendste unter ihnen ist Cú Chulainn, der Hauptheld in dieser Erzählung. Er wird als schöner Jüngling von allen Frauen Irlands verehrt und als kampfwütiges Monster von seinen Feinden gefürchtet. Er scheint das Ideal des starken, alle Anstrengungen überwindenden Kriegers zu sein. Daneben werden aber auch Frauengestalten dargestellt, wenn auch viel seltener und nicht detailliert. Die einzigen in dem ganzen Werk, deren Aussehen genauer beschrieben wird, sind Fedelm, die Dichterin, und Medb, die Königin von Connacht. Alle anderen weiblichen Figuren werden nur peripher erwähnt.

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Personenbeschreibungen aus der *Táin Bó Cúailnge* die Darstellung des weiblichen beziehungsweise des männlichen Körpers näher analysiert werden. Die Frage nach „Wer/Was ist schön?“ befasst sich damit, inwieweit in diesem Epos Schönheitsideale entwickelt werden und ob sich an diesen geschlechterspezifische Unterschiede ablesen lassen. Dies gilt sowohl für den Körper selbst als auch für das um ihn gehüllte Gewand und die Ausstattung der fraglichen Person. Erfüllt das so entstehende Gesamtbild einer Person seinen Repräsentationszweck?

5.1. Der weibliche Körper – Schönheit, Status und körperliche Präsenz in der *Táin Bó Cúailnge*

5.1.1. Fedelm, die Poetin Connachts – Schönheitsideal der Frau?

Ziemlich am Anfang der Rezension I der *Táin Bó Cúailnge* steht die Beschreibung von Fedelm, der Poetin Connachts. Sie ist bis auf Medb die einzige Frau in diesem Werk, deren Aussehen detaillierter dargestellt wird. Eine weitere Frauenfigur, die zwar nicht beschrieben wird, aber eine nicht unerhebliche Rolle in diesem Werk spielt, ist Finnabair, die Tochter Medbs und Ailills. Andere weibliche Personen werden nur am Rande erwähnt. Bemerkenswert ist, dass diese Beschreibung im LU erhalten ist.

Es geht in dieser Szene³⁴² darum, dass nach der Musterung der Armee durch Königin Medb und König Ailill die Druiden und Seher darauf bestehen, auf ein gutes Omen zu warten. Nach zwei Wochen ist es soweit und der Zug in Richtung Cúailnge kann sich in Bewegung setzen,

³⁴² Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

um den Stier zu stehlen. Trotz der Erlaubnis der Druiden hat Medb ein schlechtes Gefühl. Sie meint, dass sie von allen, die ihrer Armee angehören, dafür verflucht werden würde, weil sie diesen Kriegszug unternimmt. Daraufhin wendet Medbs Wagenlenker ihren Wagen nach rechts, um das empfangene gute Omen zu stärken. In dieser Situation sieht er Fedelm in ihrem Streitwagen, der von zwei schwarzen Pferden gezogen wird, auf das Heer zukommen. Nachdem diese sich als Prophetin und Seherin zu erkennen gegeben hat, bittet die Königin um eine Weissagung: „*Fedelm banfáith, co acca ar slúag?*“ (Prophetin Fedelm, wie siehst du unsere Heerschar?). Fedelm prophezeit die Zukunft der Unternehmung als blutbeschiert und rot. Medb will dies aber nicht wahrhaben und wiederholt die Frage mehrmals, bekommt aber immer die gleiche Antwort: „*Atchú forderg, atchú rúad.*“ (Ich sehe [es] blutrot, ich sehe [es] rot.). Doch die Königin nimmt das nicht ernst. Sie hält die Stärke ihrer Armee und die Unmöglichkeit des Gedankens, dass sie nicht siegen könnte, der Prophezeiung entgegen, woraufhin Fedelm ein Gedicht über Cú Chulainn und seine kommenden Taten singt. Damit wird das Schicksal dieser Unternehmung, schon bevor diese eigentlich richtig begonnen hat, klar dargelegt. Medb treibt den Raubzug dennoch voran.³⁴³

Im Gespräch mit Medb bezeichnet sich Fedelm als *banfili* von Connacht (Zeile 41). *Banfili* ist ein zusammengesetztes Hauptwort und bedeutet übersetzt soviel wie weiblicher (*ban* Kompositionsform von *ben* „Frau“) Poet, Dichter beziehungsweise Seher (*fili*). Die *filid* sind, wie schon erwähnt, die weltlichen Gelehrten des alten Irlands und haben vollen *nemed* (privilegierte Person) Status. Es wird ihnen bis zu einem gewissen Grad Zauberkraft nachgesagt, was sich in dem Glauben zeigt, dass von ihnen verfasste Spottgedichte sogar den Tod eines Menschen nach sich ziehen können. Eine ihrer besonderen Gaben ist *imbas forosna*, die Kunst, zukünftige Ereignisse in Versform vorauszusagen.³⁴⁴ Auch Frauen sind in der Lage gewesen vollen Dichter-Status zu erlangen. Doch ist dies wahrscheinlich eher die Ausnahme als die Regel gewesen, da Frauen in der frühen irischen Gesellschaft oft keine hohen Positionen bekleidet haben. Außerdem ist diese Ehre hauptsächlich in der Familie weitergegeben worden, was die Schwierigkeit für Außenstehende birgt, in den Rang eines Dichters überhaupt aufgenommen zu werden. Es scheint, dass viele Frauen, die Gedichte geschrieben haben, nicht legal als Dichterinnen anerkannt worden sind.³⁴⁵

³⁴³ Zeile 29-113, Seite 126-128. Die eigentliche Beschreibung und der erste Teil der Prophezeiung sind in LU in der Handschrift M zu finden. Dieses Gedicht findet sich auch in Rezension II, wo Fedelm aber nicht als Kriegerin und Dichterin erscheint, sondern als eine Botin aus der Anderswelt. Vgl. DOOLEY, Ann: The invention of women in the Táin. In: *Ulidia. Proceedings of the first international conference on the Ulster Cycle of Tales; Belfast and Emain Macha, 8 – 12 April 1994*. Hrsg. v.: James P. Mallory und Gerard Stockman, Belfast: December Publications, 1994, S. 128.

³⁴⁴ KELLY, Fergus: Guide, S. 43-44.

³⁴⁵ KELLY, Fergus: Guide, S. 49.

Jedenfalls ist Fedelm allem Anschein nach eine solche Ausnahme, die die Dichtkunst beziehungsweise die Kunst der Weissagung in Albion, also Britannien³⁴⁶, gelernt hat und jetzt nach Connacht zurückkehrt. Sie wird von Medb gefragt, ob sie auch des *imbas forosna* mächtig ist, was sie bejaht. Daraufhin bezeichnet Medb Fedelm als Prophetin (*banfáith*) und bittet sie, ihr die Zukunft vorauszusagen. Fedelm wird hier eine ganz bestimmte Rolle in der *Táin Bó Cúailnge* zugewiesen, denn sie prophezeit das Unheil, das über die Armee Connachts heraufziehen wird. Gleichzeitig wird durch ihren Titel *banfáith* ihre Stellung in der Gesellschaft deutlich, nämlich dass sie der privilegierten Oberschicht angehört, was auch schon in der Beschreibung ihres Auftrittes, ihres Aussehens und ihrer Kleidung beziehungsweise ihrer Ausstattung anklingt:³⁴⁷

[...] they saw in front of them a grown maiden. She had yellow hair. She wore a vari-coloured cloak with a golden pin in it and a hooded tunic with red embroidery. She had shoes with golden fastenings. Her face was oval, narrow below, broad above. Her eyebrows were dark and black. Her beautiful black eyelashes cast a shadow on to the middle of her cheeks. Her lips seemed to be made of *partaing*. Her teeth were like a shower of pearls between her lips. She had three plaits of hair: two plaits wound around her head, the third hanging down her back, touching her calves behind. In her hand she carried a weaver's beam of white bronze, with golden inlay. There were three pupils in each of her eyes. The maiden was armed and her chariot was drawn by two black horses.

'What is your name,' asked Medb of the maiden.

'I am Feidelm³⁴⁸, the poetess of Connacht,' said the maiden.

(Zeile 30-42, Seite 126)

Es wird zwar nicht explizit im Text behauptet, dass Fedelm schön sei, doch werden mit einer derartigen Detailtreue ihr kostbares Gewand und ihr Gesicht beschrieben, dass man davon ausgehen kann, hier ein Idealbild vermittelt zu bekommen. Fedelm ist ein Mädchen im heiratsfähigen Alter (*ingen macdacht*) mit gelbem (*buide*) Haar. Sie trägt einen vielfarbigen gemusterten Mantel (*bratt brecc*), der mit einer goldenen Gewandnadel beziehungsweise Fibel (*delg*) zusammengehalten wird, und eine Tunika (*léine*, was auch Leinen bedeutet) mit einer Kapuze, die rot bestickt ist. Weiters hat sie Schuhe mit goldenen Verschlüssen. Ihr Gesicht ist oval, unten schmal, oben breit. Ihre Augenbrauen sind schwarz und dunkel. Ihre schönen schwarzen Wimpern werfen einen Schatten auf die Mitte ihrer Wangen. Ihre Lippen

³⁴⁶ Cecile O'Rahilly bevorzugt hier die Übersetzung von *Alba* = ‚Albion‘, also Britannien gegenüber der späteren Bedeutung ‚Schottland‘. Vgl. O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 240.

³⁴⁷ DOOLEY, Ann: *Invention*, S. 128.

³⁴⁸ Feidelm = Fedelm

scheinen aus *partaing*³⁴⁹ gemacht zu sein, sind also sehr rot. Ihre Zähne werden als ein Schauer von Perlen zwischen ihren Lippen beschrieben. Ihre Haare sind zu drei Zöpfen geflochten. Zwei davon sind um ihren Kopf gewickelt und der dritte hängt über ihren Rücken bis zu ihren Wadenbeinen herab. In ihrer Hand hält sie eine Art Webschiffchen (*claideb corthaire*, wobei *claideb* eigentlich „Schwert“ bedeutet) aus *findruine* mit einer goldenen Einlegearbeit. Cecile O’Rahilly übersetzt *findruine* als „white bronze“ also weiße Bronze, wobei eine alternative Übersetzung „Weißgold“ beziehungsweise „silberlegiertes Gold“ wäre.³⁵⁰ In jedem ihrer Augen hat sie drei Pupillen. Außerdem ist Fedelm bewaffnet und ihr Streitwagen wird von zwei schwarzen Pferden gezogen.³⁵¹

Es ist hier zu bemerken, dass nur die Teile ihres Körpers beschrieben werden, die auch sichtbar sind, nämlich ihr Gesicht und ihre Haartracht. Sonst konzentriert sich der Kompilator auf ihr Gewand, das auf eine hohe gesellschaftliche Stellung schon allein auf Grund der erwähnten teuren Materialien, wie Gold und Farben schließen lässt. Die Länge der Tunika wird nicht explizit erwähnt, aber da bis auf ihre Schuhe von ihrer Gestalt nichts weiter beschrieben wird, kann darauf geschlossen werden, dass diese knöchel- oder bodenlang ist.³⁵²

Fedelm wird hier repräsentativ in Szene gesetzt, da sie ihrem Stand gemäß teuer bekleidet ist. Ihr Mantel ist bunt und ihre *léine* ist nach der von der karolingischen Hoftracht beeinflussten Mode mit einer Kapuze besetzt.³⁵³ Der Streitwagen, den sie fährt, stellt ein weiteres Statussymbol dar und soll ihren Charakter als Kriegerin unterstreichen. Das ihr zugewiesene Attribut – das kostbare Webschiffchen – ist einerseits möglicherweise ein Symbol für ihre Weiblichkeit und damit für ihren geschulten Umgang mit den Dingen des Haushaltes,³⁵⁴ andererseits steht es wahrscheinlich auch mit ihrer Gabe der Weissagung in Verbindung, da sie mit dessen Hilfe Zukunft voraussagen kann.³⁵⁵ Weiters ist sie bewaffnet, was in der *Táin*

³⁴⁹ Es ist bis jetzt noch nicht gelungen *partaing* eindeutig zu übersetzen. Aus dem Zusammenhang, in dem das Wort normalerweise steht, weiß man, dass es etwas Rotes sein muss. Cecile O’Rahilly schlägt in den Anmerkungen zu ihrer Edition Folgendes vor: „*Partaing* is generally taken to be from Parthica, ‘Parthian leather dyed scarlet’.“ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 240.

³⁵⁰ Vgl. McCONE, Kim: *Old Irish Grammar and Reader*, S. 247.

³⁵¹ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, Zeilen 30-39; Übersetzung S. 126.

³⁵² Siehe dazu Abb. 1 bis 9, und besonders Abb. 5 und 6 im Anhang.

³⁵³ MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 219.

³⁵⁴ DOOLEY, Ann: *Invention*, S. 128. Die Frau ist im Haushalt von grundlegender Bedeutung für das Überleben der Familie. Zu den Aufgaben der Frauen zählen das Spinnen, Weben, Färben der Stoffe und die Kleiderherstellung im Allgemeinen, aber auch die Herstellung verschiedener Milchprodukte und das Kochen. Vgl. Ó CORRÁIN, Donncha: *Women in early Irish Society*. In: *Women in Irish Society. The historical Dimension*. Hrsg. v.: Margaret Mac Curtain und Donncha Ó Corráin, Dublin: Arlen House Ltd., 1979, S. 4-5. Das Weben findet demnach innerhalb des Haushaltes statt und ist eine sehr angesehene Tätigkeit, die auch hohe Damen ausführen. Vgl. DUNLEVEY, Mairead: *Dress*, S. 22.

³⁵⁵ Cecile O’Rahilly verweist in den Anmerkungen auf Rezension II, in der Fedelm eine Franse webt, in der sie auf magische Art und Weise die Zukunft der Schlacht sieht. Vgl. O’RAHILLY, Cecile: *Táin*, S. 240.

Bó Cúailnge nichts Außergewöhnliches ist, da fast alle vorkommenden Frauen als bewaffnet, in kriegerische Aktivitäten verwickelt und autonom handelnd dargestellt werden.³⁵⁶

Die Beschreibungen von Fedelms Haaren und ihrem Gesicht sind unverkennbar Bestandteile typisch für mittelalterliche Schönheitsbeschreibungen. In der frühen irischen Literatur finden sich außerdem weitere Beispiele, die diesem Beschreibungsmodus folgen. So wird zum Beispiel ganz am Anfang der Erzählung *Togail Bruidne Da Derga*, „Die Zerstörung von Da Dergas Gästehaus“,³⁵⁷ die Figur der Étaín, die den *síde* angehört, sehr detailtreu beschrieben. Sie wird von Echu Feidlech, dem König Irlands, bei einer Quelle sitzend erblickt, wo sie gerade im Begriff ist, sich zu waschen und zu kämmen. Ihre Kleidung und Ausstattung sind vom Feinsten und ihre zwei langen kunstvoll frisierten goldenen Zöpfe löst sie, um ihre Haare zu waschen. Weiters sind ihre Hände weiß wie Schnee, ihre Wangen rot wie Fingerhut, ihre Augenbrauen so schwarz wie der Panzer eines Käfers und ihre Zähne wie ein Perlenschauer zwischen ihren Lippen, die so rot sind wie *pataing*. Sie ist hoch gewachsen und ihre Figur ist perfekt. Als sie aufsteht, bewegt sie sich voll Würde, wie es einer Königin geziemt.³⁵⁸ Auch Deirdriu in der Geschichte *Longes mac nUiseln*, „Das Exil der Söhne des Uisliu“ wird nach genau demselben Muster beschrieben. Diese Dame bringt ihrerseits aufgrund ihrer Schönheit Verderben über die Männer Ulsters, da zum einen alle sie besitzen wollen und zum anderen, alle Königinnen sie wegen ihres makellosen Körpers beneiden.³⁵⁹

³⁵⁶ In der Realität haben Frauen der Oberschicht wahrscheinlich einen eher geringen Spielraum gehabt, egal ob sie verheiratet gewesen sind oder nicht. Aber die frühen irischen Gesetzestexte lassen darauf schließen, dass ihre Rechte dennoch geschützt gewesen sind. In seltenen Fällen konnten Frauen auch erben, wobei sie nur das Recht erhalten haben, das Land ihres Vaters auf ihre eigene Lebenszeit zu bewirtschaften. Es hat sicher Frauen beziehungsweise Königinnen gegeben, die politische Macht ausgeübt haben, wie zu Beispiel Königin Medb. Doch werden ihre Namen erst ab dem 10. Jahrhundert mit den Königreichen, über die ihre Ehemänner herrschen, verbunden. Vorher heißen sie immer nur „die Ehefrau des Königs x“. Vgl. Ó CORRÁIN, Donncha: *Women*, S. 7, 10. Andererseits gibt es auch Zeugnisse darüber, dass irische adelige Frauen politisch aktiv gewesen sind und zum Beispiel bei Verhandlungen teilgenommen haben. Außerdem haben irische Ehefrauen immer ihre Mitgift behalten, die sie im Falle einer Scheidung plus einer Entschädigung wieder zurückerhalten haben, was sicher eine gewisse ökonomische Sicherheit mit sich gebracht hat. Vgl. SIMMS; Katharine: *Women in Norman Ireland*. In: *Women in Irish Society. The historical Dimension*. Hrsg. v.: Margaret Mac Curtain und Donncha Ó Corráin, Dublin: Arlen House Ltd., 1979, S. 18.

³⁵⁷ *Togail Bruidne Da Derga* ist in seiner ältesten Form in LU enthalten und folgt in dieser Handschrift direkt der *Táin Bó Cúailnge*. Übersetzung von GANTZ, Jeffrey: *Early Irish Myths and Sagas*. London [u. a.], Penguin Books, 1981, S. 61-106. Die für die Übersetzung von ihm verwendete Edition ist: KNOTT, Eleanor (Hrsg.): *Togail bruidne Da Derga*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1936, nach LU 83a1-99a47 und YBL 91a1-104.10.

³⁵⁸ Vgl. BERGIN, Osborn und R. I. BEST (Hrsg.): *Lebor na Huidre*.

³⁵⁹ Übersetzung von GANTZ, Jeffrey: *Early Irish Myths and Sagas*. London [u. a.], Penguin Books, 1981, S. 258-259. Die für die Übersetzung von ihm verwendete Edition ist: HULL, Vernam (Hrsg.): *Longas mac n-Uislen*. London, New York: Modern Language Association, 1949, nach LL 192b11-193b24 und YBL 749-53. Diese Geschichte ist in ihrer ältesten Form im LL enthalten. Vgl. dazu MAC GIOLLA LÉITH, Caoimhín: *Oidheadh Chloinne hUisneach*. The Transmission of a Gaelic Romance. In: *Text und Zeittiefe*. Hrsg. v.: Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1994, S. 439. *Longes mac nUislen* wird zu den Vorgeschichten (*rémscéla*) der *Táin Bó Cúailnge* gerechnet, da hier erzählt wird, wie es dazu kommt, dass Fergus mac Roich und viele andere Ulstermänner in Connacht im Exil leben. Für eine Diskussion der *rémscéla* vgl. THURNEYSEN, Rudolf: *Heldensage*, S. 248-251.

Weiters erinnern die Schilderungen an Erwähnungen von Mode und Schönheitsbehandlungen in der etwas jüngeren irischen Literatur des hohen und ausgehenden Mittelalters. Da modische Kleidung in Irland anscheinend eher schwer erhältlich gewesen ist, haben sich die Damen vielmehr auf die Haare konzentriert. So scheint „a luxuriant mass of golden ringlets“ ein Ideal gewesen zu sein.³⁶⁰ Man kann ferner annehmen, dass Fedelms Haartracht, so wie sie in der *Táin Bó Cúailnge* beschrieben wird, sicher Entsprechungen in der Realität gehabt hat. Aus der bardischen Dichtung lernen wir außerdem, dass, wenn das Haar nicht natürlich blond gewesen ist, mit einer Art Safranfarbe, also einem Färbemittel, das nicht billig gewesen sein kann, nachgeholfen worden ist. In einem Bericht über gälische Traditionen im Westen Irlands aus dem 17. Jahrhundert wird außerdem erwähnt, dass sich Frauen mit einer Mischung aus Asche und abgestandenem Wein die Haare blondiert haben. Um eine schöne Lockenpracht zu erhalten, sind die Haare außerdem auch noch eingedreht worden. Es wird weiters auf den Umstand verwiesen, dass sie sich die Augenbrauen gezupft haben, um die Aufmerksamkeit der Männer auf sich zu ziehen.³⁶¹ Aus der Beschreibung von Fedelm können wir außerdem noch schließen, dass die Augenbrauen dunkel und betont sein mussten und die Wimpern so lang, dass sie sogar einen Schatten auf die Wangen geworfen haben.

Der Beschreibung ihrer roten Lippen und ihrer Zähne kann man zweierlei Bedeutung beimessen. Zum Einem weisen sie auf Fedelms gesundes Aussehen hin, was in der damaligen Zeit von großer Bedeutung gewesen ist und es auch als „schön“ empfunden worden ist, wenn eine Frau noch alle Zähne gehabt hat.³⁶² Zum zweiten steht als Metapher für diese ein teures Luxusgut, nämlich Perlen, was den noblen Charakter Fedelms und ihre ausgezeichnete Schönheit noch unterstreicht. Da nicht genau identifiziert werden kann, was *partaing* bedeutet, ist es schwer festzustellen, ob es sich in diesem Fall auch um ein Luxusgut handelt – ein Umstand, der aber wahrscheinlich ist.

Weiters weist ihr Gesicht bestimmte Proportionen auf. Es ist oval, unten schmal und oben breit. Diese Beschreibung der Gesichtsform wird in der *Táin Bó Cúailnge* noch öfter vorgenommen, dann aber interessanterweise bei Männern, wie zum Beispiel bei Conchobar mac Nessa (Zeile 3597). Daraus geht hervor, dass diese fast dreieckig anmutende Form des Gesichtes ein gewisses Schönheitsideal dargestellt hat, das aber nicht geschlechterspezifisch gewesen ist. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass im Mittelalter die Vorstellung, dass der weibliche Körper ein nicht ganz perfekter männlicher sei, stark präsent

³⁶⁰ SIMMS, Katharine: Women, S. 21.

³⁶¹ Vgl. SIMMS, Katharine: Women, S. 20-21.

³⁶² ECO, Umberto: Geschichte, S. 113.

gewesen ist, eine Vorstellung, die sich auf der Rezeption der Bibel, vor allem des zweiten Schöpfungsberichts, gründet.³⁶³

Weiters sind Fedelms Augen interessant, denn jedes davon hat drei Pupillen, eine Eigenheit, die bis auf Cú Chulainn, der jedoch sieben edelsteinartige Pupillen in jedem seiner Augen hat (Zeile 2350), niemand sonst in der *Táin Bó Cúailnge* besitzt. Dieses Motiv, das eher selten in der frühen irischen Literatur zu sein scheint, muss aber nicht unbedingt Ausdruck für Schönheit sein. So hat eine eher finstere Gestalt namens Ingcél Cáech (Ingcél der Einäugige) in *Togail Bruidne Da Derga*, „Die Zerstörung von Da Dergas Gästehaus“, auch drei Pupillen in seinem verbleibenden Auge, das so breit wie die Haut eines Ochsen und so schwarz wie Rauch ist.³⁶⁴ Er ist ein Plünderer aus Britannien, der mit einer dreihundert Mann starken Bande nach Irland kommt, um zu brandschatzen und zu rauben. Diese Figur wird als unsanft, groß, Angst einflößend und seltsam aussehend beschrieben. Interessant ist, dass sich die älteste bekannte Fassung dieser Erzählung im LU findet.³⁶⁵ Unter Berücksichtigung dieser zwei Kriegerfiguren könnten die sechs Pupillen Fedelms eventuell auf Kraft und kriegerische Stärke verweisen.

Auf jeden Fall ist die Zahl Drei in der keltischen beziehungsweise irischen Tradition³⁶⁶ ein immer wiederkehrendes Motiv. Die Dreiheit steht oft für Kraft und Macht aber auch für das Übernatürliche. So könnte dieses hervorstechende Merkmal hier ebenfalls auf Fedelms Gabe des Weissagens hindeuten. Im Werk selbst wird Fedelms Aussehen vor ihrer Vorstellung als Dichterin und Prophetin beschrieben. Man kann sich denken, dass der Leser oder der Zuhörer dabei schon gewusst hat, dass sie über übernatürliche Kräfte verfügt und so schon gedanklich auf das Folgende vorbereitet worden ist.

Abschließend bleibt über Fedelms Beschreibung nur noch zu sagen, dass sie hier bestimmt ein Ideal verkörpert. Da fast alle erhaltenen Quellen sich um die Oberschicht drehen, muss angenommen werden, dass dieses Ideal auch auf diese zugeschnitten ist. Natürlich wird sie überzeichnet dargestellt, fast schon zu perfekt, doch kann man davon ausgehen, dass der Autor (oder die Autoren) der *Táin Bó Cúailnge* vom gängigen Geschmack beeinflusst worden ist (sind).³⁶⁷ Andererseits werden über Texte normative Vorstellungen entwickelt, denen in der

³⁶³ BENNEWITZ, Ingrid: Konstruktion, S. 6.

³⁶⁴ GANTZ, Jeffrey: Myths, S. 72-73.

³⁶⁵ McCONE, Kim: The Cyclops in Celtic, Germanic and Indo-European Myth. In: *Studia Celtica* 30, 1996, S. 101-102.

³⁶⁶ Eine vergleichbare Zahlensymbolik ist auch in der christlichen Tradition zu finden. Die Zahl drei bezeichnet immer das Göttliche; man denke nur an die Dreifaltigkeit.

³⁶⁷ Umberto Eco meint in seinem Buch *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, dass die Theoretiker des lateinischen Mittelalters vom gängigen Geschmack ihrer Zeit beeinflusst worden sind. Ich bin der Meinung, dass sich das auf Autoren volkssprachlicher Erzählungen umlegen lässt. Vgl. ECO, Umberto: Kunst, S. 70.

Folge die Rezipienten nachstreben.³⁶⁸ Der Schönheitstyp, der hier beschrieben wird, wirkt fast schon modern, da bestimmte Merkmale, die Fedelm aufweist, auch heute noch als schön empfunden werden. Es offenbart sich in der Beschreibung dieser jungen Frau nicht nur das Interesse an weiblicher Schönheit, sondern auch die Freude an farbenfrohen, glitzernden und teuren Materialien, die etwas Außergewöhnliches darstellen und an denen sich Arm von Reich scheidet.³⁶⁹ Ob ihrer Schönheit und ihrer Darstellung als *banfáith* darf aber ein wichtiger Zug ihres Charakters nicht vergessen werden: sie ist auch eine Kriegerin.

5.1.2. Königin Medb – die schöne Königin und die schreckliche Kriegerin

Medb von Crúachu, Königin von Connacht, ist neben ihrem Mann Ailill, ihrem Verbündeten Fergus mac Roich und dem Ulsterhelden Cú Chulainn die Hauptperson der *Táin Bó Cúailnge*. Einzig ihre Gier nach dem Donn Cúailnge, dem braunen Stier von Cúailnge, ist der Grund und Auslöser für diesen Kriegszug. Sie stürzt sich und die von ihr angeführte Armee trotz aller Vorwarnungen in diese Unternehmung.

Obwohl Medb einen der tragenden Charaktere darstellt, wird ihr Aussehen erst relativ spät, gegen Ende des Werkes beschrieben, nämlich in der *Caladgleo Cethirn*, „Der harte Kampf des Cethern“-Episode (Zeile 3161-3327, Seite 209-213).³⁷⁰ In dieser geht es um den Helden Cethern mac Fintain, der im Kampf gegen Medbs Armee schwer verwundet wird. Er kommt zu Cú Chulainn und verlangt einen Arzt (*liaig*). Cú Chulainn holt mehrere Ärzte aus dem Lager der verbannten Ulstermänner. Einer nach dem anderen³⁷¹ untersucht Cethern und diagnostiziert, dass er nicht weiterleben wird, woraufhin der Held sie alle umbringt. Schließlich wird Fíngin, der Leibarzt Conchobars, geholt. Dieser kommt dem Verwundeten nicht zu nahe und stellt von der Ferne aus bei jeder Wunde die Art der Verletzung fest und welcher Angehöriger der feindlichen Armee sie Cethern zugefügt hat. Der Verwundete liefert daraufhin eine genaue Beschreibung der jeweiligen Krieger und Cú Chulainn identifiziert jene schließlich namentlich. Die erste Wunde, die Cethern empfangen hat und hier untersucht wird, wurde ihm von Medb zugefügt:

‘Those are the wounds inflicted by a proud and foolish woman,’ said Fíngin.

‘It is likely that it is so,’ said Cethern. ‘There came to me a tall beautiful woman with pale, tender face and long cheeks. She had long fair hair and two golden birds on her shoulder. She wore a dark purple hooded mantle. On her back she carried a shield five hands in breadth and

³⁶⁸ BENNEWITZ, Ingrid: Konstruktion, S. 8.

³⁶⁹ ECO, Umberto: Geschichte, S. 105.

³⁷⁰ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

³⁷¹ Der Text gibt sowohl die Zahl fünfzig als auch fünfzehn an. (Zeile 3185-3186, Übersetzung S. 209).

overlaid with gold. In her hand a javelin, keen, sharp-edged and light. A sword with pointed hilt across her shoulders. Great was her beauty. She it was who first came to me and wounded me.’
‘Aye indeed,’ said Cú Chulainn. ‘That was Medb from Crúachu.’

