

# SCHRIFTEN ZUR WEINGESCHICHTE

Herausgegeben von der Gesellschaft für Geschichte des Weines

ISSN 0302-0967

Nr. 45—Wiesbaden—Juli 1977

## FEDERWEISSER

Von Prof. Dr. Helmut Arntz



Vortrag auf der Jahresveranstaltung der  
Gesellschaft für Geschichte des Weines  
in Mainz am 23. April 1977



# Federweißer

## 1. Federn

„Federn sind ein charakteristisches Eigenthum der Vögel“<sup>1</sup>. „Federn sind eine Bedeckung oder Kleidung derer Vögel, worunter die Schwanen- und Gänsefedern, zu Anfüllung derer Betten die nützlichsten sind, wiewohl die erstern sehr rar und nur vor vornehme Herren und reiche Leute kommen . . . Staub- oder Pflaumfedern werden diejenigen genennet, welche . . . die zärtesten . . . sind“<sup>2</sup>. „Feder nennt man das eigenthümliche hornige Hautgewächs, womit die Oberfläche des Vogelkörpers und einiger Insekten bekleidet ist“<sup>3</sup>.

Das letzte Zeugnis schränkt schon ein, daß nur Vögel Federn besitzen können. „Bey den Jägern heißen die Borsten der wilden Schweine und die Stachel am Igel Federn. Hierher gehören auch die Floßen an den Fischen, welche . . . Floßfedern, d. i. Schwimmfedern, genannt werden“<sup>4</sup>. Während hier eine Vergrößerung vorzuliegen scheint, gilt andererseits „der Staub auf den Flügeln der Schmetterlinge für ein Gefieder, seine zarten Schuppen für Federn. Wollige Pflanzen oder ihre Blätter sind mit feinen Federn besetzt; selbst die Schneeflocken gelten für himmlische, aus einer Göttin Bett fliegende Federn“<sup>5</sup>. Solchen Federstaub kennt auch Adelung als „die kleinsten und besten Federn unten von dem Bauche, Flaumfedern, Staubfedern und Isländischer Federstaub, d. i. Eiderdunen“<sup>6</sup>.

Schon im Mittelhochdeutschen hat *vēdere*, *vēder* auch die Bedeutung „pflaumiges Pelzwerk“ mit der interessanten Übertragung auf eine „pflaumweiche“ (fälschlich „pflaumenweiche“, auf die Frucht bezogen!) Person: *vēder-lēserin* „Bettlerin durch schmeichlerische Dienstleistung“<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Conversations-Lexikon, 10. Aufl., Band V, Leipzig (Brockhaus) 1852, S. 773.

<sup>2</sup> Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften u. Künste, IX. Bd., Halle und Leipzig (J. H. Zedler) 1735, Sp. 402. „Pflaum“ (so sprachrichtiger als *Flaum*) bedeutet an sich schon „Feder“; denn es ist aus lat. *pluma* entlehnt.

<sup>3</sup> J. S. ERSCH – J. G. GRUBER, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, 42. Theil, Leipzig 1845, S. 219.

<sup>4</sup> JOHANN CHRISTOPH ADELUNG, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, II. Theil, Wien 1896, Sp. 65.

<sup>5</sup> J. GRIMM, Deutsches Wörterbuch, Band III, 1862, Sp. 13 (im folgenden als DWb. zitiert); ders., Deutsche Mythologie, 2. Ausg., Göttingen 1844, S. 216.607.

<sup>6</sup> A. a. O. Sp. 69.

<sup>7</sup> M. LEXER, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch III, Leipzig 1878, Sp. 38. Auch *Federstaub* ist schon vorhanden, aber als Adjektiv *vēder-stoup*: unz das pîr vederstaub wird („das Bier federähnlich schäumt“), ebda. Sp. 40.

Bei solcher Bedeutungsweite liegt fernere Übertragung nahe; so gibt es den Krauskohl (*brassica crispa*) als Federkohl, *myriophyllum* und *solidago virgo aurea* als Federkraut<sup>8</sup>. Die Pfingstnelke (*dianthus caesius*) heißt in Baden Federnblume, die Gartennelke (*dianthus plumarius*) Federrösle, das Schilfrohr Federrohr<sup>9</sup> usw.

Unter den sonstigen übertragenen Anwendungen der Feder erwähnen wir noch zwei, weil bei ihnen eine grauweiße Färbung oder milchige Trübung deutlich ist, die uns bei Betrachtung der „Feder-Mineralien“ besonders interessieren wird: Federharz heißt milchiger Saft (*gummi elasticum*), der aus Bäumen gewonnen wurde<sup>10</sup>, und Federwolken (*cirrus*) sind weißgraue „dünne, flockige Wolken, die sonst auch Lämmerwolken oder Schäfchen heißen, als zögen Lämmer über den Himmel oder lägen Federn daran ausgestreut“<sup>11</sup>. Hieß unser „Federweißer“ Federwein, würden wir ihn gewiß dieser Reihe übertragener Bedeutungen zugesellen; aber so hieß er nie, sondern – nach allen alten Zeugnissen – *Federweiß*, jener noch hefetrübe Wein, für den es (vielleicht mehr in der Theorie als in der Wirklichkeit; denn oft gehören die Bezeichnungen verschiedenen Mundarten zu) eine aufsteigende Reihe gibt: *Bitzler* als Most, dessen beginnende Gärung die Zunge beizt; *Sauser*, *Suser*, *Risser*, *Sturm*, *Brauser*, in dem sich die volle Gärung manifestiert (auch *Bremser*, weil er die Zunge schließlich lähmt); *Federweißer*, bei dem die Klärung beginnt, und *Jungwein*, mit dem sie sich vollendet.

## 2. Weißwein

Im Weingesetz 1930 waren die Weinarten noch nicht aufgezählt. Das von 1969 (überrollt durch das von 1971) hat sich entschlossen, es zu tun, so daß § 8 bestimmt: „Weißwein ist ein nur aus Weißweitrauben hergestellter Wein“.

Wie einleuchtend, möchte man sagen, und mit Koch hinzufügen: „Das ist niemals zweifelhaft gewesen, nun der Vollständigkeit und Klarheit halber aber im Gesetz zum Ausdruck gebracht“<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> DWb. a. a. O. Sp. 1403.

<sup>9</sup> Badisches Wörterbuch, bearb. von Ernst Ochs, fortgesetzt von K. F. Müller und G. W. Baur, Band II, Lahr/Schwarzwald 1942–1974, S. 30. Auch Adellung (a. a. O. Sp. 68) kennt *Federkohl*, *Federkraut*, *Federnelke*.

<sup>10</sup> DWb. III, Sp. 1401.

<sup>11</sup> Ebda. Sp. 1411.

<sup>12</sup> HANS-JÖRG KOCH, Kommentar zum Weingesetz, Neustadt 1970, S. 238.

War es wirklich nie zweifelhaft? Eine Rechtsverordnung soll<sup>13</sup> die Rebsorten festsetzen, deren Weintrauben für die Herstellung der einzelnen Weinarten — Weißwein, Rosewein (Weißherbst), Rotling, Rotwein — verwendet werden dürfen. Nach dem Bericht des Ausschusses „ermächtigt und verpflichtet (diese Regelung) den Ordnungsgeber, durch eine positive Bestimmung klarzustellen, ob und gegebenenfalls unter welchen Voraussetzungen die Weintrauben bestimmter Rebsorten den Weißwein- oder Rotweintrauben zuzurechnen sind, weil es Grenzfälle gibt und eine einheitliche Beurteilung aus Gründen der Rechtssicherheit notwendig ist“.

Im Zusammenhang mit Weißwein wird man auch bemerken, daß nach § 8 Wein-Gesetz „statt der Bezeichnung Rosewein die Bezeichnung Weißherbst für Weine aus bestimmten Anbaugebieten gebraucht werden“ darf; vorwiegend für Weine aus weißgekelterten Mosten blauer Trauben der Sorte Spätburgunder. Teils ist bei ihnen ein rosiger, lachsfarbener Farbton erwünscht; häufig stellt er sich ein; aber „weiß“ ist der Weißherbst so wenig wie der Weißwein.

Das sollte schon das älteste Zeugnis deutlich machen; denn in den althochdeutschen Glossen heißt der Wein aus Aminea<sup>14</sup> *aminium uinum*, *wisuuin quasi sine minio*<sup>15</sup>. Ein Wein, „beinahe ohne Zinnoberrot“, kann doch höchstens ein Weißherbst gewesen sein. Die Bezeichnung als „weißer Wein“ war wohl gemeinwestgermanisch; denn angelsächsisch ist *hwit wīngeard*, *aminea* belegt<sup>16</sup>, und auch das althochdeutsche *wīze drūbo*, *uminiu*, das aus Aminea entstellt ist, spricht für den hohen Ruf dieser „weißen“ Weine. Alt ist auch das Zusammenwachsen von weißer Wein (mittelhochdeutsch *wīzer wīn*, mittelniederländisch *witte wijn*<sup>17</sup> zu mittelhochdeutsch *wīzwin*<sup>18</sup>, vgl. schon oben die althochdeutsche Glosse *wisuuin*.

Wir sagten, daß die Sprache, die eine Bezeichnung Weißwein zuläßt, es mit den Farben nicht genau nimmt. Niemand würde die Arbeit des Anstreichers akzeptieren, der eine Wand so „weiß“ streichen würde, wie weißer

---

<sup>13</sup> § 8 Abs. 1 Satz 2.

<sup>14</sup> Aminea, Aminea ist eine Gegend Italiens in der picentischen Region; *vinum amineum* z. B. bei Cato, *uuae amineae* bei Virgil.

<sup>15</sup> Graff 5, S. 251; Eero Alanne, Die deutsche Weinbauterminologie, Helsinki 1950, S. 24. — Lat *minium* „Mennige“.

<sup>16</sup> BOSWORTH-TOLLER, An Anglo-Saxon Dictionary, based on the MS. collections of the late J. Bosworth, edited and enlarged by T. Northcote Toller, Oxford 1882, S. 1233 b.

<sup>17</sup> E. VERWIJS - J. VERDAM, Middelnederlandsch Woordenboek I — X, s' Gravenhage 1885 — 1941, Band IX, Sp. 2477.

<sup>18</sup> M. LEXER a. a. O. III, Leipzig 1878, Sp. 897.

Wein sich mit Schmuck und Tugenden präsentiert: hellgelb, lichtgelb, grünlichgelb, goldgelb, goldfarbig, grünlich, gelblich; ja sogar hochfarbiger und bräunlicher Wein, oder eine als topas- oder bernsteinfarben hochgelobte Trockenbeerenauslese bleiben („weil es niemals zweifelhaft war“) Weißwein.

Am anderen Ende sieht es nicht viel besser aus; denn unsere „blaue“ Burgundertraube heißt in Frankreich *pinot noir* und weist aufs Schwarze wie unser Schwarzriesling. Schon die Römer nannten den dunkelroten einen „schwarzen“ Wein (*vinum nigrum*). Den „Schwarzburgunder“ haben wir zwar nicht, aber sein Gegenstück, den Weißburgunder, obgleich das einzig Weiße an seinen Weinen ist, daß sie, obgleich aus einer Burgundertraube, nicht rot oder rosee sind. Mit den Franzosen teilen wir uns den grauen Burgunder = *pinot gris*. Er hat – glücklicherweise – bei uns nicht zu einem Grauwein geführt, jenseits des Rheins aber ist die Bezeichnung *vin gris*, die für den Goldton des Ruländers eine Kränkung wäre, ganz geläufig, zum Beispiel für die *vins du sable* von Listel, früher auch in größtem Umfang in Lothringen.

Man sage nicht, die Sprache könne sich halt nicht präziser ausdrücken. Sie hat wiederholt Ansätze dazu gemacht; zum Beispiel mit althochdeutsch *hlūtarwīn* „Lauterwein = heller Wein, Weißwein“, das wir aus der Glosse *Lutteresuines uini meri* erschließen<sup>19</sup>. Dieser *hlūtarwīn* war ebenso der Gegensatz von Rotwein, wie auch im Lateinischen häufig *purum vinum* als Gegensatz von *rubrum vinum* auftritt<sup>20</sup>. Wieder ist das Wort westgermanisch (angelsächsisch *hlūttor wīn*<sup>21</sup> und lebt im Mittelhochdeutschen als *lūterwīn* fort: zwei Fuder gemeines Huntschen wines, daz einz sol sin *luter win* und daz ander *rot win*<sup>22</sup>. Erst in späterer Zeit hat *lauter* in der Weinsprache den Begriff „ohne Beimischung“ angenommen und ist dadurch zur Bezeichnung von „Weißwein“ untauglich geworden.

Offenbar ist auch *blanc* „blank“ im Mittelhochdeutschen für „weiß“ gebraucht worden, mit Sicherheit aber im Mittelniederdeutschen: *wīn rōt unde blank*<sup>23</sup>. Noch einmal treffen wir den *amineum vinum*, diesmal glossiert

<sup>19</sup> Ahd. Glossen 1, 519, 23.

<sup>20</sup> So auch v. Bassermann-Jordan, *Geschichte des Weinbaus*<sup>2</sup>, 1923, S. 452, Anm. 1; 530; 623.

<sup>21</sup> BOSWORTH-TOLLER, a. a. O., S. 685 a.

<sup>22</sup> v. BASSERMANN-JORDAN, a. a. O., S. 375. Der Text stammt aus dem 14. Jahrhundert.

<sup>23</sup> A. LASCH - C. BORCHLING, *Mittelniederdeutsches Handwörterbuch*, Band I, Neumünster 1956, S. 289; K. Schiller - A. Lübben, *Mittelniederdeutsches Wörterbuch I – VI*, Bremen 1875 – 1881, S. 351 und Nachtr. 70.

als *blancken wyhn*<sup>24</sup>, und Sachsen liefert im Jahr 1459 *blankwijn* dazu<sup>25</sup>. Wieder mußte die Bezeichnung ausfallen, weil die Weinsprache *blank* für „klar, ungetrübt“ okkupierte.

Also das Weingesetz mit noch nicht verbrauchten Bezeichnungen ändern? Beileibe nicht; denn wenn es auch zutreffender wäre, den „weißen“ Wein hellfarbig oder lichtgelb zu nennen, würden solche Termini sich nicht durchsetzen, und es würde vielleicht auf farblos, wässerig oder blaß hinauslaufen — da sollten wir lieber bei Weißwein bleiben, auch wenn die Bezeichnung nicht zutrifft.

Die Alten waren einfallsreicher; denn bei ihnen war der Würzwein eine eigene Rebsorte: uff dirre reben wart drier hand win gepflanzet, *wiswin*, *rotwin* und *gewürzter win*<sup>26</sup>. Als vierte Weinart kennt schon das Althochdeutsche den *goldfar win* „goldfarbener Wein“: *succinatum vinum* wird mit *goltfarwin*, *goltfarowin* glossiert<sup>27</sup>.

Das Problem ist, nachdem die Bezeichnung *vin blanc*, *vino bianco* usw. sich durchgesetzt hat, nicht auf Deutschland beschränkt; man denke an die *vins blancs tachés* der Franzosen „qui présentent une légère teinte rose donnée par les cépages ou les récipients“. Auch die *vins blancs secs* „peuvent être édulcorés par coupage avec des moûts mûtés a l’anhydride sulfureux“<sup>28</sup>.

Im Gegensatz zu der Nachlässigkeit, die wir der Sprache bei den Weinarten bescheinigten, ist sie von höchster Präzision bei der Klarheit. Da hat der Wein nur einen *staubigen Schimmer*, hat *Schleier*, der *körnig*, *wolkig*, *flockig* ist, oder aber *staubig*, was meinen kann, mit staubfeinen Ablagerungen oder faserförmigen Gebilden durchsetzt. Dies alles macht ihn *getrübt*, *blind* oder *trüb*, wenn er nicht gar *umgeschlagen* oder *eirweißgetrübt* ist.

In diese Fülle anschaulicher Variationen paßt der *Federweiße*: er ist hefetrüb. Zwar schwimmen bei ihm ebensowenig Federn im Wein herum wie Wolken bei dem, der *wolkig* heißt; aber niemand nimmt daran Anstoß, daß der Cirrus eine *Federwolke* ist oder die Feder zu Vergleichen dient: was *federleicht* ist, braucht darum nicht aus Federn zu bestehen. Bezeich-

<sup>24</sup> DIEFENBACH, *Lexicon Latino-germanicum*, Frankfurt 1857, S. 29 c s. v. *Amenium*.

<sup>25</sup> v. BASSERMANN-JORDAN, a. a. O., S. 123, Anm. 1.

<sup>26</sup> St. Geogener Prediger 293 vom Jahr 1387; siehe DWb. XIV, 1. Sp. 1228.

<sup>27</sup> Ahd. Gl. 3, 155,19; Alanne a. a. O., S. 68. — Dem goldfarbenen entspricht der „*vinum crisum est coloris aurei*“ des Glossar. medic. Simon. Januens. ex Cod. reg. 6959; siehe Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Band VIII, 1887, S. 243. Dort findet sich unter den 97 Weinbenennungen keine einzige für „Weißwein“!

<sup>28</sup> NORBERT GOT, *La dégustation des vins. Classification et présentation des vins*, SODIEP, 1955, S. 101.

nungen wie *glockenklar* zeigen, daß der Wein auch sonst zu Vergleichen anregt; und wer ihm nachdrücklich *Grasgeschmack* oder *Asbestgeschmack* bescheinigt, wird kaum aus persönlicher Kenntnis wissen, wie Gras oder Asbest schmeckt. Trotz all diesen Beispielen lehnen wir eine Deutung des Federweißen als „weiß wie eine Feder“ rundweg ab, aus sprachlichen Gründen ebenso wie wegen der Quellen, die uns zunächst auf Alaun führen, und damit in den Umkreis der Mittel, die Wein zu den verschiedensten Zwecken zugesetzt wurden. Über diese Zwecke werden wir Näheres gleich lesen.

### 3. Alaun

„*Alaun* . . . ist glasglänzend, im Wasser löslich, und besitzt einen süßlich zusammenziehenden Geschmack . . . *dient zum Klären* durch feinen Thonschlamm getrübbten Wassers . . . “<sup>29</sup>. „Den herben Geschmack, eine Tugend vieler rothen Weine, sucht man zu erreichen durch Zusatz von Nußschalen, Eichenrinde, Weidenrinde und dgl. vegetabilische gerbstoffhaltige Substanzen, wodurch, wenn diese Zusätze nicht übertrieben werden, der Gesundheit kein Schaden geschieht. Weniger gleichgültig ist die Verfälschung mit Alaun, wodurch mehre Zwecke erreicht werden. Theils wird hierdurch der Wein schöner roth, theils bekommt er mehr Dauerhaftigkeit und erhält endlich davon einen zusammenziehenden Geschmack“<sup>30</sup>.

„Kali-Alaun, Alaun, kommt in der Natur fertig gebildet vor . . . , als erdiger und auch als Beschlag, graulichweiß . . . Federalaun (Karsten's Federsalz), Alaun von faseriger Textur . . . Der Geschmack des Alauns ist herbe, etwas süßlich und zusammenziehend . . . Der Alaun, welchen die Alten schon kannten und benutzten, war natürlicher oder gediegener Alaun; doch lernte man schon im 8. Jahrhundert dies Doppelsalz aus den Alaunerzen gewinnen. Man bedient sich des Alauns . . . *zum Klären* . . . “<sup>31</sup>. Die letzte Angabe kehrt bei Pierer wieder: „Auch dient der Alaun . . . *zum Klären der Trinkwasser* . . . “<sup>32</sup>. Ebenso sagt der Larousse pour tous (Paris o. J., Band I, S. 53) unter „alun, sulfate double d'aluminium et d'un autre

---

<sup>29</sup> Allg. deutsche Real-Encyklopädie (Brockhaus), a. a. O., 10. Aufl., Band I, 1851, S. 242.

<sup>30</sup> Ebda. Band XIV, 1852, S. 1280 (Fälschung von Rotwein). Dort ist (S. 1282 f.) ein ausführlicher Absatz der „Prüfung auf Alaun“ gewidmet.

<sup>31</sup> Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände, herausg. von J. Meyer, Band I, Hildburghausen 1840, S. 654 – 660.

<sup>32</sup> Pierers Universal-Lexikon, 4. Aufl., Band I, Altenburg 1857, S. 256.

métal . . . on l'utilise aussi *pour la clarification de certaines eaux* . . . ". Schon 1565 ist der Gebrauch von *Alaun als Schönungsmittel* bezeugt <sup>33</sup>.

„Wer zu Zürich Wein vermehrt oder anmacht mit Alaun oder mit Kalk, und es vor den Rat kommt, der gibt der Stadt 5 Pfund Buße von jedem Faß“, bestimmt eine Zürcher Verordnung aus dem Jahr 1304 <sup>34</sup>. Im 17. Jahrhundert soll ein Zusatz von Alaun (*allume*) in Pistoja gebräuchlich gewesen sein, und zwar *un oncia per ogni baril* <sup>35</sup>. Das Königreich Bayern erließ 1829 Vorschriften über eine Kellerkontrolle, die jährlich wenigstens einmal bei den Weinwirthen und im Fall von Anzeichen der Verfälschung auch bei den Weinhändlern vorgenommen, und bei der besonders nach folgenden Zusätzen gefahndet werden sollte: „Blei, Alaun, Kalk, Schwefelsäure, Branntwein, Blaubeeren, rothe Rüben, Apfelmost . . .“ <sup>36</sup>.

Es besteht also kein Zweifel, daß Alaun zu unschuldiger Verbesserung und böser Verfälschung durch die Jahrhunderte in Gebrauch war. Wir wüßten noch mehr davon, wäre Alaun nicht in den meisten Verordnungen mit andern verbotenen Zutaten zu „Gemäch“ zusammengefaßt, wie etwa in der Ordnung „des gemechts halben des weins“ der Fürstbischöfe von Bamberg und Würzburg und anderer Fürsten vom Jahr 1482, der fränkischen „Punktation“ <sup>37</sup>. Andernorts ist Alaun einbegriffen in dem, was „schädlicher Zuwachs“ heißt, wie in der Polizeiordnung von 1552, durch die die Stände im Elsaß es den Schiffleuten und Inhabern des Fuhrverkehrs untersagten, den Wein „mit Kalkh oder dergleichen schädlichem Zuwachs“ zu bereiten und zu verfälschen <sup>38</sup>. Schon 1472 hatten die Stände des Elsaß mit andern in Breisach durch eine Vereinbarung verboten, „den Wein mit Weideschen (= Weidenasche), Salz, Kalk . . . oder sonstigen Materien zu machen und artznen“ <sup>39</sup>.

<sup>33</sup> GUILIELMUS GRATAROLUS, *De vini natura, artificio, et vsv, deque re omni potabili, opus certis capitibus distinctum, et nunc primum in lucem editum*, Argentorati 1565, S. 136 f. (alumen rochae).

<sup>34</sup> OECHSLI, *Quellenbuch zur Schweizergeschichte*, Neue Folge, S. 245 f.; H. Hasler, *Der schweizerische Weinbau mit besonderer Berücksichtigung der zürcherischen Verhältnisse*, Zürich 1907, S. 10.

<sup>35</sup> A. MATANI, *Memoria sulla coltura delle viti*, 1788, S. 35; F. A. Cartheuser, *Abhandlungen über die Verfälschungen der Weine, welche der Gesundheit schädlich sind*, Giesen (so!) 1779, S. 53 ff.; F. v. Bassermann-Jordan, a. a. O., II<sup>2</sup>, 1923, S. 623 f.

<sup>36</sup> Ebda., S. 798.

<sup>37</sup> Ebda., S. 623 f.

<sup>38</sup> CARL LÖPER, *Die Rheinschiffahrt Straßburgs in früherer Zeit*, Straßburg 1877, S. 60; Medard Barth, *Der Rebbau des Elsaß und die Absatzgebiete seiner Weine*, Straßburg – Paris 1958, Band I, S. 337.

<sup>39</sup> BARTH, a. a. O., S. 362. *artznen* ist Verbum zu *Arzt*; also „kranken Wein heilen“.

Alaungebrauch ist natürlich nicht auf Deutschland beschränkt; die „Encyclopédie“ weiß zu berichten daß „*L'alun clarifie les liqueurs; un peu d'alun jeté dans de l'eau divine, la clarifie de façon qu'on n'est pas obligé de la filtrer*“<sup>40</sup>. Auf das Filtern kommen wir im Zusammenhang mit dem Asbest zurück.

Schon die eigenartige geschmackliche Wirkung des Alauns als eines *minéral d'un goût acide, qui laisse dans la bouche une saveur douce, accompagnée d'une astringence considérable*<sup>41</sup> mußte nahelegen, daß ihm eine bedeutende Rolle in der Weinbehandlung zugewiesen wurde.

Die Weinbehandlung mit Alaun war schon den Alten bekannt; denn nach den *Geoponica*<sup>42</sup> wurde Alaun auch zum Haltbarmachen des Weins und zur Abstumpfung der Säure verwendet<sup>43</sup>.

#### 4. Federalaun und Federweiß

„Alumen . . . tria huius enumerantur genera, liquidum, rotundum, scissile. Liquidum natura primum est: nam ex eo duae reliquae species concrecunt“<sup>44</sup>. Wir wollen nicht weiter untersuchen, ob das flüssige Alaun – wir würden sagen, die essigsäure Tonerde –, das schon auf Plinius und Dioskorides zurückgeht<sup>45</sup>, unter den drei Arten die ursprüngliche sei, und gewiß nicht aufrechterhalten, daß sein Name alumen „vom Licht“ komme („Dic-tum putatur a lumine, quod lumen coloribus tingendis praestet“<sup>46</sup>; aber

---

<sup>40</sup> Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers (Diderot – d'Alembert), Band I, 1781, S. 254. Das „eau divine“ ist wohl, was sonst eau céleste heißt (z. B. Le Larousse pour tous, Paris o. J., S. 527): Eau céleste, mélange d'ammoniaque liquide et d'une dissolution de sulfate de cuivre, qui est d'un beau bleu“.