(Zeile 3204-3211, Seite 210)

Im Vergleich zu Fedelms Beschreibung sind die wenigen Zeilen über Medb weder so ausführlich noch so detailtreu, dafür wird ein Gesamteindruck von ihr vermittelt. Außerdem wird sie explizit als schön (*caín*) bezeichnet. Was der Leser in über viertausend Zeilen von ihrem Aussehen erfährt, ist nicht viel: Sie ist hoch gewachsen und hat sie ein blasses und zartes Gesicht und hohe Wangen. Ihr Haar ist hell.³⁷² Am Ende dieser Beschreibung steht: „*Is mór a delb*“, was wörtlich „Es ist großartig ihre Form/Erscheinung“ bedeutet und von Cecile O’Rahilly als „Great was her beauty“ übersetzt wird. In ihrer Darstellung entspricht sie ganz dem oben diskutierten mittelalterlichen Schönheitsideal.

Weiters steht im Text, dass sich auf ihren Schultern zwei goldene Vögel (*dá én óir*) befinden und sie einen dunklen, purpurnen Mantel (*bratt*) mit einer Kapuze trägt. Es muss davon ausgegangen werden, dass dies Statussymbole sind, die sie als königlich auszeichnen. Bei den Vögeln dürfte es sich kaum um echte beziehungsweise lebende handeln, sondern es liegt die Vermutung nahe, dass hier goldene Gewandspangen oder Broschen in Vogelform gemeint sind, die ihren Mantel zusammenhalten.³⁷³ Ein solches Stück ist bestimmt eine aufwendig gearbeitete Rarität, die teuer ist und auch noch schön glänzt.

Der Erzählung *Serglige Con Culainn*, „Cú Chulainns Krankenlager“³⁷⁴ zufolge scheinen Vogelfedern ferner auch als Schmuck für die Kleidung verwendet worden zu sein. So finden sich zu Beginn dieser Geschichte alle Ulstermänner in Mag Muirthemni ein, um dort gemeinsam Samain³⁷⁵ zu feiern. Als plötzlich ein Vogelschwarm auf dem See in ihrer Nähe landet, verlangt jede Frau zwei Vögel – einen für jede Schulter. Cú Chulainn kommt ihrem Begehren nach und fängt den ganzen Schwarm. Da die Tiere tot sind, als er sie überbringt, kann man annehmen, dass sich die Frauen in Folge mit ihren Federn schmücken.

Schon in der keltischen Tradition beziehungsweise im Altertum ist das Vogelmotiv von großer Bedeutung. Ihre Fähigkeit die Erde zu verlassen und sich in die Lüfte zu schwingen, hat dazu geführt, dass sie in vielen Religionen als eine Art Verbindung zum Übernatürlichen

³⁷² Die Farbe ihres Haares wird mit dem Adjektiv *find* bezeichnet, was als hell, leuchtend oder weiß übersetzt werden kann. Vgl. McCONE, Kim: A First Old Irish Grammar and Reader, S. 247.

³⁷³ MALLORY, James P.: World, 1992, S. 145.

³⁷⁴ DILLON, Myles (Hrsg.): *Serglige Con Culainn*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1953. Vgl. auch THURNEISEN, Rudolf: Heldensage, S. 413-426.

³⁷⁵ So wird die Nacht vom 31. Oktober auf den 1. November bezeichnet.

verehrt werden.³⁷⁶ Außerdem ist dieses Motiv als Verzierung verschiedenster Gegenstände beziehungsweise als Schmuck keine Seltenheit.³⁷⁷ In der irischen Tradition werden Vögel eher ambivalent verstanden. Vor allem Raben und Krähen werden mit Krieg und Tod assoziiert. Eines ihrer Charakteristika ist, dass sie den Ausgang einer Schlacht anzeigen. So werden die Kriegsdämoninnen der frühen irischen Literatur, Badb (,Krähe'), Bé Néit, Némain (,Panik') und Mórrígan mit Raben oder Krähen identifiziert und können sich auch in diese verwandeln.³⁷⁸ In der *Táin Bó Cúailnge* zum Beispiel spricht die Mórrígan in Gestalt eines Vogels zu dem Stier Donn Cúailnge und warnt ihn (Zeile 955-962, Seite 152). Weiters schreien und kreischen Badb, Bé Néit und Némain über dem Lager Medbs und ihrer Verbündeten und jagen diesen einen derartigen Schrecken ein, dass hundert Krieger vor Angst sterben:

But as for the men of Ireland, Badb and Bé Néit and Némain shrieked above them that night in Gáirech and Irgáirech so that a hundred of their warriors died of terror. That was not the most peaceful night for them.

(Zeile 3942-3944, Seite 231)

Auf der anderen Seite werden Vögel als Boten aus der Anderswelt, also der übernatürlichen Welt, verstanden. In dieser Funktion können sie zerstörend über das Land ziehen, wie zum Beispiel in *Compert Con Culainn*, „Die Geburt Cú Chulainns“. Am Anfang dieser Geschichte sehen Conchobar mac Nessa und die Edelmänner (*maithi*) der Ulaid einen Vogelschwarm, der die Ebene vor Emain Macha derart abgrast, dass nicht einmal Wurzeln in der Erde zurückbleiben. Daraufhin beschließen sie, die Vögel zu jagen und werden von jenen weit von Emain weggelockt. Der Schwarm besteht aus neun mal zwanzig Vögeln, wobei immer zwei durch eine silberne Kette zu einem Paar miteinander verbunden sind.³⁷⁹ Dies ist ein Kennzeichen für ihre übernatürliche Herkunft.

Weiters sind diese gefiederten Tiere in der frühen irischen Literatur oft verwandelte junge Frauen aus der Anderswelt. So erzählt zum Beispiel die Geschichte *Aislinge Óengusso*, „Der Traum des Óengus“, dass Cáer Iborneith, die Tochter des Ethal Anbúail von Sídh Úamuin in Connacht, abwechselnd ein Jahr in der Gestalt eines Vogels und ein Jahr in menschlicher Gestalt verbringt. Darüber hinaus ist sie durch eine rotgoldene Kette mit ihrer Dienerin

³⁷⁶ GREEN, Miranda J.: *Dictionary of Celtic Myth and Legend*. London: Thames and Hudson, 1997, S. 43.

³⁷⁷ GREEN, Miranda J.: *Animals in Celtic Life and Myth*. London: Routledge, 1992, S. 138.

³⁷⁸ GREEN, Miranda J.: *Animals*, S. 88.

³⁷⁹ Übersetzung von GANTZ, Jeffrey: *Early Irish Myths and Sagas*. London [u. a.], Penguin Books, 1981, S. 131-132. Die für die Übersetzung von ihm verwendete Edition: HAMEL, A. G. van (Hrsg): *Compert Con Culainn*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1933, nach LU 128a-128b47.

verbunden, was ihren Status als Königstochter impliziert. Auch Cú Chulainn, der Held der *Táin Bó Cúailnge*, begegnet solchen Wesen, wie beispielsweise in der Erzählung *Tochmarc Emire*, „Das Werben um Emer“. Hier kommt das Mädchen Derbforgaill, die Tochter von Ruad, zusammen mit ihrer Dienerin in Vogelgestalt nach Irland, da sie sich in Cú Chulainn verliebt hat. Dieser erkennt nicht, dass sie keine wirklichen Vögel sind und erlegt sie mit seiner Steinschleuder. Als er dann seine Beute holen will, findet er die tödlich getroffene Derbforgaill in ihrer Menschengestalt. Um sie zu retten, saugt er den Stein aus ihrer Wunde. Da sie somit zu Blutsverwandten werden, gibt Cú Chulainn sie seinem Freund Lugaid Réo nDerc zur Frau.³⁸⁰ Auch in der schon erwähnten Erzählung *Serglige Con Culainn*, „Cú Chulainns Krankenlager“ begegnet Cú Chulainn zwei Frauen in Vogelgestalt, die er zunächst nicht als solche erkennt, wofür er hier einen hohen Preis zahlt: nachdem er die beiden Vögel erfolglos gejagt hat, verfällt er in einen magischen Schlaf. Da erscheinen ihm die Zwei in Frauengestalt und schlagen ihn mit ihren Pferdegeräten, bis er halb tot ist. Daraufhin verliert Cú Chulainn für ein ganzes Jahr die Sprache.

An diesen Beispielen ist zu erkennen, dass das Vogelmotiv in der frühen irischen Literatur durchaus eine wichtige Rolle spielt. Sie erscheinen hier vor allem als Mittler zwischen den Welten. Neben der metaphorischen Bedeutung von Medbs Broschen kann man aufgrund ihrer Farbe beziehungsweise ihres Materials auch schließen, dass es sich hier um ein Prestigegut handelt, das den königlichen Rang Medbs unterstreichen soll.

Weiters ist auch Medbs dunkelpurpurner Mantel (*brat tlachtgorm corcarrda*)³⁸¹, der mit einer Kapuze besetzt ist, ein absolutes Luxusgut. Mit Purpur gefärbte Gewänder haben im Mittelalter als die vornehmsten gegolten und wurden als Würdezeichen getragen.³⁸² Vor allem die Assoziation von Purpur mit dem Königtum ist schon im Altertum weit verbreitet gewesen und die römischen Kaiser haben purpurne Gewänder getragen, die mit dem Farbstoff aus den Drüsen der Purpurschnecke gefärbt gewesen sind.³⁸³ Diese Farbe hat deshalb eine so herausragende Prestigefunktion gehabt, da es sehr aufwendig gewesen ist, Stoffe damit zu färben. Für einige wenige Gramm Farbstoff sind tausende Tiere benötigt worden.³⁸⁴ Es gibt

³⁸⁰ Übersetzung von MEYER, Kuno: *The Wooing of Emer*. In: *Archaeological Review*. Bd. 1, London, 1888, im Rahmen des CELT (The Corpus of Electronic Texts) Projektes, University College Cork, online benutzbar: <http://www.ucc.ie/celt/published/T301021/index.html> (8.5.2008), S. 304.

³⁸¹ Hier bedeutet *brat* ‚Mantel‘; *tlachtgorm* ist ein zusammengesetztes Wort, das aus den Elementen *tlacht* ‚Bekleidung, Gewand‘ und *gorm* ‚Blau bis Schwarz‘ besteht. Das Wort für Purpur ist *corcr(a)e* oder *corcur* < lat. *Purpura*. Heidi Ann Lazar-Meyn zufolge wäre eine bessere Übersetzung von *corcur* ‚scharlachrot‘. Vgl.: LAZAR-MEYN, Heidi Ann: *Colour Terms*, S. 201. Meiner Meinung nach kann man aber durchaus argumentieren, dass hier an dieser Stelle die Farbe Purpur gemeint ist, da *corcur* in Verbindung mit *gorm* steht.

³⁸² THIEL, Erika: *Geschichte*, S. 103.

³⁸³ KELLY; Fergus: *Farming*, S. 263.

³⁸⁴ GROSS, Rudolf: *Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende*. Düsseldorf, Wien: Econ Verlag, 1981, S. 230-231.

Nachweise dafür, dass auch im frühen Irland purpurner Farbstoff aus diesen Schalentieren gewonnen worden ist.³⁸⁵ Ein ganzer Mantel in dieser Farbe hat etwas sehr Wertvolles dargestellt und in der *Táin Bó Cúailnge* wird so angezeigt, dass Medb königlichen Geblüts entstammt. Weiters ist am Mantel eine Art Kapuze (*cennfait*) angebracht, was darauf hindeuten könnte, dass Medb ihr Haar mehr oder minder verdecken kann.³⁸⁶

Ähnlich Fedelm ist auch Medb bewaffnet. Ihre Waffen sind, wie ihre Kleidung, aus kostbaren Materialien gefertigt. So hat sie einen Schild (*cóicdornn*) mit Einlegearbeiten aus Gold auf ihrem Rücken. Außerdem hält sie einen scharfkantigen Speer (*craísech*) in ihrer Hand und trägt ein Schwert (*claideb*) mit einem spitz zulaufenden Griff quer über ihren Schultern, eine Gewohnheit, die für die Angelsachsen bezeugt ist. Auf diese Art ist das Schwert leichter zu tragen beziehungsweise im Kampf einzusetzen.³⁸⁷ Als Kriegerin stürzt sie sich mit diesen Waffen in den Kampf und verwundet Cethern als erste. Auch nimmt sie an der finalen Schlacht aktiv teil: „Medb too, took up her weapons and rushed into battle“ (*Gabais Medb iarom [a] gaisced 7 forfóibair isin chath* Zeile 4037-4038, Seite 234).

An anderer Stelle wird erwähnt, dass Medb einen Streitwagen fährt, der ein weiteres Prestigesymbol darstellt.³⁸⁸ Relativ am Anfang der *Táin Bó Cúailnge* inspiziert die Königin das Lager in ihrem *carpat*. Dies tut sie in Begleitung von neun anderen Streitwägen. Der Grund für diese Vorgehensweise ist in einer Randnotiz zu lesen: damit der von der Armee aufgewirbelte Staub sie nicht beschmutzt.³⁸⁹ Diese Bemerkung deutet auf die Eitelkeit der Königin hin, die zwar einen Kriegszug unternehmen, sich aber gleichzeitig nicht schmutzig machen will. Medb wird in der *Táin Bó Cúailnge* immer wieder als stolz beziehungsweise hochmütig (*úallach*) bezeichnet, wie auch am Anfang der oben zitierten Stelle, wo sie *bangal báethúallach* genannt wird, was frei übersetzt soviel wie ‚törichte und hochmütige Furie‘³⁹⁰ bedeutet.

Medb wird von Donncha Ó Corráin als „the archetypical strong woman – determined, domineering and wanton“ bezeichnet.³⁹¹ Sie agiert frei und unabhängig, zeigt politisches Kalkül und wird von Fergus Kelly „the real leader of Connacht“ genannt.³⁹² Der Preis ist, dass die Männer in ihrem persönlichen Umfeld und hier vor allem Ailill und Fergus, ihre Position eindeutig in Frage stellen und sie immer wieder als töricht (*báeth*) bezeichnen, was auch eine Anspielung auf die Stellung der Frau in den Gesetzestexten sein kann. In diesen hat

³⁸⁵ KELLY, Fergus: Farming, S. 263.

³⁸⁶ Siehe dazu Abb. 6 im Anhang.

³⁸⁷ MALLORY, James P.: World, S. 135.

³⁸⁸ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 225.

³⁸⁹ O’RAHILLY, Cecile: Táin Bó Cúailnge, Übersetzung S. 128.

³⁹⁰ *Bangal* setzt sich zusammen aus *ban* (weiblich) und *gal*, was ‚Hitze, Mut, Wut, Kampf‘ bedeutet, also nicht unbedingt negativ konnotiert sein muss.

³⁹¹ Ó CORRÁIN, Donncha: Women, S. 10.

³⁹² KELLY, Fergus: Guide, S. 68.

es die grundlegende Regel gegeben, dass eine weibliche Person keine unabhängige Rechtsfähigkeit besitzt.³⁹³ So sind Frauen in jene Kategorie von Personen eingeordnet worden, „who are defined as ‘legally incompetent, senseless’ (*báeth, éconn*)“,³⁹⁴ der auch Kinder, der von seinem lebenden Vater abhängige Sohn, geistesranke Personen, Sklaven und nicht freigekaufte Gefangene angehören.³⁹⁵

Auf jeden Fall ist Königin Medb in der *Táin Bó Cúailnge* körperlich sehr präsent, da sie die treibende Kraft hinter der ganzen Unternehmung darstellt. Gleichzeitig setzt sie sich auch immer wieder repräsentativ in Szene, was sich in ihrer Beschreibung widerspiegelt. Weiters tritt sie auch als Verführerin auf und nützt ihre körperlichen Reize, um Männer an sich zu binden. Andererseits verhält sie sich öfters ihrem Rang zuwider, indem sie zum Beispiel Cú Chulainn gegenüber „the terms of fair play“ (*fír fer*, wörtlich ‚die Aufrichtigkeit/Wahrheit der Männer‘) bricht, also den Ehrenkodex der Krieger verletzt.³⁹⁶ Dies hat zur Folge, dass jener dann droht, Medb umzubringen, obwohl er eigentlich keine Frauen tötet. Daraufhin bewegt sie sich oft nur noch geschützt von einem Schirm aus Schilden (Zeile 969-971, Seite 152).

In ihrer Figur verschwimmen die Grenzen zwischen den Geschlechtern. In der Beschreibung ihres Aussehens wird sie in der Handschrift C als *laech* (Krieger) anstelle von *ben* (Frau) bezeichnet. Im Epos wird das möglich, was im christlichen Mittelalter normalerweise sanktioniert worden ist: Spielerisch inszeniert das literarische Werk den Rollentausch zwischen Mann und Frau. Grundsätzlich ist in der mittelalterlichen Wahrnehmung und Inszenierung zwischen weiblichen und männlichen Körpern getrennt worden.³⁹⁷ Eine gewisse Reglementierung klingt in den höhnischen Bemerkungen Ailills und Fergus’ an, die Medb als töricht und dumm bezeichnen. Es stellt sich dann aber die Frage, warum sie dennoch dieser Frau in den Kampf folgen. Diese Diskrepanz könnte von einem Zusammentreffen zweier Traditionen zeugen: Medbs Rolle als Königin ist zur Zeit der Niederschrift der *Táin Bó Cúailnge* wahrscheinlich schon zu sehr gefestigt, als dass man sie weg lassen hätte können. Die christliche Tradition kann aber in ihren Vorstellungen eines geordneten Kosmos eine derartig starke Königin nicht so stehen lassen und versucht, indem sie Medbs Fähigkeiten als Königin anzweifelt, zu moralisieren.³⁹⁸ Das Ergebnis ist der literarische Charakter einer Frau,

³⁹³ JASKI, Bart: Marriage Laws in Ireland and on the Continent in the Early Middle Ages. In: *The Fragility of Her Sex? Medieval Irishwomen in Their European Context*. Hrsg. v.: Christine Meek und Katharine Simms, Dublin: Four Courts Press, 1996, S. 17.

³⁹⁴ KELLY, Fergus: Guide, S. 68.

³⁹⁵ KELLY, Fergus: Guide, S. 68.

³⁹⁶ KELLY, Patricia: *Táin*, S. 79.

³⁹⁷ BENNEWITZ, Ingrid: Konstruktion, S. 4.

³⁹⁸ BOWEN, Charles: Great-bladdered Medb, S. 30-31.

die schön und mächtig ist und die ihre Macht auch über ihre Schönheit hinaus auszudehnen weiß, indem sie ihre körperlichen Reize zu ihren Gunsten einsetzt.

5.2. Der männliche Körper und sein Schmuck in der *Táin Bó Cúailnge* – *Cú Chulainn, der Held zwischen Schönheit und Scheußlichkeit*

Im Vergleich zu den Darstellungen des weiblichen Körpers in der *Táin Bó Cúailnge* werden männliche um ein Vielfaches öfter beschrieben. Unter diesen nimmt *Cú Chulainn* einen vorrangigen Platz ein. Er ist nicht nur der zentrale Held in der *Táin Bó Cúailnge*, sondern „is consistently portrayed in the sagas as the martial hero *par excellence*“.³⁹⁹ Durch seine halb göttliche, halb menschliche Herkunft hat der Hund von Ulster übermenschliche Kräfte, die schon im Kindesalter zum Vorschein kommen. Seine Knaben- beziehungsweise Jugendtaten (*mac-gnímrada*)⁴⁰⁰ werden relativ am Anfang des Rinderraubs von Fergus mac Roich, der einer seiner Ziehväter ist, dargelegt, um die übernatürlichen Kräfte dieses Helden zu betonen. Der Charakter, der *Cú Chulainn* in der *Táin Bó Cúailnge* zugeschrieben wird, ist der des fast schon zu perfekten Helden. Er übertrifft alle anderen an Mut, Kraft und Kampfkunst. Dieser Held ist der einzige, der Ulster verteidigen kann, da er auf Grund seiner Jugend nicht von dem Schwächezustand (*ces noínden*), der alle Ulstermänner im kampffähigen Alter bei Gefahr von Außen befällt, betroffen ist. Zum Zeitpunkt der *Táin Bó Cúailnge* ist er nämlich erst siebzehn Jahre alt (Zeile 379-380, Seite 135) und „bartlos“, ein Umstand, der ihm bei manchen Kriegern Spott und Hohn einbringt und auch Medb veranlasst, ihn nicht ganz ernst zu nehmen. Er ganz alleine hält aber Medbs Armee drei Monate in Schach, schläft dabei kaum und besiegt alle Krieger, die gegen ihn im Einzelkampf antreten.⁴⁰¹ Doch ist er nicht beinahe unverwundbar, wie zum Beispiel Achilles in der Ilias. Seine einzige Möglichkeit, am Leben zu bleiben, ist besser zu sein als alle anderen.⁴⁰² Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, ist *Cú Chulainn* von Mag Muirthemne⁴⁰³ einzigartig und außergewöhnlich, was sich auch in seiner körperlichen Darstellung manifestiert.

³⁹⁹ McCONE, Kim: *Aided Cheltchair maic Uthechair*, S. 9. Als Kriegerheld ist *Cú Chulainns* Leben vom kämpferischen Ethos eines Kriegers bestimmt. Dem gegenüber steht in der irischen Literatur der königliche Held, dessen Leben und Regierung auf einem friedliebenden Ethos gründet. Vgl. Ó CATHASAIGH, Tomás: *The Concept of the Hero in Irish Mythology*. In: *The Irish Mind. Exploring Intellectual Traditions*. Hrsg. v. Richard Kearney, Dublin: Wolfhound Press, 1985, S. 83.

⁴⁰⁰ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

⁴⁰¹ BRUFORD, Alan: *Cú Chulainn – An ill-made Hero?* In: *Texte und Zeittiefe*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1994, S. 202-203.

⁴⁰² SJOESTEDT, Marie-Louise: *Gods and Heroes of the Celts*. Nachdruck, Dublin: Four Courts Press, 1995, S. 69.

⁴⁰³ Mag Muirthemne ist das Gebiet, wo er aufgewachsen ist und das in seinem Besitz ist.

5.2.1. Die hervorragende Schönheit des Helden – Körper, Kleidung, Ausstattung und Waffen

Eine von Cú Chulainns fünfzehn hervorragenden Eigenschaften ist seine Schönheit⁴⁰⁴ und alle Frauen Irlands sind ganz verrückt nach ihm⁴⁰⁵, was schon in den ersten Strophen des Gedichts Fedelms, der Poetin Connachts⁴⁰⁶, anklingt, wenn sie sagt:

‘I see a fair man who will perform weapon-feats, with many a wound in his flesh. A hero’s light is on his brow. His forehead is the meeting-place of many virtues.

‘In each of his eyes are the seven jewel-bright pupils of a hero. His spearpoints (?) are unsheathed. He wears a red mantle with clasps.

‘His face is beautiful. He amazes women-folk. This lad of handsome countenance looks in the battle like a dragon.

‘Like is his prowess to that of Cú Chulainn of Murthemne. I know not who is this Cú Chulainn of fairest fame, but this I do know, that by him the army will be bloodily wounded. [...]’

(Zeile 67-84, Seite 127)

Hier werden einige Charakteristika, die Cú Chulainn als Held auszeichnen, genannt. So ist er ein schöner beziehungsweise hellhäutiger Mann (*fer find*), welcher der Kampfkunst mächtig ist und auch viele Wunden vergangener Kämpfe aufweist, was seiner Schönheit jedoch nicht abträglich ist, da diese Beweise für seinen Heldenmut sind. Weiters hat er die sieben Pupillen (wörtlich *gemma* ‚Edelsteine‘) eines Helden. Wie im Zusammenhang mit Fedelm schon diskutiert wurde, sind diese aller Wahrscheinlichkeit nach ein Zeichen für eine Verbindung mit dem Übernatürlichen. Der Held steht, schon allein seiner Herkunft wegen, zwischen den Menschen und den Göttern und wird somit zum Vermittler zwischen den beiden Welten.⁴⁰⁷ Diese Pupillen können aber auch etwas mit seiner Stärke als Krieger zu tun haben, denn sie sind die feurigen Edelsteine (*gemma*) eines Kriegers (Zeile 71). Dies ist ein Ausdruck für seine kriegerische Schönheit. Die Übernatürlichkeit Cú Chulainns wird an anderer Stelle auch durch seine Haare ausgedrückt, die lang über seine Schultern herabfallen. Sie sind dreifärbig, nämlich dunkel beziehungsweise braun (*dond*) am Ansatz, blutrot (*cróderg*) in der Mitte und

⁴⁰⁴ SJOESTEDT, Marie-Louise: Gods, S. 68.

⁴⁰⁵ In der frühen irischen Literatur gebühren Schmeicheleien von Seiten der Frauen solchen Heldenfiguren wie Cú Chulainn. Vgl. McCONE, Kim: *Aided Cheltchair maic Uthechair*, S. 11.

⁴⁰⁶ Bei diesem Gedicht, das insgesamt zehn Strophen umfasst, handelt es sich um eine auf einer Rasur geschriebene Interpolation von H, wie schon weiter oben erwähnt. Interessant ist, dass dies die einzige H-Interpolation in LU ist, die sich auch im *Book of Leinster* (LL) findet. Vgl. O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 243.

⁴⁰⁷ Ó CATHASAIGH, Tomás: Concept, S. 80.

die Spitzen, die sich wie eine Krone um seinen Kopf legen, sind goldblond (*órbude*, Zeile 2342-2343, Seite 189).

Als nächstes folgt in seiner Beschreibung die Phrase „his spearpoints are unsheathed“, die mit einem Fragezeichen gekennzeichnet ist. Laut Cecile O’Rahilly ist diese Übersetzung für original *fil fuidrech fora glinni* (Zeile 73) eher fraglich. Es könnte sich hier um einen Hinweis auf Cú Chulainns *ríastrad*, seine Kampfwut, handeln⁴⁰⁸, die weiter unten noch diskutiert wird. Weiters sieht Fedelm ihn mit einem roten Mantel (*leind nderg*) bekleidet, der mit Fibeln zusammengehalten wird, ein Motiv, das sie in der siebenten Strophe des Gedichts noch einmal wiederholt (Zeile 94). Wie schon im Vorfeld diskutiert, spielen Kleiderfarben in der frühen irischen Literatur eine nicht unwichtige Rolle und es ist sehr wahrscheinlich, dass die Farbe Rot Cú Chulainn einerseits als Angehörigen der Adelschicht ausweist, da es einem juristischen Kommentar über die Pflegschaft von Kindern zufolge Söhnen von Adligen vorbehalten ist, unter anderem rot gefärbte Gewänder zu tragen.⁴⁰⁹ Andererseits steht diese Farbe auch für Kampf, Kraft und Sieg⁴¹⁰, eine Assoziation, die gut zu einem Kriegerhelden und dessen kriegerischen Ethos passt.

Neben all diesen herausragenden Eigenschaften ist auch sein Gesicht schön und er versetzt Frauen durch sein Aussehen in Staunen. Dieses Motiv wird auch an einer anderen Stelle aufgegriffen, wo geschildert wird, dass die Frauen auf die Schultern der Männer klettern, um Cú Chulainn besser sehen zu können, als er sich vor Connachts Armee in seinem Festgewand präsentiert (Zeile 1887-1888, Seite 58). Gleichzeitig wird er in Fedelms Prophezeiung mit einem Drachen verglichen, der Stärke, aber auch Grausamkeit verkörpert. Cú Chulainn kann sich in seinem kriegerischen Können mit einem Drachen messen.

In der folgenden Strophe nennt Fedelm Cú Chulainn beim Namen, erklärt aber gleichzeitig, dass sie nicht wisse, wer er sei. Aber eines weiß sie: „by him the army will be bloodily wounded“ (Zeile 83-84). Sie beschreibt weiter alle Vorzüge dieses Helden, nämlich dass er groß ist und mit seinen vielen verschiedenen Waffen großartige Taten vollbringen wird. In diesem Zusammenhang erwähnt Fedelm auch die *gáe bolga*, wahrscheinlich eine Art Speer, deren Handhabung nur die hervorragendsten Helden beherrschen und die die Paradewaffe Cú Chulainns ist. Mit ihrer Prophezeiung liefert sie eine Vorschau auf den Rinderraub selbst und wirft so einen beunruhigenden Schatten auf die ganze Unternehmung. Cú Chulainn, der zu

⁴⁰⁸ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 243.

⁴⁰⁹ KELLY, Fergus: *Farming*, S. 263.

⁴¹⁰ GROSS, Rudolf: *Liebe*, S. 47.

diesem Zeitpunkt den Connachtmännern noch unbekannt ist, wird so langsam ins Blickfeld gerückt.⁴¹¹

Als es dann schließlich zu den ersten Berührungen zwischen der feindlichen Armee und dem sein Gebiet verteidigenden Krieger kommt, bitten Medb und Ailill die im Exil lebenden Ulstermänner, ihnen mehr über diesen „Hund“ (*cú*) zu erzählen. Daraufhin lobt Fergus mac Roich Cú Chulainn in höchsten Tönen und meint, dass in der Armee der Connachtmänner kein Krieger ist, der ihn in irgendeiner Form übertreffen kann:

‘[...] You will not find there any man his equal in age like unto Cú Chulainn in growth, in dress, in fearsomeness, in speech, in splendour, in voice and appearance, in power and harshness, in feats, in valour, in striking power, in rage and in anger, in victory and in doom-dealing and in violence, in stalking, in sureness of aim and in game-killing, in swiftness and boldness and rage, with the feat of nine men on every spear-point.’