<sup>41</sup> Ebda., S. 249.

<sup>42</sup> VII 12, 29; siehe Anm. 99.

<sup>43</sup> PAULY-WISSOWA, Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft I, 1, 1893, Sp. 1297. Vgl. Blümmer, Technologisches, in: Festschrift zur 39. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Zürich 1887, S. 26 ff. (mit ausführlichen Zitaten und Literaturangaben).

<sup>44</sup> Ambrosii Calepini Dictionarium octolingue, Editio novissima, Lugduni 1656, Tom. I, p. 87.

<sup>45</sup> Z. B. Plinius, Naturalis historia XXXV 184; ebda. I, 35, 32 de generibus aluminis; Dioskorides V 122.

<sup>46</sup> Die Deutung geht zurück auf Isidor, Orig. 16, 2,2: Alumen vocatum a lumine, quod lumen prestat coloribus fingendis; siehe Thesaurus linguae latinae, Band I, Leipzig 1900, Sp. 1792 f. s.v. *alumen*. – In den Quellen wechselt *fingendis* (:fingere „bilden, gestalten, formen“, woher deutsch *fiktiv*) mit *tingendis* (:tingere „färben, bestreichen, befeuchten“, woher deutsch *Tinktur*).

an den verschiedenen Arten ist etwas Wahres, wenn es auch im Mineralreich bisweilen mehr als drei zu sein scheinen:

„Mineralogisch unterscheidet man mehrere Arten desselben: a) haarförmigen (Halotrichum), in zarten haarförmigen Krystallen; b) faserigen, von krumm und gleichlaufend faseriger Textur, seidenartig glänzend, der auch unter dem Namen Haarsalz, Federsalz, *Federweiß* oder Federalaun bekannt ist, s. Federalaun; c) muschligen, von stalactitischer Form, unvollkommen muschligen Bruche, glasartig, wenig glänzend; d) mehligem, der erdig, zerreiblich und matt ist, und weiß als Beschlag oder Efflorescenz sich zeigt; e) Bergbutter, in knolligen Stücken von gelber Farbe, unregelmäßig faserigem Bruche, großer Weichheit, Milde und Leichtigkeit“<sup>47</sup>.

Uns interessiert der schon einmal erwähnte Federalaun, der auch *Federweiß* genannt wird, welchen Namen, „obgleich sehr unschicklich“, auch andere Mineralien tragen. Er heißt ebenso im Latein: „Alumen plumosum, Alumen plumeum verum, Alumen plumeum, Alumen trichites, Alumen scissile, Flos aluminis: deutsch Feder-Allaun, Federweiß, Erd-Flachs. Es ist ein mineralisches Salz, in Gestalt eines kleinen, etwan zwey bis drey Zoll hohen Gewächses, welches aus einer grossen Menge saubrer, gerader Fäden besteht, die überaus weiß, und wie Crystallen sehen, glänzend sind, und gantz dichte, wie ein kleiner Busch, in Cylinderform beysammen stehen, lassen sich jedoch leichtlich von einander sondern . . . Ihren Ursprung bekömmt sie von einem Milch-weisen und Allaunenhafften Erd-Saffte . . . Diese wahrhafte Feder-Allaune zergeht im Munde“ (sie ist also leicht löslich!), „und hat einen lieblichen, dabey aber anziehenden Geschmack“<sup>48</sup> . . . Sie reiniget und hält an, ist zu Bevestigung der Zähne dienlich, wie ingleichen zu den Geschwüren des Halses und Mundes, wann sie zum Gurgel-Wasser gebraucht wird . . . Alumen plumeum heißt sie, weil diese Art der Allaune einiger maassen den Seiten-Federn an den Feder-Kielen ähnlich sehen . . . Flos Aluminis, Allaun-Blume, weil man diese wahrhafte Allaune, wegen ihrer Gestalt, Reinlichkeit und Schönheit noch wohl mit einer Blume vergleichen kann . . .“<sup>49</sup>

<sup>47</sup> ERSCH & GRUBER, a. a. O., II. Theil, 1819, S. 322.

<sup>48</sup> In dieser Verwendung ist es die „essigsaurer Tonerde“.

<sup>49</sup> Universal Lexicon, a. a. O. (Anm. 2), Band I, 1732, Sp. 1617. Wahrscheinlich wurde, wenn wir es rückblickend beurteilen, unter Federweiß teilweise Alunit (natürliches Aluminiumsulfat, aus dem das Alaun für kommerzielle Zwecke gewonnen wird; siehe z. B. Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Band I, Paris 1970, S. 20), ein weißliches Zersetzungsprüduct trachytischer Gesteine, verstanden; sonst Kalialaun (Kalium-Aluminium-Sulfat)  $KAl(SO_4)_2 \times 12H_2O$ ).

„Federalaun, Federsalz ... ist gewöhnlich von gelblich- oder graulich-weißer Farbe ...“<sup>50</sup>. Da nun schon das Federsalz auftritt, lassen wir Adellung das Spektrum verbreitern: „Der Federalaun. 1. Gediegener Alaun, der in Gestalt der Federn oder Flecken auf den Alaunerzen angetroffen wird: Haaralaun, *Federweiß*. 2. Von einigen wird auch der Feder-Asbest, obgleich auf eine sehr unschickliche Art, mit diesem Nahmen belegt“<sup>51</sup>. „Der Federausschuß, im Bergbau, ein Mineral, welches in Gestalt kleiner Federn auf dem Gesteine angeschossen ist“<sup>52</sup>. „Das Federerz ..., ein mit Arsenik, Schwefel und Spießglas vererztes Silber, welches aus lauter kleinen Federn oder zarten schwarzen Härchen besteht, und locker ist ... der Federgyps, Gypsstein, welcher auf dem Bruch faserig ist, und auch, obgleich sehr unschicklich, Federalaun genannt wird ... das Federharz, ein ... Gummi ..., welches ... aus einem ... Baume in Gestalt eines milchigen Saftes schmilzt“<sup>53</sup>. „Das Federsalz, eine seltene Art des pohlnischen Steinsalzes, welches in zarten Krystallspitzen besteht, die strahlenweise neben einander liegen, und zarten Federn gleichen“<sup>54</sup>. „Der Federspath, ein strahliger Gypsspath, der auch Federweiß und Gypsspath genannt wird“<sup>55</sup>, „Der Federwismuth, eine Art des Wismuthes, welche in Gestalt der Federn gefunden wird“, und schließlich „Das *Federweiß*, ein Nahme, der mehreren weißen Mineralien gegeben wird, wenn ihre Oberfläche nach Art der Federn krystallisirt ist. 1) Dem Federalaune. 2) Dem Federspath. 3) Einer Art Amianth, welcher wie eine Flaumfeder auf den Steinen wächst, und weder im Wasser noch im Feuer schmilzt: Feder-Asbest, Bergdun, Pliant. 4) In einigen Gegenden führet das Bleyweiß diesen Nahmen“<sup>56</sup>.

Hier müssen wir einen Augenblick innehalten; denn nachdem wir die Verbindung von Alaun mit Wein dargetan haben, führt uns *Federalaun* = *Federweiß* = *Bleiweiß* die mörderischen Vergiftungen des Weines mit Blei vor Augen. Im Licht der Quellen können wir es nicht ausschließen, daß in manchen Fällen, auch wenn die Rechtsbrecher darob vom Leben zum Tode gebracht wurden, es sich um Bleiweiß = Federweiß, also ein vergleichsweise harmloses Mittel, handelte. Mit dieser Möglichkeit ist vor allem zu rechnen, wo Bleiweiß auf einer Ebene mit Kalk erscheint, wie in Ulm, wo

<sup>50</sup> ERSCH & GRUBER, a. a. O., 42. Theil, 1845, S. 223.

<sup>51</sup> ADELUNG, a. a. O., II. Theil, Wien 1896, Sp. 65.

<sup>52</sup> Ebda. Sp. 66.

<sup>53</sup> Ebda. Sp. 67.

<sup>54</sup> Ebda. Sp. 68 f.

<sup>55</sup> Ebda. Sp. 69.

<sup>56</sup> Ebda. Sp. 70.

1487 die Weinschenken schwören mußten, daß weder er (der Schenke) selber noch sonst jemand Kalk ... oder ... Bleiweiß ... in den Wein getan hätte <sup>57</sup>.

Damit soll gewiß nicht die Weinvergiftung mit Blei und Bleiweiß im heutigen Sinn verharmlost werden. Wenn etwa im Jahr 1800 „Beymischungen ... , welche dem menschlichen Körper ein wares Gift sind und einen langsamen Tod einflößen ... vorzüglich alle Zubereitungen aus Bleyglätte ... Bleyasche oder Bleykalch ... Bleyweiß ... u. dgl., welche alle die überhandgenommene Säure der Weine brechen und selbst der Essig davon süße wird ...“ genannt werden <sup>58</sup>, ist mit „Bleiweiß“ sicher kein Federweiß gemeint.

Für uns ist Bleiweiß nur eine mineralische Farbe (Bleipigment), also basisches Bleicarbonat, für die Alten aber, was zu erheblicher Verwirrung führen kann, ein Mineral; etwa bei Adelung<sup>59</sup>; „Das Bleyweiß. 1) Ein vermittelst des Essiges zubereiteter Bleykalk; Böhm. Pleweys. Der feinste wird Schieferweiß genannt: Oft nennet man es auch weißes Bleyweiß zum Unterschied von ... dem schwarzen Bleyweiß“ (das sonst Wasserbley oder Reißbley heißt). ... „Die Bleyerde; ein verwittertes Bley, welches in Gestalt des Bleyweißes in der Erde gefunden wird“ <sup>60</sup>.

Dieses „Bleiweiß“ wurde nicht in erster Linie als Gift eingestuft, sondern als ein medizinisches Präparat mit vielfältigen Wirkungen: „Es ist aber, eigentlich zu reden, das Bleyweiß nichts anders als Bley, welches gantz voller Spitzen von dem Eßig sitzt, und nicht allein denen Mahlern und Weißbendern, sondern auch, wegen seiner trocknenden, kühlenden und zertheilenden Krafft, denen *Medicis*, Apothekern und Barbirern, zu verschiedenen austrocknenden und heilenden Salben und Pflastern sehr dienlich und gebräuchlich. Es reiniget auch die Haut, macht sie schön und glatt. Einige nehmen etwas Bleyweiß, mischen solches mit Rosen-Wasser, stellen es im Sommer an die Sonne, wenn es getrucknet, thun sie ander Rosen-Wasser drüber, so lange, biß es genung und wohlriechend worden, darnach machen sie Pillen daraus, und schmieren die rauhe Haut darmit. Diejenigen,

---

<sup>57</sup> v. BASSERMANN-JORDAN, a. a. O., S. 628, Anm. 7. Eine andere Verordnung des 15. Jahrhunderts, die Bleiweiß verbietet, ist bei J. Dornfeld, Geschichte des Weinbaus in Schwaben, S. 164, angegeben (siehe v. Bassermann-Jordan, a. a. O., S. 636).

<sup>58</sup> J. L. CHRIST, Vom Weinbau, 3. Aufl. Frankfurt am Main 1800, S. 175–178.

<sup>59</sup> A. a. O., I, 1793, Sp. 1072.

<sup>60</sup> Ebda., Sp. 1068. Ebenso kennt die 1. Auflage des „großen Meyer“ (Band XVIII, 1851) Bleiweiß auch als Mineral (= Kohlenbleispath, auch Weißbleierz).

welche viel Bleyweiß gebrauchen, bekommen gerne Zahnweh und einen übel rüchenden Athem. Sonst macht es das Fleisch in Wunden wachsend, und nimmt das faule Fleisch heraus. Es soll allein äusserlich in Pflastern und Salben gebraucht werden. Es benimmt die Wartzen an der Haut, mit Weinstein-Oel und Eßig gemischt, und daraufgestrichen. Auch dienet es zu denen Geschwüren derer Augen, und erweicht die kalten und harten Apostemen. Bleyweiß mit Rosen-Oel vermischt, und in einem bleyernen Mörsel zur Salbe gemacht, ist äusserlich in Entzündungen, Verbrennungen, und der güldenen Ader sehr gut; wenn man nehmlich den hitzigen Ort damit bestreicht“. <sup>61</sup> Von solchen Praktiken aus erscheint die Verwendung von Bleiweiß (ob „Federweiß“, ob nicht) zur Weinverbesserung ganz einleuchtend.

Die Adelungsche Variationsbreite wird von den andern Wörterbüchern bestätigt: „Der Federalaun, gediegener Alaun, der in Gestalt von Federn oder Flocken auf den Alaunerzen anschießt (Haaralaun, *Federweiß*); eine Art Bergflachs (Asbest, Federasbest); eine Benennung des Federgipses . . . ; der Federspath, ein strahliger Gipsspath (*Federweiß* und Strahlgips) . . . ; das *Federweiß*, ein Name verschiedener weißer Minern, wenn ihre Oberfläche nach Art der Minern angeschossen ist, und zwar: des Federalauns, des Federspaths; auch eine Art Bergflachs, die wie eine Flaumfeder aus den Steinen wächst; in manchen Gegenden, eine Benennung des Bleiweiß“ <sup>62</sup>.

Oder „*Federweiß*, Bezeichnung von Steinarten, deren Oberfläche federartig krystallisiert ist, namentlich Asbest und strahliger Gypsspat, auch Federspat“ <sup>63</sup>; „Federalaun, *Federweiß* = 1. Federalaun, 2. Federspath, 3. (Art Bergflachs, die wie eine Flaumfeder aus den Steinen wächst) = *asbeste flexible*, 4. Bleiweiß“ <sup>64</sup>; „*alaun de plume (le sulfate de zinc)* = Feder-Alaun, schwefelsaurer Zink, *Federweiß*“ <sup>65</sup>.

Der „große Meyer“ hat sogar ein eigenes Stichwort „*Alaun-Federweiß*, faseriger Alaun, Haaralaun, dem Fasergyps und dem Asbest im Aussehen ähnlich“ <sup>66</sup>. Unter *Federweiß* wird auf Amiant und Asbest verwiesen <sup>67</sup>;

---

<sup>61</sup> Universal-Lexicon, a. a. O. (Anm. 2), Band IV, 1733, Sp. 154.

<sup>62</sup> THEODOR HEINSIUS, Vollständiges Wörterbuch der deutschen Sprache, Band I, Wien 1840, S. 759–762.

<sup>63</sup> MORIZ HEYNE, Deutsches Wörterbuch, Band I, 1890, Sp. 879.

<sup>64</sup> MOZIN-PESCHIER, Vollständiges Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache, Band III, Stuttgart 1873, S. 568 f.

<sup>65</sup> Dies., Dictionnaire complet des langues française et allemande, 4. Aufl., Stuttgart 1873, Band I, S. 53.

<sup>66</sup> Meyer, a. a. O. (Anm. 31), Band I, 1842(?), S. 660 f.

<sup>67</sup> Ebda., Band IX, 1847, S. 990.

ebenso wie bei Pierer: „Federamianth, Federgyps = Fasergyps“<sup>68</sup>, wobei „Fasergyps, Gyps von faseriger Struktur“<sup>69</sup> ist und „Federweiß, so viel wie Asbest“<sup>70</sup>; Asbest endlich: „Frühere Unterschiede des Asbests in reifen und unreifen, unechten (*Federweiß*) oder Stern-, Strauß- und Büschel-Asbest, Ähren-Asbest, sind aufgegeben“<sup>71</sup>.

Dazu hatte der „Brockhaus“ im Jahr 1817 gesagt: „Der gemeine und biegsame Asbest kommen jederzeit in Gesellschaft vor, und gehen in einander über, weshalb man ehemals glaubte, der Asbest sey ein noch unreifer Amianth, dessen heutiger Name biegsamer Asbest ist“<sup>72</sup>. Noch im Jahr 1888 ist zu lesen: „Asbest kommt in der Natur vor als 1. Bergkork (Bergleder) . . . 2. Amianth (*Federweiß*, Bergflachs), dick- bis haarfaserig, seidenartig schillernd, sehr biegsam . . .“. Asbeste sind „Mineralien, alle feinfaserigen Varietäten der Hornblende und des Serpentin“<sup>73</sup>.

Diese Unzahl von ineinander übergehenden Bedeutungen spiegelt eine Zeit, in der chemische Analysen und Bestimmungen im heutigen Sinn noch in den Kinderschuhen steckten oder gar nicht existierten; denn schon das Promptuarium<sup>74</sup> gibt im Jahr 1618 *Federweiß* als *pliant, salamanderhar, amiantus, asbestus* an. Davor noch (von 1575) datiert die Gargantua-Übersetzung von Fischart mit dem besinnlichen Wort: „*Federweiß* und Erdflachs ist leichtlicher zu leschen, als mein erbsündiger Durst von Mutterleib“<sup>75</sup>, und das älteste Zeugnis ist bis jetzt die Bergpostille von 1562 (*Federweiß* = Federalaun, Asbest)<sup>76</sup>. Daß aber Alaun dem Amianth ähnlich sei, steht schon bei Plinius: *Alumini similis amiantus lapis*<sup>77</sup>.

---

<sup>68</sup> PIERER, a. a. O., Band VI, 1858, S. 153.

<sup>69</sup> Ebda. S. 127.

<sup>70</sup> Ebda. S. 157.

<sup>71</sup> Ebda. Band I, 1840, S. 796 f.

<sup>72</sup> Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände, Band I, 4. Aufl., Altenburg und Leipzig, 1817, S. 519.

<sup>73</sup> Pierers Konversations-Lexikon, 7. Auflage, herausg. von J. Kürschner, Band I, Berlin – Stuttgart 1888, Sp. 1315 f.

<sup>74</sup> Wolfg. Schönleideri S.J. promptuarium germanico-latinum, 1618, siehe DWB III, 1862, Sp. 1410.

<sup>75</sup> JOH. FISCHART, Geschichtsklitterung (Übersetzung von François Rabelais, Gargantua et Pantagruel), 1575.

<sup>76</sup> MATHESIUS, Sarepta oder Bergpostill, Nürnberg 1562, 173 b Vorr. a 7a; s. Fr. L. K. Weigand, Deutsches Wörterbuch, 5. Aufl. von Herman Hirt u. a., Gießen 1909, Band I, Sp. 510.

<sup>77</sup> C. PLINIUS SECUNDUS, Naturalis historia XXXVI, 139; s. C. Plini Secundi naturalis historiae libros indices composuit O. Schneider, Hildesheim 1967, S. 46.

Der Kreis der Wörterbücher ließe sich ausdehnen; auf Grimms Deutsches Wörterbuch<sup>78</sup> etwa, das Federalaun (alumen plumosum), Federamiant (asbestos fragilis), Federsalz (sal plumeum, das in nadelförmigen Spitzen auswittert), Federspat (inolithus, stirium), Federwismut (federartig gestreifter Wismut) und auch Federharz (gummi elasticum) kennt, während Ade- lung deutlich macht, wie leicht Auswitterungen, Verwitterungen oder Lösun- gen des Alauns zu einem weißlichen, federartigen „Federweiß“ führen konnten: „Die Alaunblumen, bey den Alaunsiedern das weiße Salz, welches an den Alaunerzen, wenn sie lange genug gewittert haben, ausschlägt; das Alaunmehl, Alaun in Gestalt eines Mehles, welcher sich auf die verwitterten Alaunerze ansetzt, die Alaun-Blumen; das Alaunwasser, ein Wasser, in wel- ches Alaun aufgelöst worden, es mag solches von der Natur, oder durch die Kunst geschehen sein“<sup>79</sup>.

Natur und Kunst begegnen sich, der Seltenheit des natürlichen Feder- alauns wegen, auch bei diesem, wenn wir der Darstellung in Diderots und d’Alemberts berühmtem Werk folgen: „On trouve aussi dans ces cavernes (où est incrusté l’alun sur les parois) de *l’alun de plume*; il vient par gros paquets, composés de filets déliés comme la soie la plus fines, argentés, luisans, longs d’un pouce & demi ou deux. Ce faisceaux de fibres s’éppap- pent à travers des pierres qui sont très-légères & friables. Cet *alun* a le même gout que *l’alun* en pierre dont on vient de parler, & il produit le même effet quand on le mêle avec de l’huile de tartre.

Le nom *d’alun de plume* vient de ce que ces filets déliés sont quelquefois disposés de façon qu’ils ressemblent aux barbes d’une plume. On confond souvent cette sort *d’alun* avec *l’amiante ou pierre incombustible*, parce que cette pierre est composée de petits filets deliés comme ceux de l’alun. M. de Tournefort rapporte que dans tous les endroits où il avoit demandé de *l’alun de plume* en France, en Italie, en Hollande, en Angleterre, &c. on lui avoit toujours présenté une mauvaise espece d’amiante, qui vient des environs de Carysto dans l’isle de Négrepoint.

On fait encore à présent la même équivoque, parce que *l’alun de plume* est si rare, que l’on n’en trouve presque plus que dans les cabinets des curieux. Il est cependant fort aisé de le distinguer de l’amiante: cette pierre est insipide. *L’alun de plume* au contraire a le même goût que *l’alun* ordi- naire. „On rencontre, continue M. de Tournefort, à quatre milles de la ville de Milo vers le sud, sur le bord de la mer, dans un lieu fort escarpé, une grotte d’environ quinze pas de profondeur, dans laquelle les eaux de

<sup>78</sup> Band III, 1862, Sp. 1397–1411.

<sup>79</sup> A. a. O. I, 1793, Sp. 194 f.

la mer pénètrent quand elles sont agitées. Cette grotte, après quinze ou vingt piés de hauteur, a ses parois revêtues *d'alun* sublimé, aussi blanc que la neige dans quelques endroits, & roussatre dans d'autres. Parmi ces concrétions, on distingue deux sortes de fleurs très blanches & déliés comme des brins de soie; les unes sont alumineuses & d'un goût aigret, les autres sont pierreuses et insipides. Les filets alumineux n'ont que trois ou quatre lignes de longueur, & ils sont attachés à des concrétions *d'alun*; ainsi ils ne different pas de *l'alun de plume*<sup>80</sup>.

Die häufige Gleichsetzung von Federweiß, das als Klärungsmittel gebraucht wurde, und Asbest ist schon deshalb bemerkenswert, weil Asbest (im allgemeinen Serpentin-Asbest) zum Filtern von Wein unentbehrlich ist, zumal es die filtrierte Flüssigkeit in keiner Weise geschmacklich beeinflusst. Der im gleichen Zusammenhang immer wieder genannte Amiant ist auch ein Asbest (er gehört zu den viel seltener vorkommenden Hornblende-asbesten); freilich ist er nicht „alumni similis“.

## Federweiß als Weinbezeichnung

Ob die Überschrift stimmt, müssen wir offenlassen; denn es ist fraglich, ob der „Federweiße“ ein Wein sein muß. Der Arbeitsentwurf 1963 für das neue Weingesetz hatte ausdrücklich den „hefehaltigen, noch gärenden Weinen, die offen an den Letztverbraucher abgegeben werden“, keinen Mindestalkoholgehalt auferlegt. Wenn der Federweiße noch keine 55 Gramm Alkohol im Liter erreicht hat, ist er kein Traubenmost mehr, aber auch noch nicht zu Wein geworden<sup>81</sup>.

Dem trägt ein Lexikon von 1893 Rechnung: „Der in voller Gärung begriffene Most wird viel als Federweißer (Sauser, Brause-Wein) getrunken“<sup>82</sup>.

Jedenfalls rechnete das Weingesetz (von 1969) den Federweißen nicht unter die Weinarten; denn in § 8 Absatz 5 heißt es: „Die Absätze 1 bis 14 gelten nicht für gärenden Wein, der zum alsbaldigen Verbrauch bestimmt und in ortsüblicher Weise bezeichnet ist“; so wie auch nach § 9 Absatz 8 „gärender Traubenmost und noch gärender Wein“ von der Pflicht freigestellt sind, eine geographische Bezeichnung zu tragen, nach § 18 Abs. 3 von der Begleitscheinpflicht und nach § 7 Abs. 1 von der Begrenzung des Restzuckers.

Unter den „ortsüblichen Bezeichnungen“ erscheint neben den Bezeich-

<sup>80</sup> Encyclopédie, Band I, 1781, S. 250.

<sup>81</sup> „lehmfarben“ nennt ihn J. Koch, a. a. O. zu § 7 (3.c) WeinG; das wäre keine sehr anheimelnde Weincharakterisierung.

<sup>82</sup> PIERER, a. a. O., 7. Aufl., 1893, Sp. 1126.

nungen, die zumeist anschaulich mit der Gärung und ihrer Wirkung auf die Zunge zu tun haben, *Federweiß*, *Federweiße* oder *Federweißer*. Im Althochdeutschen (wo dieses Stadium wohl unter *niuwo wīn* „Neuwein“<sup>83</sup> wie angelsächsisch *nīwe wīn*<sup>84</sup> erfaßt ist; auch im Schwäbischen sagt man *neuer Wein*) und Mittelhochdeutschen ist eine solche Bezeichnung nicht belegt.

Im Rheinland ist „*Federweiße(r)*, Most im Zustand der Gärung mit weißgrauer Färbung; der neue Wein, der die Gärung noch nicht ganz überstanden hat“<sup>85</sup>. Die Rheinpfalz kennt sowohl das Adjektiv *federweiß* „milchig aussehend“ vom neuen, noch nicht ausgegorenen Wein (mundartlich *ferreweiß*) wie das Substantiv *Fedde(r)weiße(r)*, auch *Ferre(r)weiße(r)* „der neue, milchig aussehende, noch gärende, prickelnde Wein“; mit dem Beispiel: „Wann de Ferrerweiße weiß un waarem is wie Mehlsaufe (Mehlgetränk für das Vieh), schmackt er om beschde“. In Landau wird alljährlich das Fest des F. gefeiert, wobei der neue Wein aus Schoppengläsern zu gekochten oder gerösteten Kastanien getrunken wird“<sup>86</sup>.

Diesem pfälzischen Brauch hat es offensichtlich nichts angetan, daß schon 1739 der Fürstbischof von Speyer dem Federweißen durch eine Verordnung zu Leibe rückte, wonach die teilweise tödlich verlaufenden „hitzige Fieber zum grössten Theil die viele und wohlfeile Weine so gleich so rohe und noch unvergohren, mithin allzu frisch und zwar öfters in wohl gar noch größter Übermaas von denen Leuten in den Leib geschüttet würden . . . und eine große Säuerung daraus und Unreinigkeit im Leib und Geblüt erwachse . . . dass jedermann, dem sein Leben lieb, sorgfältig vorsehe, solchen unvergohrenen Wein, so wenig möglich in Leib zu schütten, und sich ja vor der Übermaas zu hüten, auch die Wirthe zu warnen, denen Leuten den neuen unvergohrenen und unabgelassenen Wein, so wenig möglich und in keiner Übermaas zu geben, daß daraus das Übel einschleiche, oder mehr vergrößert werde, mithin damit dardurch keine gefährliche Krankheit und Übel, wofür Gott mildväterlich seyn wolle, einreisen möge . . .“<sup>87</sup>.

Friedrich v. Bassermann-Jordan sagt dazu: „Diese landesväterliche Vorsicht scheint nicht ganz überflüssig gewesen zu sein; noch 1795 wird von der unheimlichen Vorliebe der Pfälzer für jungen Wein (Federweißen mit Kastanien, wie noch heute!) berichtet, vgl. Über die Pfalz am Rhein . . . 1795,

<sup>83</sup> Graff II, 1109.

<sup>84</sup> BOSWORTH-TOLLER, a. a. O., S. 1230 b.

<sup>85</sup> Rheinisches Wörterbuch, bearb. u. herausg. v. Josef Müller, Band II, Berlin 1931, Sp. 351.

<sup>86</sup> Pfälzisches Wörterbuch, begründet von E. Christmann, bearbeitet von Julius Krämer, Band II, Wiesbaden 1969–1975, Sp. 1087.

<sup>87</sup> v. BASSERMANN-JORDAN, a. a. O., Band II<sup>2</sup>, S. 531 f.

S. 169 f.: „Nachdem die Trauben gekeltert sein werden, beginnt hier . . . das lange Vierteljahr, in welchem die liederlichen Wirthe der Pfalz insoferne nur Einmal berauscht sind, so ferne sie es gleichsam mit einer und derselben Besoffenheit anfangen und beschließen. Der hiesige Einwohner glaubt . . . sich keine größere Güte thun zu können, als beim Trinken des jungen . . . Weines. Diesen jungen Wein, der außerordentlich rauscht, zieht er jedem älteren Weine seines Kellers vor und dazu isst er zahme Kastanien, die auf dem benachbarten Donnersberge wild, und in Menge, wachsen, und sehr wohlfeil sind“.

Wie die Pfalz kennt Südhessen das Adjektiv *federweiß* mit dem bemerkenswerten Zusatz, daß es von weißer Farbe und vom gärenden Most gesagt werden kann, und das Substantiv *Federweiß* „junger Wein von weißlicher Farbe, der noch nicht vergoren ist“<sup>88</sup>. Die Geschmacksempfindungen kommen in dem Beispiel, das das Wörterbuch bringt, plastisch zum Ausdruck: „Dar Fedderweis, dar is e su bidder, daß mer en gar net trinke kann, un e su sieß, daß er aam wirrersteht“.

Bisher lieferten uns die Mundarten keine Belege dafür, daß die alte Bedeutung von *Federweiß* „Mineral“ sich erhalten hat. Das wird anders, wenn wir den schwäbischen Raum betreten; denn dort fehlt zwar das rheinische *Federweiß* „gärender Wein“ ebenso wie im Elsässischen; aber *Federweiß* existiert als „populärer Name verschiedener Drogen, die aus weißem oder weißlichem Pulver bestehen. ‚Nim . . . Federweiss . . . Lass alles mit einander in ein Pfändlin zerschleiffen und rhür das Federweiss wohl darein‘. Ferner bezeichnet Federweiss „krystallinischen Gips“ und 1828 ein Arzneimittel für das Vieh; in Tübingen *Alumen plumosum* im Apothekengebrauch, also *Federalaun*, *Bolus albus* fürs Vieh; auch = Talkum pulv., ‚Schlupfpulver‘ in die Handschuhe“<sup>89</sup>.

Eine Sonderstellung nimmt Baden ein, wo zwar literarische Quellen *federweiß* als Adjektiv, das wir für alt halten, „weiß aussehend und gründlich gärend, vom neuen Wein gesagt, wenn er nicht mehr süß ist“ verwenden<sup>90</sup>, das Hauptwort *Federweiß* (so!) aber der Volkssprache fehlt (da für Kretzer, Sauser, Bitzler)<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> Südhessisches Wörterbuch, begründet von Friedrich Maurer, bearbeitet von Rudolf Mulch, Lieferung 5, Marburg 1969, Sp. 396 f.

<sup>89</sup> Schwäbisches Wörterbuch, bearbeitet von Hermann, Fischer, Band II, Tübingen 1908, Sp. 1005.

<sup>90</sup> LUDWIG EICHRODT, Rheinschwäbische Gedichte in mittelbadischer Sprechweise, 2. Aufl., Karlsruhe 1873, S. 20; Bruhrain, Landschaft zwischen Bruchsal und Wiesloch (s. Paul Waibel, Die Mundarten im rechtsrheinischen Bereich des ehemaligen Fürstbistums Speyer; Heidelberg, Phil. Diss. 1932).

<sup>91</sup> Badisches Wörterbuch (siehe Anm. 9), Band II, 1942–1974, S. 30.

Bayern gibt nur als Verweis, daß „am Mittelrhein Federweiß der neue, vom Gähren weiß aussehende Wein“ heißt, bietet aber selbst die alten Mineralbedeutungen: „Das Federweiß, 1. der Feldspat (von den federartigen Fasern, 2. das Prompt, von 1618<sup>92</sup> hat Federweiß, pliant, Salamanderhar, amiantus, asbestus<sup>93</sup>.

Die allgemeinen Wörterbücher bereichern das Bild nicht mehr, das wir gewonnen haben. Federweiß ist „am Rhein der schäumende milchigtrübe Most“<sup>94</sup>; Federweiß heißt „am Rhein der Most in einem gewissen Zustande der Gährung“<sup>95</sup>.

Aus dem Deutschen Wörterbuch<sup>96</sup> lernen wir zunächst noch einige zusätzliche Verwendungen von *Federweiß* („asbestus fragilis, alumen plumosum“) kennen: „denn das alumen plumosum, das man sonst *federweisz*, pliant oder salamanderhar pflegt zu nennen, das braucht man zu döchtlin, die nicht verbrennen, daher man es das ewige licht nennet“<sup>97</sup> . . . „vermittelst eines großen Brennsiegels innerhalb wenig Augenblick Holz brennend, Steine glüend, Stahel und Eisen fließend, Beine und unverbrennliches Federweisz zu Glas zu machen“<sup>98</sup> — so ein anderes Rezept.

Dazwischen aber steht, aus einer sehr alten Quelle sogar, die Aussage, die bestätigt, worauf unsere Untersuchung geführt hat: „So man *Federweisz* oder *gespalten Alumn* in den Wein thut, das macht ihn beständig und wehret ihm, das er nit zu Essig werde,“<sup>99</sup>.

---

<sup>92</sup> Promptuarium, 1618, s. oben Anm. 74.

<sup>93</sup> Bayerisches Wörterbuch von J. Andreas Schneller, bearb. von G. Karl Frommann, Band I, 1872, Sp. 69.

<sup>94</sup> WEIGAND-HIRT, a. a. O., 1909, Band I, Sp. 510.

<sup>95</sup> MORIZ HEYNE, a. a. O., Band II, 1890, Sp. 879.

<sup>96</sup> DWb. III, 1862, Sp. 1410.

<sup>97</sup> MATHESIUS, Sarepta, s. o. Anm. 76.

<sup>98</sup> DAN. CASPER v. LOHENSTEIN (1635–1683), Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann . . . nebst seiner durchlauchtigen Thußnelda in einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Heldengeschichte vorgestellt, Leipzig 1689–1690, Band II, S. 1615.

<sup>99</sup> MICH. HERR, Der veldtbaw oder das buch von der veldarbeyt, Straßburg 1545, S. 68 b. — Herr war Stadtphysikus in Straßburg (1. Hälfte des 16. Jhs.). Sein Buch, das weitere Auflagen erlebte (gebessert — durch Ludw. Rabus — ebd. 1551 und 1556; noch 1622 in Basel neu gedruckt) geht auf die Geoponika zurück, jene durch Kaiser Constantinus VII. Porphyrogenetos um 950 veranlaßte Sammlung aus mindestens dreißig Autoren über die Landwirtschaft (eigentlich *αἱ περὶ γεωργίας ἐκλογαί*). Von den 20 Büchern behandeln IV–VIII den Weinbau und die Weinbehandlung (beste Ausgabe noch immer die zwölfbändige von Niclas, Lipsiae 1781; verfehlt die von Heinrich Beckh (Geoponida sive Cassiani Bassi De re rustica eclogae, Lipsiae, Bib. Teubneriana, 1895).

Dieses Zeugnis wird ergänzt durch ein nicht minder wichtiges, das merkwürdigerweise Barth<sup>100</sup> entgangen ist und auch im Wörterbuch der elsässischen Mundart keinen Niederschlag gefunden hat, obgleich es aus Reichenweier stammt, freilich schon vom Jahr 1780: „*imminuta fermentatione, decrescente, qui eam comitabatur, calore, mustum albescere solet id quod federweiß werden nostrates vocant*“<sup>101</sup>. Der Wein hieß nach diesem eminent wichtigen Zeugnis also nicht Federweißer, sondern *er wurde federweiß*, wenn er (bei nachlassender Gärung und Abnehmen der Wärme, die sie begleitete) sich weißlich färbte<sup>102</sup>.

„Woher der Name stammt? Von der Farbe?“ fragt Friedrich v. Bassermann-Jordan. Indirekt ist die Frage zu bejahen: Der entstehende Wein sah nicht nur in einem bestimmten Stadium grauweiß oder milchig weiß aus, wie das Federweiß, sondern ihm wurde Federweiß zugesetzt, oder er machte wenigstens den Eindruck, daß es zugesetzt sei, so daß der Name auf ihn übertragen wurde. Dem kam zu Hilfe, daß der Ablauf der Prozedur auch bei fertigem Wein (milchige Trübung beim Zusatz, anschließende Klärung) genau – optisch – dem entsprach, was die Natur auch ohne Zusatz beim „Federweißen“ vollzog<sup>103</sup>.

Der Name wäre also letztlich der Weinverfälschung zu verdanken? Das hieße, modernes Gedankengut allzu einfach auf eine Zeit zu übertragen, der die Vorgänge der alkoholischen Gärung noch nicht verständlich, gesundheitsunschädliche Maßnahmen der Behandlung und Stabilisierung und des Ausbaus von Wein noch nicht von den schädlichen zu trennen waren. Es ist ein langer Weg bis zum Weingesetz 1971; doch noch nach diesem „können Stoffe, soweit dies mit dem Schutz des Verbrauchers vereinbar ist, aus technologischen Gründen, zur Beseitigung von Fehlern, zur Steigerung der Qualität, zur Erhaltung der Lager- oder Transportfähigkeit oder zu diätetischen Zwecken . . . zugelassen werden“<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> Der Rebbau, a. a. O. (Anm. 38), 1958.

<sup>101</sup> FRIEDRICH WILHELM FAUDEL, *Viticultura Richvillana, Argentorati 1780*, S. 25.

<sup>102</sup> Lateinisch *albescere* ist „weiß werden, hell werden“.

<sup>103</sup> Ähnlich wie v. Bassermann-Jordan stellt auch Werner Betz die Frage (Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 7. Aufl., bearb. von W. Betz, Tübingen 1976, S. 194: „Federweißer heißt der neue Wein, wenn die Gärung schon soweit fortgeschritten ist, daß er nicht mehr süß ist (weil man in diesem Stadium Federweiß = Alaun in den Wein tat? Vgl. DWb. III, Sp. 1410)“.

Wir lassen es offen, ob Federweiß-Zusatz so üblich war, daß der Name auf den Jungwein überging, oder ob der optische Eindruck zur Namensgebung ausreichte.

<sup>104</sup> WeinG. § 6, Abs. 1.

Die Winzer des 15. Jahrhunderts, als mutmaßlich die Bezeichnung aufkam, hatten gewiß „die Beseitigung von Fehlern, die Steigerung der Qualität, die Erhaltung der Lager- und Transportfähigkeit“, auch die Vermeidung des Essigstichs ebenso wie völlige Klärung im Sinn, als sie den milchig-trüben Wein „*federweiß*“ werden ließen; aber vergiften wollten sie niemand.

Es ist nicht einmal sicher, daß der *Zusatz* von Federweiß die Norm war. Wein, dem Federweiß zugesetzt wurde, um ihn zu schönen und zu klären, wurde durch das gelöste Federalaun zunächst milchig-trüb und grauweiß, darauf klar. Genau der gleiche Vorgang vollzog sich, wenn auch aus andern Gründen, beim Übergang von gärendem Most zum Neuwein. Nichts lag darum näher, als von dem milchig-trüben (noch) Most oder (schon) Wein zu sagen, er werde *federweiß*, auch wenn ihm nichts zugesetzt war <sup>105</sup>.

Um die Bedeutungsübertragung, die darin zum Ausdruck kommt, brauchen wir uns wenig Gedanken zu machen; denn sie ist geradezu ein Kennzeichen der Getränke. Nicht nur ist *Grog* ein Manteltuch, *Punsch* die Zahl fünf, *Rastrum* der Name des Leipziger Biers (= lateinisch *rastrum* „Rechen“ als Brauhauszeichen), sondern es ist noch erstaunlicher, daß bei *Champagner* und *Burgunder* jedermann zuerst an Getränke aus diesen Landschaften denkt, während sie doch Eigenschaftsworte sind, die den Einwohnern oder irgendwelchen Sachen, die von dort stammen, zukämen; so wie auch kaum jemandem, der sich einen *Cognac*, einen *Armagnac*, einen *Samos*, einen *Port*, einen *Madeira*, einen *Sherry* (*Jerez*) bestellt, gegenwärtig ist, daß er damit einen Stadt- oder Landschaftsnamen, sogar ohne adjektivische Ableitung, gebraucht.

Noch näher steht *Wermut*, *Wacholder*, *Genever* usw., wo das Getränk zwar nicht nach einem Mineral, aber nach einem Gewürz (einer Würzpflanze); oder das Kolberger Bier, das in der Falkensteiner Chronik von Schwabach als *Black* erscheint (niederdeutsch *black* „Tintenschnecke, englisch *black* „schwarz“), also nach der Farbe benannt ist, — oder die „Berliner Weiße“.

<sup>105</sup> Dieser Aufsatz wurde ausgelöst durch eine Anfrage an das Deutsche Weininstitut von Herrn Karl M. Buss, Bad Kreuznach. Dieser war bei Georg Kahn-Ackermann, *Trost der Reben*. Ein *Brevier vom Wein*, München 1960, auf folgende Bemerkung gestoßen: „Wird der Most aus blauen Trauben normal vergoren, so gibt es den sogenannten ‚Federweißen‘, ein Weintyp, der sich in Baden, Württemberg und der Schweiz beachtlicher Beliebtheit erfreut“. Auf diese Beschreibung des angeblichen „Federweißen“ braucht nicht weiter eingegangen zu werden.



Gesamtherstellung: Wiesbadener Graphische Betriebe GmbH, Wiesbaden

SCHRIFTEN ZUR WEINGESCHICHTE · NR. 46

# DAS KELTERN

EIN LEITMOTIV  
IN DER ANTIKEN KULTURGESCHICHTE

VON DR. GERD HAGENOW



GESELLSCHAFT FÜR GESCHICHTE DES WEINES E.V.

---

*Meinen Kindern  
und Schwiegerkindern*

Pede rumpitur uva  
(Nemesian. III 44)

---

---

## Inhaltsverzeichnis

I. Weinlese und Keltern in Mythen und Mysterien . . . . .	5
II. Keltermethoden und Keltertechnik im Altertum . . . . .	10
III. Keltern im antiken Sprachgebrauch . . . . .	14
IV. Analyse der Kelterarbeit . . . . .	16
V. Keltermusik und Kelterlieder. . . . .	18
VI. Keltertanz und Schlauchhüpfen. . . . .	21
VII. Griechische Kelterdichtungen; die bäuerlichen Wurzeln der Kunst . . . . .	23
VIII. Kelterszenen auf griechischen Vasen . . . . .	28
IX. Kelterdarstellungen in der römischen Kunst . . . . .	37
X. Das Keltermotiv in der römischen Poesie . . . . .	47
XI. Ausblick . . . . .	50
Anhang: Das Tuchwalken . . . . .	53
Anmerkungen . . . . .	55

---

Herrn Dr. F. Walsdorff, Kassel, bin ich zu großem Dank verpflichtet für zahlreiche Anregungen, Hinweise und Zusätze namentlich bei den religionswissenschaftlichen Problemen und bei der Behandlung der griechischen Vasen.

Herrn Dom.-Rat J. Staab, Johannisberg, Schloß, verdanke ich vor allem einzelne Korrekturen und wesentliche Ergänzungen zu Fragen des Weinbaus und der Weinbereitung.

G. H.

---

## I

In der religiösen Weltsicht der Griechen war die ganze Natur von Göttern oder göttlichen Wesen belebt und beherrscht. Sonne und Mond erschienen ihnen als Götter, in Gewitter und Sturm glaubten sie göttliche Kräfte zu erkennen; Berge und Meer, Quellen, Flüsse und Bäume schienen ihnen von göttlichen Wesen bevölkert. Daher sahen sie auch ihre wichtigsten Nahrungspflanzen als Geschenke von Göttern an, das Getreide als eine Gabe der Demeter, die Olive der Athene, die Rebe des Dionysos. Ihre Dankbarkeit für diese immer neu gebotenen Geschenke bezeugten sie den Göttern durch religiöse Feste, durch Opfer und Gebete. Ihre Mythen erzählten ihnen, daß die Götter sie auch darin unterwiesen hätten, diese Nahrungspflanzen anzubauen und zu pflegen; und schließlich glaubten sie auch göttlichen Anweisungen die Methoden zu verdanken, nach denen die Früchte jener Pflanzen zu behandeln und aufzubereiten seien, damit sie der Ernährung und dem Genuß dienten. Aus den Getreideähren mußten die Körner durch Dreschen herausgelöst und dann zermahlen werden. Die Oliven, die Früchte des Ölbaums, mußten in Mörsern zerstampft oder in Pressen zerquetscht werden, um aus ihnen das Öl zu gewinnen. Als Erfinder der Olivenpresse gilt bei den Griechen Aristaios, ein Sohn des Gottes Apollon [1]. Um den Trauben den Saft zu entziehen, der dann zu Wein vergoren wird, kannte man im Altertum verschiedene Methoden [2]. Gelegentlich wurden die Trauben mit Kolben oder Stößeln in mörserähnlichen Gefäßen zerquetscht, oder sie wurden, wie aus Ägypten belegt ist, in große Tücher gepackt und diese dann von zwei Enden her zusammengedreht, also ausgewrungen [3]. Gewöhnlich aber wurden die frisch geernteten Trauben in ein großes Gefäß, eine Kufe, geworfen und darin mit bloßen Füßen zertreten. Den dabei freiwerdenden Saft ließ man in ein anderes Gefäß abfließen. Diese Keltermethode ist uns aus Frühzeiten der Geschichte in Ägypten und Palästina bekannt. Sie war im antiken Griechenland ebenso üblich wie im alten Italien. Wahrscheinlich ist sie ebenso alt wie der Weinbau und die Erfindung der Weinbereitung überhaupt. Als Erfinder und Lehrmeister dieses Kelterns sahen die Griechen Dionysos, den Gott des Weines selbst an. So berichtet der griechische

Historiker Diodor [4], der Gott habe auf seinen Fahrten „die gesamte bewohnte Welt im Weinbau und im Austreten der Trauben in den Kelterkufen unterrichtet; deshalb habe er auch den Beinamen ‚Lenaioi‘ = ‚der Kelterer‘ (von lenos = Kelter) erhalten“ [5]. Daher ruft ihn auch Vergil zu Beginn des 2. Buches seines Lehrgedichtes „Georgica“ als „Vater Lenaeus“ an, ehe er die Darstellung des Weinbaus beginnt [6]. In dem großen Epos „Dionysiaka“, das der griechische Dichter Nonnos um 500 n. Chr. abfaßte, wird ausführlich beschrieben, wie Dionysos aus anstehendem Felsgestein eine erste Kelterkufe herausschlägt und wie er dann seine Begleiter, die Satyrn, unterweist, die darin aufgeschichteten Trauben zu zertreten [7]. Es wird heute angenommen, daß gerade diese Partie des Werkes auf alten kleinasiatischen Mythen der Weinkultur beruht [8].

Das Austreten der Trauben ist in abgelegenen Gebieten der Mittelmeerlande noch heute üblich. In Deutschland wurde es – beispielsweise auch im Rheingau – bis weit in das vorige Jahrhundert hinein geübt. Damals kamen auch, z. T. in scharfer Form, hygienische Bedenken gegen das Verfahren zur Sprache [9]. Schon das Verbot Karls des Großen, die Trauben mit (bloßen?) Füßen zu keltern, dürfte auf solche Bedenken gegründet sein [10]. Aus dem Altertum sind uns keine kritischen Äußerungen dieser Art überliefert. Höchstens gibt das Traubentreten gelegentlich Anlaß zu einer witzigen Pointe, wie etwa in einem anonymen lateinischen Epigramm der Spätzeit, das in deutscher Übersetzung lautet [11]:

„Die Traube rächt sich wirklich gut  
für alles Leid, das man ihr tut:  
wie man sie mit den Füßen tritt,  
raubt sie dem Fuß den sichren Schritt“ [12].

Indes, verbirgt sich nicht hinter solch witziger Auslegung in Wahrheit ein ernstes Bedenken? Darf man ein Gottesgeschenk mit Füßen treten und auf solche Weise brutal zerstören? Mit den Füßen treten, das bedeutet doch: niederwerfen und mißhandeln; zertreten wird Ungeziefer und Gewürm; die bedrohende Flamme sucht man mit den Füßen auszutreten. Auch das Austreten der Trauben kann als ein Akt der Zerstörung angesehen werden – wenigstens die gewachsene Form der Früchte wird gänzlich vernichtet. So haben es z. B. die Juden in der Frühzeit ihrer Geschichte empfunden, wie der Prophet Jesaias bezeugt. Er sagt [13]: „Ich stand allein in der Kelter, keines der Völker hat mir geholfen. Da zertrat ich sie voll Zorn, in meiner Wut zerstampfte ich sie. Ihr Blut spritzte auf mein Gewand und beschmutzte meine Kleider. – (6) Ich zertrat die Völker in meinem Zorn, ich zerschmetterte sie in meiner Wut, und ihr Blut floß in Strömen zur Erde.“

Das Motiv ist dann in die Offenbarung des Johannes aufgenommen und weitergeführt worden [14]: Dort wird von der „großen Kelter des Zornes Gottes“ gesprochen: „Die Kelter wurde draußen vor der Stadt getreten, und Blut floß aus der Kelter; es stieg bis an die Zügel der Pferde über eintausendsechshundert Stadien hin“, und schließlich (19, 15): „Er tritt die Kelter des Weines des rächenden Zornes Gottes, des Herrschers des Alls.“ Das Bild des Kelterns dient hier also dazu, eine totale, erbarmungslose Vernichtung zu veranschaulichen [15]. Die Gleichsetzung des ausgepreßten roten Saftes der Trauben mit vergossenem Blut ist in der christlichen Religion von zentraler Bedeutung geworden.