(Zeile 387-392, Seite 135-136)

Es wird in dieser Aufzählung sehr deutlich, dass Cú Chulainn zwei Seiten hat: eine helle und eine dunkle, die ihn aber beide zusammen als herausragenden Helden auszeichnen. Einerseits ist er der schöne strahlende Mann, den niemand an Ruhm, Glanz, Kleidung und Aussehen übertrifft. Auf der anderen Seite ist er Angst einflößend und Unheil bringend in seiner Wut und seinem Zorn.

5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster

Diese Diskrepanz zwischen Schönheit und Scheußlichkeit, die in der Drachen-Metapher in Fedelms Prophezeiung schon anklingt, wird in der *Táin Bó Cúailnge* noch weiter ausgeführt und klingt vor allem in der *In Carpat Serda 7 in Breslech Mór Maige Murthemne*, „Der Sensenstreitwagen und Breslech Mór Maige Muirthemne“-Episode (Zeile 2072-2334, Seite 182-189)⁴¹² an, in der Cú Chulainns Wandlung vom schönen Helden zum kampfwilligen Monster beschrieben wird. Cecile O’Rahilly zufolge scheint diese lange deskriptive Passage von ihrer Sprache und ihrem Stil her jünger zu sein als der Rest dieser Erzählung in Rezension I.⁴¹³ Sie folgt hier Rudolf Thurneysen, der die regelrechte Anhäufung von Adjektiven in dieser Episode für eine spätere Entwicklung hält, da dieses Stilmittel seiner

⁴¹¹ KELLY, Patricia, *Táin*, S. 93.

⁴¹² Diese wird im Folgenden immer kurz *In Carpat Serda*-Episode genannt. Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

⁴¹³ Diese Episode ist in allen drei Rezensionen identisch. O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 267.

Meinung nach im scharfen Kontrast zu „der knappen Einfachheit der sonstigen erzählenden Teile“ steht.⁴¹⁴ Diesen Ansatz übernimmt auch Patricia Kelly, die ebenfalls die straffer gestrickten deskriptiven Passagen als älter auffasst: „in general, the older the text, the more economical the prose“.⁴¹⁵ Aus diesem Grund datiert Rudolf Thurneysen diese Episode erst ins elfte Jahrhundert. Weiters stellt diese seiner Ansicht nach keinen integrativen Teil der *Táin Bó Cúailnge* dar, sondern ist ursprünglich selbstständig gewesen und ist erst im Rahmen der Kompilation hinzugefügt worden. Andererseits gesteht er zu, dass sich diese Episode gut in den Text einfügt.⁴¹⁶ Hildegard L. C. Tristram dagegen sieht den „flamboyant style“ dieser Passage nicht als Indiz für deren Alter, sondern für deren Ursprung in der hiberno-lateinischen Literatur. Sie meint, dass dieser Stil besonders für „the purpose of oral delivery where words come to life in the very act of performance“ geeignet ist. In diesem Sinne scheint die in dieser Passage verwendete Sprache eine „particular discourse strategy“ zu sein⁴¹⁷, die nichts darüber aussagt, wann sie entstanden ist. Auch Kim McCone argumentiert gegen Rudolf Thurneysens Interpretation. Seiner Ansicht nach weisen mehrere frühe Erzählungen neben der *Táin Bó Cúailnge*, wie zum Beispiel *Scéla Muicca Meic Da Thó*, „Die Geschichte vom Schwein des Mac Da Thó“, eine gewisse Fluktuation des Stils der verschiedenen Episoden auf. Demnach scheint es nicht sinnvoll diesen zum Zweck der Datierung heranzuziehen, weil die frühen irischen Sagen stilistisch gesehen sehr biegsam sind.⁴¹⁸ So meint er, dass „both narrative and dialogue tend to be quite plain when primarily intended to advance the plot, but both are susceptible of considerable elaboration in order to slow down or even halt the action at a crucial point.“⁴¹⁹

Jedenfalls vollzieht sich hier die schon von Fedelm angedeutete Verwandlung der Gestalt (Zeile 97-98, Seite 127): der schöne Krieger wird zum schrecklichen Monster. Ganz am Anfang der Episode wird Cú Chulainns Verzweiflung darüber, dass er Ulster ganz alleine verteidigen muss, deutlich. All die von ihm ausgefochtenen Zweikämpfe sind nicht spurlos an ihm vorübergegangen – er ist verwundet und am Ende mit seinen Kräften. In dieser Situation stößt ein einzelner Mann zu ihm, der sich als Cú Chulainns übernatürlicher Vater, Lug mac Ethlend, zu erkennen gibt. Er ist gekommen, um Cú Chulainn zu heilen. Zu diesem Zweck muss er ihn in einen drei Tage währenden Schlaf versetzen. Während dieser Zeit verteidigen die drei mal fünfzig Knaben von Emain, angeführt von Fallamain, Conchobars Sohn, Ulster.

⁴¹⁴ THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 103.

⁴¹⁵ KELLY, Patricia: Táin, S. 90-91.

⁴¹⁶ THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 102-104.

⁴¹⁷ TRISTRAM, Hildegard L. C.: Tension, S. 69.

⁴¹⁸ Vgl. dazu Kapitel 2.3. Wer waren der Autor und sein Publikum? – Der „unfeste Text“ als Momentaufnahme eines literarischen Werkes.

⁴¹⁹ MCCONE, Kim: Pagan Past, S. 50-51, Zitat, S. 51.

Sie alle sterben bei diesem Unterfangen. Als Cú Chulainn aus seinem tiefen Schlaf erwacht und von dem Tod der Knaben erfährt, schwört er grimmige Rache.⁴²⁰

Er und sein Wagenlenker rüsten sich, den Streitwagen und die Pferde zum Kampf. Dabei wird Cú Chulainns Schlachtgewand in der Reihenfolge, wie er es anlegt, nämlich von innen nach außen, beschrieben: Zuerst bekleidet er sich mit seinen „twenty-seven shirts, waxed, board-like, compact“ (Zeile 2216-2217, Seite 186), die mit Schnüren und Bändern um seinen Körper festgebunden sind. Dieses Untergewand dient nicht nur als Schutz, sondern soll auch seinen Verstand zusammenhalten, wenn er in seine Kampfwut verfällt. Über diese Hemden bindet er seinen „hero’s battle-gridle (*cathchriss*) of hard leather“ (Zeile 2219, Seite 186), der von seiner Taille bis hinauf unter seine Achseln reicht, also den ganzen Oberkörper bedeckt. Es dürfte sich dabei um eine Art Harnisch handeln, denn Cú Chulainn trägt diesen um Speere und Pfeile abzuwehren. Um den „lower part of his body“ (Zeile 2225, Seite 186) herum legt er als Untergewand einen Schurz (*fúathroc*) aus Seide (*sról*)⁴²¹ mit einer Borte aus panaschiertem weißem Gold (*bánór bricc*) an. Darüber bindet er einen weiteren Schurz aus geschmeidigem braunem beziehungsweise dunklem Leder. Auf die Beschreibung seiner Kriegskleidung, die zum einen aus erlesenen Materialien gefertigt ist und zum anderen auch praktischen Zwecken dient, folgt eine Aufzählung seiner Waffen: acht kleine Schwerter, sein glänzendes Schwert mit Elfenbeingriff und verschiedenste Speere und Pfeile. Weiters besitzt er neben seinen acht Schildern auch ein rundes, dunkelrotes Schild, das einen rasiermesser-scharfen Rand hat. Dieses kann er sowohl zur Verteidigung als auch zum Angriff einsetzen. Als nächstes setzt er seinen magischen Kriegshelm (*cathbarr*) auf, der einen Schrei wie hunderte Krieger ausstößt, „for there used to cry from it alike goblins and sprites, spirits of the glen and demons of the air before him and above him and around him wherever he went, prophesying the shedding of blood of warriors and champions“ (Zeile 2240-2243, Seite 186-187). Schließlich legt er seinen Schutzmantel an, der aus Gewändern von Tír Tairngire⁴²², dem „Land der Vorsehung“, gemacht ist, die ihm von seinem „*aiti druídechta*“ (Zeile 2244), was Cecile O’Rahilly als „teacher of wizardry“ (Seite 187) übersetzt, gebracht wurden. Sowohl der Helm als auch dieser Mantel sind magische Gegenstände, denen übernatürliche

⁴²⁰ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

⁴²¹ *Sról* kann neben Seide auch Satin bedeuten. Vgl. MALLORY, James P.: Archäologie, S. 219.

⁴²² *Tír Tairngire* ist einer der Anderswelt-Orte, die in der frühen irischen Literatur immer wieder Erwähnung finden. Übersetzt bedeutet es soviel wie „Land der Vorsehung“ und wird entweder als eine Insel oder unter dem Meer liegend beschrieben. Vgl. McCONE, Kim: Pagan Past, S. 152 und S. 168. James Carney zufolge ist *Tír Tairngire* „nothing more than an early Irish translation of the biblical *Terra Repromissionis*“. Vgl. CARNEY, James: Review of *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*. In: *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature. An Anthology of Criticism*. Hrsg.v. Jonathan M. Wooding, Dublin: Four Courts Press, 2000, S. 47. In den Würzburg Glossen ist weiters zu lesen, dass *Tír Tairngire* „the Promised Land of the ‘saints in the desert of life’“ ist. Vgl. WOODING, Jonathan M.: *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature. An Anthology of Criticism*. Dublin: Four Courts Press, 2000, S. xiv.

Kräfte inne wohnen. Dass Cú Chulainn so wertvolle Sachen besitzt, unterstreicht seinen Status als Held mit übermenschlichen Fähigkeiten.

So für den ihm bevorstehenden Kampf gerüstet, bricht seine Kampfwut über ihn herein, in der sich die Kraft, Macht und Energien eines Helden manifestieren, in die er sich hineinsteigert und durch die sein ganzer Körper verzerrt und deformiert wird:

Then a great distortion came upon Cú Chulainn so that he became horrible, many-shaped, strange and unrecognizable. All the flesh of his body quivered like a tree in a current or like bulrush in a stream, every limb and every joint, every end and every member of him from head to foot. He performed a wild feat of contortion with his body inside his skin. His feet and his shins and his knees came to the back; his heels and his calves and his hams came to the front. [...] Then his face became a red hollow (?). He sucked one of his eyes into his head so deep that a wild crane could hardly have reached it to pluck it out from the back of his skull on his cheek. The other eye sprang out of his cheek. His mouth was twisted back fearsomely. He drew back his cheek from his jawbone until his inwards parts were visible. [...] His upper palate clashed against the lower in a mighty pincer-like movement (?) and every stream of fiery flakes which came into his mouth from his throat was as wide as a ram's skin. [...] The torches of the war-goddess, virulent rain-clouds and sparks of fire, were seen in the air over his head with the seething of fierce rage that rose in him. His hair curled about his head like branches of red hawthorn used to re-fence a gap in a hedge. [...] The hero's light rose from his forehead [...].

(Zeile 2245-2274, Seite 187)

Cú Chulainn transformiert hier in eine Art „Feuer speiendes“ Monster, das schrecklich und scheußlich in den Kampf blickt. Sein ganzer Körper wird entstellt und er dreht sich innerhalb seiner eigenen Haut um 180 Grad – er verändert komplett seine Gestalt. Ein Auge wird so in seinen Kopf hinein gesogen, dass nicht einmal ein wilder Kranich es herauspicken könnte. Das andere wird übernatürlich groß. Seinen Mund reißt er so weit auf, dass man seine Innereien sehen kann. Ober- und Unterkiefer werden zu Beißzangen, und Feuerzünglein stoben aus seinem Maul. In seiner ekstatischen Rage scheint sich der Himmel über ihm mit Regenwolken zu verdunkeln und über ihm brennen die Fackeln der Kriegsgöttin. Seine Wut ist wie Feuer. Außerdem stehen ihm seine Haare wie Dornen zu Berge. Über seiner verzerrten Gestalt erscheint der Schein des Helden. Cú Chulainn ist nicht mehr als Mensch erkennbar, sondern er ist nur noch das Monster, das bereit ist, sich voller Feuer und Wut in den Kampf zu werfen.

Weiters schießt aus seinem Kopf ein Strahl roten Blutes, der sich in dunklen magischen Nebel auflöst und alles einhüllt. Auf diese Art und Weise entstellt springt Cú Chulainn in seinen

Streitwagen und greift das Lager der Connachtmänner an. Es kann ihm keiner entkommen, denn in seiner blinden Raserei unterscheidet er nicht mehr zwischen Gut und Böse, zwischen schuldig und unschuldig: „on this occasion hound and horse and man suffered alike“ (Zeile 2314-2315, Seite 188). Doch er erschlägt auch „women and boys and children, and of the common folk“ (Zeile 2330, Seite 189), Personengruppen, denen er unter normalen Umständen aufgrund seines Heldenethos kein Haar krümmen würde.⁴²³

Dieser Krieger-Wahnsinn, wie er in der oben ausgewählten Stelle beschrieben wird, überkommt ihn mehrere Male in der *Táin Bó Cúailnge*. Auch in den anderen Passagen, die seine „distortion“ beschreiben, kann erahnt werden, wie gefährlich der Krieger mit einem Mal wird, und zwar nicht nur seinen Gegnern gegenüber, sondern auch seinen Verbündeten, denn wenn er sich verwandelt hat, unterscheidet Cú Chulainn auch nicht mehr zwischen Freund und Feind, sondern greift blindlings alles an, was sich bewegt. Er stellt somit eine ungemene Gefahr dar, was in den *mac-gnímrada*, den Knabentaten Cú Chulainns, zum Ausdruck kommt.⁴²⁴ In der siebenten Tat wird erzählt, wie der junge Cú Chulainn von seiner ersten großen Heldenmission zurückkehrt und noch so in seiner ekstatischen Rage verhaftet ist, dass er sich gegen seine eigenen Stammesangehörigen wendet. Die einzige Möglichkeit ihn zu bändigen ist, dass ihm die Frauen Emains mit entblößten Brüsten entgegentreten. Beschämt versteckt Cú Chulainn sein Gesicht und kann eingefangen werden. Um ihn „abzukühlen“, wird er nacheinander in drei Fässer mit Wasser getaucht. Als er dann schließlich wieder in seinen Normalzustand zurückversetzt ist, werden ihm von der Königin eine Tunika mit einer Kapuze und ein blauer Mantel mit einer silbernen Brosche angelegt.⁴²⁵ Diese vielerorts als Initiations-Ritus interpretierte Stelle zeigt, dass „uncontrollable frenzy of this kind [...] makes warriors something of an unknown quantity, not to say potential menace, even to their own side“.⁴²⁶ In der Haupthandlung der *Táin Bó Cúailnge* richtet sich Cú Chulainns Boshaftigkeit aber nur gegen die Connacht-Armee, die Feinde der Ulstermänner. Somit erfüllt er seine Aufgabe als Held seines Stammes: Er wendet das endgültige Desaster von Ulster ab.⁴²⁷

⁴²³ So heißt es, zum Beispiel, in Zeile 4117 *úair nád gonad mná* „because he used not to kill women“ (Seite 236). Patricia Kelly zufolge spiegelt sich hier eine Verordnung des aus dem siebenten Jahrhundert stammenden Gesetzestext *Cáin Adamnáin* wider, Frauen nicht zu ermorden. Vgl. KELLY, Patricia: *Táin*, S. 82. Weiters fordert dieser Text schwere Strafmaßnahmen, falls Gewalt gegen Frauen verübt worden ist. Auch Kindern, egal welcher sozialen Schicht sie entstammen, ist in den frühen irischen Gesetzen ein hoher Stellenwert beigemessen worden und deshalb sind Kindern zugefügte Verletzungen und Misshandlungen unter schwerer Strafe gestanden. Vgl. KELLY, Fergus: *Guide*, S. 79 und S. 83.

⁴²⁴ Vgl. Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

⁴²⁵ Das Dargelegte ist das Ende der *Aided trí mac Nechta Scéni*, „Der Tod der drei Söhne der Nechta Scéne“-Episode (Zeile 802-821, Seite 147-148).

⁴²⁶ McCONE, Kim: *Aided Cheltchair maic Uthechair*, S. 15.

⁴²⁷ Ó CATHASAIGH, Tomás: *Mythology*, S. 125.

In der *ríastrad* wird formelartig die Verwandlung des Schönen in den Scheußlichen beschrieben. Doch ist dieser Terror, den er in dieser Situation verkörpert, seiner Wahrnehmung als strahlender Held nicht abträglich, ganz im Gegenteil: Das Hässliche fasziniert beziehungsweise schockiert im gleichen Maße wie das außergewöhnlich Schöne. Interessant ist, dass er seine kostbare Kriegerausrüstung, die nur aus den vortrefflichsten Materialien gefertigt ist, anlegt, bevor er sich in das Monster verwandelt. An einer anderen Stelle wird weiters noch erwähnt, dass er sich wäscht und „schön macht“, bevor er in den Kampf zieht.⁴²⁸ Hier kommt der duale Schönheit/Terror-Effekt des Helden zum Ausdruck.⁴²⁹

5.2.3. Der nächste Morgen: Cú Chulainns repräsentativer Auftritt als strahlender Held

Am Morgen nach dieser Schreckenstat begibt sich Cú Chulainn in seiner menschlichen Gestalt und festlich gekleidet in das Lager:

Cú Chulainn came on the morrow to survey the host and to display his gentle and beautiful form to women and girls and maidens, to poets and men of art, for he held not as honourable or dignified the dark magical appearance in which he had appeared to them the previous night. So for that reason he now came on this day to display his beautiful fair appearance.

(Zeile 2336-2340, Seite 189)

In dieser Passage wird explizit der Grund für Cú Chulainns repräsentativen Auftritt genannt: Er selbst will sich ganz bewusst von seiner schönen und ‚hellen‘ Seite in Szene setzen, da er es nicht für ehrenvoll hält, dass seine dunkle magische Gestalt der Nacht zuvor in Erinnerung bleibt. Interessant ist an dieser Stelle, dass sich die dunkle beziehungsweise die lichte Seite des Helden in Nacht und Morgen widerspiegeln. Die Nacht selbst ist dunkel und steht hier für das Unheimliche, das Angsteinflößende und das Böse im weitesten Sinne. Weiters reduziert sie alle Menschen auf ihre unverkleidete Natur⁴³⁰: Das Monster, das Teil von Cú Chulainns Natur ist, kann in der Nacht zum Vorschein kommen. Am Morgen jedoch, wenn der Tag anbricht und die Sonne alles in Licht taucht, tritt er festlich gekleidet in seiner schönen

⁴²⁸ Dies kommt in der *Fer Diad*-Episode zum Ausdruck, wenn Láeg Cú Chulainn darauf aufmerksam macht, dass Fer Diad „schön gemacht“, gewaschen, gebadet, mit geflochtenen Haaren und rasiertem Bart in den Kampf ziehen wird. Er möchte, dass Cú Chulainn sich auch einer solchen Behandlung unterzieht und zu diesem Zweck zu seiner Frau, Emer Fholtcháin, fährt, was dieser auch tut (Zeile 2808-2814, Seite 201).

⁴²⁹ DOOLEY, Ann: Invention, S. 129.

⁴³⁰ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 70.

menschlichen Gestalt auf. Er kann gesehen werden und zeigt sich hier absichtlich von seiner öffentlichen, von seiner lichten Seite.

Außerdem will er sich auch vor bestimmten Mitgliedern der Gesellschaft präsentieren, nämlich den Mädchen und Frauen jeden Alters, den Dichtern und Männern der Kunst, auf dass diese seine Schönheit, zu der in Fedelms Gedicht auch Cú Chulainns verheilte Wunden zählen, preisen mögen. In der frühen irischen Literatur wird vermittelt, dass herausragenden Helden wie Cú Chulainn Schmeicheleien von Seiten der Frauen zustehen.⁴³¹ Diese stellen sich weiter unten in der selben Episode auf die Schultern ihrer Männer, um Cú Chulainn besser sehen zu können: „Then the women of Connacht climbed up on the hosts and the women of Munster climbed on the men’s shoulders that they might behold the appearance of Cú Chulainn“ (Zeile 2367-2368, Seite 190).⁴³² Diese Geste drückt die Wertschätzung des Helden aus. Die Bewunderung der Frauen Irlands für Cú Chulainn geht sogar noch einen Schritt weiter. So wird in der Geschichte *Talland Étair*, auch bekannt als „Die Belagerung von Howth“, erzählt, dass jene, die in Cú Chulainn verliebt sind, ein Auge so fest zusammenknäufen, damit es, wenn sie mit jemand anderem sprechen, so aussieht, als hätten sie nur eines, da eines seiner Augen während seiner Kampfswut ganz klein wird.⁴³³ Dieses Motiv wird in der Erzählung *Serglige Con Culainn*, „Cú Chulainns Krankenlager“ überhöht weitergeführt. Hier wird erzählt, dass sich in Cú Chulainn verliebte Frauen eines ihrer Augen blenden, um ihm zu gleichen.⁴³⁴

Weiters will er, dass die Dichter (*filid*) und die Männer der Kunst (*áes dána*) ihn in seiner strahlenden menschlichen Form sehen. Wie schon im Kapitel über Fedelm erwähnt wurde, haben die Dichter, die prinzipiell ebenfalls der Gruppe der *áes dána* angehören, in der frühen irischen Gesellschaft einen sehr hohen Stellenwert inne gehabt. Sie haben vollen *nemed*-Status besessen,⁴³⁵ was bedeutet, dass sie der obersten Gesellschaftsschicht angehören und

⁴³¹ McCONE, Kim: *Aided Cheltchair maic Uthechair*, S. 11.

⁴³² Dieses Motiv wird auch in der *Aided Lóich meic Mo Femis*, „Der Tod des Lóich Mac Mo Femis“-Episode (Zeile 1874-2037, Seite 177-181) verwendet. Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

⁴³³ Ó DÓNAILL, Caoimhín: *Talland Étair. A Critical Edition with Introduction, Translation, Textual Notes, Bibliography and Vocabulary*. Maynooth Medieval Irish Texts IV, Maynooth: Department of Old and Middle Irish, National University of Ireland, Maynooth, 2005, S. 4.

⁴³⁴ McCONE, Kim: *Cyclops*, S. 100.

⁴³⁵ Fergus Kelly nach scheint im Irland des frühen Mittelalters die wichtigste soziale Unterscheidung „1) between those who are *nemed* ‘privileged’, and those who are not *nemed*, and 2) between those who are *sóer* ‘free’ and those who are *doer* ‘unfree’“ gewesen zu sein. Grundsätzlich bedeutet *nemed* ‘heilig, geweiht’ und es scheint, dass die Privilegien dieses Ranges ursprünglich sowohl mit religiösen Gefühlen als auch mit Respekt für den Reichtum und die Macht der betreffenden Personen verbunden gewesen sind. Weiters haben der König, der Feudalherr (*flaith*), der Geistliche und der Dichter die Hauptkategorien jener Personengruppen gebildet, die *nemed* sind. Wer einen *nemed*-Status inne gehabt hat, hat bestimmte rechtliche Privilegien besessen. Trotzdem ist niemand, nicht einmal der König, völlig über dem Gesetz gestanden. Vgl. KELLY, Fergus: *Guide*, S. 9.

spezielle rechtliche Privilegien genossen haben.⁴³⁶ Die sonstigen *áes dána* haben die niedrigere *dóer-nemed*-Gruppe gebildet, zu der Handwerker (*sair*), Schmiede (*gobainn*), Kupferschmiede (*umaidi*), Gold- und Silberschmiede (*cerda*), Aderlasser (*legi*), Richter (*brithemain*), Druiden (*druid*) und andere Kunsthandwerker gezählt worden sind. Auch diese Berufsgruppen haben wie die Dichter der gebildeten Klasse angehört.⁴³⁷ Der hohe gesellschaftliche Status des *fili* „reflects early Irish society’s deep preoccupation with honour (*enech* lit. ‘face’)“.⁴³⁸ Durch das Spottgedicht eines Dichters die Ehre beziehungsweise das „Gesicht“, zu verlieren dürfte so ziemlich das Schlimmste sein, was einem im mittelalterlichen Irland passieren konnte.⁴³⁹ Vor diesem Hintergrund wird klar, warum Cú Chulainn es für „unehrenhaft“ erachtet, den Dichtern als dunkles Monster im Gedächtnis zu bleiben und es für seine Person so wichtig ist, sich ihnen als der strahlende Held zu präsentieren.

Der oben zitierten Stelle folgt eine detaillierte Beschreibung Cú Chulainns, zuerst seines Körpers und dann seiner Festkleidung, die in groben Zügen schon in Fedelms Prophezeiung anklingt. Zuerst wird die Farbe seiner Haare beschrieben, die dreifärbig sind. Darauf folgt eine Beschreibung seiner Frisur:

Fair was the arrangement of that hair with three coils in the hollow in the nape of his neck, and like gold thread was each fine hair, loose-flowing, bright-golden, excellent, long-tressed, splendid and of beautiful colour, which fell back over his shoulders. A hundred bright crimson ringlets of flaming red-gold encircled his neck. Around his head a hundred strings interspersed with carbuncle-gems.

(Zeile 2343-2348, Seite 189-190)

Im Vergleich zu Fedelms fast karg erscheinender Beschreibung ist diese hier voll von aneinander gereihten Adjektiven – der Held wird in all seiner Herrlichkeit beschrieben. Es scheint, als ob der Autor sein Publikum regelrecht in Staunen versetzen will. Dieser Passage nach fällt Cú Chulainns Haar ihm in drei Locken lang über seine Schultern, der Rest der Frisur ist eher schwer zu interpretieren. Interessant ist sein Kopfschmuck, der aus hunderten von Fäden besetzt mit Karfunkelsteinen (*carmocol*) besteht. Dieser Stein stammt ganz aus der Sagenwelt.⁴⁴⁰ In der Dichtung dem Rubin ähnlich, zeichnet sich der Karfunkel durch hohen

⁴³⁶ KELLY, Fergus: Guide, S. 9 und 43.

⁴³⁷ McCONE, Kim: Pagan Past, S. 86.

⁴³⁸ KELLY, Fergus: Guide, S. 43.

⁴³⁹ KELLY, Fergus: Guide, S. 44. Wie gefürchtet diese Spottgedichte sind, wird in der *Táin Bó Cúailnge* öfter angesprochen. Vgl. dazu Kapitel 5.1.1. Fedelm, die Poetin Connachts – Schönheitsideal der Frau?

⁴⁴⁰ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 416.

Wert aus.⁴⁴¹ Dass hier von gleich mehreren die Rede ist, ist ein Beispiel dafür, mit wie viel Prunk der Kompilator seinen Helden ausstattet, um sein Publikum zu beeindrucken. Denn auch wenn dieser Edelstein nicht wirklich existiert, so ist doch anzunehmen, dass er in der Lebenswelt und vor allem in der Vorstellungswelt eines mittelalterlichen Menschen, ähnlich wie das Einhorn, trotzdem seinen Platz gehabt hat.⁴⁴² Weiters vermag der Karfunkel unabhängig von fremdem Licht aus sich selbst heraus zu leuchten und hat somit auch das Vermögen, die Dunkelheit zu überwinden.⁴⁴³ Als solches kann der mit diesen wertvollen Edelsteinen besetzte Kopfschmuck als Metapher für Cú Chulainn selbst interpretiert werden, der sich in seiner lichten Gestalt vor der gegnerischen Armee präsentiert. Die Karfunkelsteine unterstreichen auch die Übernatürlichkeit des Helden, die weiters in der folgenden Darstellung bestimmter Körperteile, die ihn von normalen Menschen unterscheiden, zum Ausdruck kommt: Das „Lächeln“ (*tibre*) in seinen beiden Wangen ist vierfärbig – gelb (*buide*), grün (*úane*), blau (*gorm*) und purpurn (*corcra*) – und er hat, wie schon in Fedelms Gedicht erwähnt, sieben „Edelsteine“ (*gemma*), also Pupillen, in seinen beiden Augen. Weiters hat er sieben Zehen an jedem Fuß und sieben Finger an jeder Hand. Diese ermöglichen es ihm, so zuzupacken wie ein Falke mit seinen Klauen. Diese überzähligen Gliedmaßen sind als Zeichen für Cú Chulainns übermenschliche Stärke und Kraft zu werten.

Auf die Beschreibung Cú Chulainns körperlicher Besonderheiten, folgt eine Schilderung seines Festgewandes:

So on that day he donned his festive apparel, namely, a fair mantle, well-fitting, bright purple, fringed, five-folded. A white brooch of silver inset with inlaid gold over his white breast as it were a bright lantern that men's eyes could not look at by reason of its brilliance and splendour. Next to his skin he wore a tunic of silky satin reaching to the top of his dark apron, dark-red, soldierly, of royal satin.

(Zeile 2354-2360, Seite 190)

Der schon mit dem Kopfschmuck angedeutete Prunk ist hier vom Autor fortgeführt worden. So trägt der Held einen schönen Mantel (*fúan caín*), der gut geschnitten, purpurn und mit Fransen besetzt ist. Weiters wird dieser fünffach gefalten, was dafür spricht, dass für dieses Kleidungsstück viel Stoff verarbeitet worden ist. All dies weist auf den großen Wert des

⁴⁴¹ ENGELEN, Ulrich: *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978, S. 80-81.

⁴⁴² BRUNNER, Karl: *Kontext der Dinge*, S. 416.

⁴⁴³ ENGELEN, Ulrich: *Edelsteine*, S. 80-81.

Mantels hin, denn er ist schön verarbeitet und mit einer teuren Kleiderfarbe gefärbt: Purpur.⁴⁴⁴ Schon im Zusammenhang mit Medbs Kleidung wurde angesprochen, dass purpurne Kleider ein Zeichen für königliche Herkunft sind. So unterstreicht Cú Chulainns Mantel nicht nur, dass er wohlhabend und ein herausragender Held ist, sondern auch, dass er einen hohen Rang in der Gesellschaft innehat: seine Mutter ist die Schwester (manchmal auch die Tochter) Conchobars mac Nessa, des Königs von Ulster, und somit ist er mütterlicherseits von königlichem Geblüt.⁴⁴⁵

Bei der Fibel oder Nadel (*delg*), die seinen purpurnen Mantel über seiner weißen Brust zusammenhält, dürfte es sich um eine Art Ringfibel bestehend aus einem Ring oder einer runden Fibel mit einer daran befestigten Nadel handeln.⁴⁴⁶ Sie zeichnet sich aufgrund der für ihre Herstellung verwendeten Materialien, nämlich Gold und Silber, durch hohen Wert aus. Außerdem strahlt und glänzt sie so hell, als wäre die Gewandnadel eine Laterne. Ihre „brilliance“ und „splendour“ macht es schier unmöglich, sie anzuschauen. Hier wird die Lichtmetapher, die vorher bei den Karfunkeln angeklungen ist, wiederholt und verstärkt – Cú Chulainn selbst ist wie gleißendes Licht, das seine Betrachter blendet.

Auch das Gewand, das Cú Chulainn unter dem Mantel trägt, ist aus wertvollen Materialien gefertigt. Seine „zweite Haut“ ist ein *clíabinar*, eine Art Tunika/Leibkittel, der an und für sich über der *léine* getragen wird⁴⁴⁷, aus „silky satin“. Darüber trägt er einen dunkelroten, soldatischen Schurz aus königlichem Satin. Der *clíabinar* dürfte der Schilderung nach unter dem roten Schurz hervorlugen. Weiters handelt es sich bei den hier erwähnten Stoffen sehr wahrscheinlich um Importgüter, was bedeutet, dass die aus ihnen gearbeiteten Kleider sehr teuer sind.⁴⁴⁸

Der Beschreibung seines Körpers und seiner Kleider folgt eine Darstellung seiner Waffen, die dem Vorangegangenen an Prunk um nichts nachstehen. So ist sein dunkelrot-dunkelpurpurner Schild mit fünf goldenen Ringen (*co cóicroth óir*) versehen und hat einen Rand aus *findruine* („Weißgold, Elektrum“). Sein Schwert, das kampfbereit an seinem Gürtel hängt, hat einen

⁴⁴⁴ Für Purpur wird hier das Wort *corcorglan* verwendet, das sich aus zwei Teilen zusammensetzt, nämlich *corcrae* „purpurn“ und *glan* „sauber, rein, klar“ und bedeutet somit soviel wie „reines Purpur“ (Zeile 2355).

⁴⁴⁵ In der ersten Episode der *mac-gnímrada* gibt er sich Conchobar mit folgenden Worten zu erkennen: „I am Sétanta the son of Sualtair and of Deichtire, your sister“ (Zeile 444-445, Seite 137). Fergus Kelly zufolge, hat eine Frau auch nach der Heirat ihre Verbindungen zu ihrer Sippe nie vollständig abgebrochen. Weiters hat die mütterliche Verwandtschaft (*máithre*) Verantwortung für etwaige Kinder und deren Erziehung getragen. In dieser Beziehung dürfte es vor allem der mütterliche Onkel gewesen sein, von dem erwartet worden ist, Interesse an der Erziehung seiner Neffen zu zeigen. Vgl. KELLY, Fergus, Guide, S. 14-15. Es scheint, dass sich diese Erwartungshaltung im Verhältnis zwischen Cú Chulainn und Conchobar mac Nessa widerspiegelt.

⁴⁴⁶ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 220.

⁴⁴⁷ Dies dürfte eine der aus der karolingischen Hoftracht vermittelten Neuerungen sein. Vgl. MALLORY, James P.: Archäologie, S. 219.

⁴⁴⁸ DUNLEVY, Mairead: Dress, S. 22.

goldenen Griff mit Verzierungen und Noppen aus rotem Gold. In seinem Streitwagen befinden sich neben ihm ein glänzender, scharfkantiger Speer und ein mit Nieten aus feurigem Gold versehener Wurfspieß. Um seinen Sieg in der vergangenen Nacht noch einmal deutlich zu machen, präsentiert er weiters seine „Trophäen“ – die abgeschlagenen Köpfe seiner Feinde (Zeile 2360-2366, Seite 190).

Cú Chulainn, der schon durch bestimmte körperliche Merkmale als übernatürlicher Held gekennzeichnet ist, repräsentiert sich in dieser Passage vor der feindlichen Armee in seiner feinsten Aufmachung. Er will die ihm innewohnende dunkle, magische und monströse Gestalt der Nacht zuvor vergessen machen, auch wenn diese Form zu seiner Natur gehört. In seiner morgendlichen Erscheinung verkörpert er gewissermaßen den Idealtyp des strahlenden Helden: Er ist übernatürlich schön und alles an ihm funkelt, glitzert und glänzt. Seine Kleidung und Ausstattung sind aus kostbaren Materialien gefertigt, farbenfroh und an Prunk kaum noch zu übertreffen. Gleichzeitig verkörpert er auch Tapferkeit und Heldenmut, was seine aus dem Kampf der vergangenen Nacht mitgebrachten Trophäen unterstreichen.

6. Kleider, Ausstattung und Waffen als Statussymbole und Erkennungsmerkmale in der *Táin Bó Cúailnge*

Wie schon im Vorfeld diskutiert, hat der Kleidercode im weitesten Sinn eine wichtige Stellung in der mittelalterlichen Feudalgesellschaft eingenommen, da der Status einer Person in dieser Gesellschaft nur aufgrund bestimmter Erkennungsmerkmale verstanden werden konnte. In der Literatur hat diesem Zweck das Stilmittel die Personenbeschreibung gedient. Meist beinhaltet diese eine Schilderung bestimmter körperlicher Merkmale, der Kleidung und der Ausstattung der jeweiligen Figur. Personen werden „ausgewiesen“ und können somit vom Publikum in ein soziales Gefüge eingeordnet werden. Dabei muss aber stets berücksichtigt werden, dass Dichter ihre Helden oft mit Prunk ausgestattet haben, „der Zeitgenossen an Kostbarkeit überfordert hätte“⁴⁴⁹, dass also in der Literatur Sachen oft übertrieben und überhöht dargestellt worden ist. Dies tut aber der Funktionalität der Erkennungsmerkmale keinen Abbruch. Ferner hat in der Darstellung sicher auch der gängige Geschmack der Zeit, in der das Werk niedergeschrieben worden ist, eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt.⁴⁵⁰ Im Folgenden sollen einige konkrete Beispiele aus der *Táin Bó Cúailnge* herausgegriffen werden, die diesen Mechanismus illustrieren.

6.1. *Cormac Conn Longas und seine drei Kompanien*

Schon ganz am Anfang der Rezension I dieses Heldenepos kommt die Wichtigkeit von Erkennungsmerkmalen zum Tragen. Hier rufen Ailill und Medb ihre Armee zusammen und warten auf die Ankunft ihrer Verbündeten. Zu diesen zählt unter anderen Cormac Conn Longas, der Sohn von Conchobar, der mit seiner dreihundert Mann starken Gefolgschaft in Connacht im Exil lebt. Seine Männer marschieren in drei Kompanien auf Crúachan zu: Die Krieger der ersteren sind in vielfarbige Mäntel geschlungen und tragen Leibkittel beziehungsweise Tuniken, die ihnen bis zu den Knien reichen. Ihre Haare sind geschoren und sie alle sind mit einem langen Schild und einem breiten, glänzenden Speer ausgerüstet.⁴⁵¹ Die Angehörigen der zweiten Kompanie tragen dunkelgraue Mäntel über rot bestickten Tuniken, die bis zu ihren Waden herabfallen. Ihre Haare hängen ihnen lang über ihre Schultern und sie führen weiße Schilder und fünfzackige Speere mit sich.⁴⁵² Nachdem diese zwei Divisionen ins Blickfeld gerückt sind, stellt Medb fest: „It is not Cormac as yet“ (Zeile 16, Seite 125). Diese

⁴⁴⁹ BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge, S. 416.

⁴⁵⁰ DUNLEVY, Mairead: Dress, S. 22.

⁴⁵¹ Zeile 10-12, Seite 125.

⁴⁵² Zeile 13-15, Seite 125.

Aussage bedeutet, dass die bis jetzt erblickten Männer bestimmte Erkennungsmerkmale aufweisen, die Medb sagen, dass Cormac Conn Longas nicht unter ihnen ist. Die dritte Division, die auf Crúachan zukommt, ist in rot bestickte Tuniken mit Kapuze, die ihnen bis zu den Füßen hinabreichen, und darüber getragene purpurne Mäntel gekleidet. Ihr Haar ist auf Schulterlänge gekürzt. Sie führen einen gewölbten Schild mit gewelltem Rand und einen Speer, der so groß ist wie die Säule eines Königshauses, mit.⁴⁵³ Nach der Beschreibung der dritten Kompanie meint Medb: „This is Cormac now“ (Zeile 20, Seite 125). Aufgrund der bestimmten Merkmale dieser Kompanie ist es Medb möglich festzustellen, dass der Sohn Conchobars unter ihnen ist.

In dieser Textstelle wird ein Bild evoziert, welches das Publikum beziehungsweise den Leser befähigt, die drei hier beschriebenen Kompanien aufgrund ihrer Kleidung, ihrer Haartracht und ihrer Waffen zu erkennen und auseinander zu halten. Es entsteht der Eindruck, dass in dieser Beschreibung auf eine gewisse Uniformierung angespielt wird, da alle Männer einer Heerschar das Gleiche tragen beziehungsweise mit sich führen und sogar ihre Frisur aufeinander abgestimmt haben. Weiters kann aus den Schilderungen auf den Status des jeweiligen Gefolges geschlossen werden, da, wie schon im Vorfeld erwähnt, die Kleiderfarbe beziehungsweise die Machart und das verwendete Material der Kleidung selbst Aufschluss über die Position der jeweiligen Person in der Gesellschaft gibt. So entsprechen die Merkmale der ersten zwei Kompanien nicht jenen eines Königssohnes wie Cormac Conn Longas. Die dritte jedoch wird eindeutig durch ihre purpurnen Mäntel als königlich ausgezeichnet.⁴⁵⁴ Ferner sind ihre Tuniken aufwendiger gearbeitet als jene der anderen zwei Heerscharen, da diese je mit einer Kapuze versehen und rot bestickt sind. Auch der von ihnen mitgeführte Speer, der so großartig ist, wie die Säule eines Königshauses ist ein Zeichen für die hervorragende Kraft und die hohe Herkunft dieser Männer und vor allem des Cormac Conn Longas.

6.2. Der König von Connacht und der König von Ulster

Weiters kommt die Funktion der Erkennungsmerkmale wohl am deutlichsten in den Passagen heraus, die sich der so genannten „Mauerschau“ bedienen. Dieser Kunstgriff ist relativ häufig in frühen irischen Erzählungen zu finden, so auch in der *Táin Bó Cúailnge* und hier vor allem in zwei umfangreicheren Episoden: in *Caladgleo Cethirn*, „Der harte Kampf des Cethern“ (Zeile 3165-3327, Seite 209-214) und in *Toichim na mBuiden*, „Der Aufmarsch der Scharen“ (Zeile 3544-3944, Seite 220-231).⁴⁵⁵ In diesen Passagen werden unzählige Krieger formelhaft

⁴⁵³ Zeile 17-19, Seite 125.

⁴⁵⁴ Vgl. Kapitel 5.1.2. Königin Medb – die schöne Königin und die schreckliche Kriegerin.

⁴⁵⁵ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

beschrieben. Die erstere ist im Stil um einiges karger und straffer angelegt als die zweite. So begnügt sich der Autor der *Caladgleo Cethirn*-Episode bei seinen Personenbeschreibungen mit Schilderungen, die nicht sehr ausführlich sind und zumeist nur die prägnantesten Erkennungsmerkmale enthalten. Demgemäß sind zum Beispiel Ailill und sein Sohn Maine Condasgeb Uile⁴⁵⁶ vor allem aufgrund der von ihnen getragenen goldenen Diademe zu identifizieren:

‘These are the thrusts delivered by father and son,’ said the physician.

‘That is so,’ said Cethern. ‘There came to me two huge men with shining eyes, wearing golden diadems on their heads. Each man had at his waist a golden-hilted sword. Scabbards reaching to the haft of each sword and a ring of variegated gold around each.’

‘I know them,’ said Cú Chulainn. ‘That was Ailill with his son Maine Condasgeb Uile.’

(Zeile 3277-3282, Seite 212)

Neben dem Kopfschmuck (*benn*, wörtlich „Horn“), der für Herrschaft steht⁴⁵⁷ und somit beide als königlich ausweist, spricht auch das für ihre Waffen beziehungsweise Ausstattung verwendete Material, nämlich Gold, für ihre hohen gesellschaftlichen Stellung. Weiters sind sie von stattlicher Größe und haben leuchtende Augen, was ihre adelige Herkunft noch zusätzlich unterstreicht.

Dass die Krone das Erkennungszeichen für Ailill ist, wird weiter unten in dieser Episode verdeutlicht, wenn Cethern mit seinen letzten Kräften die Armee der Connachtmänner noch einmal angreift und Ailill aus Angst vor ihm seine Krone einem säulenartigen Stein aufsetzen lässt:

Then through fear of Cethern, Ailill’s crown was put upon the pillar-stone. Cethern rushed at the pillar-stone and drove his sword through it and his fist after the sword. [...]

‘This is a trick!’ he cried. ‘I shall not cease to attack you until I see this diadem of Ailill on one of you.’

(Zeile 3327-3321, Seite 213)

Cethern richtet sich in seiner Attacke danach, wo die Krone (*mind*) ist und durchbohrt anstelle von Ailill den Stein mit seinem Schwert. Sofort erkennt er den Trick und verlangt, dass ein Mann die Krone des Ailill aufsetzt, denn er würde seinen Angriff erst dann beenden.

⁴⁵⁶ Dies ist einer der sieben Maines.

⁴⁵⁷ LOSCHEK, Ingrid: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*. München: Bruckmann, 1993, S. 104.

Schließlich opfert Maine⁴⁵⁸ sich und tritt statt seinem Vater gegen Cethern an, der ihn mit seinem Schild in zwei Hälften spaltet. Ailills Verhalten kann nicht als ehrenvoll interpretiert werden: Er bedient sich einer List, um der Konfrontation mit Cethern zu entgehen. Dass sich Ailill entzieht, liefert dem Ulsterhelden einen Grund die gesamte feindliche Armee zu attackieren. Da Cethern ohne die Krone den König nicht erkennt, greift er so lange an, bis sich jemand „outet“ und Ailills Platz in einem Zweikampf gegen ihn einnimmt.

Die goldene Krone als Erkennungszeichen für Ailill taucht auch in der *In Carpat Serda*-Episode auf.⁴⁵⁹ In dieser Episode wird vom Fall der dreimal fünfzig Knaben von Emain erzählt. Fallamain, Conchobars Sohn, bleibt als einziger verschont und schwört nicht nach Emain zurückzukehren, bis er Ailills Kopf samt goldener Krone in seinen Händen hält, was ihm nicht gelingt. Er wird von zwei Ziehbrüdern Ailills, den Söhnen des Beithe mac Báin, besiegt und umgebracht.⁴⁶⁰

Der Beschreibung des Königs von Connacht in der *Caladgleo Cethirn*-Episode kann die des Königs von Ulster, Conchobar mac Nessa, in der *Toichim na mBuiden*-Episode gegenüber gestellt werden:

A warrior, fair, slender, tall, pleasant, led that company. Fairest in form among kings was he. He had yellow hair, curled, well-arranged, trimmed and wavy, which reached to the hollow between his shoulders. He wore a purple mantle wrapped about him with a beautiful brooch of red gold in the mantle over his breast. He had shining, beautiful eyes. His countenance was crimson and comely, narrow below, broad above. He had a forked beard, very curly, golden-yellow. He wore a white hooded tunic with red insertion. Across his shoulders he had a gold-hilted sword, and he carried a white shield with animal designs in gold. In his hand he held a broad shining spear on a slender shaft. His array was the finest of all the princes of the world, alike as regards followers and fierceness and beauty, equipment and garments, as regards terror and battle and triumph, prowess and fearsomeness and dignity.

(Zeile 3592-3602, Seite 221)

Der Unterschied dieser Darstellung Conchobars zu der zitierten Stelle, in der Ailill und einer seiner Söhne näher beschrieben werden, ist schon alleine aufgrund ihrer Länge augenscheinlich. Hier erfährt das Publikum sehr detailliert, wie der König von Ulster, der der Schönste unter allen Königen ist,⁴⁶¹ aussieht: Neben seiner schönen (*cáem*) Erscheinung ist er

⁴⁵⁸ Es ist nur von ‚Maine‘ die Rede, welcher der sieben Königssöhne gemeint ist, wird nicht näher spezifiziert (Zeile 3322, Seite 213).

⁴⁵⁹ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

⁴⁶⁰ Zeile 2145-2152, Seite 184.

⁴⁶¹ Vgl. dazu Abb. 1 bis 9 im Anhang.

von schlanker (*seta*) und hoch gewachsener (*fotae*) Statur. Seine hellblonden Haare (*fol*
findbuidi), die bis zu seinen Schultern herabreichen, sind gelockt und gepflegt. Weiters hat er
schöne, strahlende Augen, ein Merkmal, das er mit Ailill gemeinsam hat. Sein Antlitz ist
purpurrot und die Form seines Gesichts erinnert an jene Fedelms: oben breit und unten
schmal. Sein goldblonder Bart ist gegabelt und, wie seine Haare, gelockt. Das hier
entstehende Bild Conchobars ist nicht nur sehr genau, sondern es erfüllt auch alle Schönheits-
ideale. In der frühen irischen Literatur spiegelt sich allgemein die Erwartungshaltung, dass der
König einen perfekten Körper, frei von Makel oder Behinderung, haben muss, da er sonst sein
Amt nicht behalten kann.⁴⁶² Aufgrund seiner in den Körper eingeschriebenen Schönheit ist er
auch als König erkennbar, wobei der Autor dieser Passage sogar soweit geht, ihm unter
Ranggleichen einen Sonderplatz zuzuweisen: Conchobar ist zum Einen von seinem Aussehen
her der Schönste (*caínem do rígbaid a delb*), übertrifft aber zum Anderen auch andere Könige
an Ausrüstung (*erred*, auch ‚Kleidung‘), Gefolgsmännern (*slúag*, wörtlich ‚Heer, Anhänger-
schaft‘), Glut (*bruth*)⁴⁶³, Schrecklichkeit (*gráin*) und Würde (*ordan*).

Das kostbare Gewand, das er trägt, nämlich eine weiße Tunika mit Kapuze und roten
Stickereien, unterstreicht seinen hohen sozialen Rang. Außerdem fungiert der um ihn ge-
schlungene purpurne und aufwendig gearbeitete Mantel als Erkennungsmerkmal für seine
Stellung als König.⁴⁶⁴ Der Mantel wird von einer hervorragenden, rotgoldenen Brosche
(*bretnas derscaigthech dergóir*) über seiner Brust zusammengehalten. Auch seine Waffen
sind sehr wertvoll. So hat sein Schwert einen Griff aus Gold und sein weißes Schild ist mit
goldenen Tiermotiven⁴⁶⁵ verziert. Seine gesamte Ausrüstung ist von ihrem Wert her eines
Königs würdig und besitzt Prestigefunktion: Conchobar kann sich die feinsten und teuersten
Materialien beziehungsweise aus ihnen Gearbeitetes leisten. Neben seiner prunkvollen
Ausstattung ist noch zu bemerken, dass der König von Ulster, ähnlich wie Cú Chulainn
sowohl Schönheit als auch Schrecklichkeit vereint. Sein Erscheinungsbild und alle seine
Eigenschaften und Merkmale insgesamt machen ihn zum Idealtyp des Kriegerkönigs.

Es ist in der oben zitierten Stelle weiters interessant, dass als ein Erkennungsmerkmal
Conchobars seine Gefolgsleute erwähnt sind. Wahrscheinlich ist ihre Zahl gemeint, da dies

⁴⁶² KELLY, Fergus: Guide, S. 19.

⁴⁶³ *Bruth* verweist hier wahrscheinlich auf die Kampfwut, das innere Feuer eines Kriegers. Vgl. ENRIGHT, Michael J.: Fires of knowledge. A theory of warband education in medieval Ireland and Homeric Greece. In: *Ireland and Europe in the early Middle Ages. Texts and transmission – Irland und Europa im früheren Mittelalter. Texte und Überlieferung*. Hrsg. v. Próinséas Ní Chatháin und Michael Richter, Dublin: Four Courts Press, 2002, S. 343.

⁴⁶⁴ Vgl. dazu Kapitel 5.1.2. Königin Medb – die schöne Königin und die schreckliche Kriegerin.

⁴⁶⁵ James P. Mallory zufolge „sind Tiermotive aus der britischen Eisenzeit bekannt (z.B. auf dem Schild von Whitam), doch sind solche Motive eher typisch für das Mittelalter.“ Vgl. MALLORY, James P.: Archäologie, S. 216.

einer der Punkte ist, in denen er andere Könige übertrifft. Hier spiegelt sich der Umstand wider, dass in der frühen irischen Gesellschaft, die streng hierarchisch gegliedert gewesen ist, der Rang eines Angehörigen der Oberschicht von der Anzahl seiner Vasallen beziehungsweise Klienten abhängig gewesen ist: Je mehr Gefolgsmänner ein Adelige besessen hat, desto höher ist sein Status gewesen.⁴⁶⁶ Die Wichtigkeit der Beziehung zwischen einem Herrn und seinem Vasallen spiegelt sich auch in den Gesetzestexten wider. So wird jene im *Cáin Lánamna* („Gesetz der Paare“) mit der Beziehung zwischen Eheleuten, einem Lehrer und seinem Schüler und der Kirche mit ihren Mönchen verglichen.⁴⁶⁷ Weiters verliert dem Gesetzestext *Críth Gablach* zufolge, ein König seinen Ehrenpreis, wenn er nicht von seinem Gefolge begleitet wird.⁴⁶⁸

6.3. Amtszeichen und fehlende Statussymbole – Mac Roth, der Bote Ailills und Medbs, und der nackte Cú Chulainn

In den bisher besprochenen Beispielen ist deutlich zu erkennen, wie vor allem der Status einer Figur in der *Táin Bó Cúailnge* durch eine mehr oder minder genaue Beschreibung ausgewiesen und sie damit in ein gesellschaftlich streng hierarchisch organisiertes Gefüge eingeordnet wird. Wenn man einen Schritt weiter geht, könnte man annehmen, dass das Publikum ausgehend vom Rang auch das Amt der jeweiligen Person aus den ihr zugeordneten Merkmalen herauslesen kann, da der Autor des Textes aus einem konsensgesichertem Repertoire von Zeichen schöpft.⁴⁶⁹ Eine solche Verbindung zwischen Amt und Erkennungsmerkmal, die auch von einem modernen Leser noch identifiziert werden kann, ist zum Beispiel die oben genannte Krone Ailills oder die purpurnen Mäntel Cormacs und Conchobars. Auch die scheinbare Uniformierung der drei Kompanien Cormac Conn Longas weisen in diese Richtung. Dass ein Konnex zwischen Kleidung beziehungsweise Ausstattung und dem Amt, das eine Person ausübt beziehungsweise ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gefolgschaft besteht, wird nach Cecile O’Rahillyin der *Táin Bó Cúailnge* in der *Orgain Chúalngi*, „Die Verwüstung von Cúailnge“-Episode (Zeile 1030-1286, Seite 154-160) explizit angesprochen. Bei der beschriebenen Person handelt es sich um Mac Roth, den Boten

⁴⁶⁶ KELLY, Fergus: Guide, S. 7-9 und 27-29. Dem Gesetzestext *Críth Gablach* zufolge hat der niedrigste Grad eines Angehörigen der Oberschicht (*flaith*) fünf freie Gefolgsmänner (*sóerchéile*) und fünf gebundene Gefolgsmänner (*céile gáallnae*, wörtlich „Gefolgsmann der Unterwerfung/Geiselhaft“), Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 27.

⁴⁶⁷ KELLY, Fergus: Guide, S. 27.

⁴⁶⁸ KELLY, Fergus: Guide, S. 19. Es handelt sich sowohl bei Ailill als auch bei Conchobar um einen Provinzialkönig (*rí cóicid*). Ein solcher hat den meisten Gesetzestexten nach einen Ehrenpreis von vierzehn *cumal* (eine festgelegte Werteinheit), was circa 42 Milchkühen entspricht. Im Vergleich dazu ein *rí túaithe*, der König eines Stammes, einen Ehrenpreis von sieben *cumal*. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 8 und 17.

⁴⁶⁹ KELLY, Patricia: Táin, S. 75.

(*techttaire*)⁴⁷⁰ von Medb und Ailill, dessen Name bezeichnenderweise „Sohn der Räder“ bedeutet und der in nur einem Tag durch ganz Irland eilen kann. Er wird an dieser Stelle der *Táin Bó Cúailnge* von Ailill mit einem Angebot zu Cú Chulainn entsandt, das jenen dazu bewegen soll, die Seiten zu wechseln und die Verteidigung Ulsters aufzugeben, worauf der große Held natürlich nicht eingeht. Als sich Mac Roth dem Lager Cú Chulainns nähert, wird er von Láeg, dessen Wagenlenker (*arae*), erblickt und beschrieben:

‘I see a man coming towards us,’ said Láeg to Cú Chulainn. ‘He has yellow hair. He wears the linen garment of his office. In his hand a great club and at his waist an ivory-sword. He wears a hooded tunic with red insertions.’

‘That is one of the king’s warriors,’ said Cú Chulainn

(Zeile 1249-1252, Seite 159-160)

Die Schilderung Mac Roths ist im Prinzip nach demselben Muster gestrickt wie die oben zitierten Beispiele: er hat blonde Haare, die nach dem irischen Originaltext zu urteilen kurz sind (*berrad bude fair*), hält einen grimmigen Prügel (*lorg anfaid*) in seiner Hand, hat ein Schwert mit einem Elfenbeingriff an seiner Hüfte und trägt eine Tunika mit Kapuze, die rot bestickt ist. Das Besondere, das ihn auszeichnet, ist *fethal lúnda imbi* (Zeile 1250), „das Emblem (oder Amtszeichen) der Kompanie rund um ihn“, was Cecile O’Rahilly als eine Art Kleidungsstück interpretiert. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach dieses Erkennungsmerkmal, das es Cú Chulainn ermöglicht, ihn als einen der Krieger des Königs zu identifizieren. Da seine Aufgabe, die ihn zu dem Ulsterkrieger führt, in weiterer Folge nicht in Frage gestellt wird, kann angenommen werden, dass Mac Roths Auftrag, eine Nachricht zu überbringen, aufgrund seines „Ausweises“ erkannt wird.

Allerdings hat Mac Roth seinerseits Probleme Cú Chulainn zu erkennen, da dieser nackt im ihm bis zu seinen Oberschenkeln reichenden Schnee sitzt und seinen Leibkittel auf Läuse untersucht. Da Láeg den Boten auf dessen Frage hin, wessen Gefolgsmann (*céile*) der Wagenlenker sei,⁴⁷¹ auf Cú Chulainn verweist, kann Mac Roth nur annehmen, dass es sich hier um einen Edelmann handelt. Der Held trägt aber kein ihn eindeutig identifizierendes Gewand und so weiß der Kurier nicht, mit wem er es eigentlich zu tun hat. Deshalb richtet er auch an Cú Chulainn die Frage, wessen Vasall er sei, worauf dieser antwortet, er sei ein Lehnsmann des Conchobar mac Nessa. Mac Roth fragt ihn, ob er keine genauere Beschreibung geben könnte, was als Antwort „that is quite sufficient“ (Zeile 1260, Seite 160) nach sich zieht. Schließlich

⁴⁷⁰ Der Bote (*techttaire*, älter *techt*) hatte in einem Haushalt eine wichtige Stellung inne. Sein Ehrenpreis war der halbe seines Arbeitgebers. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 65-66.

⁴⁷¹ Vgl. dazu Kapitel 6.6.3. Der Wagenlenker.

erkundigt sich der Bote, wo er Cú Chulainn finden könne, da er ihm eine Nachricht überbringen müsse.⁴⁷² Der Held spinnt das Netz dann noch weiter und fragt, was der Kurier dem Hund von Ulster denn mitteilen müsste. Daraufhin berichtet Mac Roth nichts ahnend, dass die Nachricht die richtige Adresse erreicht, von Ailills Angebot. Noch immer gibt sich der Ulsterheld nicht zu erkennen, sondern meint, dass Cú Chulainn dem nicht zustimmen würde, da er nicht „his mother’s brother for another king“ (Zeile 1264-1265, Seite 160) eintauschen würde.