Auch bei den Griechen waren Weinlese und Traubenkeltern keineswegs nur von harmloser Heiterkeit und Lebensfreude getragen. Vielmehr wurde das profane Geschehen in religiöse Vorstellungen einbezogen und gewann dabei geheimnisvolle Tiefe und sogar tragische Aspekte. Um das zu verstehen, muß man sich der Bedeutung bewußt werden, die der Weingott Dionysos in der religiösen Vorstellungswelt der Griechen hatte und welche verschiedenen Gestalten er darin angenommen hat. Zunächst muß betont werden, daß Dionysos nicht etwa einseitig und eindeutig der freudenspendende Gott des Weines ist, der mit seiner Gabe die Menschen von Sorgen befreit, ihnen die Herzen öffnet und Zungen und Glieder löst. Den Griechen, deren früheste Denker bereits die Idee des Maßes erkannt und als Grundprinzip menschlichen Seins proklamiert hatten, waren auch die Gefahren vertraut, die das Geschenk des Dionysos barg. Es kann ja den Menschen in einen Zustand des Rausches versetzen, in welchem er „aus sich heraustritt“ – das ist die Grundbedeutung des Wortes „Ekstase“! –, um sich mit dem Gott zu vereinigen. In diesem Zustand aber wird er, von dem Gott „besessen“, aller Hemmungen ledig und zu Gewalt- und Greuelthaten fähig. Die Mythen, die sich um Leben und Wirken des Dionysos gebildet haben, die von seinen Siegen und seinen Leiden berichten, sind voll von blutigem Greuel und tragischem Geschehen [16]. Die Frauen, die, von Dionysos begeistert, ihm in die nächtlichen Wälder folgen und sie durchschwärmen, ergreifen und zerreißen dabei Wildtiere und verschlingen deren rohes Fleisch. Der Gott selbst trägt bisweilen im Kult den Beinamen: „Der rohes Fleisch Verzehrende“ [17].

Dionysos tritt ferner auch als Gott der Unterwelt auf. Das wird deutlich, wenn man die Abfolge der offiziellen Dionysos-Feste betrachtet, die in Attika gefeiert wurden [18]. Die Feste, die zwischen November und April lagen, begleiteten gleichsam die einzelnen Stationen im Leben des Dionysos, von seiner Geburt in der Unterwelt bis zu seiner Hochzeit. In diesen Festveranstaltungen hatten bestimmte Zeremonien des Totenkultes einen

festen Platz. Dabei wird erkennbar, daß der Lebensweg des Gottes in Parallele gesetzt wurde zu den Etappen, die der Wein in seinem Werdegang durchläuft. Auch er ist tief in der Erde verborgen, in großen Fässern (Pithoi), die im Keller bis zum Hals eingegraben waren; dort gelangt der Most während der kalten Jahreszeit durch Gärung und Klärung langsam zur Reife, er wird „erwachsen“, wird zu Wein.

Das Keltern der Trauben fand bei diesen offiziellen Festen keine Berücksichtigung, es spielte keine Rolle. Das ist merkwürdig, denn es gab in Athen zwei Dionysos-Heiligtümer, die den Namen „Lenaia“ führten, eins „in den Sümpfen“ und ein anderes bei der Agora, und der Name beweist, daß es sich dabei ursprünglich um Kelterplätze gehandelt haben muß. Aber die Feste, die dort gefeiert wurden und die den Namen „Lenäen“ (Lenaia) trugen, waren keineswegs Kelterfeste. Sie wurden im Januar begangen und verdankten ihren Namen wohl einfach nur den altherwürdigen Tempeln, bei denen sie gefeiert wurden [19].

In sehr alten Mythen wird aber auch berichtet, Dionysos sei auf Anstiften der Hera von den Titanen getötet und zerrissen worden, in der Unterwelt aber (von Semele) wiedergeboren und dann von dort zur Erde und in den Olymp zurückgekehrt. In der offiziellen Dionysos-Verehrung hat diese düstere Version keine erkennbare Rolle gespielt; dafür gewann sie aber in einem anderen religiösen Bereich tiefere Bedeutung, ja ein zentrales Gewicht. Ein Gott, der wie die Menschen den Tod erlitten hat, dann aus dem Totenreich zurückgekehrt und zu einem neuen erhöhten Dasein der Seligkeit auferstanden ist, erweckte in den Menschen leicht die Hoffnung, sie könnten in seinem Dienst und in seiner treuen Gefolgschaft gleichfalls den Tod überdauern und eines neuen seligen Daseins in einem besseren Jenseits teilhaftig werden. Von solchen Hoffnungen getragen, haben sich im griechischen Kulturgebiet verschiedene geheime Kultgemeinschaften zusammengeschlossen, die dem Dionysos als ihrem Heiland in heimlichen Riten und Zeremonien dienten. Man bezeichnet sie als die dionysischen Mysterien. Von diesen Sekten und ihren Kultfeiern drang nur wenig an die Öffentlichkeit; daher sind in der Überlieferung nur sehr spärliche Angaben auf uns gekommen [20]. Bedeutsam ist jedoch eine gelehrte Anmerkung, die ein antiker Kommentator zu einem Werk des Kirchenvaters Clemens von Alexandria gemacht hat. Da ist die Rede von einem Kelterlied „als einem Gesang zur Kelter, der ebenso wie diese die Zerreißung des Dionysos umfaßte“ [21]. Offenbar handelt es sich dabei um ein profanes, von Bauern gesungenes Lied, nicht um einen Kultgesang der Mysterien. Aber es beweist uns, daß die Griechen zwischen dem Tod des Gottes und dem Zertreten der Trauben einen symbolträchtigen Zusammenhang sahen. Auch in den

Mysterien wurde offenbar der Gott selbst mit seiner Gabe, der Traube, identifiziert. Das Keltern symbolisierte im Kultgeschehen die Tötung des Dionysos. Vielleicht stammen solche Vorstellungen aus den viel älteren orphischen Mysterien. Jedenfalls finden sie, wie wir noch sehen werden, in der Sarkophagkunst späterer Epochen vielfältigen Ausdruck. Die Gleichsetzung eines Gottes mit seinem Element – so daß z. B. „Neptunus“ für „Wasser“ gesagt wird – ist auch ein häufig angewandtes Stilmittel der antiken Poesie, das unter dem Namen Metonymie bekannt ist. Es darf in diesem Zusammenhang ferner auf ein pompeianisches Wandgemälde verwiesen werden, bei dem offenbar der Körper des Bacchus als eine große Traube dargestellt ist [22]. Wenn dann die Fässer geöffnet wurden, in denen der junge Wein herangereift war, dann wurde dieser Vorgang zugleich als die symbolische Wiedergeburt des Gottes gefeiert [23].

Ob solche Geheimlehren der Mysterien auch auf das einfache Landvolk und seine Anschauungen oder Vorstellungen gewirkt haben, ist schwer zu sagen. Es ist auch denkbar, daß der bäuerliche Mensch, wenigstens in Griechenland, eine Art Scheu oder Schuldgefühl empfand, wenn er die Gottesgabe des Dionysos in der Kufe mit den Füßen zerstampfte. Vielleicht hatte gerade dieses Schuldgefühl die beruhigende Überlieferung ausgelöst, Dionysos selbst habe die Menschen diese Keltermethode gelehrt. Es bleibt aber auch eine bemerkenswerte Tatsache, daß in den wenigen Belegen, die uns aus der griechischen Literatur zum Traubentreten überliefert sind, mehrfach ein gewisser Zug der Trauer spürbar wird. Die älteste Schilderung einer Weinlese, welche die Weltliteratur kennt, hat uns Homer geschenkt. Sie steht im Rahmen der Schildbeschreibung im 18. Buch der Ilias. Der Dichter beschränkt sich dabei auf einen Teilaspekt der Weinlese: den Abtransport des Lesegutes aus dem Weinberg zum Kelterplatz. Das vorangegangene Ernten der Trauben und das nachfolgende Keltern schildert er nicht. Die Verse lauten (nach J. H. Voss) [24]:

„... in der Zeit der fröhlichen Lese.

Jünglinge nun, aufjauchzend vor Lust, und rosige Jungfrau  
trugen die süße Frucht in schöngeflochtenen Körben;  
mitten auch ging ein Knab' in der Schar, aus klingender Leier  
lockt er gefällige Tön' und sang den Reigen des Linos  
mit hellklingender Stimm', und ringsum tanzten die andern  
froh mit Gesang und Jauchzen und hüpfendem Sprung ihn begleitend.“

Zu der ausgelassenen Fröhlichkeit der Traubenträger steht das Lied des Knaben in einem leisen, aber deutlich spürbaren Kontrast, denn sein Inhalt ist wahrscheinlich die Klage um den Tod des schönen Knaben Linos, den

Apoll geliebt hatte. Die allgemeine Hochstimmung erhält damit einen elegischen oder gar sentimental Unterton [25], der freilich nicht begründet wird. Ein spätantikes Lexikon stellt zu verschiedenen Klageliedern auch „eine Flötenmelodie zum Keltern“ [26]. In dieselbe Richtung weist endlich auch eine Nachricht aus später Zeit. Auf dem 6. ökumenischen Konzil, dem sogenannten Trullianum, das 680 n. Chr. in Konstantinopel tagte, nahmen die Konzilväter Anstoß daran, daß an manchen Orten des byzantinischen Reiches die Treter in den Keltern immer wieder „Dionysos“ ausriefen [27]. Den ehrwürdigen geistlichen Herren mißfiel es verständlicherweise, daß hier noch immer eine heidnische Gottheit angerufen wurde. Wenn sie den Tretern empfahlen, „bei jedem Maß Trauben, das empfangen wurde, laut „Herr, erbarme dich“! (Kyrie, eleison) zu beten“, so darf man vermuten, daß auch der Ausruf „Dionysos“ etwas Entsprechendes bedeutete: nämlich nicht einfach nur eine Anrufung des Gottes, sondern zugleich ein Bitt-ruf um Vergebung für das, was sie seinem Geschenk antaten, indem sie die Trauben mit den Füßen zertraten.

## II

In den übrigen Belegen aus der griechischen Literatur, die auf das Keltern Bezug nehmen, ist von solchen Gefühlen der Trauer oder der Schuld freilich nichts zu spüren. Sie sind allerdings auch nicht zahlreich und gehören meist erst späteren Zeiten an. In diesen Quellen wird deutlich, daß Lese und Keltern wenigstens vordergründig von einer beschwingten Fröhlichkeit begleitet waren [28]. Man darf voraussetzen, daß Goethes anmutige Verse im Grunde auch auf den Herbst im alten Griechenland passen:

„Heitren Weinbergs Lustgewimmel,  
Frau und Männer tätig, bunt,  
laut, ein fröhliches Getümmel  
macht den Schatz der Reben kund.“

Jedes Einbringen der Ernte schenkt ja dem Landmann ein Gefühl der Befriedigung und der Erleichterung. Die Mühen eines Arbeitsjahres haben sich gelohnt, Hoffnungen wurden erfüllt, Sorgen haben ihr Ende gefunden. Bei der Weinlese kommt noch die Aussicht auf künftige Freuden hinzu, die der neue Wein verheißt, und der eifrig geprobte junge Most trägt ebenfalls dazu bei, die Stimmung anzuheizen. Das alles wirkt sich besonders beim Keltern aus und hat hier, wie wir sehen werden, unerwartete Folgen.

Die Weinlese gliedert sich im Altertum – wie immer und überall bis zum heutigen Tag – in drei Phasen: das Abschneiden oder Abpflücken der

Trauben d.h. die eigentliche Lese im engeren Sinn, den Abtransport des Lesegutes aus dem Weinberg und das Auspressen oder Keltern der Trauben. Das griechische Wort *trygetos* und das lateinische *vindemia* bezeichnen beide den gesamten Vorgang. Die Weinlese, und ganz besonders das Keltern hat aber nicht nur im kultischen Bereich der Dionysos-Verehrung, vorzüglich in den Mysterien, eine Rolle gespielt, es hat auch auf manche Gebiete des kulturellen Lebens ausgestrahlt und ihnen Impulse gegeben: Instrumentalmusik, Gesang und Tanz verdanken diesem Vorgang Anregungen, der Poesie lieferte er Themen und Topen, und manche Sparten der bildenden Künste haben das Keltern gern dargestellt und vielfältig variiert. Diesen Auswirkungen und Ausstrahlungen des Keltermotivs nachzugehen, seine verschiedenen Gestaltungen zu charakterisieren und, wenn möglich, zu deuten, ist das Anliegen dieser Untersuchung.

Um jedoch recht ermessen zu können, wie sich die Thematik des Kelterns im einzelnen ausgewirkt hat, zu welchen Gestaltungen und Ausdrucksformen sie jeweils gelangt ist, erscheint es angebracht, den technischen Vorgang des Traubenaustretens in seinen Grundzügen sachlich darzustellen. Die Methode, den Trauben durch Zerstampfen den Saft zu entziehen, um diesen dann zu Wein vergären zu lassen, ist, wie schon angedeutet, uralte, und sie hat sich in ihren Grundzügen bis zur Gegenwart kaum geändert [29]. Für die Antike sind wir darüber durch Bodenfunde, durch künstlerische Darstellungen und vor allem durch die landwirtschaftliche Fachliteratur der Griechen und Römer verhältnismäßig gut unterrichtet [30]. Für den Zweck dieser Abhandlung genügt es, aus dem weitverteilten Quellenmaterial das *Résumé* zu ziehen und den Vorgang in gedrängter Form darzustellen, ohne dabei in einzelne umstrittene Sonderfragen einzutreten und ohne alle Fakten quellenkundlich zu belegen. Diese Nachweise lassen sich unschwer aus der angeführten Fachliteratur entnehmen.

Der Kelterplatz, wo den frisch-geernteten Trauben der Saft entzogen wurde, lag entweder im, resp. beim Weinberg selbst [31] oder aber auf dem Gutshof, zu dem der Weinberg gehörte [32]. Im ersten Fall wurde das Lesegut in Körben oder Schläuchen zum Keltern getragen, im zweiten Fall meist auf Karren dorthin transportiert. Befand sich bei der Kelter im Weinberg auch gleich ein Keller, so mußte dieser besonders gesichert werden; andernfalls wurde der ausgepreßte Most in den Weinkeller des Gutes überführt.

Der Tretbottich war entweder eine gemauerte, meist rechteckige Wanne mit rings umlaufendem, erhöhtem Rand, oder ein mehr oder weniger flacher Behälter aus Stein [33], Holz, Metall oder Ton. Solche Bütten standen gewöhnlich auf einem erhöhten Unterbau oder Gestell, so daß der Most

durch Öffnungen, die in Höhe des Gefäßbodens angebracht waren, in tiefer stehende Behälter abfließen konnte. Bisweilen standen in den Kufen auch große, flache Körbe oder flache Tonwannen mit siebartig durchlöcherter Boden, in denen die Trauben zertreten wurden. Die Trester blieben in diesen Behältern zurück, während der Most durch die Löcher oder durch das Flechtwerk in die Kufe tropfte und von ihr aus dann in die Auffangfässer oder Dolien floß. Für die Kufen gibt es im Lateinischen eine ganze Reihe von Bezeichnungen, wie *labra*, *lintres*, *navia*, *lacus*, *fori* oder *fora*. Den Transport der Trauben zur Kelter verrichteten meist Knaben und Mädchen. Spezielle Gefäße zum Traubentransport gab es nicht. Daher fehlte auch die Sonderfunktion des Buttenträgers. Das Gefäß, in dem der aus der Kufe abfließende Most aufgefangen wurde, hieß bei den Römern *lacus vinarius* oder *forum vinarium*. In den Abflußöffnungen der Kufen waren spezielle Seiher eingesetzt, um Beerenschalen und Traubenkerne zurückzuhalten.

Es war sowohl für die beim Keltern Tätigen, wie auch für den Most zuträglicher, wenn die Kelterarbeit im Schatten vor sich gehen konnte. Kelterszenen auf griechischen Vasen werden daher manchmal vom Laubdach einer Weinlaube überspannt [34]. Römische Darstellungen zeigen statt dessen häufig über den Traubenaustretern ein ziegelgedecktes Schutzdach, das meist auf vier freistehenden Säulen oder Pfeilern ruht [35].

In den Kufen konnten bis zu sieben Männer gleichzeitig beschäftigt sein. Auf den uns erhaltenen griechischen und römischen Darstellungen sind aber meist nur ein bis drei Keltertreter in einer Kufe zu sehen. Das wird wohl auch in der Praxis das Übliche gewesen sein. Die Arbeit war sicher nicht übermäßig anstrengend, aber sehr langwierig und dadurch ermüdend. Sie zog sich oft bis weit in die Nacht hinein, nachdem das Pflücken der Trauben bei Sonnenuntergang beendet werden mußte [36]. Es war übrigens der einzige landwirtschaftliche Arbeitsvorgang, der ausschließlich mit den Beinen und Füßen ausgeführt wurde.

Das Keltern war allein den Männern vorbehalten. Sie durften die Trauben nur mit nackten Füßen zertreten, die frei von jeglichen Wunden waren. Die Traubenaustreter durften während der Arbeit weder essen noch trinken; sie durften nicht ins Schwitzen geraten und den Tretbottich während der Arbeit zwischendurch nicht verlassen.

Der Fruchtbrei unter ihren Füßen, die sogenannte Maische, war glitschig und gab bei jedem Tritt ungleichmäßig nach. Dadurch war es für die Treter nicht leicht, das Gleichgewicht zu bewahren. Sie brauchten einen zusätzlichen Halt, um nicht auszurutschen oder zu straucheln. Entweder stützten sie sich einfach mit den Händen auf den Rand der Kufe, wenn dieser hoch genug war; oder sie benützten manchmal auch krückenartige Stöcke [37]. Oft

stützten sie sich auch gegenseitig, indem sie sich paarweise an den Händen hielten oder sich die Arme wechselseitig um die Schultern legten. Die uns erhaltenen bildlichen Darstellungen lassen auch häufig erkennen, daß die Keltertreter sich an Seilen [38] oder Griffen festhielten, die über ihnen an dem Schutzdach angebracht waren. Schließlich schwingen auf spätrömischen Mosaiken und Sarkophagen traubenlesende und traubenkelternde Eroten oder Genien Hirtenstäbe (lat. pedum). Diese dienen sicher nicht als Balancierstöcke, wie man angenommen hat, sondern mit den spiralig gebogenen oberen Enden können die Träger als Traubenpflücker in den Baumreben und die Keltertreter in den Kufen einen besseren Halt finden [39]. Zusammenfassend darf man sagen, daß sowohl die technische Einrichtung des Kelterplatzes als auch der Ablauf des Arbeitsvorgangs einfach und klar erkennbar sind. Ausschlaggebend für diese Tätigkeit waren körperliche Geschicklichkeit und Ausdauer.

Im Zeitalter des Hellenismus haben aber dann die Griechen mechanische Traubenpressen entwickelt, die durch Ausnützung der Hebelwirkung oder durch Drehspindeln einen viel stärkeren Druck erzeugten, als ihn die Treter mit ihrem Eigengewicht auszuüben vermochten. Damit konnten die Trauben nicht nur viel rascher, sondern auch viel gründlicher ausgepreßt werden. In den Trestern blieb erheblich weniger Saft zurück als nach dem Austreten der Trauben. Die Römer haben diese Konstruktionen von den Griechen übernommen, weiterentwickelt und vervollkommenet. Über solche Traubenpressen finden sich verschiedene Angaben oder Beschreibungen in der antiken Fachliteratur, vor allem bei Cato, ferner bei Plinius, Vitruv und Palladius. Dieses überlieferte Material ist seit der Renaissance wiederholt von Gelehrten bearbeitet und überprüft worden. Es wurde durch Bodenfunde und Ausgrabungen teils bestätigt, teils ergänzt [40], so daß überzeugende Rekonstruktionen möglich waren [41]. Dabei ergab sich z. B. auch, daß die römische Spindelpresse nicht nur zum Traubenkeltern diente, sondern daß Apparate, die nach denselben Prinzipien der Mechanik konstruiert waren, auch zum Olivenauspressen verwandt wurden, ja, daß ähnliche Pressen auch von den Tuchwalkern benutzt wurden (s. u. Anhang S. 53).

Solche Pressen haben jedoch im Gegensatz zum urwüchsigen Traubenaustreten in der antiken Kunst und Literatur – außerhalb des landwirtschaftlichen Fachschrifttums – kaum einen Niederschlag gefunden [42]. Für das hier behandelte Thema könnten daher solche mechanischen Traubenpressen unberücksichtigt bleiben, wenn nicht die beiden Keltermethoden im sprachlichen Bereich, ebenso wie in der antiken Praxis der Weinbereitung so eng miteinander verbunden, ja verquickt wären.

### III

Für den griechischen Sprachraum bezeichnet das Wort: lenós (*ληνός*) sowohl Kelterplatz und Apparatur (= „die Kelter“), als auch den Keltervorgang (= „das Keltern“); gelegentlich wurde es auch in der eingeeengten Bedeutung von „Kelterkufe“ gebraucht. Als dann die Kelterpresse erfunden war, wurde das Wort auch für sie verwendet. Die von lenós abgeleiteten Wörter Lenaios und Lenaia (= Lenäen) wurden bereits oben erklärt.

Das Keltern selbst ist in der griechischen Literatur der klassischen Zeit nur sehr spärlich angeführt [43]. Homer und Hesiod erwähnen es nicht, sondern brechen ihre Schilderungen der Weinlese vorher ab. Zum ersten Mal erwähnt wird das Austreten der Trauben bei einem Dichter des 6. Jhdts. v. Chr. [44]; doch erst im Hellenismus mehren sich die Belege. Das übliche Wort für diese Tätigkeit ist: patein (*πατεῖν*); der Kelterplatz heißt danach bisweilen: pateterion (*πατετήριον*). Wo einfach von lenós gesprochen wird, ist manchmal nicht zu erkennen, ob es sich um das Austreten der Trauben oder um die Benutzung einer mechanischen Presse handelt. So spricht z. B. der Dichter Longos in seinem Hirtenroman „Daphnis und Chloe“ bei der Beschreibung eines Gemäldes in einem Dionysos-Tempel vom Traubenaustreten, und dasselbe wird auch bei der Vorführung eines Winzertanzes im gleichen Werk nachgeahmt. Aber an einer anderen Stelle erwähnt er einen Bauern, „der zum Aufziehen des Steines, womit die geernteten Trauben ausgepreßt werden, ein Seil brauchte“ [45]. Hier ist also offensichtlich eine Baumkelter vorausgesetzt. Wenn es dann an einer späteren Stelle heißt [46]: „Sie trugen die ausgetretenen Trauben zur Kelter“, dann ergibt sich daraus klar folgender Vorgang: die Trauben werden zuerst mit den Füßen ausgetreten, und dann wird ihnen der Rest ihres Saftes in der Kelterpresse entzogen.

Ganz ähnlich müssen wir uns die Verhältnisse bei den Römern vorstellen. Das gebräuchliche lateinische Wort für „keltern“ ist „calcare“. Es gehört zu einer Gruppe von Wörtern, die sich von „calx“ = „Fuß, Ferse“ ableiten, wie „calcamen“ = „Ferse“, „calcar“ = „Sporn“, „calceus“ = „Stiefel“ und „calcere“ = „mit Stiefeln versehen“. Daher ist klar, daß mit „calcare“ ursprünglich allein das Keltern der Trauben durch Zertreten gemeint war. Das abgeleitete Substantiv „calcator“ bezeichnet demgemäß den „Traubenaustreter“, den „Stampfer“, „calcatura“ den Vorgang des „Austretens“ oder „Zerstampfens“ und „calcatorium“ den Ort, wo dieser Akt des Kelterns sich vollzieht, den „Kelterplatz“ [47].

Im Laufe der Zeit aber ging das Bewußtsein von der sprachlichen Herkunft des Wortes „calcare“ völlig verloren. Es wurde nur noch als

„ausdrücken, pressen“ verstanden, in Verbindung mit „uva“ = „Traube“ als „auspressen“, ohne daß dabei die Vorstellung vom Austreten mit den Füßen noch lebendig war. Bereits Cato konnte sagen: „mit Rammen und Stößeln zerstampfen“ (*calcare fistucis vectibusque*); ja man bildete sogar den paradox klingenden Ausdruck: „*calcare naribus*“ = „mit der Nase ausquetschen“ (eigentlich: austreten!). So kommt es, daß „*calcare*“ auch unbedenklich für das Keltern mit der Traubenpresse verwandt werden kann. Für diese Presse ist das Wort „*torcular*“ allgemein üblich, das streng genommen nur dann paßt, wenn es sich um eine Schrauben- oder Spindelpresse handelt, denn es leitet sich ja von dem Verbum „*torquere*“ = „drehen“ ab. Dazu gibt es noch „*torcularium*“ = „Kelterraum oder -bau“ (eigentlich: „*aedificium torcularium*“) und das Verbum „*torcularē*“ = „keltern“ [48]. Die Vulgata übersetzt dann das griechische *lenós* durchweg mit „*torcular*“, ohne zu berücksichtigen, ob es sich an der einzelnen Stelle um ein Austreten der Trauben oder um die Benutzung einer Kelterpresse handelt. Ja, der Fachmann Cato gebraucht sogar ohne Bedenken den in sich widersprüchlichen Ausdruck „*calcare in torculari*“ (eigentlich also: „in der Kelterpresse zertreten“)!

Die Verwischung der Grundbedeutung von „*calcare*“ hat sich in der deutschen Sprache fortgesetzt, denn unser Wort „Kelter“ stammt, wie so viele Ausdrücke im Weinbau, vom Lateinischen her [49], und zwar wohl aus dem Spät- oder Vulgärlatein, in welchem die eigentliche Bedeutung „treten“ längst völlig aus dem Bewußtsein verschwunden war. Aus „*calcatorium*“ entsteht das althochdeutsche „*kelctere*“; im Mittelhochdeutschen wird daraus unser Wort „Kelter“; das Zeitwort „keltern“ entsteht danach erst im 15. Jhd. [50]. Im Deutschen wurde das Wort von Anfang an als „Auspressen der Trauben“ verstanden, ohne Spezifizierung des dabei angewandten Verfahrens. In denjenigen deutschen Weinbaugebieten, die nicht zum römischen Kulturbereich gehört hatten und daher nicht unmittelbar an die Tradition des römischen Weinbaus anknüpften, bildete sich statt „Kelter“ das Wort „Trotte“. Obwohl seine Verbindung mit „treten, Tritt“ unüberhörbar erscheint, ging auch hier das Bewußtsein von der eigentlichen Bedeutung verloren, und „Trotte“ diente gleichfalls zur Bezeichnung der Traubenpresse.