Interessant an dieser Szene ist, dass dem Leser beziehungsweise dem Publikum aufgrund des Wortwechsels zwischen Láeg und Mac Roth schon klar ist, dass es sich bei dem Krieger nur um Cú Chulainn handeln kann. Der Bote trifft den Ulsterhelden hier nicht im öffentlichen Raum an, sondern bei der Körperpflege, die der nicht-öffentlichen Sphäre angehört, wo eine repräsentative Selbstdarstellung nicht notwendig ist.⁴⁷³ Da Cú Chulainn hier „nackt“, all seiner Statussymbole entkleidet und auf seine unverkleidete Natur reduziert ist, kann der Bote ihn nicht identifizieren.⁴⁷⁴ An dieser Begebenheit spiegelt sich die Wichtigkeit von konventionellen Erkennungsmerkmalen, die konsensgesichert sind, für eine hierarchisch geordnete Gesellschaft, wie die frühe irische eine gewesen ist, wider. Da der Held keine solchen trägt, ist der Bote dazu genötigt zu erfragen, wessen Gefolgsmann er sei. Es ist klar, dass er sich mit dieser Frage die Preisgabe des Namens erhofft hat, weil er sich enttäuscht zeigt, als der Krieger das nicht tut. Cú Chulainns Identität bleibt verborgen, was ihm ermöglicht die Botschaft zu hören, ohne dass Mac Roth weiß, mit wem er spricht. Ferner könnte man diese Stelle auch so interpretieren, dass Cú Chulainn zu diesem Zeitpunkt noch nicht eindeutig von der feindlichen Armee erkannt werden will, also sich noch in Geheimnisse hüllen will. Er macht aber gleichzeitig für die Zukunft klar, dass der Held nie die Seiten wechseln werde, da er durch ein verwandtschaftliches Verhältnis an den König von Ulster gebunden sei und er seinen Onkel auch nicht für die ihm angebotenen Reichtümer gegen einen anderen König eintauschen würde. Mit dieser Aussage verdeutlicht er, dass er nicht käuflich ist, also dass er ein Ehrenmann ist, der seiner Sippe treu bleibt.⁴⁷⁵

⁴⁷² Zeile 1253-1262, Seite 160.

⁴⁷³ Horst Wenzel zufolge erfolgt repräsentatives Handeln wie auf einer Bühne, die man betreten und auch wieder verlassen kann. Der öffentlichen Sphäre steht die heimliche, die nicht-öffentliche gegenüber. Beide bedingen sich gegenseitig. Der nicht-öffentliche Raum bietet Freiheit zur Entspannung des Geistes und zur Erholung. Vgl. WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 37-39.

⁴⁷⁴ Horst Wenzel diskutiert dies in Bezug auf die Nacht, die Personen verbergen und der Öffentlichkeit entziehen kann. Vgl. WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 70.

⁴⁷⁵ Hier spiegelt sich auch die Erwartung der frühen irischen Gesellschaft wider, dass der mütterliche Onkel eines jungen Adligen ein besonderes Interesse an seiner Erziehung zeigen sollte. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 14-15. Da Cú Chulainn ferner am Hofe des Conchobars aufgewachsen und erzogen worden ist, ist auch das Verhältnis der beiden zueinander sehr eng.

6.4. **Der verkleidete Hofnarr – Der Missbrauch von Erkennungszeichen**

Das Motiv, dass Cú Chulainn mit ausgezogenem Hemd im Schnee sitzt, wird in der späteren *Comrac Con Culaind fri Findabair*, „Das Treffen Cú Chulainns mit Finnabair“-Episode (Zeile 1569-1608, Seite 168-169) wiederholt.⁴⁷⁶ Auch in dieser Passage geht es darum, Cú Chulainn, salopp formuliert, zu bestechen, um ihn aus dem Weg zu haben. Zwar ist Ailill davon abgegangen, den Ulsterkrieger auf seine Seite ziehen zu wollen, da aber dieser das Weiterkommen der feindlichen Armee mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln verhindert, schmiedet der König einen Plan, wie er den Helden bis zur großen Endschlacht von ihnen fern halten kann: Er ist bereit Cú Chulainn mit seiner Tochter Finnabair zu verloben. Um diese wichtige Nachricht zu überbringen, schickt er einen seiner Söhne, Maine Aithremail, der, ähnlich wie Mac Roth, Cú Chulainn ausgezogen im Schnee sitzend vorfindet. An dieser Stelle wird aber deutlicher, dass es sich bei dem Mann ohne Leibkittel um einen Krieger handelt, da aufgrund „der großen Hitze des Soldaten“ (*fri méit brotha in míled*)⁴⁷⁷ der Schnee rund um ihn herum geschmolzen ist. Wie Mac Roth fragt auch Maine Aithremail Cú Chulainn, wessen Gefolgsmann er ist, muss aber seine Frage dreimal wiederholen, bevor er eine Antwort erhält. Diese fällt dann sehr unfreundlich aus, denn der Held droht ihm den Kopf abzuschlagen, falls der Sohn Ailills ihn noch weiter belästigt.⁴⁷⁸ Da er auch schon zuvor von Láeg dessen üble Laune zu spüren bekommen hat, zieht er sich unverrichteter Dinge zurück. Daraufhin schickt Ailill einen der im Exil lebenden Ulstermänner, nämlich Lugaid, zu Cú Chulainn, wahrscheinlich in der Hoffnung, dass dieser freundlicher empfangen wird. Es gelingt Lugaid, Cú Chulainn die Botschaft zu vermitteln, wobei dieser sofort einen Trick hinter dem Angebot vermutet. Von seinem *popa*⁴⁷⁹ Lugaid besänftigt, dass er das Wort eines Königs hätte und dieses Vorschlag demnach keine Täuschung sein könne, willigt der Krieger ein.

⁴⁷⁶ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

⁴⁷⁷ Zeile 1580, Seite 169. Es scheint, dass das Feuer, das in Cú Chulainns Kampfwut aus ihm hervorbricht und so zerstörerisch wirkt, als Glut ständig in ihm schwelt. In dieser Szene befindet er sich in einer Art Ruhezustand und wird vom Schnee, der bis an seine Hüfte reicht abgekühlt. Trotzdem strahlt er so viel Hitze aus, dass das weiße Nass um ihn herum schmilzt. Vgl. ENRIGHT, Michael J.: *Fires of Knowledge*, S. 342-367.

⁴⁷⁸ Zeile 1582-1583, Seite 169.

⁴⁷⁹ Zeile 1588, Seite 169. Diese Bezeichnung für eine ältere männliche Respekts- beziehungsweise Bezugsperson wird von Cecile O’Rahilly als „Freund“ übersetzt, kann aber auch „Papa“ bedeuten und wird scheinbar vor allem dazu verwendet, seinen Ziehvater anzusprechen. Vgl. McCONE, Kim: *Grammar*, S. 264.

Doch Cú Chulainn ist mit seinem Verdacht richtig gelegen: Ailill beabsichtigt ihn zu betrügen, indem er seinen Narren (*drúth*)⁴⁸⁰, mit der Krone als König verkleidet, mit seiner Tochter zu Cú Chulainn schickt:

‘Let the jester go disguised as me,’ said Ailill, ‘wearing a king’s crown on his head. And let him stand far away from Cú Chulainn that he may not recognize him. And the girl shall go with him and he shall betroth her to Cú Chulainn. They shall come away quickly then and very likely you will deceive Cú Chulainn in that way and he will not hinder you until such time as he comes with the Ulstermen to the great battle.’

(Zeile 1593-1597, Seite 169)

Der Umstand, dass man auf konsensgesicherte Erkennungsmerkmale angewiesen ist, kann demnach auch ausgenutzt werden. Hier besteht Spielraum für Schwindel und Betrug. Ailill lässt in dieser Episode seinen Hofnarren absichtlich in Gewänder hüllen, die dessen Status gar nicht entsprechen, um Cú Chulainn zu täuschen. Königliche Kleidung und Krone verbergen hier die wahre Identität der Person. Um auf Nummer sicher zu gehen, befiehlt Ailill dem Narren, außerdem auf Distanz zu bleiben, damit der Ulsterheld den Schwindel nicht doch aufdeckt. Die Frage, die sich an dieser Stelle stellt, ist, warum Ailill sich solche Mühe gibt und nicht selbst zu Cú Chulainn geht, sondern jemanden anderen an seiner Stelle schickt. Welchen Nutzen kann der König aus dieser Scharade ziehen?

Es ist unwahrscheinlich, dass der König von Connacht zu viel Angst hat, um dem Ulsterkrieger gegenüber zu treten, da dieses Treffen über Boten vereinbart ist. Vielmehr scheint es, dass Ailill nur den Eindruck erwecken will, seine Tochter Cú Chulainn zu versprechen, und dass er gar nicht vorhat, sie ihm wirklich zu geben. Verlobung und Heirat sind in Irland im Mittelalter ein relativ komplexes Unterfangen. So gibt es dem *Cáin Lánamna* („Gesetz der Paare“), das das irische Eherecht und andere sexuelle Beziehungen behandelt, zufolge neun verschiedene Formen von Ehe, wobei jene Verbindungen, die von der Familie anerkannt und gebilligt werden, den höchsten Stellenwert haben. Diesen allen ist gemein, dass es sich um einen legalen Vertrag handelt, der zwischen zwei Parteien, meist mündlich, abgeschlossen wird.⁴⁸¹ Der Betrug liegt nun darin, dass der Narr, verkleidet als Ailill, Finnabair und Cú Chulainn aneinander binden (*naiscea dó hí*, Zeile 1595, Seite 169) soll. Mit diesem Trick soll

⁴⁸⁰ An und für sich scheint der *drúth* eine geistig behinderte Person zu sein. Die Bezeichnung wird aber auch angewendet, um einen professionellen Clown beziehungsweise Possenreißer oder Narren zu bezeichnen. Dieser dürfte in einem adeligen Haushalt die Leute mit Geschichten und satirischen Versen unterhalten haben. Weiters dürfte er auch Geisteskranke imitiert haben, um sein Publikum zu amüsieren. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 65 und 92.

⁴⁸¹ Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 70-73 und 158-159, JASKI, Bart: Marriage Laws, S. 16-42 und Ó CORRÁIN, Donncha: Women, S. 1-13.

dem Ulsterhelden vorgaukelt werden, die Verbindung zwischen ihm und der Tochter des Königs und der Königin von Connacht sei von der Familie anerkannt und gewünscht. Das erklärte Ziel ist es, Cú Chulainn bis zur Endschlacht aus dem Weg zu haben, was als Bedingung an die Verlobung geknüpft ist. Da es aber in Wahrheit der Hofnarr (*drúth*) ist, der den Vertrag schließt, kann dieser nicht gültig sein.⁴⁸² Demnach hätte Ailill durch Vorspiegelung falscher Tatsachen zweifach gewonnen: Er wäre das Problem „Cú Chulainn“ los, müsste aber seine Tochter nicht hergeben, wenn dieser sie fordert.

Cú Chulainn kommt schließlich auch zu dem Treffen. Ailills Plan geht aber nicht auf, weil die äußere Erscheinung des falschen Königs nicht mit seinem Inneren korrespondiert: Cú Chulainn erkennt an der Sprache (*erlabrae*) des Narren, dass er ein *drúth* ist.⁴⁸³ An dieser Stelle zeigt sich, dass nach außen hin zur Schau getragene Erkennungszeichen ihre Grenzen haben. Die unmittelbare Erscheinung einer Person dient zwar für das Auge als Indikator für Rang und Status, doch ist Adel vielmehr in den aristokratischen Körper selbst eingeschrieben und durch Erziehung eingearbeitet, so dass sich, dem Ideal nach, das Innere und das Äußere in Harmonie befinden. Beides, Geist und Körper, werden gemäß bestimmten Konventionen geformt, wobei natürlich auch die Einübung kommunikativer Normen eine wichtige Rolle spielt, da dadurch die Verständigung innerhalb der adeligen Sphäre garantiert wird. Gleichzeitig ist es der Oberschicht möglich, sich mittels eines konsensgesicherten Kommunikationssystems nach außen hin abzugrenzen.⁴⁸⁴

Sprache und Wortgewandtheit ist im mittelalterlichen Irland für die Erziehung von jungen Aristokraten nicht unwesentlich, was auch in der Literatur zum Ausdruck kommt. Dass Cú Chulainn hier den Narren an seiner Sprache erkennt, ist ein Zeichen dafür, dass er in der Redekunst ausgebildet ist. So ist einer seiner Ziehväter, Amergin, der Dichter, der den Helden als Knaben die Dichtkunst gelehrt hat.⁴⁸⁵ Weiters hat Sencha mac Ailella, der *erlabraid Ulad* („Wortführer der Ulstermänner“), den jungen Cú Chulainn in Rhetorik unterwiesen.⁴⁸⁶ In der Geschichte *Tochmarc Emire*, „Das Werben um Emer“, stellt der Hund des Culann außerdem

⁴⁸² Fergus Kelly zufolge gibt es eine Reihe von Situationen, in denen ein Vertrag ungültig ist: „all contracts made under duress, in fear or in ignorance are invalid“. Dasselbe gilt für Verträge, die aufgrund von Betrug oder Vorspiegelung falscher Tatsachen geschlossen werden. Wenn ein Vertrag fehlerhaft ist, hat die geschädigte beziehungsweise benachteiligte Partei die Möglichkeit diesen zu annullieren oder richtig zu stellen. Vgl. KELLY, Fergus, Guide, S. 159-160.

⁴⁸³ Zeile 1600, Seite 169.

⁴⁸⁴ WENZEL, Horst: Repräsentation, S. 33-34.

⁴⁸⁵ ENRIGHT, Michael J.: Fires of Knowledge, S. 347.

⁴⁸⁶ Sencha mac Ailella, der in der frühen irischen Literatur sowohl als Friedensstifter und Aufwiegler von Kriegszügen auftaucht, hat einen Ehrensitz vor dem König inne. Vgl. ENRIGHT, Michael J.: Fires of Knowledge, S. 358-359. Dieser Umstand wird in der *Táin Bó Cúailnge* in der *Toichim na mBuiden*, „Der (Auf)Marsch der Truppen“-Episode erwähnt (Zeile 3620, Seite 222).

in einem Gespräch mit seiner späteren Frau Emer unter Beweis, dass er äußerst komplexe Formen der Dichtkunst beherrscht.⁴⁸⁷

Der *drúth* ist jemand, der den König und sein Gefolge unterhält, indem er geistig behinderte Personen nachahmt, Geschichten erzählt und Satiren zum Besten gibt.⁴⁸⁸ Daraus kann man schließen, dass sich dieser Berufsstand auch einer eigenen Sprache bedient, die amüsieren und vergnügen soll. Mithilfe dieser durchschaut Cú Chulainn die Verkleidung des Narren und aus Rache für die Täuschung muss jener sein Leben lassen: Der Held schleudert einen Stein gegen ihn, der den Kopf des Possenreißers durchschlägt.

6.5. Schande und Beleidigung – Das gewaltsame Entfernen von Statussymbolen

Der im letzten Kapitel beschriebene Rachefeldzug Cú Chulainns wegen Ailills Betrug endet nicht mit dem Tod des *drúth*, sondern fordert noch ein anderes Opfer: Finnabair, die Tochter Ailills und Medbs. Der Ulsterheld tötet sie aber nicht, er schneidet ihr ihre zwei Zöpfe (*dí trilis*, Zeile 1602, Seite 169) ab und treibt einen Säulenstein durch ihren Mantel und ihre Tunika, so dass sie wie an einer Art Pranger steht. Auch mit dem toten Narren verfährt er in dieser Weise⁴⁸⁹ und lässt die beiden dann so zurück. Nachdem sie im Lager der Connachtmänner vermisst werden, schicken Ailill und Medb Boten aus, um ihre Tochter und ihren Begleiter zu suchen. Diese entdecken jene und befreien sie aus ihrer Notlage. Daraufhin verbreitet sich die Geschichte im Lager der feindlichen Armee.

Cecile O’Rahilly nach ist das Abschneiden der Haare als ein Zeichen für Beleidigung ein häufiges Motiv.⁴⁹⁰ Da man gerade bei einer Frau davon ausgehen kann, dass lange Haare ein Schönheitsideal und damit auch ein Statussymbol sind, ist das, was Cú Chulainn Finnabair antut, ganz klar ein Akt der Entehrung. Noch als Draufgabe macht er sie an einem Stein fest und lässt sie hilflos zurück. Weil sie sich selbst aus dieser Notlage nicht befreien kann, sondern auf Hilfe angewiesen ist, bekommt alle Welt ihre Schande zu sehen.

Dass das Abschneiden der Haare mit Beleidigung und Ehrenverletzung der jeweiligen Person in Zusammenhang steht, wird auch in der *Aided Etarcomail* „Der Tod des Etarcomol“-Episode (Zeile 1287-1387, Seite 161-163) deutlich, die in der *Táin Bó Cúailnge* vor der eben dargestellten *Comrac Con Culaind fri Findabair*-Episode zu finden ist.⁴⁹¹ Nachdem Ailill Cú

⁴⁸⁷ ENRIGHT, Michael J.: *Fires of Knowledge*, S. 347.

⁴⁸⁸ KELLY, Fergus: *Guide*, S. 65.

⁴⁸⁹ Der Text sagt hier weiters, dass in der Gegenwart der Niederschrift dieser Geschichte die zwei säulenartigen Steine noch zu sehen sind, der Stein der Finnabair und der Stein des Narren (*Atát a ndí chorthi and .i. corthi Findabrach 7 corthi in drúith*, Zeile 1603-1604, Seite 169).

⁴⁹⁰ O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 261.

⁴⁹¹ Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

Chulainns Bedingung akzeptiert, dass sich immer ein Mann der Connacht Armee dem Ulsterhelden im Einzelkampf stellt, wird Fergus zu ihm entsandt, um ihm die Entscheidung des Königs mitzuteilen. Etarcomol, der als erster gegen Cú Chulainn antreten soll, will Fergus auf dieser Mission unbedingt begleiten, wovon sich dieser nicht begeistert zeigt, da er fürchtet, der stolze und anmaßende Ziehsohn Ailills und Medbs könnte einen Streit vom Zaun brechen. Unter der Bedingung, dass Etarcomol sich ruhig verhält, nimmt Fergus ihn unter seinen Schutz und gemeinsam brechen sie zu Cú Chulainns Lager auf.

Nachdem Fergus die Botschaft übergeben hat, bricht er zurück zum Lager der feindlichen Armee auf. Etarcomol jedoch bleibt zurück und starrt Cú Chulainn solange an, bis ihn dieser fragt, was er sich denn so genau ansehen würde. Daraufhin meint der Connachtkrieger, dass er nicht verstehe, warum jemand Cú Chulainn fürchten sollte, da er nichts Besonderes sieht – nichts Schreckliches oder Angsteinflößendes und auch keine zahlenmäßige Überlegenheit des Gegners. Alles, was Etarcomol sehe, sei ein schöner Jüngling und dessen hölzerne Waffen, mit denen dieser ansehnliche Kunststücke vollbringen könne. Cú Chulainn, der dies als Beleidigung auffasst, entgegnet, dass, wenn Etarcomol nicht unter Fergus' Schutz stünde, er seinen zerstückelten Körper in das Lager der Connachtmänner zurücksenden würde. Dieser erklärt daraufhin, dass der Ulsterkrieger ihm nicht drohen solle, denn es sei er, auf den er am nächsten Tag im Einzelkampf treffen werde. Dann zieht Etarcomol sich zurück. Auf halbem Weg ins Lager befiehlt er seinem Wagenlenker jedoch umzudrehen, da er nicht bis zum nächsten Tag warten könne, um Cú Chulainn im Kampf zu begegnen. Wieder zurück, lässt er dem Ulsterhelden die linke Seite seines Streitwagens zuwenden, eine klare Kampfansage,⁴⁹² die Cú Chulainn nicht ignorieren kann. Da Etarcomol aber noch immer unter Fergus Schutz steht, will der Hund des Culann nicht gegen ihn antreten, und versucht, ihn zu vertreiben, ohne ihn zu verletzen: Zuerst schlägt er auf den Boden unter Etarcomols Füßen, so dass dieser hinfällt und auf seinem Bauch landet. Dann fordert Cú Chulainn den feindlichen Krieger eindringlich auf zu gehen und meint, dass er seine Hände nicht in dessen Blut waschen will. Doch Etarcomol lässt nicht locker und erwidert, dass sich die Wege der beiden Krieger erst dann trennen, wenn einer seinen Kopf verloren hat. Daraufhin schneidet Cú Chulainn die Kleidung Etarcomols unter dessen Achseln so auf, dass sie ihm vom Leibe fällt, fügt dessen Haut aber keinen einzigen Kratzer zu. Wieder beschwört der Ulsterheld den Gegner das Weite zu suchen, doch dieser bleibt stur. Als Reaktion schert ihm Cú Chulainn die Haare ab, was er so gründlich erledigt, als hätte er einen Rasierer verwendet und nicht sein Schwert. Abermals

⁴⁹² O'RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 259.

trägt Etarcomol keinen Kratzer davon. Da er sich aber weiter hartnäckig und lästig verhält, schlägt ihn Cú Chulainn vom Kopf bis zum Nabel mit seinem Schwert in der Mitte durch.⁴⁹³

Es ist in dieser Passage ganz deutlich, dass Cú Chulainn nicht kämpfen will, da Etarcomol unter dem Schutz von Fergus steht, dem er den Respekt eines ehemaligen Schülers entgegenbringt.⁴⁹⁴ Aufgrund dessen würde Cú Chulainn nie absichtlich einen sich unter dem Schutz seines Ziehvaters befindenden Krieger verletzen, was sich hier auch zeigt, indem er versucht, den törichten Etarcomol mit allen Mitteln zu vertreiben und nicht gegen ihn anzutreten, obwohl dieser ihn schwer beleidigt hat. Im Zuge dessen entehrt er ihn schrittweise in der Hoffnung, jener möge das Weite suchen.

Die erste Stufe ist, den Gegner zum Stolpern zu bringen, so dass dieser auf seinem Bauch mit dem Gesicht nach unten im Dreck liegt. Auf diese Weise wird jener erniedrigt und mit Schmutz besudelt, was theoretisch auch für andere sichtbar ist. Als nächstes „entkleidet“ Cú Chulainn Etarcomol mit einem Streich seines Schwertes, ohne dessen Haut zu verletzen. Damit demonstriert er zum Einen seine kampftechnische Überlegenheit gegenüber dem feindlichen Krieger, denn Etarcomol hatte noch keine Chance den Ulsterkrieger seinerseits anzugreifen. Zum Anderen beraubt er ihn seiner Standeszeichen, nämlich seiner Gewänder; er stellt ihn sozusagen bloß und entehrt ihn damit. Nachdem Etarcomol sich trotz seiner Schändigung nicht abschrecken lässt, muss Cú Chulainn noch einen Schritt weiter gehen: er schneidet ihm die Haare ab. Somit sind Etarcomol alle seine Statussymbole, die ihn als Adligen auszeichnen, entzogen worden: Er ist schmutzig, gedemütigt, entkleidet und kahl geschoren. Da er an diesem Punkt noch immer nicht aufgibt, ja wahrscheinlich gar nicht aufgeben kann, um nicht komplett sein Gesicht zu verlieren, tötet Cú Chulainn ihn.

Der Ulsterheld könnte seinen Gegner jederzeit während ihrer Begegnung zur Strecke bringen, da dieser es mit ihm nicht aufnehmen kann. Er tut es aber nicht, weil er sich an die Regeln halten und mit seinem Ziehvater Fergus nicht brechen will. Fergus hat schon im Vorhinein aufgrund Etarcomols stolzen Charakters ein solches Szenario befürchtet. Deshalb hat er ihn auch nur unter der Bedingung mitgenommen, dass jener keinen Streit vom Zaun brechen würde. Da jener sich an die Vereinbarung nicht gehalten und sprichwörtlich „am Watschenbaum gerüttelt“ hat, hat er auch Fergus' Schutz verwirkt. Daher gesteht dieser am Ende dieser Episode Cú Chulainn zu, richtig gehandelt zu haben.

⁴⁹³ Zeile 1289-1360, Seite 161-162.

⁴⁹⁴ KELLY, Fergus: Guide, S. 89. Vgl. dazu Kapitel 3.1. Die Episoden der Rezension I kurz zusammengefasst.

6.6. Der Streitwagen – Prestigeobjekt und Statussymbol

Wie in den vorangegangenen Kapiteln schon angeklungen, ist der Streitwagen (*carpat*), der in der *Táin Bó Cúailnge* sehr häufig Erwähnung findet, nicht nur ein weiteres Kriegsgerät neben Schwert, Speer und Schild, sondern kann als das Prestigeobjekt und Statussymbol schlechthin gewertet werden. Dies spiegelt sich nicht nur in dem hier zur Diskussion stehenden Heldenepos wider, sondern in der gesamten frühen irischen Literatur, in welcher der Streitwagen als literarisches Motiv auch fast ausschließlich mit Personen von hohem Rang assoziiert wird. Das Ansehen, das dieses Gefährt einem Adligen verleihen kann⁴⁹⁵, macht es in den verschiedensten Erzählungen als Repräsentationsmittel für Status und Stand unerlässlich.⁴⁹⁶

Die schriftlichen Schilderungen des *carpat* sind in den verschiedenen nativen Erzählungen bemerkenswert formelhaft, was allgemein als eine Eigenheit von Beschreibungen in der frühen irischen Literatur gilt. Die Darstellungen, die ein auffallend genaues Bild von diesem Gefährt zeichnen, sind als ein konventionelles Modell zu werten, das immer wieder zum Studium der Konstruktion des Streitwagens herangezogen wird.⁴⁹⁷ Demnach handelt es sich bei dieser Art Wagen um ein sehr einfaches und unkompliziertes Gefährt, das zwei Räder (*droch*) mit Speichen und Eisenreifen (*fonnad*) hat. Weiters besitzt es einen viereckigen Kasten mit niedrigen, geschlossenen Seiten (*clár* oder *crett*) und zwei nach hinten herausragende Stangen (*fertas*). Der Streitwagen hat eine Deichsel (*síthbe*) mit einem Joch (*cuing*) für zwei Pferde. Oben auf dem viereckigen Kasten befindet sich ein Sitz, auf dem der Fahrer (*arae*) sitzt. Hinter ihm sitzt oder steht der bewaffnete Krieger.⁴⁹⁸ Der Streitwagen ist zudem mit Wagendecken (*forgaimen*) und Teppichen (*fortche*) ausgelegt. Der Wagenlenker lenkt das Gefährt mit den Zügeln (*éisse*), die am Zaum (*all*) befestigt sind und treibt die Pferde mit einem Treibstock (*brot*) an.⁴⁹⁹

6.6.1. Erinnerung oder Realität?

In den Texten finden sich so oft Darstellungen des *carpat*, dass man meinen könnte, es habe in der frühen Zeit überall auf der Insel solche Wagen gegeben. Das Bild, das von der frühen irischen Literatur vermittelt wird, spiegelt sich aber überhaupt nicht im archäologischen Befund wider. Rein aufgrund der Fundlage in Irland müsste man eigentlich schließen, dass der Streitwagen bis ins späte Mittelalter hinauf sehr selten gewesen ist beziehungsweise

⁴⁹⁵ ENRIGHT, Michael J.: *Fires of Knowledge*, S. 357.

⁴⁹⁶ Vgl. dazu Kapitel 4.4.3. Rüstung und Bewaffnung.

⁴⁹⁷ SAYERS, William: *Concepts*, S. 126.

⁴⁹⁸ RAFTERY, Barry: *Fahren und Reiten in Irland*, S. 175. Vgl. außerdem MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 223-226 und KELLY, Fergus: *Farming*, S. 497.

⁴⁹⁹ Vgl. MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 223-224.

überhaupt nicht existiert hat, da sich die Funde auf einige wenige Metallgegenstände, wie zum Beispiel Wagenbeschläge und ein hölzernes Joch, das man höchstwahrscheinlich in die Eisenzeit datieren muss, beschränken.⁵⁰⁰ Weiters sind neben ungefähr 140 vorliegenden Trensen, von denen aber nur vier in zwei Paaren gefunden worden sind, auch über 90 Y-förmige Anhänger, deren Zweck bis jetzt noch nicht festgestellt werden konnte, mit Reiten und Fahren im weitesten Sinne in Verbindung zu bringen.⁵⁰¹ Die meisten dieser Funde werden in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte datiert und sind somit eher der irischen Eisenzeit als dem Mittelalter zuzuordnen.⁵⁰² Das bedeutet, dass sie mit den literarischen Zeugnissen nur bedingt in Zusammenhang stehen können, da diese erst ab dem Mittelalter schriftlich fixiert worden sind.

Dieser Umstand hat in der Forschung einige Debatten ausgelöst. So wird einerseits diskutiert, ob der zweispännige zweirädrige Streitwagen nur eine Erinnerung an ein in früherer Zeit verwendetes Kriegsgerät gewesen ist und als solche in der frühen irischen Literatur als archaisierendes literarisches Motiv Anwendung gefunden hat. In diesem Zusammenhang werden die Schilderungen des *carpat* vor allem von Anhängern der „nativist“-Position vielfach als „ein Erbe der kontinentalen und landgebundenen keltischen Vorfahren“⁵⁰³ interpretiert, da sie den keltischen Streitwägen, die sowohl am europäischen Festland als auch in Großbritannien aus Gräbern der La Tènezeit bekannt sind, zu ähneln scheinen.⁵⁰⁴ Diesem Ansatz zufolge ist der *carpat* ein durch die mündliche Tradition bewahrter Bestandteil der materiellen Kultur einer grauen Vorzeit, ein „inherited archaism“ sozusagen.⁵⁰⁵ Dem kann entgegengehalten werden, dass die irischen *literati* (Gelehrten) sehr wohl fähig gewesen sind, bewusst und überlegt Archaismen, wie den Streitwagen, einzusetzen, um eine ihrer Vorstellung entsprechende vorhistorische Vergangenheit ihres Landes zu schaffen. Demnach könnte dieses literarische Motiv sehr wohl auch von der antiken Literatur beeinflusst worden sein.⁵⁰⁶

Auf der anderen Seite sind Streitwägen beziehungsweise die Wagenteile meist aus Holz gefertigt gewesen, und da organische Materialien allgemein relativ schnell verrotten, ist ein solches Gefährt archäologisch auch schwer nachzuweisen.⁵⁰⁷ Darum wird in der Forschung die berechtigte Frage gestellt, ob dieses oder ein ähnliches Gefährt zur Zeit der schriftlichen

⁵⁰⁰ RAFTERY, Barry: Fahren und Reiten in Irland, S. 174-176.

⁵⁰¹ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 224-225.

⁵⁰² Vgl. RAFTERY, Barry: Fahren und Reiten in Irland, S. 175-178 und MALLORY, James P.: Archäologie, S. 224-226.

⁵⁰³ RICHTER, Michael: Irland, S. 20.

⁵⁰⁴ RAFTERY, Barry: Fahren und Reiten in Irland, S. 174.

⁵⁰⁵ Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 55.

⁵⁰⁶ Ó hUIGINN, Ruairí: Background, S. 53. Vgl. auch Ó hUIGINN, Ruairí: Hintergründe, S. 144.

⁵⁰⁷ RAFTERY, Barry: Fahren und Reiten in Irland, S. 180.

Fixierung und Überlieferung der nativen Erzählungen Irlands tatsächlich existiert hat.⁵⁰⁸ Neben der Archäologie und der frühen irischen narrativen Literatur gibt es nämlich noch andere Quellen, die das Bild etwas verdeutlichen und aus denen man schließen kann, dass das Fahren von Streitwägen im mittelalterlichen Irland bekannt gewesen ist. So wird in einigen frühen irischen Gesetzestexten eine Art leichter, zweirädriger, von zwei Pferden gezogener Wagen, der *carpat* genannt wird, erwähnt. Demgemäß betont ein Text, der sich auf Straßen und Wege bezieht, die Bedeutung dieses Gefährts als Transportmittel.⁵⁰⁹ Ferner findet man im juristischen Material auch Bestimmungen, die Unfälle mit Wägen regeln und verordnen, wie Straßen beschaffen sein müssen, um die Gefahr eines solchen zu reduzieren.⁵¹⁰ Auch in der *Táin Bó Cúailnge* wird an einer Stelle in den *mac-gnímrada* (Knabentaten) des Cú Chulainn auf die Fahrsicherheit eines solchen Gefährts verwiesen, nämlich als Cú Chulainn in seiner ersten Ausfahrt mit dem Streitwagen Conchobars auf Conall Cernach trifft, der an diesem Tag von Slíab Fúait aus die Provinz Ulster bewacht und beschützt. Der Knabe beschädigt absichtlich Conalls Wagen mit einem Stein, sodass jener nach Emain Macha zurückkehren muss, denn Cú Chulainn zufolge ist es „the custom with you Ulstermen that you do not drive on in a chariot which is unsafe“ (Zeile 680-685, Seite 144).

Die in der Literatur so deutliche Assoziation des Streitwagens mit hochrangigen Personen ist auch im juristischen Material nachweisbar. So scheint zum Beispiel die Bezeichnung *cairptech* („jemand, der einen Streitwagen besitzt“), die ursprünglich einen Angehörigen der Wagen fahrenden Schicht benannt hat, auch allgemein als Synonym für einen adligen Herren verwendet worden zu sein. Weiters haben Personen, die beruflich etwas mit Streitwägen zu tun gehabt haben, wie der Wagenbauer und der Wagenlenker, in der streng hierarchisch gegliederten frühen irischen Gesellschaft einen relativ hohen Status inne gehabt. Der Wagenbauer (*carpatsáer*) selbst ist ein *bóaire* („freier Mann mit Kühen“) zweiten Ranges und hat demnach einen Ehrenpreis (*lóg n-enech*)⁵¹¹ von drei *séts* gehabt.⁵¹² Der Wagenlenker (*arae*) zählt dem juristischen Material zufolge zu den wichtigen Funktionären eines großen Haushalts.⁵¹³

⁵⁰⁸ Vgl. RAFTERY, Barry: Fahren und Reiten in Irland, S. 173-191 und MALLORY, James P.: Archäologie, S. 221-226.

⁵⁰⁹ KELLY, Fergus: Farming, S. 496-498.

⁵¹⁰ Vgl. KELLY, Fergus: Farming, S. 153.

⁵¹¹ Wörtlich übersetzt bedeutet *lóg n-enech* ‚der Preis seines Gesichtes‘, wobei *enech* ‚Gesicht‘ beziehungsweise ‚Ehre‘ heißen kann. Eine andere Bezeichnung für Ehrenpreis, die in den Gesetzestexten vorkommt, ist *eneclann*. Im frühen Irland hat jedes Mitglied der Gesellschaft einen festgelegten Ehrenpreis gehabt, der je nach Rang abgestuft gewesen ist. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 8 und 310.

⁵¹² KELLY, Fergus: Farming, S. 497. Ein *set* ist eine fixe Werteinheit im mittelalterlichen Irland. Drei *séts* entsprechen anderthalb Kühen. Vgl. KELLY, Fergus: Guide, S. 10.

⁵¹³ KELLY, Fergus: Farming, S. 444.

Weiters wird in den Gesetzestexten der *carpat* eindeutig vom *carr* oder *fén* unterschieden, welche eher eine Art vierrädrigen Karren dargestellt haben dürften, also ein schwereres Gefährt als der zweirädrige Wagen. Von einem *carpat* findet sich zudem auf dem schon sehr verwitterten, aus dem neunten Jahrhundert stammenden Hochkreuz („Cross of the Scriptures“) in Clonmacnois in der Grafschaft Offaly eine Darstellung, die den Beschreibungen des Streitwagens in der Literatur sehr nahe kommt.⁵¹⁴

6.6.2. Der *carpat* als literarisches Motiv für Adel in der *Táin Bó Cúailnge*

Die Beschreibungen des Streitwagens in der frühen irischen Literatur können allgemein als formelhaft und konventionell bezeichnet werden und erfolgen fast immer im Rahmen einer „Mauerschau“. Meist stehen sie im Zusammenhang mit der Schilderung der Ankunft eines Helden und sind nur ein Teil der Darstellung des Kriegers selbst. Von einem Charakter der Geschichte erzählt, tendieren Beschreibungen dieser Art dazu, die geschilderten Objekte in Raum und Zeit festzuhalten, so dass sie auch noch von einem „modernen“ Leser als sehr unmittelbar empfunden werden.⁵¹⁵

Als literarisches Motiv dient der *carpat* neben Kleidung, Ausstattung und Waffen dazu, den hohen gesellschaftlichen Stand einer Figur zu unterstreichen. Demgemäß fällt in der *Táin Bó Cúailnge* der Umstand auf, dass Wagenteile der dargestellten Streitwägen oft aus Edelmetallen wie Gold und Silber bestehen. Hier dürfte dasselbe gelten wie für die anderen Ausstattungsteile einer hochrangigen Person: je wertvoller, bunter, glänzender und strahlender, desto besser. So wird Cú Chulainns Streitwagen, der als einer der drei vorzüglichsten Streitwägen in der *Táin Bó Cúailnge* gilt⁵¹⁶, in der *Fer Diad*-Episode von Fer Diads Wagenlenker in höchsten Tönen beschrieben:

‘I see [...] a beautiful roomy chariot of white crystal, with solid gold yoke, with great sides of copper, with shafts of bronze, with *lungeta*⁵¹⁷ of white gold, with framework of narrow compact opening and fair awning, a framework in which heroic feats are displayed and which would hold seven sets of weapons fit for princes. Beautiful is the seat for its lord which that chariot contains, the chariot of Cú Chulainn which travels with the swiftness of a swallow or a great deer hasting across a plain on high ground [...]. The chariot is drawn by two horses [...]. The chariot has two

⁵¹⁴ KELLY, Fergus: Farming, S. 496-498.

⁵¹⁵ SAYERS, William: Eloquence, S. 126.

⁵¹⁶ Laut Cecile O’Rahilly handelt es sich bei den drei *prímcharpat* um jene des Cú Chulainn, des Lóegaire Búadach und des Conall Cernach. Vgl. O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 279.

⁵¹⁷ Die Bedeutung dieses Wortes ist obskur, wobei damit sicher ein Bestandteil des Streitwagens gemeint ist. Vgl. O’RAHILLY, Cecile: *Táin Bó Cúailnge*, S. 279.

dark black wheels and there is a chariot-pole of bronze with enamel of beautiful colour. There are two ornamented golden bridles.'

(Zeile 2944-2957, Seite 204)

Der in dieser Textstelle beschriebene Streitwagen ist aus den hervorragendsten Materialien gefertigt, nämlich Kristall, Gold, Kupfer, Bronze und Weißgold. Die bronzene Deichsel ist mit bunter Emaille verziert. Auch das Zaumzeug ist aus Gold und ornamentiert. Weiters sieht der Wagenlenker schöne Beläge oder Planen. In diesem Wagen können heldenhafte Kunststücke zur Schau gestellt werden und es befinden sich sieben Sätze von Waffen, die eines Adligen (*flaith*) würdig sind, darin. Außerdem ist dieses Gefährt, das von zwei Pferden⁵¹⁸ gezogen wird, so schnell wie eine Schwalbe oder ein Hirsch, der über eine Hochebene hetzt.

Der Streitwagen besteht aber nicht nur aus dem Rahmen und den anderen unmittelbaren Wagenteilen, sondern wird in der *Táin Bó Cúailnge* auch als mit Wagendecken (*forgaimen*) und Teppichen (*fortche*) ausgelegt beschreiben, die ebenfalls als Unterlage zum Schlafen verwendet werden können. So schlummert Cú Chulainn in seiner letzten Knabentat (*macgnímrada*) auf solchen Decken, während er auf die Söhne von Nechta Scéne wartet.⁵¹⁹ Genau auf die gleiche Art will auch Fer Diad seine Wartezeit auf Cú Chulainn in der *Fer Diad*-Episode verbringen und befiehlt deshalb seinem Wagenlenker: „Why do you not pull the shafts (*fertas*) of the chariot under my side and the skin-covering (*forgaimen*) beneath my head that I may sleep for a while?“ (Zeile 2898-2900, Seite 203) Andererseits dürfte die Abwesenheit von solchen Belägen aus Stoff auch für Amüsement gesorgt haben, wie in der *Meillgleó nIliach*, „Der heitere Kampf des Iliach“-Episode (Zeile 3366-3386, Seite 215), zum Ausdruck kommt. Hier greift der alte Iliach, der Großvater des Lóegaire Búadach, die feindliche Armee in seinem wackeligen und abgenutzten Streitwagen an, der weder mit Teppichen noch mit Wagendecken ausgelegt ist und von zwei alten rotbraunen Schindmären gezogen wird.⁵²⁰ Da er zusätzlich noch vollkommen nackt ist, wird er von der Connacht Armee verhöhnt und verspottet.⁵²¹

⁵¹⁸ Bei diesen handelt es sich um die zwei berühmten Pferde Cú Chulainns, *Líath Machae* („der Graue von Machae“) und *Dub Saiglenn* („der Schwarze von Saigliu“). Die zwei sind Zwillinge und wachsen der irischen Literatur zufolge zusammen mit Cú Chulainn auf. In der Geschichte *Aided Chon Culainn* („Der Tod des Cú Chulainn“) wird erzählt, dass beide Pferde während des verhängnisvollen Angriffs auf ihren Herren verletzt werden. Nach Cú Chulainns Tod reitet sein Wagenlenker Láeg auf Dub Saiglenn davon. Líath Machae bleibt bei dem toten Helden zurück und hält alle Gegner für drei Tage und Nächte von dessen Leichnam fern. Schließlich springt das Pferd in einen See und ertrinkt. Vgl. KELLY, Fergus: Farming, S. 89.

⁵¹⁹ Zeile 717-720, Seite 145.

⁵²⁰ Zeile 3371-3372, Seite 203.

⁵²¹ Laut Kim McCone könnte dieses Motiv des nackt kämpfenden alten Mannes ein Überbleibsel der Tatsache sein, dass antiken Schriftstellern zufolge bei den Festlandkelten Krieger sich bis auf ihre Waffen unbekleidet in den Kampf gestürzt haben, um ihren Mut zu zeigen. Vgl. McCONE, Kim: Hund, S 106. Auch wenn es sich hier um eine Erinnerung an eine vergangene Art der Kriegsführung handelt, so wird sie ins Lächerliche gezogen.

Neben dem Motiv des aus Edelmetallen bestehenden Streitwagens hat eine weitere Darstellung eines solchen Gefährts in der *Táin Bó Cúailnge* für Aufmerksamkeit in der modernen Forschung gesorgt. Dabei handelt es sich um Cú Chulainns *cathcharpat serda*, also seinen mit sensenartigen Klingen versehenen Schlachtwagen, der in der *In Carpat Serda*-Episode näher beschrieben wird. Die Besonderheit dieses Streitwagens ist, dass sowohl die Eisenreifen der beiden Räder eng mit eisernen Spitzen besetzt sind als auch der gesamte Wagen mit scharfen Kanten, Haken, Nägeln und ähnlichem übersät ist, sodass jedes Ende, jede Ecke und jeder Rand kratzt, wenn er an einem Feind vorbei fährt.⁵²² Auch dieses, eines Helden würdige Gefährt ist schnell, da es von den zwei ungestümen, wilden und wütenden Pferden Cú Chulainns gezogen wird. Mit diesem Schlachtwagen greift Cú Chulainn in der *In Carpat Serda*-Episode die feindliche Armee an: zuerst fährt er einen weiten Kreis um ihr Feldlager herum und reißt mit den Rädern seines Wagens die Erde so weit auf, dass ein Erdwall entsteht, der die feindliche Armee daran hindern soll, zu entfliehen. Dann greift er das Lager selbst an und metzelt alles nieder, was ihm in die Quere kommt.⁵²³

In dieser Episode ist der Streitwagen eindeutig als Kriegsgerät erkennbar: Der Ulsterheld setzt ihn buchstäblich als Waffe ein. Ferner stürzt Cú Chulainn sich mit seinem Wagen in die große Endschlacht, wodurch der Wagen ziemlich ramponiert wird.⁵²⁴ Auch wenn diese zwei Passagen den Umstand unterstreichen, dass sich die Helden im Kampf virtuos im Schlachtwagen hervortun können⁵²⁵, so hat der *carpat* in Realität keinen großen militärischen Nutzen gehabt.⁵²⁶

Der *carpat* wird in der *Táin Bó Cúailnge* von Angehörigen der Oberschicht oft eher nur als Transportmittel eingesetzt anstatt als Kriegsgerät. So kann zum Beispiel aus dem Umstand, dass relativ am Anfang dieser Heldensage ein ganzer Wald gefällt wird, um einen Weg für die Streitwägen der Adligen der Connacht Armee zu machen, geschlossen werden, dass sich jene in solchen Wägen fortbewegen.⁵²⁷ In diesem Zusammenhang ist auch anzumerken, dass in der frühen irischen Literatur hochrangige Damen als in solchen Gefährten reisend dargestellt werden.⁵²⁸ Demgemäß treten in der *Táin Bó Cúailnge* zum Beispiel Königin Medb,

Iliach selbst gehört einer älteren Generation, nämlich der Großelterngeneration, an. Die jüngere Generation kann darüber nur lachen, was von ihrem Unverständnis für Iliachs Nacktheit zeugt. Auch Ailís Ní Mhaoldomhnaigh interpretiert in einem Artikel, der wahrscheinlich in der nächsten oder übernächsten Ausgabe von *Ériu* erscheint, diese Episode als Satire.

⁵²² Vgl. Zeile 2206-2208, Seite 186 und Zeile 2280-2283, Seite 188.

⁵²³ Zeile 2296-2315, Seite 188, Vgl. dazu Kapitel 5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster.

⁵²⁴ Zeile 4110-4113, Seite 236.

⁵²⁵ RICHTER, Michael: Irland, S. 26.

⁵²⁶ ENRIGHT, Michael J.: Fires of Knowledge, S. 357.

⁵²⁷ Zeile 298-300, Seite 133.

⁵²⁸ KELLY, Fergus: Farming, S. 96.

Fedelm und Find Bec, die Frau Cetherns, in einem Streitwagen fahrend auf, was wahrscheinlich zum Einen ihre hohe gesellschaftliche Stellung und zum Anderen ihren kriegerischen Charakter unterstreichen soll.

Der Streitwagen spielt in der *Táin Bó Cúailnge* vermutlich deshalb eine so herausragende Rolle, weil dieses Gefährt als Prestigeobjekt einem Angehörigen der Oberschicht nicht nur Ansehen verleiht, sondern auch seinen Status dem Publikum ‚sichtbar‘ macht. Der *carpat* hat demnach in der Literatur eine gewichtige soziale und ideologische Aussagekraft.⁵²⁹ In diesem Sinne sind vor allem der sichelbewehrte und der aus Edelmetallen bestehende Streitwagen als literarische Motive zu werten und weniger als Bestandteile der alten Tradition. Auffallend ist, dass vor allem die Schilderungen des aus edlen Materialien gefertigten Wagens Ähnlichkeiten mit klassischen Beschreibungen, wie zum Beispiel bei Ovid oder Sidonius, aufweisen, was auf einen Einfluss der antiken Literatur hinweisen kann.⁵³⁰ Aber auch Parallelen aus der Bibel können verstärkend gewirkt haben.⁵³¹ Auf der anderen Seite sind die Termini, die in der frühen irischen Literatur sowohl die Wagenteile, den Wagen selbst als auch dessen Insassen bezeichnen, alle irisch und haben auch entsprechende Etymologien.⁵³² Dieser Umstand spricht dafür, dass der Wagen in Irland bis ins Mittelalter hinauf wenigstens im Bewusstsein der Menschen verankert gewesen sein muss. Ob der *carpat* nun der Lebensrealität oder nur der Vorstellungswelt jener angehört hat, ist in dem Sinne, dass er ein Statussymbol gewesen ist und auch als solches funktioniert hat, ähnlich wie beim Karfunkel, im Prinzip irrelevant.⁵³³ Der Kompilator der *Táin Bó Cúailnge* wusste um seine Bedeutungen und konnte gleichzeitig sicher sein, dass jene von seinem Publikum verstanden werden.

6.6.3. Der Wagenlenker

Wie schon weiter oben erwähnt, zählt der Wagenlenker (*arae*) dem juristischen Material zufolge zu den wichtigen Funktionären eines großen Haushalts.⁵³⁴ Gemäß des Gesetzestextes *Uraicecht Becc* gehört der *arae* zu den *fodána*, den „subordinate professions“⁵³⁵, und sein

⁵²⁹ ENRIGHT, Michael J.: *Fires of Knowledge*, S. 357.

⁵³⁰ Ó hUIGINN, Ruairí: *Background*, S. 56. Vgl. auch SAYERS, William: *Eloquence*, S. 148. Die Ähnlichkeiten zwischen den Schilderungen in der *Táin Bó Cúailnge* und klassischen Beschreibungen von Streitwägen sind augenfällig, was sich zum Beispiel an Ovids Beschreibung von Phaethons Wagen zeigt, dessen Achse, Deichsel und Felgen an den Rädern aus Gold sind und an den Speichen silberne Sterne haben. Ferner ist das Joch mit Edelsteinen besetzt. (*Metamorphoses* 2, 107-110), Vgl. MALLORY, James P.: *Archäologie*, S. 225 beziehungsweise 194 und 227.

⁵³¹ So wird zum Beispiel im Hohelied der Liebe Salomos *ferculum*, also Traggestell, als aus wertvollsten Materialien hergestellt beschrieben. (*Hohelied* 3, 7-11), Vgl. SAYERS, William: *Eloquence*, S. 148.

⁵³² Ó hUIGINN, Ruairí: *Background*, S. 55-56.

⁵³³ Vgl. BRUNNER, Karl: *Kontext der Dinge*, S. 416.

⁵³⁴ KELLY, Fergus: *Farming*, S. 444.

⁵³⁵ KELLY, Fergus: *Guide*, S. 67.

Status hängt folglich von dem seines Herrn ab. Dementsprechend beträgt sein Ehrenpreis (*lóg n-enech*) die Hälfte dessen Ehrenpreises.⁵³⁶ Diese im Vergleich zu seinem Arbeitgeber niedrigere soziale Stellung des Wagenlenkers wird auch in der *Táin Bó Cúailnge* deutlich, da Láeg sich selbst, wenn er gefragt wird, immer als Cú Chulainns Vasall (*céile*) zu erkennen gibt. Auch Cú Chulainns Aussage „I do not kill charioteers“⁵³⁷, die im Zusammenhang mit dem Heldenehrenkodex steht, demzufolge er Frauen und andere niedriger gestellte Personen nicht behelligen darf, ist ein Hinweis auf den gesellschaftlichen Status eines *araes*.⁵³⁸

Gleichzeitig kommt dem *arae* in der Sagaliteratur eine relativ wichtige Rolle zu, wie man in dem hier zur Diskussion stehenden Heldenepos vor allem am Beispiel des Láeg mac Riagabra, Cú Chulainns Wagenlenker, sieht.⁵³⁹ Dieser wird hier als seines Herrn würdig dargestellt.⁵⁴⁰ So wird in der *In Carpat Serda* Episode neben der weiter oben diskutierten Rüstung Cú Chulainns⁵⁴¹ auch die Kriegsausrüstung Láegs beschrieben, die er anlegt, um mit seinem Herren gegen die feindliche Armee zu ziehen:

Of this outfit which he donned was his smooth tunic of skins, which was light and airy, supple and filmy, stitched and of deerskin, which did not hinder the movement of his arms outside. Over that he put on his overmantle black as a raven's feathers. [...] This charioteer now put on his helmet, crested, flat-surfaced, rectangular with variety of every colour and form, and reaching past the middle of his shoulders. This was an adornment to him and was not an encumbrance. His hand brought to his brow the circlet, red-yellow like a red-gold plate of refined gold smelted over the edge of an anvil, which was a sign of his charioteer status to distinguish him from his master. In his right hand he took the long spangle of his horses and his ornamented goad. In his left he grasped the thongs to check his horses, that is, the reins of his horses which controlled his driving.

(Zeile 2189-2203, Seite 185)

Zu Láegs Ausrüstung gehört der Textstelle zufolge ein Leibkittel (*inar*) aus Hirschleder, der leicht, luftig, weich beziehungsweise geschmeidig und hautdünn ist. Dieses Kleidungsstück ist außerdem zusammengenäht, ein Umstand, der besondere Aufmerksamkeit verdient: Es ist nicht nur aus einem teuren Material gefertigt, sondern auch so verarbeitet, dass der Wagenlenker mit seinen Armen die größtmögliche Bewegungsfreiheit hat und er ohne größere Probleme den Streitwagen lenken kann. Über diese Art Tunika legt er einen Übermantel

⁵³⁶ KELLY, Fergus: *Farming*, S. 444 und 497.

⁵³⁷ Zeile 895-896, Seite 150.

⁵³⁸ RICHTER, Michael: *Irland*, S. 26.

⁵³⁹ KELLY, Fergus: *Guide*, S. 67.

⁵⁴⁰ Zeile 2968, Seite 205.

⁵⁴¹ Vgl. dazu Kapitel 5.2.2. Schönheit und Scheußlichkeit – Der Krieger und das Monster.

(*forbrat*) an, der so schwarz ist wie die Federn eines Raben. Weiters setzt er einen schön geschmückten Helm (*cathbarr*) auf, der mit verschiedenen Farben und Formen verziert ist und bis über seine Schultern reicht. Da der Autor extra betont, dass dieser ein Schmuck und keine Belastung für Láeg ist, kann man davon ausgehen, dass es sich dabei um einen eher unhandlichen Ausrüstungsgegenstand handelt. Als nächstes bindet er sich ein rotgelbes Stirnband um⁵⁴² den Kopf, das aussieht, als ob es aus Rotgold gefertigt sei. Dieses dient als Erkennungszeichen seiner Wagenlenkerwürde und unterscheidet ihn für alle sichtbar von seinem Herrn. Schließlich nimmt er in die rechte Hand die Fesseln für die Pferde und seine verzierte Gerte. Mit seiner Linken hält er die Zügel fest.

Die Kriegsausrüstung Láegs besteht nicht nur aus teuren Materialien und aufwendig verarbeiteten Stücken, sondern es wird überdies betont, dass sein Gewand für die von ihm zu erfüllende Aufgabe auch praktisch ist. So hindert ihn sein *inar* nicht in seiner Bewegungsfreiheit und sein Helm ist keine Belastung. Da sein Status von dem seines Herrn abhängt, kann sein kostbares „outfit“ auch als Ausdruck für Cú Chulainns hohen Rang in der Gesellschaft gewertet werden: Er kann es sich leisten, seinen Wagenlenker derart auszustatten.

Als Wagenlenker ist Láeg vor allem für den Wagen beziehungsweise die Pferde verantwortlich. In diesem Sinne fällt ihm die Aufgabe zu, für die Instandhaltung des Streitwagens zu sorgen. Weiters ist es seine Pflicht, die gesamte Ausrüstung für den *carpat* selbst und auch die Waffen des Helden zusammenzuhalten, zu pflegen und zu verwalten. Er ist es auch, der den Streitwagen auf Wunsch an- beziehungsweise ausspannt. Neben dem Gefährt selbst und den Pferden kümmert sich der Wagenlenker auch um das Wohlbefinden seines Herrn. Diese Sorge wird zum Beispiel in der *In Carpat Serda*-Episode deutlich, wenn Láeg einen Schutzzauber über Wagen, Gespann und Cú Chulainn selbst spricht, sodass sie für die feindliche Armee unsichtbar sind.⁵⁴³

Eine weitere Rolle des Wagenlenkers in der *Táin Bó Cúailnge* ist die des Gefährten und Vertrauten des Helden beziehungsweise Kriegers. Er ist Cú Chulainns ständiger Begleiter auf all dessen Unternehmungen, seien sie kriegerisch oder nicht. Ferner beschützt der Wagenlenker seinen Herrn, hält Wache und kümmert sich rührend um ihn, als dieser verletzt ist. Falls Cú Chulainn in einem Zweikampf einmal seinem Gegner unterliegt, ist es die Aufgabe des Wagenlenkers, ihn mit Worten anzufeuern und aufzustacheln, um des Kriegers Kampfeswut zu entfachen, sodass er diesen doch noch besiegen kann.⁵⁴⁴

⁵⁴² Vgl. THURNEYSSEN, Rudolf: Heldensage, S. 179.

⁵⁴³ Zeile 2208-2210, Seite 186.

⁵⁴⁴ Cú Chulainn trägt Láeg in der *Fer Diad*-Episode auf, ihn anzuspornen, falls er überwältigt wird, und ihn zu preisen, wenn er die Oberhand behält (Zeile 3082-3084, Seite 207). Diese Taktik, mit Worten die Kampfeswut

Überdies erfüllt Láeg, der älter und Welt erfahrener ist als der jugendliche Held⁵⁴⁵, auch die Funktion eines Beraters. So weist er zum Beispiel Cú Chulainn in der *Aided Lóich meic Mo Femis*-Episode⁵⁴⁶ darauf hin, nicht, wie abgemacht, ohne seine Waffen zu einem Treffen mit Medb zu gehen, da sie verräterisch sei und Láegs Meinung nach sicher einen Hinterhalt plant.⁵⁴⁷ Außerdem belehrt er ihn an dieser Stelle auch, dass einem Helden, der unbewaffnet zu einem solchen Treffen geht, nicht dessen voller Ehrenpreis zusteht, sondern nur der eines Mannes, der keine Waffen trägt (*midlach*), also rangniedriger als ein Krieger ist.⁵⁴⁸ Auch in der *Fer Diad*-Episode übernimmt Láeg die Rolle eines Ratgebers. Hier macht er seinen Herrn am Abend vor dem Kampf mit Fer Diad darauf aufmerksam, dass sich ihm sein Gegner am nächsten Tag „freshly beautified, washed and bathed, with hair plaited and beard shorn“ (Zeile 2808-2809, Seite 201) stellen wird. Da dieser Zweikampf öffentlich ist,⁵⁴⁹ rät der Wagenlenker Cú Chulainn, zu seiner Frau Emer Fholtcháin zu fahren und dort die Nacht zu verbringen, damit sie ihm die gleiche Pflege zukommen lassen kann.⁵⁵⁰

Die Berater- beziehungsweise Lehrerfunktion, die Láeg an diesen Stellen einnimmt, wird weiters noch durch den Umstand unterstrichen, dass Cú Chulainn ihn mehrmals als *popa* anspricht, eine Bezeichnung, die man als „Papa“ übersetzen könnte und mit der vor allem Ziehväter angeredet werden.⁵⁵¹ Daraus kann man schließen, dass Láeg in der *Táin Bó Cúailnge* bis zu einem gewissen Grad die Rolle eines Erziehers zukommt, auch wenn er seinem Schützling vom gesellschaftlichen Status her nicht gleichgestellt ist. Da er aber den oben diskutierten Textstellen zufolge über Bildung verfügt und auch verschiedene Brettspiele, wie *fidchell*⁵⁵² oder *búanbach*,⁵⁵³ die den altirischen Gesetzestexten nach nur Knaben adliger Herkunft beigebracht werden,⁵⁵⁴ beherrscht und mit Cú Chulainn spielt, kann man argumentieren, dass beide der Oberschicht angehören. Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass Láegs Beraterrolle vom Publikum als durchaus legitim verstanden worden ist. Dies ändert jedoch nichts daran, dass Láeg als Wagenlenker vordergründig Cú Chulainns Gefolgsmann (*céile*) ist.

eines Kriegers anzustacheln, ist in der *Táin Bó Cúailnge* ein durchgängiges Motiv. Vgl. dazu auch ENRIGHT, Michael J.: *Fires of Knowledge*, S. 346.