Daß bereits im Lateinischen die Grundbedeutung von „*calcare*“ = „treten“ völlig in Vergessenheit geraten konnte, war aber auch unmittelbar durch die römische Kelterpraxis selbst mitbedingt. Die Kelterpressen erforderten nämlich hohe Anschaffungskosten und die Baumpressen speziell auch noch sehr viel Platz. Daher konnten sich nur größere Weingüter solchen Aufwand leisten. Die kleinen Winzer dagegen begnügten sich mit

der althergebrachten Methode des Traubenaustretens mit den Füßen. Aber auch wo solche Pressen vorhanden waren, war es üblich, die Trauben zuerst auszutreten, ehe man die Maische in die Presse gab, wo ihr dann der letzte noch verbliebene Saft entzogen wurde. Der mit den Füßen ausgetretene Most galt auch allgemein als qualitativ besser und lieferte angeblich einen besseren Wein. Endlich ist jedoch auch die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß man sich zum Keltern nur der Presse bediente [51] und auf das Austreten ganz verzichtete.

So ist in der antiken Literatur, wenn von Keltern gesprochen wird, manchmal nicht mit Sicherheit zu entscheiden, welche Methode gemeint ist. Die vielfältigen und weitreichenden Ausstrahlungen jedoch, die der Keltervorgang auf einzelne Kulturbereiche ausgeübt hat, haben ihren Ursprung allein in dem seit ältesten Zeiten üblichen Austreten der Trauben. Nun könnte man kurzschlüssig vermuten, daß für die Antike die Technik und ihre legitimen Kinder, die Maschinen, keine Thematik boten, die zu künstlerischer Gestaltung anreize. Indes mit dieser hypothetischen Behauptung wäre auch nur die negative Seite des Problems erklärt. Um verständlich zu machen, wieso gerade das Traubenaustreten so „kunstträchtig“ war, daß es zu einem Leitmotiv in der antiken Kulturgeschichte werden konnte, bedarf es zunächst einiger grundsätzlicher Überlegungen, die sich auf die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen und Konsequenzen körperlicher Arbeit richten [52].

#### IV

Der Mensch ist in seinem Körperbau und seinen körperlichen Funktionen auf eine Rhythmik angelegt. Diese ist durch Herz- und Pulsschlag einerseits, durch die Atemtätigkeit andererseits bestimmt. Ferner bewirkt auch das Vorhandensein paarweise einander zugeordneter Extremitäten, Arme und Beine eine Rhythmisierung der Bewegungen, z. B. des Gehens. Hat nun der Mensch über einen längeren Zeitabschnitt hin eine körperliche Arbeit auszuüben, so kommt er ganz unwillkürlich dazu, diese in einen gleichmäßigen Wechsel von An- und Entspannen der dabei mitwirkenden Muskeln zu gliedern. So gelangt er ganz von selbst zu einer gewissen Rhythmisierung eben dieser Tätigkeit, wobei der Takt auch dem Wechsel zwischen Ein- und Ausatmen angepaßt wird. Dieser Takt wird oft auch dadurch noch sinnfälliger akzentuiert, daß mit dem Ausatmen zugleich ein Laut erzeugt wird, der sich leicht zu einem Ausruf entwickeln kann. Zudem rufen manchmal einzelne sich gleichmäßig wiederholende Phasen des Arbeitsvor-

ganges regelmäßig wiederkehrende Geräusche hervor. Solche akustische Unterstreichung des Arbeitsrhythmus wird besonders dann hilfreich, ja notwendig, wenn eine Arbeit von mehreren Personen gemeinsam und gleichzeitig ausgeführt wird. Die Koordinierung der einzelnen Phasen des Arbeitsablaufes kann dabei auch durch akustische Signale erfolgen, die von einem Außenstehenden gegeben werden. Das beste Beispiel dafür ist das präzise Zusammenwirken mehrerer Ruderer in einem Boot. Im Altertum wurden Seeschiffe von einer großen Anzahl von Ruderern angetrieben; es gab Schiffe, auf denen die Rudersklaven in bis zu fünf Reihen übereinander angeordnet waren, und bei denen sogar mehrere Personen nötig waren, um ein einzelnes der obersten überlangen Ruder zu bedienen. Auf solchen Schiffen war ein Mann nötig, der durch akustische Signale die Bewegungen der Rudermannschaft lenkte und koordinierte, indem er etwa mit einem Hammer auf eine klingende Metallscheibe schlug. Einen solchen Mann nannten die Griechen „Keleustés“ (κελευστής) = „Kommandierer“ (von κελεύω = befehlen) und die Signale, die er gab, „Keleu(s)mata“ (κελεύ(σ)ματα) = „Taktschläge“. Die Römer haben diese Bezeichnungen übernommen. Der Dichter Martial rühmt z. B. von seinem Gut, das am Ianiculus in der Nähe des Tiberufers lag [53], daß dort „kein Ruderkommando, keines Treidlers/lautes Schreien den Schlaf verscheuche“. Als aber im 4. Jhdt. n. Chr. von Hieronymos und seinen Mitarbeitern in Alexandria die sogenannte Vulgata geschaffen wurde, indem sie den aramäischen Bibeltext ins Lateinische übertrugen, benutzten sie das Wort „celeuma“, das gewöhnlich als „Kommando des Rudertaktes“ verstanden wurde, für das Keltern [54]. Luther übersetzt sehr frei: „Man wird keinen Wein mehr keltern, der Weintreter wird nicht mehr sein Lied singen“, und auch eine moderne Bibelübertragung formuliert recht verallgemeinert: „Die Kufen sind leer von Wein, kein Winzer keltert, kein Jauchzen ertönt.“ Eine wörtliche, genaue Übersetzung des Vulgata-Textes aber müßte lauten: „Ich habe den Wein aus den Keltern (eigentlich: Kelterpressen!) entfernt, und keinesfalls wird ein Traubentreter das ‚celeuma‘ singen.“ Die Grundbedeutung des Wortes „celeuma“ zwingt aber dazu, darunter Rufe – vielleicht melodische – zu verstehen, die den Rhythmus des Keltertretens markieren. An einer anderen Stelle, ebenfalls bei Jeremias, heißt es wörtlich [55]: „Ein celeuma, wie von Keltertretern, wird zusammenklingen gegen die Bewohner der Erde. Der Ton gelangt bis an die äußersten Enden der Erde.“ Auch hier verwischen die Übersetzer den Wortlaut in bedenklicher Weise, Luther mit den Worten: „Er (d. i. der Herr) wird singen ein Lied wie die Weintreter über alle Einwohner des Landes, des Hall erschallen wird bis an der Welt Ende“, und die ökumenische Bibelübertragung von 1975: „Mächtig donnert er über

sein Land hin und ruft wie die Keltertreter. Zu allen Erdbewohnern dringt der Schall, ja bis ans Ende der Erde.“ Da vorher mehrfach die gewaltige Lautstärke dieses Rufes betont ist („Donner“ – „Brüllen“), kann hier wohl auch nicht ein einfaches, melodisches Lied gemeint sein, sondern eher eine Art Kampfruf. Die Verwendung des gleichen Wortes für die Rudertätigkeit und für die Kelterarbeit macht zudem deutlich, daß darunter rhythmusbetonnende Ausrufe zu verstehen sind, die einen festen Takt markieren und die durch gesteigerte Lautstärke und hämmernde Wucht auch unheilverkündend wirken können. Auch der sich wiederholende Ausruf „Dionysos“, den noch im byzantinischen Reich die Kelterer bei ihrer Tätigkeit ausstießen (s. o. S. 10), diente sicher dazu, den Gleichtakt der gemeinsamen Arbeit zu unterstreichen. Das „Kyrie, eleison“, das die Konzilväter stattdessen empfahlen, dürfte freilich dafür weniger geeignet gewesen sein, da es keinen markanten Stampftakt ergab, dem sich der Ruf „Dionysos“ leicht anpassen ließ. Zudem sollte das „Kyrie, eleison“ „bei jedem Maß Trauben, das empfangen wurde“, gesprochen werden. Wenn aber von Zeit zu Zeit eine bestimmte Menge Trauben in die Kufe nachgeschüttet wurde, die die Leser in ihren Körben herbeitragen, dann wurde dabei die Tretarbeit sicher kurz unterbrochen, und diese Ruhepause sollte zu einem Gebetsausruf genutzt werden, der für den Tretrhythmus keine Bedeutung hatte.

## V

Die gemeinsamen Rufe, welche die Keltertreter ausstoßen, markieren einestils eine gleichförmige Atemführung und dienen andererseits dazu, den Tretbewegungen einen festen Takt zu geben [56]. Die Tätigkeit selbst war nicht so anstrengend, daß sie die Muskeln exzessiv beansprucht hätte, also auch erhöhte Zufuhr von Sauerstoff und gesteigerte Atemtätigkeit erfordert hätte. So konnten sich die kurzen Ausrufe leicht zu ganzen Sätzen ausweiten, wie das auch bei anderen Gemeinschaftsarbeiten zu beobachten ist. Solche Sätze bringen fast automatisch ein Wechseln in der Tonhöhe mit sich; sie erhalten eine Melodie, werden womöglich zu kleinen Liedern. Man hat geglaubt, aus diesem Vorgang die Entstehung der Poesie überhaupt herleiten zu können. Diese These läßt sich wohl nicht aufrecht erhalten. Heute sucht man den Ursprung der Dichtung vielmehr im weiten Bereich des Kultischen, in Götteranrufung, Gebet, Beschwörung und Zauberspruch. Aber daß bei vielen primitiven Völkern aus Gemeinschaftstätigkeiten Arbeitslieder entstanden sind, ist unbestreitbar. Bei den Griechen läßt sich diese Entwicklung am Beispiel des Keltertretens besonders gut verfolgen. Ihnen kam dabei ihre

ausgeprägte Begabung und Neigung zur Musik zustatten. Ihr Leben war auch im Alltag oft von Musik durchzogen. Nicht nur festliche Ereignisse, sondern auch viele Tätigkeiten des täglichen Lebens waren bei ihnen von Musik begleitet und mitgestaltet [57]. Gesang und Instrumentalmusik erklangen dabei gemeinsam oder im Wechsel.

Auch beim Keltern wurde gesungen und musiziert. Die Vorbemerkungen der Vulgata zu Psalm 8, 80(81), 83 (84) (pro torcularibus – ad modum cantici: torcularia – secundum „torcularia“ = „nach dem Kelterlied“) weisen offenbar auf die Melodie eines als bekannt vorausgesetzten Kelterliedes hin, nach welcher der Psalm zu singen sei. Solche Lieder bezeugen auch griechische Dichter und Schriftsteller, und die bildlichen Darstellungen bestätigen es. So heißt es in einem Gedicht, dessen unbekannter Verfasser ein Nachahmer des Anakreon war [58]: „Männer allein treten die Trauben, den Wein (er)lösend, den Gott preisend mit Keltergesängen.“ Und in einem Gedicht, das erst um 530 n. Chr. von einem Agathias Scholastikos aufgezeichnet wurde, aber sehr viel früher entstanden ist, berichtet einer der Keltertreter [59]: „Während wir die unendliche Frucht des Bakchos traten, verflochten wir vermischt den bakchischen Takt“ (d.h. unsere Stimmen vereinigten und vermischt sich zu dionysischen Gesängen). Im Dionysos-Epos des Nonnos heißt es beim Keltern der Satyrn: „Sie jauchzten laute bakchische Weisen, Evoe sangen sie laut“ [60].

An den genannten Stellen ist nur von Gesang die Rede. Auf den griechischen Vasenbildern werden wir dann oft einem Flötenspieler begegnen, der die Kelterarbeit mit seinem Instrument begleitet. Bei der schon oben (S. 9) behandelten Weinleseszene in Homers Ilias singt ein Knabe inmitten der Arbeit ein Lied, das er selbst auf seiner Phorminx – einer alten viersaitigen Zither – begleitet, und die Knaben und Mädchen, die die gepflückten Trauben aus dem Weinberg tragen [24], folgen im Schritt diesen Klängen; d.h. also, daß sie in taktmäßigem Schritt tanzend sich fortbewegen. Gewöhnlich jedoch werden Vorgänge im dionysischen Bereich von der Doppelflöte (Diaulos) begleitet. Ihr Klang galt als berauschend und befreiend, wie der Wein [61]. Zu den Vasenbildern paßt präzise die Beschreibung, die Longos – allerdings erst um 200 n. Chr. – von Gemälden in einem ländlichen Dionysostempel gibt [62]: „Überall waren kelternde Satyrn, überall tanzende Bakchen. Auf einem Felsen saß Pan und spielte die Syrinx“, – das ist eine siebenröhrige Hirtenflöte, wie sie in jüngster Zeit sogar in Konzertsälen zu hören ist! – „gleich als stimmte er ein gemeinsames Lied an für die Kelternden und für die Tanzenden.“ Ob die Kelterer und die Tänzerinnen in dieses Lied einstimmen, bleibt offen; auf dem Gemälde war das wohl auch schwerlich zu erkennen.

Es gab aber offensichtlich eine spezielle „Flötenmelodie zur Kelter“ [26]. Das läßt sich auch aus einer anderen Stelle in demselben bukolischen Roman schließen [63]: bei einem ländlichen Fest fordert ein junger Bauer „eine dionysische Melodie“ und führt dazu einen „Keltertanz“ vor, d.h. er tanzt eine Pantomime, die verschiedene Tätigkeiten des Winzers darstellt; „dabei glich er einem, der Trauben tritt“, heißt es von einer der zahlreichen Tanzfiguren. Flötenmelodie und Mimik genügen also, um das Dargestellte allgemein verständlich zu machen; erläuternder Worte, etwa in Liedform, bedarf es dabei nicht.

Den Zusammenklang von Flöte und Gesang bei Kelterliedern bezeugt schließlich auch der Schriftsteller Philoxenos. Er schildert einen Festzug, den König Ptolemaios Philadelphos ungefähr 275 v. Chr. in Alexandria veranstalten ließ [64]. In diesem Zug wurde auch eine gewaltige Kelterkufe mitgeführt, die auf Wagen aufmontiert war. In ihr zertraten sechzig (!) als Satyrn verkleidete Männer Trauben, „indem sie zur Flöte ein Kelterlied sangen“.

Von den Texten solcher Kelterlieder ist uns nichts überliefert; über ihre Inhalte lassen sich immerhin einige Schlüsse ziehen. Zunächst bezeugt uns das oben angeführte Scholion zu Clemens von Alexandria unmißverständlich, daß ein Kelterlied die Zerreißung des Dionysos zum Inhalt hatte. Ob das für alle Kelterlieder schlechthin galt, bleibe dahingestellt; ein zentrales Thema muß es für diese Spezialgattung der Volkspoesie wohl gewesen sein. Sicher gehörte in diese Lieder aber auch die Anrufung des Dionysos, sei es, um von ihm Verzeihung zu erflehen für das Zertreten der Trauben, das ja den Tod des Gottes symbolisierte, sei es, um seine Epiphanie zu erflehen und seine Mitwirkung beim Keltern zu erbitten [65], die dann diese „blutige“ Arbeit gleichsam legalisierte. Ob und wie weit hier Vorstellungen aus den Mysterienreligionen mitgewirkt haben, muß offen bleiben. Wenn aber andererseits in den Kelterliedern auch die fröhliche, ja ausgelassene Stimmung sich niedergeschlagen hat, die uns die Quellen für die Weinlese bezeugen, so offenbart sich gerade in diesem Gegensatz die Zwielfichtigkeit, welche die Gestalt des Dionysos kennzeichnet, der einerseits als heiterer Freudenspender auftritt, andererseits aber Raserei und Vernichtung bewirken kann und selbst erleiden muß. Von solch widersprüchlichen Vorstellungen waren auch Kelterfeste und Kelterlieder mitgeprägt [66].

Da das Arbeitslied natürlich dem Rhythmus des Arbeitsvorgangs angepaßt wird [67], so ist für das Kelterlied der Takt des langsamen Schreitens und Stampfens, also ein fallender Rhythmus vorauszusetzen, wie er vielen ähnlichen Arbeits- oder auch Fest-Gesängen primitiver Völker in Afrika und in der Südsee zu eigen ist. Zusammenfassend aber darf man sagen, daß die

Griechen den eintönigen Vorgang des Traubenaustretens durch Gesang und Instrumentalmusik in den Bereich populärer Kunstausübung erhoben haben. Die eigentlich geistlose und daher leicht abstumpfende Arbeitstätigkeit wurde zu einem festlichen Erleben sublimiert.

## VI

Aber damit sind die Ausstrahlungen, die der Keltervorgang auf den Bereich der Volkskunst ausgeübt hat, keineswegs erschöpft. Ein gar zu gemächliches oder gemessenes Schreiten an Ort, bei dem lediglich das Körpergewicht abwechselnd vom einen auf den anderen Fuß verlegt wurde, ist das Keltertreten ganz sicher nicht gewesen. Der ungleichmäßig-nachgiebige, feucht-glitschige Traubenbrei verursachte, auch wenn die Treter die Möglichkeit hatten, sich zu stützen oder festzuhalten, sicher manchmal plötzliche Bewegungen, ungewöhnliche Körperhaltungen und groteske oder possierliche Sprünge, die auch der allgemeinen Heiterkeit und Ausgelassenheit immer neue Nahrung gaben. Aus unseren Textquellen kann dieser Bewegungscharakter nicht unmittelbar belegt werden. Daß der römische Dichter Calpurnius Siculus einmal sagt, der „Traubentreter springt in die Trauben“ [68], reicht dazu nicht aus. Aber ein alter attischer Volksbrauch kann uns hier vielleicht weiterhelfen, wenn man ihn mit dem Traubentreten in Verbindung bringt, was freilich, soweit ich sehe, bisher noch nicht geschehen ist. Ich meine den sogenannten Askoliasmos. In Platons „Gastmahl“ fabuliert der Dichter Aristophanes, der oberste der Götter, Zeus, habe gedroht, die Menschen, wenn sie weiter so gottlos und übermütig seien, der Länge nach durchzuschneiden; „dann sollen sie auf einem Bein hüpfend daherkommen, wie die Schlauchhüpfer“ [69]. Das Wort wird von einem gelehrten antiken Kommentator so erklärt [70]: „In der Regel das Hüpfen auf geölten Weinschläuchen, auf die man des Späßes wegen sprang.“ Worauf hier angespielt wird, das ist eine bäuerliche Lustbarkeit, die beim Fest der kleinen oder ländlichen Dionysien in Attika üblich war. Knaben oder junge Männer sprangen auf gefüllte Bocks- oder Ziegenbälge – ob es mit Wein gefüllte Schläuche oder mit Luft aufgeblasene Häute waren, ist nicht bekannt – ; diese Bälge waren mit Öl bestrichen und daher sehr glatt; so war es schwer, sich auf ihnen im Gleichgewicht zu halten, besonders wenn man noch darauf mit einem oder zwei (geschlossenen) Füßen auf und ab hüpfte.

Der Askoliasmos ist eine echte Volksbelustigung während des um die Jahreswende mehrere Tage dauernden Festes, mit dem die Weinbauern

Attikas den Gott feierten und ehrten, wenn sie erstmals den neuen Wein kosteten. Irgendeine rituelle Beziehung zum Kult des Dionysos hatte dieses Schlauchhüpfen gewiß nicht [71]. Auch Vergil gedenkt des lustigen Brauches [72]; er sagt von den Bewohnern Attikas, „sie sprängen über dem schlüpfrigen Schlauch auf üppigen Wiesen“. Daß der Bock, der das bevorzugte Opfertier für Dionysos ist, dabei mit Füßen getreten wird, weil er gern Weinknospen und Trauben nascht, und daß die Bauern auf seinem Fell herumhüpfen, weil sie ihn dafür strafen und ihre Verachtung ausdrücken wollen, ist sicher eine Fehlinterpretation Vergils. Zwar ist dem Altertum die Vorliebe des Ziegenbocks für die Rebe und ihre Früchte durchaus geläufig. Schon ein assyrisches Relief zeigt eine Ziege, die sich auf den Hinterbeinen aufrichtet, um an den Trauben eines Weinstocks zu naschen [73]; auf einer kleinen römischen Bronzeplastik sieht man eine Ziege, die ebenfalls auf den Hinterbeinen steht, um die Trauben einer Rebe zu erreichen, die einen Eichbaum umwindet, während Amor oder Bacchus ihr gegenübersteht und gleichfalls Trauben pflückt [74]. Der Ziegenbock steht allgemein in enger Beziehung zu Dionysos: die Satyrn, die steten Begleiter des Gottes tragen vielfach stumpfe Nasen, Ziegenohren und Ziegenfüße, ja, Dionysos selbst tritt bisweilen auf Darstellungen mit Ziegenhörnern geschmückt auf. In einem homerischen Hymnos wird er mehrfach als „Bocksgestalteter“ bezeichnet [75]. Wenn also der Ziegenbock das bevorzugte Opfertier für Dionysos – Bacchus ist, dann nicht etwa, weil er ein besonders gefährlicher Feind der Rebe ist, sondern umgekehrt, weil er die Trauben ebenso liebt wie sein Herr [76].

Es ist wohl unbezweifelbar, daß das Schlauchhüpfen von dem Traubenaustreten angeregt ist. Aus der ernsten Arbeit wurde ein lustiges Spiel, bei dem natürlich die Vorbedingungen absichtlich erschwert waren, um den Spaß der Zuschauer zu erhöhen, wenn die Hüpfen abglitten und ins Gras purzelten, das aber zugleich auch die Schwierigkeiten verdeutlicht, die die Tätigkeit in der Kufe den Tretern bot. Diese stellte ja auch einige Anforderungen an Geschicklichkeit, Körperbeherrschung und Gewandtheit im Balancieren. Sicher kam es dabei auch zu manchen „plastischen“ Bewegungen, zu grotesken Stellungen und ungewöhnlichen Körperverdrungen. Sie prägten wohl auch die Pantomime, die bei Longos beschrieben wird [77]. Die ganze Vorführung wird dort „Keltertanz“ genannt, obwohl sie eine ganze Reihe noch anderer Tätigkeiten aus der Weinlese darstellt, wie das Traubenspflücken, den Abtransport des Lesegutes aus dem Weinberg, das Füllen der Fässer und das Verkosten des Mostes. Aber das Traubenaustreten ist dabei offenbar das Kernstück, der markanteste Teil der ganzen Tanz-Pantomime.

Aber auch das Traubentreten in der Kufe selbst wird gelegentlich als Tanz bezeichnet. „Stärke deine Diener zum Reigentanz“ [78], heißt es in einem an Bakchos gerichteten Gedicht, das sich auf das Keltern bezieht. Kein Zweifel, die Griechen sahen in dem nüchternen Arbeitsvorgang einen Tanz, oder vielmehr: sie waren bestrebt, ihn auf die künstlerische Ebene eines Tanzes zu heben. Es bestehen bei vielen Naturvölkern Gemeinschaftstänze aus gleichmäßigem rhythmischem Stampfen, das oft als ein Ausdruck der Verehrung für eine Gottheit ausgeführt wird. Meist werden gerade solche Tänze für Erd-, Vegetations- und Fruchtbarkeits-Gottheiten vollzogen. Bei den Griechen hat die Tanzkunst überhaupt eine zentrale Bedeutung gehabt [79]. In ihr waren Körperbewegungen, Gesten und Mimik vereint, und sie stand in engster Beziehung zu Musik, Gesang und Poesie. So ist es verständlich und naheliegend, wenn gerade der Arbeitsvorgang des Trauben-austretens, der ohnehin einige Körperbeherrschung und Geschicklichkeit erforderte, zum Tanz hochstilisiert wurde. Die einfache und gleichförmige Tretarbeit verband sich mit Gesang und Begleitmusik und wurde zu einem kunstreichen Geschehen, zu einer künstlerischen Leistung. In dem so ins Künstlerische gelenkten Arbeitsvorgang des Kelterns wird dabei auch der religiöse Bezug erkennbar; er vollzieht sich in einer am Kultischen orientierten Form, indem er als Auftrag des Gottes verstanden wird. Ich möchte dazu an eine französische Darstellung erinnern, die vor etwa 100 Jahren entstanden ist und, mit reizenden Stichen illustriert, Szenen aus der Welt des Weines bietet [80]. Eine derselben führt uns in ein Kelterhaus, wo sich Arbeiter und Zuschauer versammelt haben, „Dann plötzlich wird das Signal gegeben; die Geige läßt einen Triller hören, gleichsam eine Einladung zum Tanz. Und siehe, da sind ein Dutzend Tänzer, deren nackte Füße, wie durch den Gott des Weines bewegt, die Trauben (wörtlich: das Lesegut) treten und sie zermalmen. Sie sind vergnügt, nehmen malerische Stellungen ein, drehen sich und tanzen Polka, mehr oder weniger nach dem Takt der Akkorde des Orchesters; der Saft fließt reichlicher durch die offenen Rinnen.“ Diese lebendige Schilderung dürfte in den Grundzügen wohl auch von dem Geschehen an einer altgriechischen Kelter nicht weit entfernt sein.

## VII

Überprüft man die griechische Poesie nach Werken, in denen das Keltermotiv eine tragende Rolle hat, so muß man feststellen, daß sich dafür nur wenige Beispiele bieten und auch diese erst einer späten Zeit angehören. In der Literatur der klassischen Zeit findet sich überhaupt kein Beleg. Erst im

Hellenismus erwacht das Interesse für das Landleben, für die Arbeit der Bauern und Hirten. Das Keltermotiv aber begegnet uns erst im 2. nachchristlichen Jahrhundert, nämlich in dem schon erwähnten Hirtenroman „Daphnis und Chloe“ des Longos. Die einschlägigen Stellen daraus haben wir bereits kennengelernt: die Schilderung der Gemälde in einem Dionysostempel [81], die Beschreibung eines pantomimischen Keltertanzes und einige knappe Hinweise auf die Weinlese und auf eine Baumkelter; all das paßt sich der bukolischen Grundstimmung des Romans zwanglos ein.

Nur in drei Gedichten ist das Keltern wirklich Thema oder Kernmotiv, für ein viertes gibt es die Voraussetzung. Alle diese Gedichte gehören erst der Zeit des späteren Altertums an. Wir hatten sie als Belege für einzelne technische Details bereits herangezogen. Hier sollen sie als geschlossene poetische Kunstwerke vorgestellt und gedeutet werden. Am bekanntesten ist das Gedicht aus der Sammlung, die die Werke der Nachfolger des Anakreon umfaßt. Mörikes vielzitierte Übersetzung trägt den Titel: „Kelterlust“ [82]. Sie lautet:

Schwarze Trauben erst in Körben  
bringen Jünglinge und Mädchen  
auf den Schultern hergetragen.  
In die Kelter aber schütten  
jene sie sofort und lösen  
nun den Most, die Beeren tretend.  
Hoch erschallt das Lob des Gottes,  
hoch in lauten Kelterliedern,  
während sie den jungen Bakchos  
in der Tonne brausen sehen.  
Und der Greis, wenn er ihn trinket,  
tanzt er auf wanken Füßen,  
daß die Silberlocken beben,  
und der junge schöne Bursche  
überschleicht im Rausch ein Mädchen,  
das, dem schweren Schlummer weichend,  
seinen zarten Leib im Schatten  
grüner Blätter hingossen.  
Reizet es, die höchsten Rechte  
Hymens keck vorauszunehmen.  
Wollen Worte nichts verfangen,  
weiß er durch Gewalt zu siegen.  
Denn zu wilden Taten lockt der  
trunkne Gott das junge Völkchen.

Das Gedicht spiegelt die übermütige Fröhlichkeit wieder, die das Keltern bei Beteiligten und Zuschauern auslöst, und mündet in das Bild einer von Rausch enthemmten Sinnenlust, wie sie auch von den Bildern griechischer Vasen häufig veranschaulicht wird.

Mörike selbst hat diesem Gedicht in seiner Ausgabe ein anderes gegenübergestellt, das mit ihm thematisch verwandt ist, indem es ebenfalls die dionysische Hochstimmung beim Keltern ausmalt, dabei aber die erotische Komponente verhaltener andeutet und sie in eine Pointe der Resignation ausklingen läßt, die einen humorvollen Unterton spürbar macht. Das Gedicht ist unter dem Namen eines Agathias Scholastikos überliefert, dürfte aber von ihm einer früheren, vielleicht schon hellenistischen Quelle entnommen sein [83]:

Kelternd stampften wir jüngst die gewaltige Ernte des Iakchos,  
tanzten und sangen gemischt bakchische Lieder dazu.  
Sprudelnd stieg in den Butten der Most, in den köstlichen Fluten  
schwammen die Becher umher, gleichwie die Schiffchen im Meer.  
Und so schöpften wir denn und nahmen sofort es zum Tranke  
und vermißten dabei warme Najaden nicht sehr.  
Doch da beugte sich jetzt die holde Rhodante zur Kelter,  
und ihr strahlendes Bild glänzte, sich spiegelnd, im Most.  
Schneller schlug allen das Herz, da war auch nicht einer im Kreise,  
der nicht Bakchos Gewalt, nicht Aphrodites erlag.  
Schlimm! Denn Bakchos ergoß sich zwar reichlich zu unseren Füßen,  
Paphia speiste jedoch, ach, nur mit Hoffnung uns ab.

Das dritte Gedicht endlich, das hier anzureihen ist, beschreibt nicht, wie die beiden vorausgegangenen, den Vorgang des Kelterns selbst, es gibt sich als einen Anruf an Dionysos, der den Keltertretern in den Mund gelegt ist. Es ist gleichfalls ein recht kunstvolles Gebilde, aber es dürfte wohl inhaltlich den primitiven Kelterliedern am nächsten kommen, von denen oben die Rede war, indem es sich an den Gott selbst richtet, ihn um sein Erscheinen und seine Mitwirkung anfleht und ihm Opfergaben verspricht [84].

Komm mit hurtigem Fuß, du selber, Gebieter, du Stampfer,  
tritt in die Butte und sei Führer beim nächtlichen Werk.  
Stärk deine Diener zum Tanz, laß schimmern vom Schaume die  
stolzen Füße und schürze dein Kleid hoch über's muntere Knie!  
Leite den glucksenden Wein in die leeren Fässer, du Sel'ger,  
und nimm Kuchen dafür und eine zottige Geiß!

In diesen Zusammenhang gehört schließlich auch noch jene Partie aus den „Dionysiaka“ des Nonnos, in der die Erfindung des Kelterns geschildert

wird [85]. Voraus geht ihr eine Beschreibung, wie die Trauben bei der Lese teils abgepflückt und teils mit Rebmessern abgeschnitten werden. Dann verteilt Dionysos das Lesegut in einer kufenartigen Höhlung, die er in den Fels geschlagen hat. Darauf leitet er die Satyrn an, wie man die Trauben austritt, „und zerstampfte sie mit springendem Schwunge der Füße“.

Und die Satyrn ließen ihr Haar wie rasend im Winde  
fliegen und ahmten nach, was sie Dionysos lehrte.  
Um die Schultern knüpften sie sich das scheckige Rehfell,  
einstimmig jauchzten sie die laute bakchische Weise  
und zerstampften unter den springenden Füßen die Lese.  
Evoe sangen sie laut. Im traubengefüllten Gesenke  
rötete sich die Kluft von übersprudelnder Weinflut.  
Und es entquoll der Lese, bedrängt von den wechselnden Tritten,  
unter den Füßen weiß der Schaum des rötlichen Saftes.

Im folgenden werden dann mit breiter Palette und in satten Farben die Folgen ausgemalt, die der Genuß des schon angegorenen Mostes für die Keltertreter und die Zuschauer hat: ihre Trunkenheit, die taumelnden Tanzbewegungen, ihre erotischen Gelüste, die sie an Nymphen, Najaden und Mänaden zu befriedigen suchen – ein vielfiguriges Bild rauschhafter Sinnenlust und drängender Begierden. In dieser breiten Darstellung scheinen alle Motive und Nuancen vereint, die in der antiken Literatur sonst meist vereinzelt bei dem Thema Keltertreten anklingen. Auch die römische Dichtung hat, wie wir sehen werden, zu dieser Sammlung ihren Anteil beigetragen.

Das Traubenaustreten, ein gewöhnlicher Vorgang im Ablauf des Winterjahres, hat also, wie wir sahen, verschiedene Sektoren der Kunst befruchtet: es hat Lieder und Melodien ausgelöst, hat Tänze inspiriert, und es hat mehrfach dichterische Gestaltung gefunden. Daß alle Kunst letztlich dem Bauerntum entstammt, ist schon im Altertum von berufenen Kennern der Kulturgeschichte und von den Vertretern verschiedener Kunsttheorien öfters ausgesprochen worden. Es genügt hier, die Aussagen von drei kompetenten lateinischen Dichtern vorzuführen, durch welche die Ergebnisse unserer bisherigen Untersuchung aus allgemeinerer Sicht bestätigt und bekräftigt werden. Horaz leitet die Poesie von den Spottversen her, welche römische Bauern in alten Zeiten beim Erntefest vortrugen [86]: „Es erfand der Bauer der Spottlieder Freiheit, die dann in verschiedenen Versen manch bauerlich derbes Schimpfwort ergossen. Jährlich kehrte die Freiheit in harmlosem Spiel stets wieder.“ Der Dichter Lucrez erklärt, wie in der



Abb.1. Amphora des Amasis. Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg

zweihenkliger Korb. Dieser steht auf der Platte eines Tisches, die wohl muldenartig eingetieft ist. Den Most, der durch das Korbgeflecht austritt, fängt diese Tischmulde auf und leitet ihn durch einen schnabelförmigen Ausguß in ein Tongefäß, einen Pithos, der bis an den Hals in den Boden eingegraben ist. Aus dem sich langsam füllenden Pithos kann dann der Most ausgeschöpft und in den am linken Rand stehenden Behälter gegossen werden, der nicht eingegraben und daher transportabel ist. Der am weitesten links stehende Silen ist gerade dabei, eine einhenkelige Schnabelkanne in diesen Behälter zu entleeren. Auf der Erde steht auch noch ein doppelhenkliger Kantharos bereit, mit dem man von dem frischen Most schöpfen kann, um ihn zu probieren. Ein fünfter Silen schließlich begleitet das ganze Geschehen eifrig und sichtlich animiert auf einer Doppelflöte. Die Bewegun-

gen aller fünf Beteiligten sind lebhaft und von einer gewissen täppischen Grazie; die leicht eingeknickten Knie erwecken den Eindruck des Tänzerischen. Die Satyrn oder Silene sind durch allerlei tierische Attribute, wie Pferdeohren, Pferdeschwänzchen und Stülpnasen als Naturwesen charakterisiert. Die bukolische Idyllik der Szene wird auch dadurch unterstrichen, daß sich über ihr das schattenspendende Dach einer Pergola hinzieht. Das Ganze ist von einer Stimmung wohliger Fülle und sinnlicher Behaglichkeit durchströmt [94].

Derselbe Künstler hat das Keltermotiv auf einer dickbauchigen Kanne variiert, die ebenfalls in dem Jahrzehnt zwischen 540 und 530 entstanden sein dürfte und heute im Baseler Antiken-Museum ausgestellt ist (aus der Privatsammlung Dr. K. Käppeli). Wie auf der Würzburger Vase steht auch hier ein wohlbeleibter Silen in ähnlicher Haltung in einem Kelterkorb. Dieser sowohl, wie auch der Tisch, auf dem er steht, der Ausgußschnabel und der eingegrabene Pithos stimmen mit der Würzburger Darstellung auffallend überein. Die übrigen Personen, die die Szene beleben, sind dagegen nicht aktiv am Keltern beteiligt. Es ist auf der linken Seite Dionysos selbst, in reicher Kleidung, der von zwei Silenen begleitet ist; von rechts naht ein weiterer Silen, der eine Mänade eng umschlungen hält. Der Gott und ein Silen heben Trink- und Schöpfgefäße verschiedener Formen empor; offenbar möchten sie von dem frischen Most kosten. Traubenpflücker, Trauben-träger und Flötenbläser fehlen bei dieser Szene. Sie stellt also nicht die Weinlese insgesamt dar, sondern einen Besuch des Gottes mit seinem Gefolge in der Kelter [95].

*Abb. 2* Wenden wir uns nun einer schwarzfigurigen Amphora des Töpfers Nikosthenes zu, die in der Villa Giulia in Rom steht [96]. Ihr Hauptbild zeigt Dionysos, den zehn Silene und zehn Mänaden umtanzen. Ein kleineres Bild auf der Gefäßschulter läßt drei Silene erkennen. Der Mittlere unter ihnen zertritt Trauben in einem Korb, welcher in einer großen flachen Wanne mit Ausgußschnabel steht. Über seinem Kopf befinden sich zwei Handgriffe, an denen er sich festhält, um bei seiner Tätigkeit nicht die Balance zu verlieren. Von rechts und von links eilt je ein Silen mit hüpfenden Schritten zu dem Kelternden hin. Der von rechts Kommende trägt einen kleinen Kantharos in der Linken. Ein Gefäß, das den aus der Kufe abfließenden Most aufnimmt, ist nicht dargestellt. Die Vase wird auf die Zeit zwischen 550 und 510 datiert.

*Abb. 3* Mit einer besonders lebhaften Kelterszene ist eine Weinkanne geziert, die durch den Kunsthandel veröffentlicht wurde [97]. Die Oinochoe wird auf die Zeit um 500 v. Chr. datiert und ihre Malerei dem sog. Gela-Maler zugeschrieben. Die Keltereinrichtung ist ähnlich wie bei den bisher besprochenen Vasen: ein (hier ziemlich langer) Tisch mit Ablaufschnabel, darauf



Abb.2. Amphora des Nikosthenes. Museum Villa Giulia, Rom

ein flacher Korb (sein Geflecht ist in Fischgrätenmuster wiedergegeben). Der kleine Silen, der mit gebeugten Knien die Trauben in dem Korb austritt, hält sich, nach rechts hin greifend, an zwei dünnen Stangen fest. Den Kopf wendet er nach links einem größeren Silen zu, der ihm in einem Rhyton (Trinkhorn) Most reicht, welchen er wohl aus einem Eimer geschöpft hat. Er hat dabei das Bein mit gekrümmtem Knie erhoben, als habe er sich der Kufe tanzend genähert. Im Tanzschritt tritt auch von rechts ein großer Silen heran, wohl um dem Tretkorb eine Traube zu entnehmen. Ganz rechts macht ein weiterer Silen voller Lebensfreude einen regelrechten Luftsprung mit angezogenen Unterschenkeln. Weiterhin greift von links her ein anderer Silen, der durch einen buschigen Bart ausgezeichnet ist, neidisch nach dem Rhyton, der dem Kelterer geboten wird. Ein sechster Silen endlich hat sich



Abb.3. Oinochoe des Gela-Malers. Allard Pierson Museum Amsterdam  
(Archäologisch-Historisches Institut der Universität)

unter dem Keltertisch versteckt, auf Händen und Knien kriechend. Die lebhaften Bewegungen der durchweg ityphallischen Gestalten, die z. T. grotesken Profile ihrer Gesichter und die der ganzen Komposition innewohnende Komik zeichnen die Vase als ein Meisterwerk dieses Genres aus.

*Abb.4* Weiterhin ist eine Darstellung anzufügen, die sich auf einem schwarzfigurigen Gefäß befindet, das in Brüssel steht [98]. Das verhältnismäßig kleine Bild, von zwei apotropäischen Augen auf der Gefäßschulter eingeeengt, zeigt zwei weißbärtige Silene in lebhaften Bewegungen. Der eine zertritt Trauben in einem Korb (?) mit drei Griffen, dessen geschwungener Rand die viereckige Kufe, in der er steht, nur wenig überragt. Die Kufe selbst steht erhöht auf einem vierbeinigen Schemel und hat einen schnabelförmigen



Abb.4. Augenvase. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel

Ausguß, der den Most in eine umfangreiche Wanne leitet. Über diese hinweg tritt in ausgreifendem Spreizschritt der zweite Silen, der einen kegelförmigen, mit Trauben gefüllten Behälter in den Tretkorb entleert. Der Kelterer greift mit der linken Hand über sich zur Decke, wo er offenbar einen Halt findet. Die sehr lebhaften Bewegungen, welche beide Silene mit Armen und Beinen vollführen und die man ekstatisch und tänzerisch zugleich nennen kann, erinnern an den Stil der chalkidischen Phineusschale in Würzburg.

Als ein weiteres Gefäß, das unser Motiv aufweist, ist dann ein eimerartiger Krater zu nennen, der sich gleichfalls in Basel befindet [99] und aus der Hand des Kleophrades-Malers stammt. Die Keltereinrichtung ist derjenigen auf der Baseler Amasisvase sehr ähnlich. Auch hier steht der kelternde Silen, nach rechts gewandt, gebückt in einem flachen Korb mit drei Henkeln. Der

Abb.5

Most sammelt sich in der flachen Mulde des Tischtroges und fließt aus einem Ausguß rechts in eine breite Wanne. Der kelternde Silen ist stark nach vorne geneigt; er hat ein Knie angewinkelt und hält sich mit der rechten Hand an einer Schlaufe, die über ihm an der Decke befestigt ist. Mit der linken Hand umfaßt er zusätzlich noch den einen Henkel des Tretkorbes. Unter dem Tisch ist ein Wassereimer zu sehen. Die Vase wird auf 490 – 480 datiert. Sie veranschaulicht besonders eindringlich, wie das Keltermotiv den Künstlern Gelegenheit bot, verzerrte, ja groteske Stellungen wiederzugeben, die auch komisch wirken können.

In seinem Sammelband: „Auserlesene griechische Vasenbilder“ hat E. Gerhard eine Darstellung wiedergegeben, auf der acht Silene bei der Weinlese zu sehen sind [100]. Einer von ihnen steht in einer Kufe; mit der rechten Hand hält er sich an deren Rand fest, mit der linken greift er gleichzeitig nach einer Traube, die an einem benachbarten Weinstock hängt. Ein anderer Silen trägt auf der Schulter einen traubengefüllten Korb zur



Abb.5. Krater des Kleophrades. Antiken-Museum Basel

Kelter hin. Unter dem Keltertisch kauert ein weiterer Silen und faßt nach dem Pithos, in den der Most fließt; offenbar will er heimlich davon probieren.

Diese Vasenbilder lassen, bei allen Variationen im einzelnen, doch deutliche Übereinstimmungen im Aufbau des Grundmotivs erkennen. Sie machen zugleich deutlich, wieso gerade dieses Motiv für Vasenmaler so reizvoll war. Das ganze Geschehen ließ sich in verschiedene Tätigkeiten aufteilen, die zusammen den Eindruck großer Lebendigkeit ergaben. Unter den Traubenlesern gibt es Hockende, Sichhochreckende und Kletternde; dann die Traubenträger und -ausschütter, die Mostschöpfer und die Flötenbläser, alle in lebhafter Bewegtheit ihrem Tun voll Eifer hingegeben. Die Traubenaustreter aber erhalten durch ihre drastischen, manchmal komischen Stellungen – häufig mit erhobenen Armen und angewinkeltem Bein – besonders reich gegliederte Silhouetten, wie sie namentlich der schwarzfigurigen Vasenmalerei wohl anstehen. Im Ganzen aber atmen diese Darstellungen der Weinlese auf den griechischen Vasen eine mit freudigeifriger Geschäftigkeit vereinte Stimmung animalischen Behagens und sinnenhafter Fröhlichkeit.

Die hier vorgelegte Aufzählung und Besprechung der erhaltenen Vasenbilder mit Kelterdarstellungen hat ergeben, daß das Motiv überwiegend in der frühen Zeit der schwarzfigurigen Vasen (zweite Hälfte des 6. bis Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr.) vorkommt, und auch da nicht eben häufig. Das kann eine Folge des Zufalls sein, der über der Erhaltung waltete; es paßt aber auch zu der Tatsache, daß auch in der Literatur während der klassischen Zeit das Keltermotiv keine Rolle gespielt hat. Die erhaltenen Vasen stellen uns aber auch vor ein anderes schwieriges Problem: die mit der Weinlese Beschäftigten und speziell die Keltertreter auf den Bildern sind ohne Ausnahme Satyrn oder Silene, d. h. Wesen, die halb-tierisch und halb-menschlich sind und eindeutig dem Mythos zugehören. In keinem Fall treten Menschen auf, keine Szene ist im Milieu echter Weinbauern angesiedelt. Man hat diese Tatsache damit erklären wollen, daß im alten Griechenland eben auch im Alltagsleben das Keltertreten von Männern vollzogen wurde, die als Satyrn ausgestattet waren und auch entsprechende Masken trugen [101]. Für gewisse kultische Kelterfeste oder bei einzelnen öffentlichen Veranstaltungen, wie dem oben erwähnten Festzug des Königs Ptolemaios Philadelphos in Alexandria, mag das zutreffen. Aber daß solche Verkleidungen und Maskierungen allgemein üblich gewesen seien, etwa auch, wenn die Bauern auf dem Land ihr Lesegut kelterten, erscheint doch undenkbar. Das halbe Dutzend Vasenbilder reicht schwerlich aus, um einen so weitgehenden Schluß zu rechtfertigen. Es gibt auch in der Literatur sonst keinen Hinweis,

der ihn stützen könnte. Der Grund für die einseitige Darstellung, die unser Thema in früher Zeit gefunden hat, muß ein anderer sein. Er ist in einer Besonderheit der Weltsicht zu suchen, die dem archaischen Griechentum eigentümlich war. In dieser Frühzeit wird das menschliche Erleben, zumal seine Höhepunkte in Freude und Trauer, gern in Beziehung zum Mythischen gesetzt. Die Darstellung gewichtiger Ereignisse des persönlichen Lebens, wie Geburt, Hochzeit, Abschied, Krieg und Tod, aber auch Jagd und Festlichkeit, wird gern in ein mythisches Gewand gekleidet, ja durch Bilder aus dem Mythos ersetzt. In der Dichtung der Zeit sind entsprechende Tendenzen erkennbar. So tritt auch bei der Weinlese, die ja einen Höhepunkt im Ablauf des bäuerlichen Jahres bedeutet, das Göttliche in Erscheinung, es nimmt am menschlichen Tun und Erleben teil, ja, es erhebt und erhöht es in die Sphäre des Überirdischen. Damit erhält natürlich zugleich auch die Darstellung selbst eine erhöhte künstlerische Relevanz. Sie ist aus der Ebene des Banalen auf das Niveau des Exemplarischen und Monumentalen erhoben. Eine solche Deutung des Problems findet auch eine gewisse Parallelität und damit Bestätigung in den Erkenntnissen, die wir aus der Betrachtung der Kelterlieder und Keltertänze gewonnen hatten: die Sublimierung eines gewöhnlichen Arbeitsvorgangs zum Thema künstlerischer Gestaltung. Für die schwarzfigurigen Vasen, die zumeist attischen Ursprungs sind, ist zudem wohl auch noch der Umstand mitbestimmend, daß gerade in Attika die Dionysos-Verehrung besonders intensiv war und die Dionysos-Feste eine entscheidende Rolle spielten. Sie legten es mit ihren Umzügen, Spielen und Aufführungen, bei denen vielfach maskierte, als Satyrn verkleidete Personen mitwirkten, den Malern nahe, Themen, die mit Weinbau, Weinlese und Weinbereitung zusammenhingen, in ein mythisches Gewand zu kleiden. Schließlich haben ja auch noch sehr viel später die Dichter die Beteiligung des Gottes und seiner Gefährten bei der Lese und beim Keltern bezeugt oder berufen [102]. So haben es wohl auch die Vasenmaler vorgezogen, Szenen der Weinbereitung in ein religiös-mythisches Gewand zu kleiden.

In der Malerei der Renaissance und des Barock erfreuen sich Bilderzyklen, welche die Monate oder – noch öfter – die vier Jahreszeiten darstellten, großer Beliebtheit [103]. Für den Herbst oder für die Monate September/Okttober sind dabei Motive aus der Weinlese üblich. Diese Darstellungsform geht bereits auf die Zeit des Hellenismus zurück [104]. Damals entstanden zahlreiche Monatsepigramme, die in wenigen Versen das Typische jedes einzelnen Monats charakterisierten. In solch einer Versammlung sagt etwa der September [105]: „Trächtig bin ich von Trauben“, oder es heißt von ihm [106]: „Dieser war immer schon lieb dem traubengesegneten Bakchos.“ Der Oktober wiederum verkündet [107]: „Ich

Frühzeit aus dem bäuerlichen Alltag die ersten künstlerischen Regungen erwachten [87]:

„Fröhlicher Scherz und lustige Reden und süßes Gelächter  
brachen dann aus, dann blühte die Kunst der ländlichen Muse,  
– – in dem bäurischen Tanz aus Takt und Reihe zu treten  
und mit tölpischem Fuß auf die Mutter Erde zu stampfen.  
– Auch den Ersatz für den Schlaf bei langen, wachsenden Stunden  
gab die verschiedene Beugung der Stimm' und die wechselnden Töne  
oder auch über das Rohr mit gekrümmter Lippe zu laufen.“

In nähere Beziehung zum Wein und zum Weingott Bacchus aber rückt der Dichter Tibull die Wurzeln der Künste [88]:

„Als sich der Bauer zum ersten Male durch Pflügen gesättigt,  
stimmt' er in sicherem Takt ländliche Lieder euch an,  
spielte der Satte zum ersten Mal Melodien auf dem trocknen  
Rohr und sang vor dem Gott sie, dessen Bild er geschmückt.  
Bacchus, und dir hat ein Landmann – – –  
Reigen zuerst getanzt ohne geläufige Kunst.“

An anderer Stelle meint derselbe Dichter, daß der Wein selbst den Bauern die Zunge löste und sie zu Gesang und Tanz inspirierte [89]:

„Solch Getränk (= Wein) hat gelehrt, durch Gesang die Stimmen zu  
läutern,  
lehrte, die Glieder, noch steif, schmiegen und biegen im Takt.  
Wenn sich die Seele des Bauern in mancherlei Mühen erschöpft  
hat,  
schenkt ihm Bacchus die Kraft, daß seine Trübsal sich löst.“

Den Ursprung musischer Schöpfungen und Darbietungen sahen diese römischen Dichter also im frühen Bauerntum bei ländlichen Festen und Lustbarkeiten, vor allem zur Erntezeit. Jene Feste aber erwachsen aus einer religiösen Grundhaltung, aus dem Glauben an jene Naturgottheiten, die den Früchten des Feldes Gedeihen schenkten und sie vor Unheil und Verderb schützten. Mit solchen ländlichen Festen wurde ihnen der Dank abgestattet für den gnädig gewährten Erntesegen. Aus dieser Dankbarkeit und aus der von ihr ausgelösten Lebensfreude wurden Verse und Melodien zu Gesängen, die von Instrumentalmusik begleitet waren, wurden Tanz und Spiel geboren. Besonders der Weinbau und in ihm wiederum gerade die Lese und das Keltern haben solche musischen Leistungen geweckt und das ganze Altertum hindurch auch den Künsten immer wieder neue Impulse gegeben.