⁵⁴⁵ Ó CATHASAIGH, Tomás: *Táin Bó Cúailnge and early Irish law*, S. 5.

⁵⁴⁶ „Der Tod von Lóich Mac Mo Femis“, Zeile 1874-2037, Seite 177-181.

⁵⁴⁷ Medb plant tatsächlich einen Hinterhalt.

⁵⁴⁸ Zeile 1929-1937, Seite 179.

⁵⁴⁹ ‘[...] the four provinces of Ireland will come with him to watch the fight.’ Zeile 2809-2810, Seite 201.

⁵⁵⁰ Zeile 2810-2812, Seite 201.

⁵⁵¹ So spricht Cú Chulainn zum Beispiel auch Fergus mac Roich mit *popa* an.

⁵⁵² Von Cecile O’Rahilly gewöhnlich als „Schach“ übersetzt.

⁵⁵³ Von Cecile O’Rahilly gewöhnlich als „Dame“ übersetzt.

⁵⁵⁴ KELLY, Fergus: *Farming*, S. 452.

7. Schlussbemerkung

Die *Táin Bó Cúailnge* ist die längste volkssprachliche Erzählung ihrer Art in der frühen irischen Literatur, was ihr im Rahmen der älteren und jüngeren irischen Tradition eine Sonderstellung einbringt. Dieses Epos erzählt von einer pseudohistorischen, „grauen“ Vorzeit, die von übermenschlichen Helden, sagenumwobenen Königen und Königinnen, grimmigen Krieger, Zauberern und verschiedenen übernatürlichen Wesen bevölkert ist. Die dargestellte heroische Welt ist eine Phantasiewelt, in der verschiedenste Elemente zu einem bunten Gemisch zusammenfließen und die zum Großteil den Vorstellungen der mittelalterlichen Menschen über die Lebenswelt ihrer Vorfahren entspringen. Teilweise beinhaltet sie aber reale, wenn auch verwaschene Erinnerungen an eine frühere Zeit. So entsteht die *Táin Bó Cúailnge* in einem Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, das sich immer neu definiert. Jede einzelne schriftliche Fixierung stellt eine Momentaufnahme des Textes dar, der durch Beweglichkeit charakterisiert ist und von verschiedenen Literaten an verschiedenen Orten über Jahrhunderte hinweg weiter entwickelt worden ist. Dadurch ergibt sich eine Art Mosaik, das trotz des scheinbaren Alters dieser Heldensage durchaus die zeitgenössische Lebenswelt und deren gängigen Geschmack widerspiegelt. Es kann angenommen werden, dass die verschiedenen Bearbeiter beziehungsweise Autoren von ihrer Umgebung beeinflusst worden sind und umgekehrt diese wiederum beeinflusst haben.

Im Gegensatz zu bisherigen Untersuchungen, die sich größtenteils auf die Suche nach einem Archetyp konzentrieren beziehungsweise verschiedene Datierungsvorschläge, realhistorische Hintergründe oder das Verhältnis mündlicher und schriftlicher Elemente in der *Táin Bó Cúailnge* diskutieren, ist in der vorliegenden Diplomarbeit der Versuch unternommen worden, diese Erzählung unter einem kulturwissenschaftlichen und realienkundlichen Aspekt zu betrachten, in welchem das Wechselspiel zwischen der realen und einer idealisierten Welt im Zentrum steht. Da die Hauptprotagonisten durchwegs der adeligen Oberschicht entstammen, sind es ausschließlich ihre Lebenswelt und sie selbst, die repräsentativ in Szene gesetzt werden. Darum wurde in dieser Arbeit auf die Selbstdarstellung und Repräsentation des in diesem Heldenepos beschriebenen Adels das Hauptaugenmerk gerichtet, was innerhalb der Erforschung dieses Epos einen neuen Ansatz darstellt.

In einer streng hierarchisch geordneten Gesellschaft, wie der frühen irischen, sind der Status und der Rang eines Menschen nur durch ein System von festgelegten und konsensgesicherten Symbolen erkennbar gewesen, die für die Öffentlichkeit erfahrbar zur Schau getragen wurden. Dies ist vorwiegend über exklusive Kleidung, prächtige Ausstattung und kostbare Rüstung

beziehungsweise Waffen geschehen. Diese essentiellen Elemente der Inszenierung sind in die Literatur aufgenommen worden, wo Figuren außerdem aufgrund ihrer körperlichen Schönheit als adelig erkannt werden, die in den Körper selbst eingeschrieben ist. Durch ein fixiertes Repertoire beschreibbarer Elementen wird der Status der jeweiligen Person für das Publikum „erkennbar gemacht“. Es wird eine ideale, überhöhte Lebenswelt dargestellt, die Elemente der realen beinhaltet.

Das Bedürfnis, die einzelnen Figuren identifizierbar zu machen, zeigt sich in der gesamten *Táin Bó Cúailnge*, wobei sich Personenbeschreibungen in einigen deskriptiven Passagen regelrecht häufen. Genauer beschrieben werden zwei weibliche Figuren: Fedelm, die Dichterin, und Medb, die Königin Connachts. Fedelm entspricht in allen Punkten einem weiblichen Schönheitsideal, das nicht nur in der frühen irischen, sondern in der gesamten europäischen mittelalterlichen Literatur Entsprechungen findet. Medbs Aussehen wird dagegen nicht ausführlicher beschrieben, jedoch ist sie ihrem Rang entsprechend schön. Ferner zeigt sich in den Schilderungen der beiden Damen eine Tendenz zu allem was farbenfroh ist, beziehungsweise glitzert und glänzt, was allgemein für Personenbeschreibungen in der *Táin Bó Cúailnge* Gültigkeit hat.

Unter den Männern nimmt eindeutig Cú Chulainn, der übermenschliche Held Ulsters, einen vorrangigen Platz ein. Er ist nicht nur der schönste und strahlendste Krieger, sondern übertrifft ferner alle anderen an Mut, Kraft und Kampfkunst. Der Hund des Culann hat dem ungeachtet auch eine dunkle Seite, die schockierend und Angst einflößend ist: Wenn er in seine Kampfwut verfällt, verwandelt sich der schöne Held in ein grässliches, drachenähnliches Monster. Um einer Reduktion seiner Person auf das Scheusal zu entgehen, weiß Cú Chulainn sehr wohl, seine lichte Seite in Szene zu setzen. Aber egal in welcher Gestalt er auftritt, seine Kleidung, Ausstattung und Waffen sind immer vom Feinsten und zeichnen ihn als Angehörigen der Oberschicht aus.

Erkennungsmerkmale wie körperliche Schönheit, Kleidung, Ausstattung und Waffen, haben demnach in der frühen irischen Gesellschaft eine wichtige Rolle: Sie ermöglichen es nicht nur den Rang und Stand eines Menschen zu identifizieren, sondern meist auch sein Amt. Gleichzeitig macht es die Abwesenheit solcher Kennzeichen schwierig, den Status einer Person eindeutig festzustellen. In diesem Sinne kann auch das gewaltsame Entfernen von Statussymbolen als Schande und Beleidigung gewertet werden, da auf diese Weise ein Angehöriger der Oberschicht degradiert wird. Andererseits kann auch Missbrauch mit dem konsensgesicherten Zeichensystem getrieben werden, indem ein Charakter „verkleidet“, also

mit Kleidung und Merkmalen, die seinem oder ihrem Rang nicht entsprechen, öffentlich auftritt.

Im Rahmen der Diskussion materieller Repräsentationsformen wurden weitere, das Verhalten betreffende Aspekte der Selbstinszenierung angesprochen, deren nähere Ausführung Grundlage nachfolgender Arbeiten sein könnte. Ansetzen könnten diese bei der dargestellten Erziehungspraxis, die speziell der adeligen Oberschicht vorbehalten gewesen ist. Daraus ergibt sich auch eine Untersuchung des angemessenen Benehmens in der Öffentlichkeit. Die politische Motivation, die hinter dem strategisch angelegten Verhalten der verschiedenen Charaktere steht, ist ein weiterer Punkt, dem tiefgehende Erforschung gebühren würde. Die Rolle der Königstochter Finnabair als passiv-aktives Pfand in dem auf Bestechung beruhenden Verbündetenwesen, ist in diesem Zusammenhang ein besonders interessanter Moment. Ein neues Arbeitsfeld für die Realienforschung könnte sich in der detaillierten Betrachtung des Auf- und Abbaus sowie der Organisation des Lagers der Connachtarmee auf tun. In diesen bisher unbearbeiteten Aspekten zeigt sich, dass die *Táin Bó Cúailnge* eine noch lange nicht von der Forschung ausgeschöpfte Quelle ist, sondern dass sie einen absoluten Schatz für das Verständnis der mittelalterlichen Lebenswelt in Irland darstellt.

Anhang

Kartenverzeichnis:

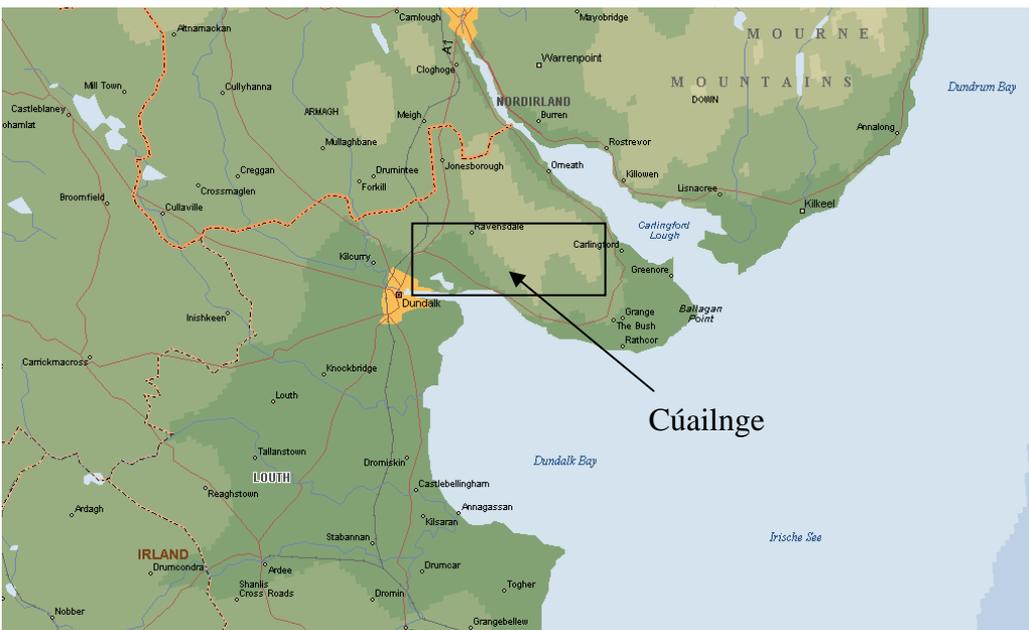
- Karte 1:** Irland, Quelle: Microsoft Encarta Weltatlas 99
- Karte 2:** Ausschnitt – Grafschaft Louth und Grafschaft Armagh, Quelle: Microsoft Encarta Weltatlas 99

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1:** Zwei adelige Herren. Detail vom “Cross of the Scriptures” in Clonmacnois, Grafschaft Offaly (9.-10. Jahrhundert). Vgl. McCLINTOCK, H. F.: *Old Irish & Highland Dress and that of the Isle of Man*. Dundalk: Dundalgan Press Ltd, 1950², S. 2-3.
- Abb. 2:** Ein Geistlicher und ein Krieger. Detail vom “Cross of the Scriptures” in Clonmacnois, Grafschaft Offaly (9.-10. Jahrhundert). Vgl. McCLINTOCK, H. F.: *Dress*, S. 2-3.
- Abb. 3:** Die Festnahme Jesus im Garten Gethsemane. Detail vom „Cross of Muiredach“ in Monasterboice, Grafschaft Louth (9.-10. Jahrhundert). Vgl. McCLINTOCK, H. F.: *Dress*, S. 2-3.
- Abb. 4:** Ein Harfenspieler unter einem Baum und ein Vogel. Detail des Heiligenschreins von St. Moedoc (ca. 11. Jahrhundert). Vgl. McCLINTOCK, H. F.: *Dress*, S. 10-11.
- Abb. 5:** Seitenansicht des Heiligenschreins von St. Moedoc (wahrscheinlich 11. Jahrhundert). Vgl. McCLINTOCK, H. F.: *Dress*, S. 10-11.
- Abb. 6:** Maria mit Kind und Engeln, *Book of Kells*, Fol. 7v (7.-9. Jahrhundert). Vgl. MEEHAN, Bernard: *Das Book of Kells. Ein Meisterwerk frühirischer Buchmalerei im Trinity College Dublin*. London: Thames and Hudson, 1995, S. 12.
- Abb. 7:** Männliche Figur mit einem Buch in der Hand, Beginn des Matthäusevangeliums, *Liber generationis*, *Book of Kells*, Detail von Fol. 29r (7.-9. Jahrhundert). Vgl. MEEHAN, Bernard: *Das Book of Kells*. S. 25.
- Abb. 8:** Bärtiger Mann mit Speer und Schild, *Book of Kells*, Detail von Fol. 200r (7.-9. Jahrhundert). Vgl. MEEHAN, Bernard: *Das Book of Kells*. S. 64.
- Abb. 9:** Der Heilige Matthäus, *Book of Kells*, Detail von Fol. 28v (7.-9. Jahrhundert). Vgl. MEEHAN, Bernard: *Das Book of Kells*. S. 37.



Karte 1: Irland, Quelle: Microsoft Encarta Weltatlas 99



Karte 2: Ausschnitt – Grafschaft Louth und Grafschaft Armagh, Quelle: Microsoft Encarta Weltatlas 99

Abb. 1: *Zwei adelige Herren*

Die in diesem Ausschnitt des „Cross of the Scriptures“ (9.-10. Jahrhundert) dargestellten männlichen Figuren gehören eindeutig der Kriegerklasse an, da sie beide mit Schwertern bewaffnet sind. Weiters sind beide frontal abgebildet. Der linke Krieger scheint dem rechten etwas zu übergeben, was einem Fisch ähnlich sieht. Sowohl die Haar- beziehungsweise Bartracht, als auch die Kleidung und sonstige Ausstattung sind gut zu erkennen. Das Haar der beiden Krieger ist nach hinten gekämmt und dürfte länger sein. Der Bart des linken Kriegers ist kunstvoll zu einer Art Zopf geflochten. Der des anderen ist nicht so gut erkennbar, aber er scheint zu zwei Zöpfen geflochten zu sein. Ferner tragen beide einen *bratt*, der mit einer Borte verziert ist und von einer Ringfibel anmutenden Brosche an der Schulter zusammengehalten wird. Darunter tragen sie eine anscheinend kunstvoll hergestellte *léine*. Ihre Schwerter tragen sie an der Seite. Diese sind wahrscheinlich an Gürteln befestigt. Sowohl ihre Kleidung, als auch ihre Ausstattung entspricht im Prinzip den Personenbeschreibungen in der *Táin Bó Cúailnge*.



Abb. 2: *Ein Geistlicher und ein Krieger*

Auch hier handelt es sich, wie in Abb. 1, um ein Detail vom „Cross of the Scriptures“. Beide Figuren sind von der Seite abgebildet. Leider sind die Gesichter nicht mehr gut zu erkennen, aber der Rest ihrer Kleidung und Ausstattung ist gut erhalten. Beide Männer halten einen Stab (eventuell ein Bischofsstab?) fest. Die linke Figur trägt einen *bratt*, der kunstvoll gearbeitet scheint und mit einer Kapuze (*culpait*) oder einem ausladenden Kragen versehen ist. Darunter hat er eine lange *léine*, die mit einer Borte verziert ist, an. Die rechte Figur ist aufgrund des Schwertes als Krieger erkennbar. Anscheinend ist sein Bart ähnlich wie bei den Figuren in Abb. 1 zu einem Zopf geflochten. Die *léine*, die er trägt, reicht bis knapp über die Knie und ist außerdem mit einer Borte verziert. Es ist nicht zu erkennen, ob er einen *bratt* trägt. Sein Schwert ist an einem gut sichtbaren, breiten Gürtel befestigt. Auch was dieser Krieger anhat, lässt sich gut auf die Personenbeschreibungen in der *Táin Bó Cúailnge* umlegen.





Abb. 3: Die Festnahme Jesus im Garten Gethsemane

Bei diesem Bild handelt es sich um ein Detail vom „Cross of Muiredach“ (9.-10. Jahrhundert). Die zwei äußeren Figuren, die von der Seite abgebildet sind, stellen zwei Soldaten dar, die Jesus gerade gefangen nehmen. Der linke Krieger lehnt sein Schwert, das er in der Hand hält, gegen seine Schulter und packt mit seiner anderen Hand Jesus, der frontal abgebildet ist. Der Soldat auf der rechten Seite richtet sein Schwert gegen Jesus und hält diesen an dessen am Arm fest. Beide tragen eine Art kurze, eng anliegende Hose. Die rechte Figur trägt eine Oberbekleidung, die aussieht, wie eine Art Jacke und mit einer diamanten-

förmigen Brosche zusammengehalten wird. Weiters scheint er einen Gürtel umgebunden zu haben. Obwohl die Köpfe der beiden Soldaten nicht gut erhalten sind, kann man erkennen, dass sie beide einen Bart und ihre Haare länger tragen. Jesus hat keinen Bart und eher kürzere Haare. Bei ihm scheinen Locken angedeutet zu sein. Seine Kleidung entspricht der *léine/bratt* Kombination, wie sie aus der *Táin Bó Cúailnge* bekannt ist, beziehungsweise auf den Abb. 1 und 2 zu sehen ist: Sein langer *bratt* wird mit einer ringförmigen Brosche über der Brust zusammengehalten. Darunter hat er eine *léine* an, die ihm bis zu den Knöcheln reicht. Beide Kleidungsstücke sind kunstvoll verziert. In der Hand, die nicht festgehalten wird, hält er einen Stab (Hirtenstab?), der ihn wahrscheinlich ausweist.



Abb. 4: Ein Harfenspieler unter einem Baum und ein Vogel

Hier sieht man eines der beiden Enden des Heiligenschreins von St. Moedoc, der wahrscheinlich im 11. Jahrhundert entstanden ist. Diese männliche Figur ist von der Seite dargestellt und sitzt Harfe spielend unter einem Baum. Die Haare scheinen länger zu sein und er trägt einen Bart. Sein *bratt* ist mit einer Borte verziert, ist halbrund und wird an der Schulter zusammengehalten. Darunter trägt der Harfenspieler eine lange *léine*, deren Abschluss eine schön gearbeitete Borte bildet. Interessant ist, dass sein Leibkittel Ärmel

zu haben scheint. Mit einer Hand greift er in die Seiten der Harfe, die er auf seinem Knie abstützt. Diese sieht jener spätmittelalterlichen Harfe, die heute im Trinity College in Dublin aufbewahrt wird, sehr ähnlich. Dieses Instrument, das sich heute auf den irischen Euromünzen findet, ist schon seit dem 13. Jahrhundert als heraldisches Emblem für Irland belegt.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ COMERFORD, Richard Vincent: Ireland, S. 182 und 265.

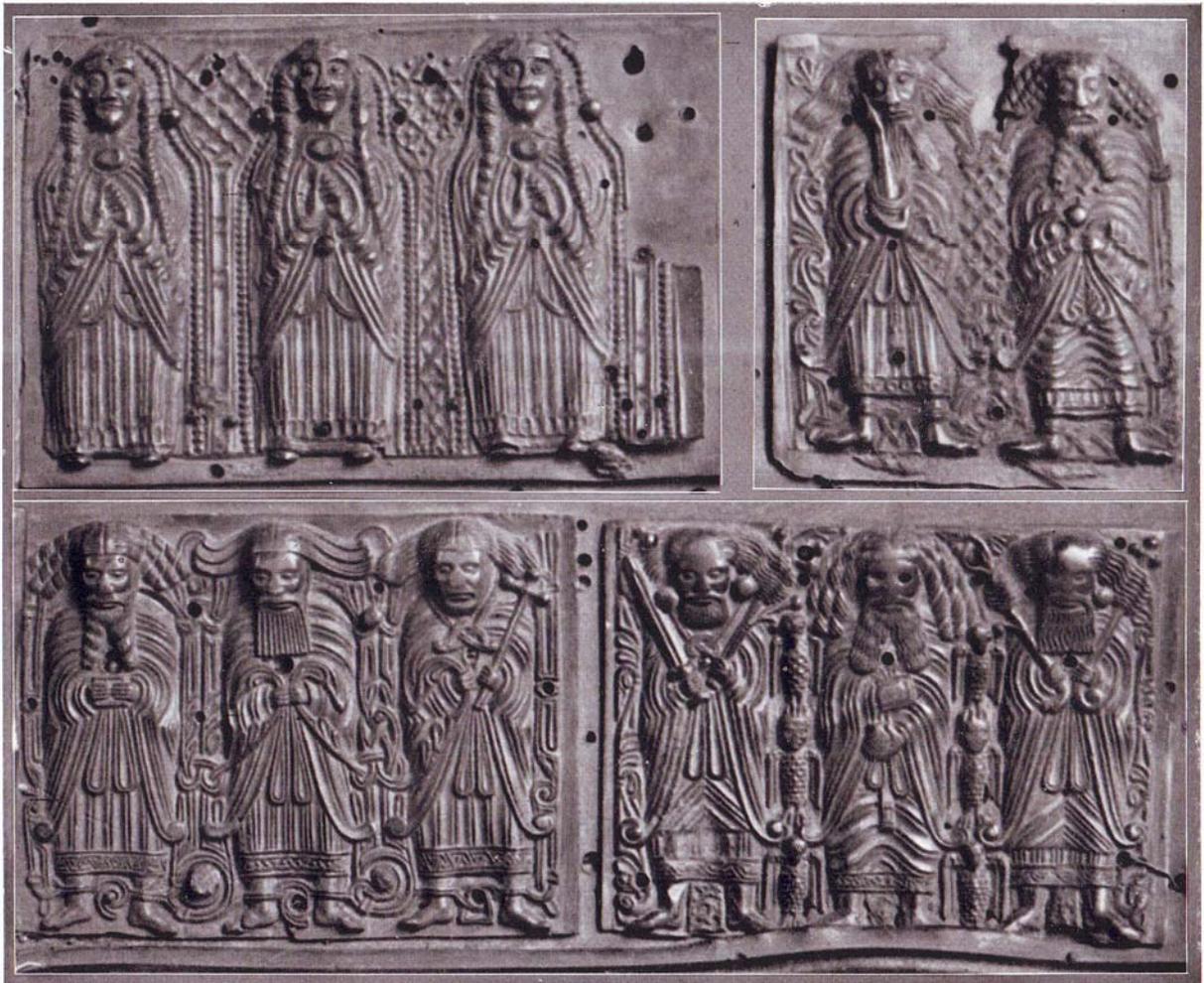


Abb. 5: Seitenansicht des Heiligenschreins von St. Moedoc (ca. 11. Jahrhundert)

Hier sind drei weibliche und acht männlich Figuren zu sehen. Die drei Frauen links oben haben die gleiche Haartracht und tragen die gleiche Kleidung: Ihre langen Haare sind zu zwei Zöpfen geflochten. Ihr Gewand besteht aus einer langen, scheinbar in Falten gelegten, *léine*, die mit einer Borte verziert ist, und einem *bratt*, der mit einer runden Brosche über der Brust zusammengehalten wird. Alle drei scheinen ihre Hände zum Gebet gefaltet zu haben. Die männlichen Figuren sind von ihrem Aussehen her differenzierter als die drei weiblichen. Diese scheinen verschiedene Angehörige der Oberschicht zu repräsentieren. Sie alle tragen eine kunstvoll gefertigte und verzierte *léine*, die sichtbar kürzer ist, als jene der drei weiblichen Figuren, und darüber einen nicht minder prunkvollen *bratt*. Bei den ersten drei Männern der unteren Reihe scheint unter dem Leibkittel ein Untergewand angedeutet zu sein. Weiters tragen sie alle ihre Haare, die aufwendig frisiert aussehen, lang. Bei drei Figuren dürften die Haare zu Zöpfen geflochten zu sein. Ferner haben bis auf einen alle Bärte. Der rechte der beiden Männer rechts oben und der erste der unteren Reihe haben ihre Bärte zu zwei Zöpfen geflochten, was an die Beschreibung Conchobars mac Nessa erinnert.⁵⁵⁶ Bis auf den vierten Mann, dessen Bart gestutzt zu sein scheint, haben alle anderen männlichen Figuren lange Bärte. Sie unterscheiden sich außerdem von ihrer Körperhaltung her: Der linke der beiden rechts oben stützt mit seiner Hand seinen Kopf – er scheint über etwas nachzudenken. Ferner hält die erste Figur der unteren Reihe ein Buch in der Hand, die dritte eine Art Kreuz und die vierte zwei Schwerter. Was die fünfte Figur hält, ist schwer zu erkennen. Die letzte hat zwei Stäbe in der Hand, die nach unten hin gebogen sind.

⁵⁵⁶ Vgl. dazu Kapitel 6.2. Der König von Connacht und der König von Ulster.



Abb. 6: *Maria mit Kind und Engeln*

Dieses Bild von Maria mit Kind ist dem *Book of Kells* (Fol. 7v) entnommen, das zwischen dem 7. und dem 9. Jahrhundert entstanden ist. Alle Figuren auf dieser Abbildung tragen eine Art *léine*, die kunstvoll gefertigt und verziert ist, und darüber einen *bratt*, der mehrfach gefaltet zu sein scheint. Weiters sind alle abgebildeten Kleiderstücke mit goldfarbenen Borten versehen. Sowohl die Engel als auch das Jesuskind haben blonde, gelockte, über sie Schultern herabfallende Haare. Das Gewand, das Jesus trägt, scheint von großem materiellen Wert so sein: Er hat eine goldenfarbene, verzierte *léine* und einen grünen *bratt* an. Marias *bratt* ist purpurn und wird von einer drachenförmigen Brosche zusammengehalten, die aus Silber eingelegt mit Gold zu bestehen scheint. Die *léine*, die sie trägt, ist hellviolett bis rosa und ist fast schon durchsichtig, da man ihre Beine erkennen kann. Ferner scheint die *léine* oder eine Art Schleier, der aus demselben Stoff gemacht ist, ihr Gesicht einzurahmen. Darüber liegt ein goldfarbener Schleier, der bis über die Schultern herabreicht.

Abb. 7: *Männliche Figur mit einem Buch in der Hand*

Hier sieht man einen Ausschnitt vom Beginn des Matthäusevangeliums, *Liber generationis*, aus dem *Book of Kells* (Fol. 29r) Es dürfte sich bei dieser Figur um einen Geistlichen (Mönch, Schriftgelehrter oder eventuell Überbringer des Evangeliums?) handeln, da er ein verziertes Buch in der Hand hält. Er ist in einen purpurnen *bratt* gehüllt, was auf eine hohe Stellung innerhalb der Gesellschaft deutet. Dieser ist außerdem rundherum mit einer goldenen Borte versehen. Darunter trägt er vermutlich eine Art *léine*, der auch purpurn ist – aber heller als der *bratt* – und mit einem Muster verziert ist. Unter der *léine* dürfte diese Figur noch ein oranges Untergewand tragen, das am Kragen und dem Ärmel hervor scheint. Interessant ist, dass er Schuhe anhat. Weiters sind seine Haare blond gelockt und scheinen bis auf die Schultern herab zu fallen. Es fällt auf, dass diese männliche Figur keinen Bart trägt.



Abb. 8: *Bärtiger Mann mit Speer und Schild*

Dieser Ausschnitt aus dem *Book of Kells* (Fol. 200r) zeigt einen Krieger mit kurzen, blonden, lockigen Haaren, die von hinten nach vorne gekämmt zu sein scheinen, und einem schwarzen Spitzbart. Im Unterschied zu den anderen Abbildungen trägt dieser Mann ein grünes Hemd und eine Art blaue Hose (*osáin*), die nur bis über die Knie reicht. In seinen Händen hält er einen Speer und einen runden Schild. Aufgrund von anderen bildlichen frühmittelalterlichen Quellen auf denen auch kleine runde Schilde zu sehen sind, kann man schließen, dass dieser Typus in der frühe Mittelalter gehört.⁵⁵⁷



⁵⁵⁷ MALLORY, James P.: Archäologie, S. 216.