## VIII

Es kann danach nicht überraschen, wenn Kelterdarstellungen auch in der bildenden Kunst der Antike eine Rolle spielen, und zwar sowohl im griechischen als auch im römischen Kulturbereich. Bereits in der Beschreibung des Herakles-Schildes tritt das Auspressen der Trauben als Bildmotiv auf [90]. Dieses Gedicht, das man dem Hesiod zuschrieb, war wohl eine Art Nachahmung jener Beschreibung, die Homer in seiner Ilias von dem Schild des Achilles gegeben hat. Auch auf ihm hat der Schmiedegott, wie Homer erzählt, eine Szene aus der Weinlese geschaffen, ohne dabei jedoch auf das Keltern einzugehen [91]. Ein anakreontisches Epigramm, das sich gleichfalls an Hephaistos richtet, fordert diesen auf, einen Becher anzufertigen [92]: „Du sollst mir Rebstöcke und Trauben daran bilden und goldene Keltertreter.“ Von Gemälden in einem ländlichen Dionysostempel, die Longos in seinem Roman schildert und auf denen Satyrn beim Traubenaustreten zu sehen seien, war oben schon die Rede [93]. Neben diese literarischen Belege treten nun die uns erhaltenen Werke der bildenden Kunst, welche Kelterdarstellungen zeigen. Sie erstrecken sich vom 6. vorchristlichen Jahrhundert über rund ein Jahrtausend bis in die Spätzeit der Antike.

In dem reichen Motivschatz griechischer Vasenmaler nehmen Themen aus dem dionysischen Bereich einen breiten Raum ein. Für die Maler war dieser Themenkreis auch schon deshalb besonders naheliegend, weil ja ein großer Teil der so verzierten Gefäße für den Wein bestimmt war: der Mischkrug (Krater), die Weinkanne (Oinochoe), der zweiarmige, große Behälter (Amphora), die kleinere Kanne (Pelike), der doppelhenklige Becher (Kantharos), die Trinkschale (Kylix), das kleine schlauchförmige Gefäß (Askos) und andere mehr. Unter den dionysischen Themen, die auf ihnen angebracht wurden, ist die Weinlese nicht so häufig zu finden, wie man das vermuten möchte; und speziell das Keltern scheint ein Motiv gewesen zu sein, dem sich nur einzelne Künstler zu bestimmten Zeiten gewidmet haben. Unter ihnen hebt sich der Töpfer und Vasenmaler Amasis heraus. Wir besitzen von ihm zwei wunderbare Vasen, die das gleiche Thema in abgewandelter Weise wiedergeben. Auf der Würzburger Amphora, die um 530 v. Chr. entstanden ist, veranschaulichen uns fünf Silene die wichtigsten Stadien der Weinlese: rechts löst einer eine Traube vom Stock, der nächste schüttet gelesene Trauben aus einer kleinen flachen Wanne in die Kelterkuhle, in der ein weiterer Silen steht. Er ist der dickste von allen, denn bei seiner Arbeit kommt es ja auch wesentlich auf das Körpergewicht an. Mit der linken Hand hat er irgendeinen Halt über seinem Kopf erfaßt. Auffallend ist der Behälter dargestellt, in dem er die Trauben zertritt: es ist ein großer,

*Abb. 1*

bereite den köstlichen Wein, der Sterblichen Freude“, und [108]: „Ich trage vom Rebengelände/Bakchos zur Kelter und dann/lasse ich rinnen den Wein.“

Demgemäß sind auch auf antiken Bildkalendern die entsprechenden Motive verwandt worden. Ein solcher steinerner Kalenderfries blieb dadurch erhalten, daß er, wenn auch nicht ganz in der richtigen Reihenfolge, in die Außenwand der alten byzantinischen Kirche Hagios Eleutherios in Athen, der sogenannten kleinen Metropolis eingelassen war. Für den Monat Pyanepsion (Oktober/November) ist darauf ein Mann dargestellt, der als Repräsentant des Festes der Weinlese anzusehen ist [109]. Er ist in Vorderansicht gegeben und setzt den erhobenen linken Fuß auf ein unförmiges, sackartiges Gebilde. Es ist nicht leicht, darin eine Darstellung des Traubenaustretens zu erkennen, zumal der Erhaltungszustand des Reliefs nicht der beste ist. Aber der Mann hält in der linken Hand eine Traube, und der Monat, dem er zugeordnet ist, entspricht der Zeit der Weinlese. So darf man in ihm eine gleichsam chiffrierte Darstellung des Kelterns erblicken, die jedes Hinweises auf Mythos oder Ritus völlig entbehrt.

## IX

Mit dem Kalenderfries der kleinen Metropolis in Athen sind wir bereits in die römische Kaiserzeit gelangt. Längst hat die griechische Kunst sich auch im römischen Kulturbereich eine beherrschende Stellung erobert. Originale der klassischen griechischen und der hellenistischen Kunstepoche schmücken die Zentren römischer Macht. Griechische Künstler arbeiten für den Export nach Italien, oder sie verlegen gar ihre Werkstätten in den Westen, in die verschiedenen römischen Großstädte. Römische Künstler ihrerseits kopieren griechische Werke oder lassen sich bei ihren Schöpfungen davon anregen. Mit diesem breiten Strom griechischen Kultureinflusses fand auch das Keltermotiv Eingang in der römischen Kunst und erfreute sich dann lange Zeit hindurch großer Beliebtheit. Es erscheint auf verschiedenen Stufen künstlerischen Niveaus: als Thema anerkannter Werke hoher Kunst, ebenso wie als Ziermotiv an Serienarbeiten des Kunstgewerbes. Die Bewahrung des aus den griechischen Vasen uns bekannten Formenkanons ist dabei überraschend. Vor allem erscheinen auch in der römischen Kunst nie Menschen als Traubenaustreter, sondern halbtierische oder halbgöttliche Wesen. So finden wir z. B. kelternde Silene auf einem hervorragend gearbeiteten Marmorrelief, das sich in der Villa Albani in Rom befindet

[110]. Die beiden Treter stehen sich in weitausfallender Beinstellung gegenüber. Beide fassen mit beiden Händen einen großen Ring – wohl aus Flechtwerk oder aus Holz. Ihre Haltung weckt den Eindruck tänzerisch-federnder Bewegung. Dieser Mittelgruppe nähert sich von rechts ein Träger mit einem traubengefüllten Korb, während von der linken Seite ein Flötenbläser in ekstatischen Sprüngen herbeieilt.

*Abb. 6* Dieses Kompositionsschema wurde auch beibehalten, als das Motiv im Kunstgewerbe Eingang und Verbreitung fand. In der römischen Kaiserzeit verkleidete man öffentliche und private Gebäude gern mit reliefgeschmückten Tonplatten, die serienweise mittels verschiedener Hohlformen oder Models aus Tonerde geformt und dann gebrannt wurden [111]. Eine in Würzburg befindliche derartige Platte [112] zeigt die vier Silene in derselben Komposition, wie auf dem römischen Marmorrelief, und in ähnlicher tänzerischer Bewegtheit. Sie sind nackt bis auf ein Mäntelchen, das die Form eines Rehkalbfells nachahmt (Nebri) und ihnen im Rücken hochflattert. Die zwei Traubentreter halten sich gegenseitig an beiden Händen. Sie tänzeln mit weitausgreifendem Schritt in einem flachen, rechteckigen Becken. Ihre vorgestellten rechten Beine überschneiden sich. Ein kahlköpfiger Silen hat von rechts einen Korb voll Trauben herbeigeschleppt und schickt sich gerade an, seinen Inhalt in die Kufe zu kippen. Der von links sich nähernde Flötenbläser – er spielt auf einer phrygischen Doppelflöte – hüpfet und stampft in selbstvergessener Lebensfreude einher. Eine Platte mit einer sehr ähnlichen Darstellung befindet sich im Vatikan, eine weitere im Louvre [113].

Von diesen Baudekorationsplastiken ist es nur ein kleiner Schritt zu der kunstgewerblichen Keramik. Die wegen ihrer schönen dunkelroten Farbe als Terra sigillata (= Siegelerde) bezeichneten Gefäße, die ursprünglich aus Arretium (= Arezzo) in der Toscana stammten, wurden gern mit Reliefs verziert. Man gebrauchte dazu Hohlform-Schüsseln, in deren Innerem die Dekorationen eingetieft waren und in die dann der weiche Ton eingepreßt wurde, so daß die Zierformen reliefartig auf der Außenfläche aufsaßen. Zu den Dekorationsformen solcher Gefäße gehörte auch unser Keltermotiv, wie uns das Fragment eines arretinischen Trinkbeckers [114] zeigt, auf dem zwei Satyrn mit vorgebeugten Köpfen auf einer Schicht von Trauben wild herumtanzen. Der eine hält sich mit der erhobenen linken Hand an einer Seilschlinge, die an einer über ihm entlanglaufenden Rebranke befestigt zu sein scheint.

Schließlich diente das gleiche Motiv auch zur Dekoration von anderen Gegenständen des täglichen Lebens. Das läßt sich an dem Bronzegerüst [114a] erkennen, das zu einem Ruhesofa gehörte. Es trägt ein Relief, auf dem



Abb.6. Römisches Tonrelief. Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg

das Traubenaustreten von dem ländlichen Gott Priapus überwacht wird. Die Kline stammt wohl aus der frühen römischen Kaiserzeit.

Bereits im Zeitalter des Hellenismus hatte in Griechenland eine andere Gattung mythisch-märchenhafter Wesen die Szenerie idyllischer Darstellungen erobert: die Eroten. Das Zeitalter hatte sowohl das Naturempfinden, wie auch die menschlichen Gefühle der Liebe und Zuneigung zu den beliebtesten Themen der Kunst erhoben. Eros, der Sohn der Liebesgöttin Aphrodite erfuhr dabei eine seltsame Vervielfältigung [115]. Ein Schwarm possierlicher, pausbäckiger Knäblein, die meist mit zierlichen Flügeln ausgestattet sind, haben von Griechenland aus über Rom ihren Siegeszug durch die europäische Kunst der Renaissance, des Barocks und des Rokocos angetreten, wobei sie oft genug in Idealkonkurrenz zu christlichen Engelskindern gerieten. Die Römer nannten diese Eroten „Amores“ oder auch „Genii“; in der Neuzeit hat sich für sie der italienische Name „Putti“ (eigentlich = Püppchen) durchgesetzt.

Die Eroten treten auch in den römischen Weinlese-Darstellungen die Nachfolge der Satyrn und Silene an. So sehen wir sie z.B. auf den

entzückenden Wandfriesen des Vettier-Hauses in Pompei bei verschiedenen häuslichen Tätigkeiten, dabei auch bei der Weinlese, bei der Weinbereitung mittels einer altertümlichen Baumkelter [42] und bei einer Weinprobe. Reste eines spätrömischen Wandfreskos in Köln lassen Dionysos erkennen, der weinlesende Eroten überwacht und anweist [116]. Als Traubentreter erscheint ein Erosbübchen zuerst auf der berühmten blauen Glasamphora im Nationalmuseum in Neapel, die in Kameo-Glas-Technik mit einem aufgesetzten weißen Figurenrelief verziert ist [117]. Dieser Eros ist, wie auch seine Gefährten, die auf der Vase zu sehen sind, ohne Flügel abgebildet. Er steht in einem engen rechteckigen Bottich. Neben ihm sitzen zwei Kerlchen, die mit Flöte und Syrinx seine Tätigkeit begleiten. Ein anderes Bübchen trägt einen mit Trauben gefüllten Korb zu dem Bottich. Der Traubentreter hält sich mit der rechten Hand an einem Seil fest, das von einer Früchtegirlande über seinem Kopf herabhängt. Es könnte sich dabei aber auch um einen festen Stock handeln, etwa um einen Hirtenstab (*pedum*), mit dessen gebogenem Ende er an der Girlande Halt findet [118].

Das Motiv der weinlesenden und weinbereitenden Eroten oder Genien erfreut sich in der Kunst der späteren Kaiserzeit wachsender Beliebtheit. Wir begegnen ihm auf Wandmalereien, in Mosaiken und beim Reliefschmuck von Sarkophagen [119]. Ein besonders reichhaltiger Bilderzyklus mit Weinlesemotiven hat sich in der kaiserlichen Villa erhalten, die im Südosten Siziliens unweit von Piazza Armerina freigelegt wurde [120]. Die drallen, geflügelten Kindergestalten, teils nackt, teils mit kurzen, stickereiverzierten Röckchen bekleidet, sind mit den traditionellen Phasen der Weinlese beschäftigt: Traubenpflücken, Transport zum Kelterhaus, Traubenaustreten. Die Darstellungen dieser Vorgänge erscheinen für gleichzeitige und spätere Behandlungen des gleichen Themas als exemplarische Kompositionen: die frisch gelesenen Trauben werden auf einem Karren, der von zwei Ochsen gezogen ist, aus dem Weinberg abtransportiert. Sie gelangen zu einer Art offenem Pavillon, in welchem sich das „*calcatorium*“, der Traubenaustretplatz befindet. Dort tanzen drei Knäblein mit lebhaften Bewegungen in einer großen Kufe. Sie stehen nebeneinander, der mittlere in Rücken-, die beiden anderen in Vorder-Ansicht [121]. Trotz der lebendigen Bewegtheit offenbart die Darstellung eine Formelhaftigkeit, die das Werk als ein Erzeugnis spätantiken Gestaltens ausweist [122].

Die Dreizahl kelternder Putten in der geschilderten Komposition ist ein festes, auf spätantiken Sarkophagen und Mosaiken häufig wiederkehrendes Motiv geworden. Zwei der berühmtesten Darstellungen sind verknüpft mit dem Namen der Constantia, der frühverstorbenen Tochter des Kaisers Konstantin. In der für sie errichteten Grabkapelle, Santa Costanza in Rom

*Abb.7*

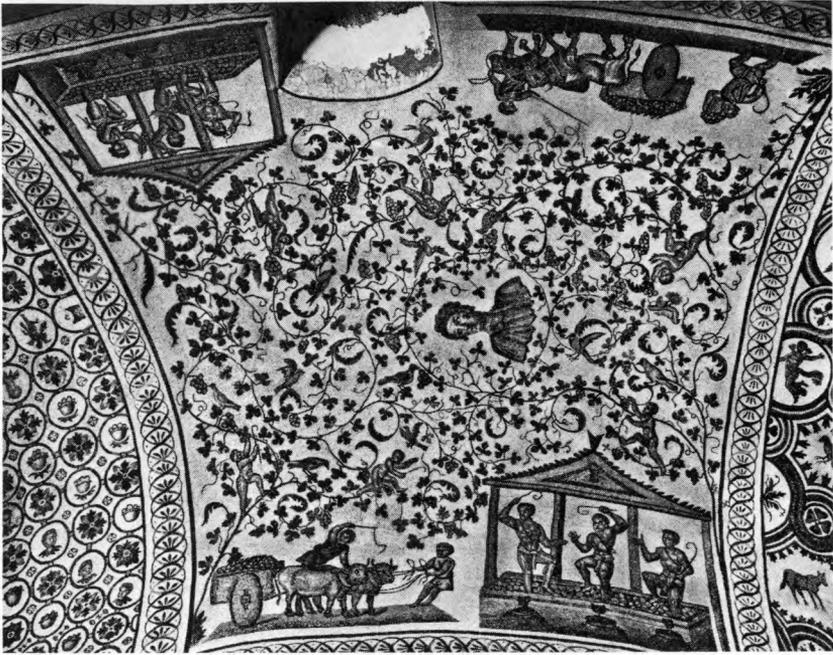


Abb.7. Deckenmosaik von St. Costanza, Rom

ist die gewölbte Decke des inneren Umgangs zum Teil mit einem polychromen Mosaik geschmückt [123]. Es zeigt ein vielverschlungenes Rebengeranke, in dem Erosen oder Genien herumturnen, um die Trauben zu ernten. An den beiden unteren Kanten des Mosaiks, da wo das Gewölbe auf den tragenden Wänden aufsitzt, sehen wir den Abtransport der Trauben und das Keltern zweifach dargestellt. Die Wiederholung desselben Themas gibt dem Künstler Gelegenheit zu einfallsreichem Variieren: der Abtransport des Lesegutes auf zweirädrigem Karren vollzieht sich im einen Fall zügig: die Ochsen zockeln bereits in gemächlichem Trab los, so daß ein Leser, der sich verspätet hat, mit traubengefülltem Korb auf der Schulter hinter dem Gefährt hereilen muß, um die Trauben noch in den Wagenkasten zu entleeren. Auf dem Bild gegenüber sind die Zugochsen dagegen störrisch und widerspenstig, und die beiden Wagenbegleiter haben alle Mühe, sie mit Peitsche und Zerren an der Zugleine in Bewegung zu bringen. Die beiden Schutzdächer, unter denen gekeltert wird, stimmen recht genau überein: sie sind flachgiebelige, ziegelgedeckte Dachkonstruktionen und ruhen jeweils

auf vier Pfosten, die ohne Rücksicht auf die perspektivisch dargestellte Kufe angeordnet erscheinen. Die drei Treter, die jeweils unter einem Dach arbeiten, sind zwar alle in Vorderansicht, aber doch in recht verschiedenen Attitüden gegeben. Auf dem einen Bild schwingt jeder der drei den Hirtenstab, einen halblangen Stock, dessen oberes Ende spiralig ausläuft [124]. Dagegen hält sich auf dem gegenüberliegenden Bild der mittlere der drei kleinen Wichte an einem Seil fest, das waagrecht über seinem Kopf gespannt ist, der linke Kelterer faßt ein Seil, das unter dem Schutzdach innen herabbaumelt. Der Rechte dagegen kümmert sich nicht um die Balance, sondern hält eine große Traube und eine wohl mit Most gefüllte Trinkschale seinem Nachbarn zur Wahl hin, welcher sich für den Trank zu entscheiden scheint.

Es ist dies wohl die genaueste und besonders kunstvoll differenzierte Darstellung des Keltertretens, die wir aus dem Altertum kennen. Ob die Knäblein ihre Tätigkeit mit einem rhythmischen Gesang begleiten, wie vermutet wurde, ist allerdings der Darstellung nicht zu entnehmen [125].

Die rechteckige Kufe, in der die Kelterer ihren lebhaften Stampftanz vollführen, hat an der Vorderwand über dem Boden drei Ausflußöffnungen in der Form kleiner Löwenköpfe. Diese leiten den Most in drei Fässer, die im Boden eingegraben sind.

Eng verwandt mit diesem Mosaik sind die Reliefs, mit denen der Prunksarkophag derselben Kaisertochter Constantia geschmückt ist. Er steht heute in den Vatikanischen Museen [126]. Auf seinen Schmalseiten zerstampfen jeweils drei Kinder die Trauben in einer übervollen Wanne. Sie geben sich gegenseitig Halt, indem sie, eng zusammengerückt, einander die Arme auf die Schultern legen. Der Most fließt auch hier aus den als Löwenköpfe geformten Ausgüssen in drei eingegrabene Fässer.

Aber auch auf einfacheren Sarkophagen dieser Spätzeit tritt das Keltermotiv in mancherlei Variationen häufiger auf. An einem Steinsarg in der Villa Mattei in Rom [127] sind es nur zwei Knäblein, die sich die Hand reichen und sich außerdem noch auf krückenartige Stöcke stützen. Ich nenne noch – ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben – folgende Beispiele:

*Abb. 8*

1. Spätromischer Sarkophag im Museum des Konservatoren-Palastes in Rom, Braccio Nuovo [128], auf dessen Deckel Szenen aus der Weinlese zu sehen sind, darunter auch zwei Eroten, die in einer ovalen Wanne Trauben austreten, während ein dritter frisch gelesene Trauben in die Kufe nachfüllt;

2. Ein Sarkophag des Nationalmuseums in Rom [129], hier sind die Eroten, die in einer ovalen Wanne den Saft aus den Trauben treten, nach demselben Kompositionsschema angeordnet, wie wir es auf den Mosaiken von Piazza Armerina (o. S. 40) kennengelernt haben: der mittlere in Rücken-



Abb. 8. Jüdisch-römischer Sarkophag. National-Museum Rom

die äußeren in Vorderansicht. Der mittlere legt seine Hände auf die Schultern seiner beiden Nachbarn, die jeder einen Hirtenstab schwingen und damit wiederum an die eine Kelterszene des Deckenmosaiks von Santa Costanza erinnern. Ein großes Medaillon, das von zwei Frauengestalten hochgehalten, sich unmittelbar über der Kelterszene befindet, gibt uns über die Bestimmung des Steinsarges eine nähere Auskunft: er muß der Beisetzung eines Juden gedient haben, da der siebenarmige Leuchter dargestellt ist, der sich einst im Tempel von Jerusalem befunden hatte.

3. Ein Sarkophag aus Corneto (= Tarquinia), wohl attischer Provenienz, den Rodenwaldt abbildet [130]. Auf ihm sind sechs Eroten mit dem Pflücken von Trauben beschäftigt; zwei nackte, flügellose Bübchen zertreten die Trauben in einer rechteckigen Kufe. Beide stehen in Frontalsicht nebeneinander und haben sich die Innenarme gegenseitig um die Schultern gelegt. Mit den Außenarmen halten sie sich an einer mächtigen Weinranke fest, die, von dünnen Stützstäben getragen, über ihren Köpfen von einem rechts zu einem links stehenden Trägerbaum sich hinzieht (Baumrebe).

4. Ein großer Sarkophag im Lateran [131] (jetzt wohl im Vatikan) erweist sich dagegen als ein christliches oder für einen Christen bestimmtes Werk: das große Seitenrelief ist durch die dreifache, markante Gestalt des „Guten Hirten“ gegliedert. Neben anderen Motiven der Weinlese sehen wir einen geflügelten Knaben, der Trauben in einer rechteckigen Wanne tritt, welche mit zwei Löwenköpfen verziert ist. Er hat in der Rechten einen Hirtenstab

Abb. 9



Abb.9. Christlicher Sarkophag. Vatikanische Museen (vormals Lateran-Museum), Rom

geschultert und reicht die Linke einem herantretenden Kameraden, während von links ein anderes nacktes Büblein Trauben in den Tretbottich nachfüllt.

Nimmt man dazu noch ähnliche Kelterdarstellungen auf den Wandmalereien der christlichen Katakomben von Rom [132], so stehen wir vor der rätselhaften Tatsache, daß in der heidnischen ebenso wie in der jüdischen und der christlichen Grabornamentik Motive der Weinlese und des Weinkeltern anzutreffen sind und daß diese Darstellungen vielfach bis in die Einzelheiten übereinstimmen. Diese Gemeinsamkeit haben wohl verschiedene Umstände und Voraussetzungen mitbewirkt. Auf den heidnischen Grabmälern spiegeln diese Motive die Lehren und Glaubensinhalte wieder, welche die dionysischen Mysterien seit Jahrhunderten ihren Anhängern vermittelten. Weinlese, Weinkeltern und Weinbereitung, die sich alljährlich wiederholen, symbolisieren dem Gläubigen Tod und Auferstehung seines Gottes und stützen zugleich seine feste Hoffnung, ebenfalls nach dem Tod eines neuen Daseins im Jenseits im Gefolge seines Gottes teilhaftig zu werden. Der Bilderschmuck der Gräber drückt solche Hoffnungen oder Überzeugungen aus. Die Mysterien, die solche Vorstellungen nährten, haben sich von Griechenland aus auch im römischen Reich weit verbreitet. Sie gewannen zeitweise solche Bedeutung, daß sich sogar der römische Senat zum Eingreifen gezwungen sah und im Jahre 186 v. Chr. durch einen Erlaß diese Kultfeiern, die sogenannten Bacchanalien, verbot. Nichtsdestoweniger haben sich die Mysterien in den folgenden Jahrhunderten in Rom, in Italien und in den Provinzen weiter verbreitet und an Bedeutung gewonnen [133]. Ein anschaulicher und eindrucksvoller Beweis dafür ist die sogenannte Mysterien-Villa in Pompei mit ihrem großartigen dionysischen Freskenzyklus. Die Dionysos-Mysterien trafen auf andere orientalische Religionen, die in dieser Spätzeit das römische Reich durchdrangen. Dabei vermischten sich ihre Glaubensinhalte und Kultformen und beeinflussten sich auch ihre

religiösen Symbole gegenseitig. In diesem weltweiten Prozeß des Synkretismus haben auch die symbolträchtigen Motive der Weinlese und des Kelterns in die römische Sarkophagkunst Eingang gefunden, da sie als Hinweise auf Jenseitsvorstellungen und -hoffnungen verstanden wurden [134]. Die geflügelten Kinder, die bei den Griechen als Eroten, bei den Römern gern als Genien bezeichnet wurden, konnten leicht als die Seelen der Verstorbenen aufgefaßt werden, welche mit ihrem munteren Treiben die Freuden des Jenseits veranschaulichten.