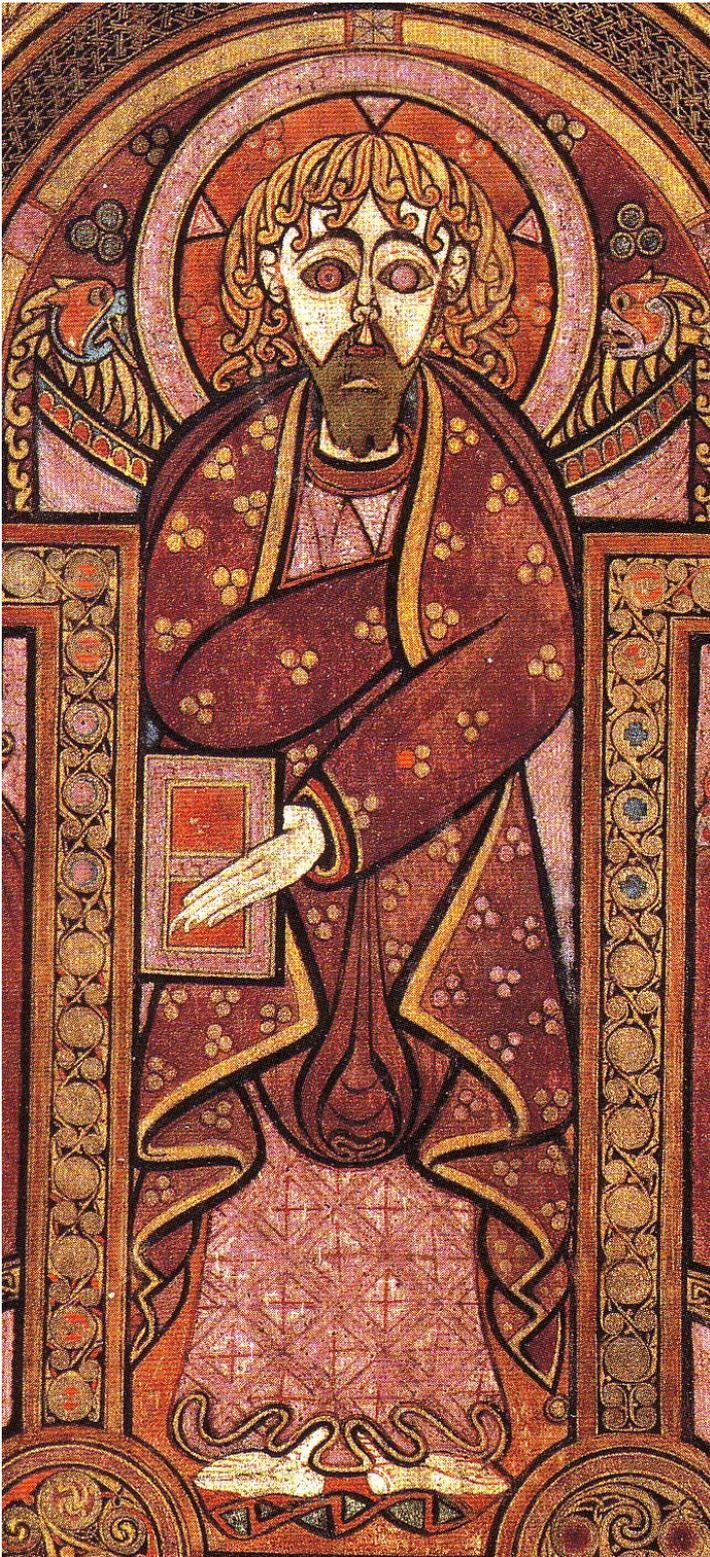


Abb. 9: *Der Heilige Matthäus*

Diese männliche Figur aus dem *Book of Kells* (Fol. 28v) stellt den Heiligen Matthäus dar, der in aufrechter Haltung vor einem Stuhl oder Thron platziert ist, auf dem außerdem die Symbole der anderen der anderen Evangelisten prangen.⁵⁵⁸

Wie die Figur in Abb. 7 hält auch er ein Buch – sehr wahrscheinlich das ihm zugeschriebene Evangelium – in der Hand. An dieser Figur ist interessant, dass ihre Gesichtsform den in den Sagen beschriebenen Ideal sehr nahe kommt: Oben breit und unten schmal. An den Augen des Heiligen fällt auf, dass er in einem keine Pupille hat. Wie die Figur in Abb. 7 hat auch er blonde gelockte Haare, die zu einer Frisur gelegt sind und ihm bis über die Schultern herabfallen. Weiters scheint der braune Bart des Heiligen Matthäus dreigeteilt zu sein. Wie Maria in Abb. 6 und die männliche Figur in Abb. 7 trägt er einen purpurnen, kunstvoll gefertigten *bratt*, der mit einem goldenen Muster beziehungsweise einer Borte verziert ist und mehrfach gefaltet scheint. Unter seinem Mantel trägt er eine *léine*, die, ähnlich wie Marias in Abb. 6, hell-purpurn, fast schon rosa, ist und mit Karos gemustert ist. Unten ist dieses Kleidungsstück mit einer Abschlussborte versehen. Am Kragen und an den Ärmeln blitzt ein andersfarbener Stoff durch, bei dem es sich um ein Untergewand handeln könnte. Diese Figur trägt, wie die meisten im *Book of Kells*, keine Schuhe.

⁵⁵⁸ Vgl. MEEHAN, Bernard: *Das Book of Kells*. S. 36.

Literaturliste

Quellentexte

Annals of the Four Masters, Online benutzbar im Rahmen des CELT (The Corpus of Electronic Texts) Projektes, University College Cork,
Original: <http://www.ucc.ie/celt/published/G100005F/index.html> (8.5.2008),
englische Übersetzung: <http://www.ucc.ie/celt/published/T100005F/index.html> (8.5.2008).

BERGIN, Osborn und R. I. BEST (Hrsg.): *Lebor na Huidre. Book of the Dun Cow*. Dublin: Royal Irish Academy, 1929.

DILLON, Myles (Hrsg.): *Serglige Con Culainn*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1953.

GANTZ, Jeffrey: *Early Irish Myths and Sagas*. London [u. a.], Penguin Books, 1981.

HAMEL, A. G. van (Hrsg.): *Compert Con Culainn*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1933.

HENRY, P. L.: *Verba Scáthaige*. In: *Celtica* 21, 1990, S. 191-207.

HULL, Vernam (Hrsg.): *Longas mac n-Uislenn*. London, New York: Modern Language Association, 1949.

KINSELLA, Thomas: *The Táin. From the Irish epic Táin Bó Cuailnge*. Oxford: Oxford University Press, 1969 (nachgedruckt 2002).

KNOTT, Eleanor (Hrsg.): *Togail bruidne Da Derga*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1936.

MEYER, Kuno: *The Triads of Ireland*. Royal Irish Academy Todd Lecture Series Bd. 13, Dublin: Hodges, Figgis, & Co., 1906.

MEYER, Kuno: The Wooing of Emer. In: *Archaeological Review*. Bd. 1, London, 1888.
Online benutzbar im Rahmen des CELT (The Corpus of Electronic Texts) Projektes, University College Cork: <http://www.ucc.ie/celt/published/T301021/index.html> (8.5.2008).

MEYER, Kuno: The Laud Genealogies and Tribal Histories. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 8, 1912, 291-338.

NETTLAU, Max (Hrsg.): The fragment of the *Táin Bó Cuailghni* in MS Egerton 93. In: *Revue Celtique* 14, 1894, S. 256-266; 15, 1894, S. 62-78 und 198-208.

Ó DÓNAILL, Caoimhín: *Talland Étair. A Critical Edition with Introduction, Translation, Textual Notes, Bibliography and Vocabulary*. Maynooth Medieval Irish Texts IV, Maynooth: Department of Old and Middle Irish, National University of Ireland, Maynooth, 2005.

Ó FIANNACHTA, Pádraig (Hrsg.): *Táin Bó Cuailnge. The Maynooth Manuscript*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1966.

O'RAHILLY, Cecile (Hrsg.): *The Stowe Version of Táin Bó Cuailnge*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1961.

O'RAHILLY, Cecile (Hrsg.): *Táin Bó Cúailnge from the Book of Leinster*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1967, (nachgedruckt 1984).

Online benutzbar im Rahmen des CELT (The Corpus of Electronic Texts) Projektes, University College Cork,

Original: <http://www.ucc.ie/celt/published/G301035/index.html> (24.4.2008),

englische Übersetzung: <http://www.ucc.ie/celt/published/T301035/index.html> (24.4.2008).

O'RAHILLY, Cecile (Hrsg.): *Táin Bó Cúailnge. Recension I*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1976.

Online benutzbar im Rahmen des CELT (The Corpus of Electronic Texts) Projektes, University College Cork,

Original: <http://www.ucc.ie/celt/published/G301012/index.html> (24.4.2008),

englische Übersetzung: <http://www.ucc.ie/celt/published/T301012/index.html> (24.4.2008).

STRACHAN, John und J. G. O'KEEFFE (Hrsg.): *The Táin Bó Cúailnge from the Yellow Book of Lecan. With variant Readings from the Lebor na Huidre*. In: *Ériu* (Supplement), Dublin: School of Irish Learning, 1912.

THURNEYSSEN, Rudolf (Hrsg.): *Táin Bó Cuailghni*. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 8, 1912, S. 525-554.

WINDISCH, Ernst (Hrsg.): *Táin Bó Cúailnge nach der Handschrift Egerton 1782*. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 9, 1913, S. 121-158.

Literatur

ARIÈS, Philippe und Georges DUBY (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*. Bd. 2, Vom Feudalzeitalter zur Renaissance. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 2000.

ASSUNTO, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln: Du Mont, 1996².

BENNEWITZ, Ingrid und Ingrid KASTEN (Hrsg.): *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*. Münster: LIT, 2002.

BENNEWITZ, Ingrid: Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters. In: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*. Hrsg. v.: Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten. Münster: LIT, 2002, S. 1-10.

BREUER, Rolf: *Irland. Eine Einführung in seine Geschichte, Literatur und Kultur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.

BRUFORD, Alan: Cú Chulainn – An ill-made Hero? In: *Texte und Zeittiefe*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1994, S. 184-215.

BRUNNER, Karl und Gerhard JARITZ (Hrsg.): *Text als Realie. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 3. bis 6. Oktober 2000*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003.

BRUNNER, Karl: Kontext der Dinge. Methodische Anwendungen zur Realienkunde in Texten. In: *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*. Hrsg. v.: Theo Kölzer [u.a.], Wien: Böhlau, 2007, S. 409-418.

BOWEN, Charles: Great-bladdered Medb. Mythology and Invention in the *Táin Bó Cuailnge*. In: *Éire* 10, 1975, S. 14-34.

CARNEY, James: Review of *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*. In: *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature. An Anthology of Criticism*. Hrsg.v. Jonathan M. Wooding, Dublin: Four Courts Press, 2000, S. 42-51.

COMERFORD, Richard Vincent: *Ireland*. London: Arnold, 2003.

CORTHALS, Johan: Zur Funktion der frühirischen Prosasagen. In: *Akten des ersten Symposiums Deutschsprachiger Keltologen. Gosen bei Berlin, 8. bis 10. April 1992*. Hrsg. v. Martin Rockel und Stefan Zimmer, Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 67-82.

DOOLEY, Ann: The invention of women in the Táin. In: *Ulidia. Proceedings of the first international conference on the Ulster Cycle of Tales; Belfast and Emain Macha, 8 – 12 April 1994*. Hrsg. v.: James P. Mallory und Gerard Stockman, Belfast: December Publications, 1994, S. 123-133.

DUNLEVY, Mairead: *Dress in Ireland*. London: Batsford, 1989.

ECO, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1991.

ECO, Umberto (Hrsg.): *Die Geschichte der Schönheit*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2004.

EDEL, Doris: Die inselkeltische Erzähltradition zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: *Early Irish Literature – Media and Communication. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der frühen irischen Literatur*. Hrsg. v. Stephen N. Tranter und Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1989, S. 99-124.

EDEL, Doris (Hrsg.): *Cultural Identity and Cultural Integration. Ireland and Europe in the Early Middle Ages*. Dublin: Four Courts Press, 1995.

EDEL, Doris: Keltische Literatur. In: *Die Kelten – Mythos und Wirklichkeit*. Hrsg. v.: Stefan Zimmer, Darmstadt: WBG, 2004, S. 122-160.

ENGELN, Ulrich: *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978.

ENRIGHT, Michael J.: Fires of knowledge. A theory of warband education in medieval Ireland and Homeric Greece. In: *Ireland and Europe in the early Middle Ages. Texts and transmission – Irland und Europa im früheren Mittelalter. Texte und Überlieferung*. Hrsg. v. Próinséas Ní Chatháin und Michael Richter, Dublin: Four Courts Press, 2002, S. 342-367.

GAAR, Simone: *Repräsentative Frauenbilder. Die Rolle von Schönheit und Kleidung im höfischen Roman und in dessen Illustrationen*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien, 2007.

GREEN, Miranda J.: *Animals in Celtic Life and Myth*. London: Routledge, 1992.

GREEN, Miranda J.: *Dictionary of Celtic Myth and Legend*. London: Thames and Hudson, 1997.

GROSS, Rudolf: *Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende*. Düsseldorf, Wien: Econ Verlag, 1981.

JARITZ, Gerhard (Hrsg.): *Kontraste im Alltag des Mittelalters. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 29. September bis 2. Oktober 1998*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000.

JASKI, Bart: Marriage Laws in Ireland and on the Continent in the Early Middle Ages. In: *'The Fragility of Her Sex'? Medieval Irishwomen in Their European Context*. Hrsg. v.: Christine Meek und Katharine Simms, Dublin: Four Courts Press, 1996, S. 16-42.

KEARNEY, Richard (Hrsg.): *The Irish Mind. Exploring Intellectual Traditions*. Dublin: Wolfhound Press, 1985.

KELLY, Fergus: *Early Irish Farming. A study based mainly on the law texts of the 7th and 8th centuries AD*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 2000.

KELLY, Fergus: *A Guide to early Irish law*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 2003.

KELLY, Patricia: The Táin as Literature. In: *Aspects of the Táin*. Hrsg. v. James P. Mallory, Belfast: December Publications, 1992, S. 69-102.

KÖLZER, Theo [u.a.] (Hrsg.): *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*. Wien: Böhlau, 2007.

KROLL, Renate: Verführerin mit Herrschaftsstatus. Zur Symbiose von weiblichen Körper und klassenspezifischer Nobilität im mittelalterlichen Text. In: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*. Hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten, Münster: LIT, 2002, S. 77-95.

LAZAR-MEYN, Heidi Ann: Colour Terms in Táin Bó Cúailnge. In: *Ulidia. Proceedings of the first international conference on the Ulster Cycle of Tales; Belfast and Emain Macha, 8 – 12 April 1994*. Hrsg. v.: James P. Mallory und Gerard Stockman, Belfast: December Publications, 1994, S. 201-205.

LE GOFF, Jacques: *Phantasie und Realität des Mittelalters*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990.

- LOSCHKE, Ingrid: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*. München: Bruckmann, 1993.
- LÖWE, Heinz (Hrsg.): *Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*. Teilband 1, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
- MAC CURTAIN, Margaret und Donncha Ó CORRÁIN (Hrsg.): *Women in Irish Society. The historical Dimension*. v.:, Dublin: Arlen House Ltd., 1979.
- MAC EOIN, Gearóid: *Tána Bó*. Gesellschaftliche Wirklichkeit und literarische Fiktion. Vortrag gehalten im Rahmen des Kolloquiums „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der *Táin Bó Cuailnge*“, 21. bis 23.6.1990 in Freiburg, zusammengefasst von Hildegard L. C. Tristram in: TRISRAM, Hildegard L. C. (Hrsg.): *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 18-21.
- MAC GIOLLA LÉITH, Caoimhín: *Oidheadh Chloinne hUisneach*. The Transmission of a Gaelic Romance. In: *Text und Zeittiefe*. Hrsg. v.: Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1994, S. 439-453.
- MALLORY, James P. (Hrsg.): *Aspects of the Táin*. Belfast: December Publications, 1992.
- MALLORY, James P.: The World of Cú Chulainn. The Archaeology of *Táin Bó Cúailnge*. In: *Aspects of the Táin*. Hrsg. v. James P. Mallory, Belfast: December Publications, 1992, S. 103-159.
- MALLORY, James P.: Die Archäologie der *Táin Bó Cúailnge*. In: *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 192-230.
- MALLORY, James P und Gerard STOCKMAN (Hrsg.): *Ulidia. Proceedings of the first international conference on the Ulster Cycle of Tales; Belfast and Emain Macha, 8 – 12 April 1994*. Belfast: December Publications, 1994
- McCLINTOCK, H. F.: *Old Irish and Highland Dress and that of the Isle of Man*. Dundalk: Dundalgan Press, 1950².
- McCONE, Kim: An Introduction to Early Irish Saint's Lives. In: *Maynooth Review* 11, 1984, S. 26-59.
- McCONE, Kim: *Aided Cheltchair maic Uthechair*. Hounds, Heroes and Hospitallers in Early Irish Myth and Story. In: *Ériu* 35, 1984, S. 1-30.
- McCONE, Kim: Hund, Wolf und Krieger bei den Indogermanen. In: *Studien zum indogermanischen Wortschatz*. Hrsg. v. Wolfgang Meid, Innsbruck: Inst. f. Sprachwissenschaft d. Univ. Innsbruck, 1987, S. 101-154.
- McCONE, Kim: The Cyclops in Celtic, Germanic and Indo-European Myth. In: *Studia Celtica* 30, 1996, S. 89-111.
- McCONE, Kim: *Pagan Past and Christian Present in Early Irish Literature*. Maynooth: Department of Old Irish, National University of Ireland, Maynooth, 2000.

McCONE, Kim: *A First Old Irish Grammar and Reader. Including an Introduction to Middle Irish*. Maynooth: Department of Old and Middle Irish, National University of Ireland, Maynooth, 2005.

McMANUS, Damian: *A Guide to Ogam*. Maynooth: An Sagart, 1991.

MEEHAN, Bernard: *Das Book of Kells. Ein Meisterwerk frühirischer Buchmalerei im Trinity College Dublin*. London: Thames and Hudson, 1995.

MEEK, Christine und Katharine SIMMS (Hrsg.): *'The Fragility of Her Sex'? Medieval Irishwomen in Their European Context*. Dublin: Four Courts Press, 1996.

MEID, Wolfgang (Hrsg.): *Studien zum indogermanischen Wortschatz*. Innsbruck: Inst. f. Sprachwissenschaft d. Univ. Innsbruck, 1987.

MEID, Wolfgang: Überlieferung und sprachhistorische Schichtung der *Táin*. In: *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 22-28.

MICHEL, Paul: „*Formosa deformitas*“. *Bewältigungsformen des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur*. Bonn: Bouvier, 1976.

MIKLAUTSCH, Lydia: Glänzende Rüstung – Rostige Haut. Körper und Kleiderkontraste in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach. In: *Kontraste im Alltag des Mittelalters. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 29. September bis 2. Oktober 1998*. Hrsg. v. Gerhard Jaritz, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, S. 61-74.

NÍ CHATHÁIN, Próinséas und Michael RICHTER (Hrsg.): *Ireland and Europe in the early Middle Ages. Texts and transmission – Irland und Europa im früheren Mittelalter. Texte und Überlieferung*. Dublin: Four Courts Press, 2002.

Ó CATHASAIGH, Tomás: The Concept of the Hero in Irish Mythology. In: *The Irish Mind. Exploring Intellectual Traditions*. Hrsg. v. Richard Kearney, Dublin: Wolfhound Press, 1985, S. 79-90.

Ó CATHASAIGH, Tomás: Mythology in *Táin Bó Cúailnge*. In: *Studien zur Táin Bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 114-131.

Ó CATHASAIGH, Tomás: *Táin Bó Cúailnge and early Irish law*. The Osborn Bergin Memorial Lecture V, Vortrag gehalten am 31. Oktober 2003, Dublin: Faculty of Celtic Studies, University College Dublin, 2005.

Ó CORRÁIN, Donncha: Women in early Irish Society. In: *Women in Irish Society. The historical Dimension*. Hrsg. v.: Margaret Mac Curtain und Donncha Ó Corráin, Dublin: Arlen House Ltd., 1979, S. 1-13.

Ó CRÓINÍN, Dáibhí: *Early Medieval Ireland. 400-1200*. London: Longman, 1995.

Ó HUIGINN, Ruairí: The Background and Development of the *Táin Bó Cúailnge*. In: *Aspects of the Táin*. Hrsg. v.: James P. Mallory, Belfast: December Publications, 1992, S. 29-67.

Ó hUIGINN, Ruairí: Zu den politischen und literarischen Hintergründen der *Táin Bó Cuailnge*. In: *Studien zur Táin Bó Cuailnge*. Hrsg. v. Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 133-157.

Ó MÁILLE, Tomás: Medb Chruachna. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 17, 1927, S. 129-146.

PECK, Harry Thurston: *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*. New York: Harper and Brothers, 1898, Eintrag für „Gades”. Online benutzbar auf: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0062%3Aid%3Dgades> (8.5.2008).

RÄDLE, Fidel: Die Kenntnis der antiken lateinischen Literatur bei den Iren in der Heimat und auf dem Kontinent. In: *Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*. Teilband 1, hrsg. v. Heinz Löwe, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 484-500.

RAFTERY, Barry: Fahren und Reiten in Irland in der Eisenzeit. Die archäologischen Belege. In: *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Hrsg. v.: Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1993, S. 173-191.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle: Fiktionen. In: *Geschichte des privaten Lebens*. Bd. 2, Vom Feudalzeitalter zur Renaissance. Hrsg. v.: Philippe Ariès und Georges Duby, Augsburg: Bechtermünz Verlag, 2000, S. 299-370.

RICHTER, Michael: *Irland im Mittelalter. Kultur und Geschichte*. Münster [u.a.]: LIT Verlag, 2003.

ROCKEL, Martin und Stefan ZIMMER (Hrsg.): *Akten des ersten Symposiums Deutschsprachiger Keltologen. Gosen bei Berlin, 8. bis 10. April 1992*. Tübingen: Niemeyer, 1993.

RÖSENER, Werner: Sozialgeschichte und mittelalterliche Realienkunde. In: *Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 20. September 1982*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, S. 88-98.

SAYERS, William: Concepts of Eloquence in ‘Tochmarc Emire’. In: *Studia Celtica* 26/27, 1991/1992, S. 125-154.

SCHÜPPERT, Helga: Der Beitrag der Literaturwissenschaft für die mittelalterliche Realienkunde. In: *Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 20. September 1982*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984, S. 158-167.

SIMMS; Katharine: Women in Norman Ireland. In: *Women in Irish Society. The historical Dimension*. Hrsg. v.: Margaret Mac Curtain und Donncha Ó Corráin, Dublin: Arlen House Ltd., 1979, S. 14-25.

SJOESTEDT, Marie-Louise: *Gods and Heroes of the Celts*. Nachdruck, Dublin: Four Courts Press, 1995.

THIEL, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag, 1980⁵.

THURNEYSSEN, Rudolf: *Die irische Helden- und Königsage bis zum siebzehnten Jahrhundert*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1921.

THURNEYSSEN, Rudolf: *A Grammar of Old Irish*. Übersetzt aus dem Deutschen von D. A. Binchy und Osborn Bergin, Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1946 (nachgedruckt 1998).

TRANTER, Stephen N. und Hildegard L. C. TRISTRAM (Hrsg.): *Early Irish Literature – Media and Communication. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der frühen irischen Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, 1989.

TRISTRAM, Hildegard L. C.: Einleitung. Die Fragestellung: Problembereich und Spannungsbreite der Medialität im älteren Schrifttum. In: *Early Irish Literature – Media and Communication. Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der frühen irischen Literatur*. Hrsg. v. Stephen N. Tranter und Hildegard L. C. Tristram, Tübingen: Gunter Narr, 1989, S. 13-38.

TRISTRAM, Hildegard L. C. (Hrsg.): *Studien zur Táin bó Cuailnge*. Tübingen: Gunter Narr, 1993.

TRISTRAM, Hildegard L. C. (Hrsg.): *Texte und Zeittiefe*. Tübingen: Gunter Narr, 1994.

TRISTRAM, Hildegard L. C.: What is the purpose of the Táin Bó Cúailnge? In: *Ulidia. Proceedings of the first international conference on the Ulster Cycle of Tales; Belfast and Emain Macha, 8 – 12 April 1994*. Hrsg. v.: James P. Mallory und Gerard Stockman, Belfast: December Publications, 1994, 11-21.

TRISTRAM, Hildegard L. C.: The 'Cattle-Raid of Cuailnge' in Tension and Transition. Between the Oral and the Written, Classical Subtexts and Narrative Heritage. In: *Cultural Identity and Cultural Integration. Ireland and Europe in the Early Middle Ages*. Hrsg. v. Doris Edel, Dublin: Four Courts Press, 1995, S. 61-81.

TRISTRAM, Hildegard L. C.: Latin and Latin Learning in the *Táin Bó Cuailnge*. In: *Zeitschrift für celtische Philologie* 49/50, 1997, S. 847-877.

WENZEL, Edith: Der Text als Realie? Auf der Suche nach dem Text und seinem Autor. In: *Text als Realie. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 3. bis 6. Oktober 2000*. Hrsg. v. Karl Brunner und Gerhard Jaritz, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, S. 81-95.

WENZEL, Horst: *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*. Darmstadt: WBG, 2005.

WOODING, Jonathan M.: *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature. An Anthology of Criticism*. Dublin: Four Courts Press, 2000.

ZIMMER, Stefan (Hrsg.): *Die Kelten – Mythos und Wirklichkeit*. Darmstadt: WBG, 2004.

Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 20. September 1982, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.

Homepage des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, <http://www.imareal.oeaw.ac.at/> (5.5.2008).

Abstract

Die *Táin Bó Cúailnge*, die von einem Rinderraub in der vorhistorischen, grauen Vorzeit erzählt, nimmt innerhalb der frühen irischen volkssprachlichen Literatur eine Sonderstellung ein, da sie zum Ersten von außergewöhnlicher Länge ist, und zum Zweiten viele andere Erzählungen aus ihr hervorgegangen sind beziehungsweise von ihr abhängen. Dieses Heldenepos ist in Prosimetrum geschrieben und wird in der heutigen Forschung allgemein der Ulster Sage zugerechnet. Es sind uns heute drei Rezensionen überliefert, wobei Rezension II einer literarischen Komposition am nächsten kommt. Die erste Rezension ist im *Lebor na hUidre* (LU) enthalten, welches um 1100 entstanden ist und die älteste irische Handschrift darstellt, die volkssprachliche Texte enthält. Vom Charakter her ist diese Fassung eine Kompilation, da sie verschiedene Versionen der gleichen Episoden wiedergibt. Die dritte Rezension ist nur noch fragmentarisch erhalten. Wahrscheinlich im 9. Jahrhundert das erste Mal schriftlich fixiert, wird die *Táin Bó Cúailnge* von verschiedenen Literaten über Jahrhunderte hinweg immer weiter entwickelt. Jede einzelne schriftliche Fixierung stellt eine Momentaufnahme des Textes dar, der sich durch Beweglichkeit charakterisiert und „unfest“ ist. Daraus ergibt sich eine Mischung aus verschiedenen Elementen, die der *Táin Bó Cúailnge* ihren spezifischen Charakter verleihen.

Da die in der Heldensage dargestellte Oberschicht streng hierarchisch geordnet ist, sind Selbstdarstellungs- und Repräsentationsstrategien für die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft von essentieller Bedeutung. Der Status und der Rang eines Menschen sind nur durch ein System von festgelegten und konsensgesicherten Symbolen erkennbar, die für die Öffentlichkeit erfahrbar zur Schau getragen werden müssen. Dies geschieht vorwiegend über exklusive Kleidung, prächtige Ausstattung und kostbare Rüstung beziehungsweise Waffen. Ferner werden Figuren aufgrund ihrer körperlichen Schönheit als adelig erkannt, da der Stand als in den Körper selbst eingeschrieben verstanden wird.

In der *Táin Bó Cúailnge* offenbart sich das Bedürfnis, sich repräsentativ in Szene zu setzen, vor allem in den Personenbeschreibungen, in denen sich außerdem eine unbändige Freude an Allem was farbenfroh ist, glitzert und glänzt, zeigt. Kleidung, Ausstattung und Waffen sind immer vom Feinsten und zeichnen die Personen als Angehörigen der Oberschicht aus. Weiters ermöglichen es Erkennungsmerkmale dieser Art das Amt einer Figur zu identifizieren. Gleichzeitig macht es die Abwesenheit solcher Kennzeichen unmöglich, diese ihrem Rang nach einzuordnen. In diesem Sinne kann auch das gewaltsame Entfernen von Statussymbolen als Schande und Beleidigung gewertet werden, da auf diese Weise ein

Angehöriger der Oberschicht degradiert wird: Es werden jene Merkmale weggenommen, die die jeweilige Person im öffentlichen Raum als adelig ausweisen. Andererseits kann auch Missbrauch mit dem konsensgesicherten Zeichensystem getrieben werden, indem ein Charakter „verkleidet“, also mit Kleidung und Merkmale, die seinem oder ihrem Rang nicht entsprechen, in der Öffentlichkeit auftritt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Dagmar Haunold BA
Geburtsdatum/ort: 30. Juli 1980 in Wien, Österreich
Staatsbürgerschaft: Österreich
Stand: ledig

Studium

2005 – 2008 Wiederaufnahme des Studiums an der Universität Wien:
Geschichte und Sozialkunde (LA) und Anglistik und
Amerikanistik (LA)

2004 – 2005 Drittes Jahr des BA Kurses (Arts Double Honours) an der
National University of Ireland Maynooth, Irland:
History und Medieval Irish and Celtic Studies
Abgeschlossen mit 6. September 2005

2003 – 2004 Im Rahmen der SOCRATES Austauschprogrammes:
Erasmus-Jahr in Irland an der National University of Ireland
Maynooth:
History und Medieval Irish and Celtic Studies

1999 – 2003 Studium an der Universität Wien:
Geschichte und Sozialkunde (LA) und Anglistik und
Amerikanistik (LA)

1998 – 2003 Studium an der Universität Wien:
Ur- und Frühgeschichte und Fächerkombination

Schulbildung

1995 – 1998 Oberstufenrealgymnasium Englische Fräulein Krems an der
Donau, Matura am 5. Juni 1998