Indes wie gelangten diese heidnischen Vorstellungen und Darstellungen auch auf jüdische und christliche Sarkophage? Entscheidend für diese Entwicklung war wohl in erster Linie die Tatsache, daß sich in den Werkstätten der Steinmetzen, die solche Steinsärge serienweise fabrizierten, in Rom und auch in Griechenland die überkommenen Schmuckvorlagen und Dekorationsmotive lange Zeit zäh behauptet haben und neuen Formen und Themen nur sehr zögernd Platz machten. Da zudem Juden und Christen damals meist noch nicht den höheren Gesellschaftsschichten angehörten, so mußten sie sich oft mit den Sarkophagen begnügen, die der Markt bot, ohne spezielle eigene Ansprüche stellen zu können. Und es genügte ihnen daher auch, wenn ein Sarkophag wenigstens eines ihrer religiösen Symbole trug, das Kreuz oder den siebenarmigen Leuchter oder den Guten Hirten [135]. Die heidnischen Symbole dagegen ließen sich auf christliche oder jüdische Glaubensinhalte umdeuten. Das lag gerade für die Motive der Weinlese und Weinbereitung nahe. Zwar hatten Propheten des Alten Testaments den strafenden und rächenden Gott in der Gestalt des völkervernichtenden Keltertreters vorgestellt (s.o.S.6). Aber andererseits werden bei ihnen auch die unter Singen und Jauchzen vollzogene Weinlese und Kelterarbeit als exemplarischer Ausdruck für Glück und Lebensfreude gewertet [136]. So konnten Israeliten die heidnischen Kelterdarstellungen als symbolische Hinweise auf eine gottgefällige Fröhlichkeit und ein seliges Fortleben verstehen [137], von dem ja im Alten Testament nur spärlich und zurückhaltend gesprochen wird.

Die christliche Lehre schließlich bot ihren Anhängern viele Ansatzpunkte und Möglichkeiten, Darstellungen aus dem Themenkreis des Weinbaus auf Inhalte ihres Glaubens umzudeuten und mit christlichen Vorstellungen zu identifizieren [138]. Das Wort Christi: „Ich bin der wahre Weinstock“ (Joh. 15,1), die Erhebung des Weines zur Kultmaterie der Eucharistie und die zahlreichen Gleichnisse, Vergleiche und bildhaften Ausdrücke in den Evangelien, die auf Weinbau und Weinbereitung Bezug nehmen [139], machten es dem gläubigen Volk leicht, Bilder der Weinernte und des Traubenkelterns als Symbole christlicher Verkündigung zu verstehen. So

konnte sich die Übernahme ursprünglich heidnischer Motive in die christliche Grabsymbolik ohne große Schwierigkeiten vollziehen. Die geflügelten Kindergestalten, die bei den Griechen ursprünglich ja Liebesgötter waren, wurden im Bereich der dionysischen Mysterien als Seelen Verstorbener verstanden, die in mystischer Vereinigung mit ihrem Gott bei Weinlese und Weinbereitung ewige Freuden des Jenseits genossen. Den Römern waren sie ebenfalls als kleine seelenverkörpernde Genien in entsprechenden Funktionen vertraut. Für die Christen schließlich stellten sie kleine engelhafte Boten Gottes dar, die mit den Trauben des Weinstocks die Früchte sammelten, die ein gutes Leben trägt, um aus ihnen den seligen Trank ewigen Lebens zu bereiten. So sind im Verlaufe der Jahrhunderte die verschiedensten Vorstellungen und Deutungen aus den altüberlieferten Bildmotiven der Weinlese und des Kelterns erwachsen, haben sie umrankt und sich mit ihnen verbunden. In vielen Einzelheiten ist man heute noch auf Kombinationen und Vermutungen angewiesen. Daß aber Darstellungen solcher Art auf christlichen Sarkophagen als Symbole für Jenseitshoffnungen und Jenseitsverheißungen der christlichen Heilslehre verstanden wurden, steht außer Zweifel. Es wird dabei lediglich offen bleiben müssen, wieweit bis in die Einzelheiten hinein bewußte Umdeutungen vollzogen wurden [140]. So hat im Rahmen der Weinlese-Darstellungen auch das Keltermotiv durch Jahrhunderte über die Schranken von Religionen und Glaubensgemeinschaften hinweg seine uralten mythischen und transzendenten Sinngehalte in der Gräbersymbolik der Antike bewahrt und in wechselnden Formen immer wieder erneuert.

Überblickt man in der gerafften Rückschau noch einmal die hier vorgeführten Bilder des Kelterns von den schwarzfigurigen Vasen Athens bis zu den Sarkophagen Spätroms, so drängen sich zwei Beobachtungen auf. Zum einen wird deutlich, daß sich an dem einfachen Vorgang des Traubenaustretens im Grunde ein rundes Jahrtausend lang nichts geändert hat. Auch der technische Zubehör ist, von unbedeutenden Kleinigkeiten abgesehen, der gleiche geblieben. Eine Entwicklung hat es nur bei den technischen Apparaten der Kelterpressen gegeben. Zum anderen aber stehen wir vor der auffallenden Tatsache, daß es auf den bildlichen Darstellungen der ganzen Antike so gut wie nie Menschen sind, die die Trauben in den Kufen treten, sondern übernatürliche, mythische Wesen: auf den griechischen Vasen und den von ihnen direkt oder indirekt beeinflussten Werken Satyrn und Silene, vom Hellenismus ab bis in die Spätantike hinein Erogen oder Genien [141]. Was die Vasenmalerei anbetrifft, so war für diese Beschränkung bereits eine Erklärung versucht worden (o. S. 35). Sie läßt sich nun mit Blick auf die Erogen und Genien der späteren Zeit erweitern und

vervollständigen. Den Künstlern geht es primär gar nicht um den realen Vorgang des Kelterns, so genau und zutreffend sie ihn auch schildern mögen. Im Hellenismus versetzen sie ihn in die märchenhafte, bukolisch-idyllische Sphäre, wie sie auch die Dichtung dieser Epoche kennzeichnet. Dann aber gewinnt das Motiv religiöse, eschatologische Symbolkraft und erlangt dadurch in der Kunst der Mosaiken und der Sarkophage eine hohe Bedeutung und weite Verbreitung. Um die Wiedergabe einer alltäglichen bäuerlichen Arbeit, wie etwa Säen, Mähen oder Dreschen ist es der antiken Kunst bei der Darstellung des Traubenaustretens nie gegangen. Erst der ihm innewohnende Symbolgehalt hat zur Beliebtheit und zur weiten Verbreitung des Motivs geführt.

## X

In der griechischen Literatur hat unser Motiv, wie wir sahen, nur spärlich und erst spät einen Niederschlag gefunden. Das erscheint besonders auch im Hinblick auf die römische Poesie bedeutsam. Man weiß zwar, daß bei den Römern Weinlesefeste sogar in den höchsten Kreisen beliebt waren. So erwähnt z. B. Tacitus [142] eine Feier, welche die Kaiserin Messalina in ihrem Palast veranstaltete. Dabei „waren Keltern in Tätigkeit, und Weiber, in Tierfelle gehüllt, tanzten als opfernde oder rasende Bacchantinnen“. Aber daß in der römischen Poesie der augusteischen Zeit und des ersten nachchristlichen Jahrhunderts das Keltermotiv so stark in den Vordergrund tritt, muß deswegen überraschen, weil diese Dichtung der griechischen Poesie der Bukolik und der Elegie doch so außerordentlich viel an Themen und Topoi verdankt, und diese Vorbilder fehlen, soweit wir sehen, in unserem Fall fast ganz. Man muß also annehmen, daß unser Motiv römischem Geschmack besonders entsprach oder entgegenkam. Wie es von den einzelnen Dichtern jeweils verwertet wurde, wie es sprachlich geformt und variiert und wie es in den Sinnzusammenhang der einzelnen Gedichte eingegliedert worden ist, das darzustellen wäre Aufgabe einer ausgreifenden philologischen Interpretation und Stiluntersuchung und würde den Rahmen dieser Studie sprengen. Ich beschränke mich vielmehr darauf, die Belegstellen anzuführen und mit ihnen einen Grundzug römischer Poesie zu exemplifizieren: die hohe Kunst der Variation. Es geht nämlich dieser Dichtung nicht so sehr um Reichtum an Einfällen, um Originalität und Erschließung poetischen Neulands, sondern sie erweist ihren künstlerischen Rang im Variieren, Umformen, Neufassen überkommener, meist sogar bei den Griechen entlehnter Stoffe, Themen, Bilder. Das läßt sich an der verschiedenartigen Gestaltung des Keltermotivs eindrucksvoll illustrieren [143].

1. Eine geniale Form hat Vergil in seinem Lehrgedicht „Vom Landbau“ (Georg. II 4ff.) gefunden. Er kleidet unser Motiv in ein poetisches Gebet an Bacchus, ähnlich wie wir das bereits in dem viel später entstandenen (und wohl auch von Vergil beeinflussten) griechischen Keltergedicht des Q. Maecius gesehen haben (o. S. 25 u. [84]). Der Keltertreter ruft den Gott an und fleht um sein Erscheinen und seine Mitarbeit [144]:

„Hierher, o Vater Lenäus, (denn hier ist von deinen Gaben alles erfüllt und schwanger von traubengesegnetem Herbst blüht dir das Land, es schäumt die Lese in vollen Kufen), hierher, o Vater Lenäus, komm, und die nackten Beine netze im jungen Most mit mir, wirf ab deine Stiefel!“

(G. Herzog-Hauser)

[6: (spumat vindemia labris),

hic, pater o Lenae veni, nudataque musto  
tingue novo mecum dereptis crura coturnis].

2. Nemesianus III 44: „Die Traube wird vom Fuß zersprengt“ (pede rumpitur uva).

3. Calpurnius Siculus IV 126: „Nackt springt der Treter in die geborstenen Trauben“ (nudus ruptas saltat calcator in uvas).

4. Tibull II 1,45: „Die goldene Traube schenkte damals die von den Füßen ausgepressten Säfte“ (aurea tum pressos pedibus dedit uva liquores).

5. Tibull I 5,22: „In vollen Kufen die Trauben und die von schnellem Fuße ausgepressten weißen Moste“ (plenis in lintribus uvas/pressaue veloci candida musta pede).

6. Ovid, Remedia amoris 190: „Die Moste fließen unter dem nackten Fuß“ (nudo sub pede musta fluunt).

7. Tibull I 7,35: „Angenehme Geschmacksmerkmale (Aromata) gab zuerst die reife, von unerfahrenen Füßen ausgepresste Traube“ (iucundos primum matura saporos/expressa incultis uva dedit pedibus).

8. Tibull II 5,85: „Bespritzt vom Most wird der Bauer die Trauben mit dem Fuße treffen“ (oblitus et musto feriet pede rusticus uvas).

9. Ovid, Metamorph. I 30: „Der Herbst, beschmutzt von zertretenen Trauben“ (Autumnus calcatis sordidus uvis).

10. Properz III 17,17: „Von purpurnem Most mögen mir die Fässer schäumen, und die frische Traube möge die sie auspressenden Füße beflecken“ (purpureo spument mihi dolia musto/et nova pressantis inquinat uva pedes).

11. Horaz, Oden I 20,9: „Du wirst nicht trinken die von calenischer Kelter bezwungene Traube“ (prelo domitam Caleno/non bibes uvam).

12. Martial, Epigramme IV 44, 4: „Hier hatte die edle Traube die feuchten Kufen bedrängt“ (presserat hic madidos nobilis uva lacus).

In diesen zwölf Parallelstellen wird nur einmal die Kelterpresse erwähnt (Nr. 11 Horaz), zehnmal dagegen ist vom Traubenaustreten die Rede. Martial allein verwendet das übliche Vokabular, um damit einen entgegengesetzten, fast paradox klingenden Sinngehalt auszudrücken (Nr. 12): nicht die Traube wird ausgepreßt, sondern sie selbst drückt mit ihrer Überfülle auf die Kufen, die von ihr angefeuchtet werden. Die zehn übrigen Zitate umschreiben alle den bekannten Vorgang des Traubenaustretens, aber mit welcher Fülle an Varianten, an Synonymen, an Abwandlungen des Bildes! Ein paar Hinweise mögen das verdeutlichen, ohne daß damit die ganze Vielfalt der Wendungen ausgeschöpft wäre:

Das Wort „Traube“ (uva) erscheint zehnmal, sechsmal in der Einzahl, viermal in der Mehrzahl, dreimal zusammen mit Eigenschaftswörtern „neu, edel, golden“ (nova, nobilis, aurea), viermal mit Mittelwörtern (Partizipien) verbunden „gebrochen, bezwungen, getreten, ausgepreßt“ (rupta, domita, calcata, expressa), dreimal ohne Attribut.

Für das Austreten der Trauben tritt das Verbum „auspressen“ (premere) viermal in Erscheinung (davon dreimal bei Tibull); ferner wird zweimal „zerbrechen“ (rumpere) verwandt, einmal „treffen“ (ferire), „treten“ (calcare), „bezwingen“ (domare); außerdem wird der „Treter“ (calcator) genannt und seine Tätigkeit als „springen“ oder „tanzen“ (saltare) bezeichnet.

Zum „Fuß“ (pes) treten wechselseitig als Attribute „nackt“ (nudus), „schnell“ (velox), „ungepflegt“ oder „ungeübt“ (incultus), „pressend“ (pressans); zweimal fehlt ein Beiwort, einmal wird „Fuß“ durch „entblößte Beine“ (crura nudata) ersetzt.

Der Most wird näher charakterisiert durch „purpurn“ (purpureus), „weiß“ (candidus), „frisch“ (novos). Er „schäumt“ (spumare – zweimal) und „färbt“ oder „befleckt“ (tinguere, inquinare, oblinere), er macht „schmutzig“ (sordidus); neben die „ausgepreßten Säfte“ (liquores pressos) treten die „angenehmen Eigenheiten des Geschmacks“ (iucundos sapes).

Die Zahl unserer Belegstellen und die Vielfalt sprachlicher Ausdrucksmittel, die in ihnen aufgewendet sind, erweisen das Motiv des Traubenaustretens als einen besonders beliebten Topos in der lyrischen und elegischen Dichtung der Römer. Er erfreut sich hier ähnlicher Verbreitung und Beliebtheit, wie die Darstellung des Kelterns in der Kunst der späten Antike, ohne daß jedoch in der Poesie jene transzendenten Bezüge erkennbar wären, die in der bildenden Kunst eine so entscheidende Rolle gespielt haben.

Aufs Ganze gesehen war das Austreten der Trauben mit den Füßen im Mittelmeerraum von den ältesten Zeiten bis zum Ausgang des Altertums eine unverändert gebliebene Praxis innerhalb der Weinbereitung. Aus ihr sind in der bäuerlichen Welt Lieder mit speziellen Texten und Melodien, sowie eigenständige Tanzformen hervorgegangen. Von ihr wurde auch die Dichtung angeregt, und verschiedene Zweige der bildenden Kunst haben von daher Anregungen erhalten und für das Motiv in unterschiedlichen Techniken mannigfache Darstellungsformen gefunden, die die Fruchtbarkeit des Themas bezeugen. Die Mysterien des Dionysos aber haben den Keltervorgang in ihre religiösen Veranstaltungen einbezogen und dem Motiv damit einen wichtigen Platz in der heidnischen Gräbersymbolik bereitet. Diesen Platz hat das Motiv dann auch in der christlichen Gräberkunst behauptet.

In der Praxis des Weinbaus ist das Keltern der Trauben mit den Füßen als erster Arbeitsgang auch bei uns bis weit in das vorige Jahrhundert hinein geübt worden. Aus der Gräbersymbolik jedoch ist es verschwunden. Als Ausdruck der Jenseitshoffnungen und als Bild eines ewigen Lebens der Freude hat es den Untergang des Altertums nicht überdauert. In der bildenden Kunst selbst hat sich das Motiv aber durch die Jahrhunderte erhalten und zuweilen sogar großer Beliebtheit erfreut. In den Standardwerken über die Geschichte des Weines finden sich Dutzende von Abbildungen, auf denen das Traubenaustreten dargestellt ist. Sie reichen von Werken Donatellos, Gozzolis und Bassanos bis zu spätbarocken Kartons mit Gobelinentwürfen, von Holzschnitten des 15. über Stiche des 17./18. bis zu Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Allein aus dem 16./17. Jahrhundert, wo Bildzyklen besonders beliebt waren, gibt es hunderte von Darstellungen der Jahreszeiten, bei denen der Herbst meist durch Weinlese und Weinkeltern illustriert wird [145]. All diese Bilder erweisen, wie fruchtbar das Motiv vom Ausgang des Mittelalters ab wieder geworden ist. Für die Literatur fehlen entsprechende motivgeschichtliche Untersuchungen auf diesem Sektor. Das Fachschrifttum über den Weinbau und seine Geschichte wendet verständlicherweise sein Interesse vorzüglich der technischen Entwicklung der Kelterpressen zu. Es erweist die umfassende historische Sicht, aus der heraus Pietro de Crescentiis in seinem monumentalen Werk „Ruralia commoda“ (Speyer 1490) die Kenntnisse über den Landbau vom Altertum bis in seine Gegenwart zusammenfaßte, wenn er auf einem beigegebenen Holzschnitt neben eine Kelterpresse einen Traubentreter stellen läßt. Dagegen hat wenigstens in der deutschen Literatur unser Motiv kaum noch eine Rolle

*Abb. 10*



Abb.10. Holzschnitt aus P. de Crescentiis: Ruralia Comoda, Speyer 1490/91

gespielt. Italienfahrer und Reiseschriftsteller erwähnen wohl gelegentlich die urtümliche Methode als ein Kuriosum [146]. Nur ganz selten finden sich im modernen Schrifttum Verse, die das Bild des Keltertretens anzudeuten scheinen, wie etwa hier [147]:

„Bald klingt Gestampfe über alle Gassen,  
bald trieft und schwillt vom gelben Saft jede Kelter.“

Anders in Italien! Dort wird – wie übrigens auch noch in Griechenland und in Spanien – das Traubenaustreten auf dem Lande hier und da bis heute noch praktiziert. Hier ist aber auch die geistige Tradition der Antike nie ganz abgerissen, und sie hat mit der Renaissance das kulturelle Schaffen formend

und befruchtend beeinflusst. Hier leben daher in der Literatur bis heute Stoffe und Motive der antiken Geistesgeschichte ungebrochen weiter. Ein Dichter wie Giovanni Pascoli (1885–1912) z. B. hat nicht nur vielfach prämierte Gedichte in lateinischer Sprache abgefaßt, er hat auch in seinen italienischen Gedichten, wiewohl sie ganz von seinem persönlichen Weltverständnis getragen und von der Dekadenz des Fin de siècle geprägt sind, immer wieder antike Bilder und Gestalten aufleben lassen. So nimmt in dem Gedicht: „Die Weinlese“ [148] die Gestalt des jungen Bauern, der die Trauben austritt, Züge an, die dem bukolischen Sujet eine Aura antiker Mythen verleiht. Die textnahe Übersetzung, die ich hier biete, vermag freilich der Musikalität des italienischen Textes und der Leuchtkraft seiner Bilder kaum gerecht zu werden [149]:

„Schon färbte sich der Himmel mit feuriger Glut.  
Auf die volle Kufe schwang sich der schlanke Jüngling hinauf,  
wie um es spielerisch zu erproben.  
Er stand einen Augenblick aufrecht auf dem Rand, schön,  
ganz überstrahlt von seiner schönen Zukunft,  
mit ausgebreiteten Armen, gleich einem Vogel.  
Dann beugte er sich vor, stützte sich mit den Händen auf den Rand,  
und hinein in die zerberstenden Beeren tauchte er die Beine,  
unter dem Knacken der Kerne.  
Der rote Most stieg ihm schäumend  
über die Knöchel, und er drehte sich im Kreise,  
pressend mit Fersen und Fußsohlen.  
Und die rote Sonne bestrahlte den blonden  
Winzer; und plötzlich, aus einem entfernten  
Winkel des Himmels ein heiteres Klingeln.  
Vom Himmel herab begleitete jemand die Bewegung  
seiner Füße, über jenen rosigen Wölkchen  
pochend in wilder Eile auf eine bronzene Leere.  
Der andre aber bewegte rasch die Knie  
auf dem roten Most, er bewegte auch den Kopf  
gar wohl im Takt, die Sonne mitten in den Augen.  
Aber ein Klang von Festtagsglocken war um ihn,  
und er kelterte . . .“

Eine Vision, die zeitlos erscheint, indem sie das antike Bildmotiv in unsere Gegenwart überträgt und in ihr zu neuem Leben erweckt: das geheimnisvolle, strahlende Bild des Dionysos Lenaïos, des Kelter-Gottes!

## Anhang

Die Arbeitsvorgänge beim Traubenkeltern zeigen eine merkwürdige Übereinstimmung mit Tätigkeiten beim Handwerk der römischen Tuchwalkerei. Auch in der Anlage und Ausstattung der Arbeitsplätze gibt es überraschende Parallelen. Ein Vergleich erlaubt auch, einige Aufschlüsse über die Praxis der Weinbereitung zu gewinnen.

Über das römische Gewerbe der Tuchwalkerei sind wir vor allem durch die Ausgrabungen in den Vesuvstädten recht gut unterrichtet [150]. Dort bildete dieses Gewerbe einen wichtigen Faktor in dem Wirtschaftsleben der Städte. Die Walker, lat. *fullones*, waren in Pompei als Zunft organisiert, die am Forum ein großes Gebäude als Versammlungslokal, mit Lager und Verkaufsräumen besaß; auch in der örtlichen Politik und Verwaltung spielten sie eine bedeutende Rolle, wie erhaltene Wahlaufrufe an Häuserwänden beweisen [151].

Dieser Gewerbezweig, *ars fullonica* genannt, betrieb das Waschen, Färben und Aufbereiten von Textilien [152]. Das Hauptmerkmal ihrer Einrichtungen waren große, gemauerte Becken – gelegentlich waren es auch bronzene Wannen. Sie hießen, genau wie die Kelterkufen, „*lacus*“. In diesen Behältern wurden die Stoffe eingeweicht, gereinigt und gespült, auch gebleicht oder gefärbt. Neue Gewebe, die aufbereitet, und gebrauchte Kleidungsstücke, die gereinigt werden sollten, wurden in einem Wasserbad, dem fettlösende Ingredienzien beigegeben waren, von den Arbeitern, den *fullones*, mit den Füßen getreten, „durchgewalkt“. Wandmalereien, die sich auf dem Pilaster eines solchen Walkerbetriebes gefunden haben (heute im Nationalmuseum in Neapel), zeigen, daß sich dieses Treten der Textilien von dem Traubenaustreten äußerlich nicht unterschied [153]. Beide Vorgänge bestanden in einem Gehen an Ort oder rhythmischem Stampfen und gelegentlichem Hochspringen mit geschlossenen Füßen [154]. Darüber unterrichtet uns amüsanterweise ein Brief Senecas, in dem er sich über die Vorzüge einfacher Leibesübungen äußert. Da nennt er [155] neben Hoch- und Weitsprung den „sogenannten Saliersprung oder, um es gröber zu sagen, den Walkersprung“ [156]. Wie die Traubenaustreter in den Kelterkufen, so benötigten auch die Tuchwalker bei dieser Tätigkeit zusätzliche Haltemöglichkeiten. Meist hielten sie sich wohl einfach am Rand der Wanne fest, in der sie standen; doch scheint es für sie auch noch Haltegriffe an den Wänden der Arbeitsräume gegeben zu haben. Auch die Bewegungen und der Arbeitsablauf bei beiden Tätigkeiten müssen einander sehr ähnlich gewesen sein. Doch während das Traubenkeltern verschiedene Bereiche der Kunst angeregt und ihnen Themen oder Motive geliefert hat, lassen sich beim

Stoffwalken keine derartigen Auswirkungen erkennen. Hier fehlen natürlich auch alle Beziehungen zu religiösen Vorstellungen oder transzendente Bezüge.

Doch zeigen beide Arbeitsbereiche noch eine weitere Übereinstimmung, die auf technischem Gebiet liegt: in beiden wird ein Apparat verwendet, der nach den gleichen Prinzipien der Mechanik konstruiert ist und dieselbe Wirkung ausübt: die Presse. In der römischen Kelter wurde sie neben dem Austreten der Trauben eingesetzt, um dem Lesegut möglichst auch den letzten Rest von Saft zu entziehen. Den Tuchwalkern diente sie dazu, aus den gewaschenen oder gefärbten Stoffen die Feuchtigkeit herauszupressen und zugleich die zusammengelegten Stoffbahnen zu glätten oder ihnen auch die gewünschten Falten einzudrücken. Reste einer solchen Presse wurden in der Walkerei Pompeis gefunden [157]. Sie lassen zwei große Schraubengewinde erkennen, die in einen Holzrahmen eingepaßt waren. Im Zusammenhang damit sind schließlich auch noch die antiken Olivenpressen zu erwähnen, die der Ölgewinnung dienten. Sie sind in derselben Weise konstruiert. In Pompei ist eine wiederhergestellte, betriebsfähige römische Öl- oder Stoff-Pressen zu sehen. Bei einzelnen Teilfunden konnte man verständlicherweise nicht mit Sicherheit entscheiden, ob es sich um Reste einer Trauben-, Öl- oder Stoff-Pressen handelte [158].

## Anmerkungen

NB.: Für einige Standardwerke, auf die in den Anmerkungen mehrfach verwiesen wird, sind folgende Abkürzungen verwendet:

- BJ = F. V. BASSERMANN-JORDAN: Geschichte des Weinbaus. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1923; 3. Aufl. (Nachdruck) Neustadt a. d. W. 1975  
DS = CHR. DAREMBERG – E. SAGLIO: Dictionaire des Antiquités Grecques et Romaines. Bd. Iff. Graz 1963  
Ker = K. KERENYI: Dionysos. München-Wien 1976  
MD = A. MARESCALCHI – G. DALMASSO: Storia della vite e del vino in Italia. Bd. I–III Milano 1931–37  
RE = Paulys Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft, hgg. v. G. WISSOWA. Bd. Iff. Stuttgart 1894ff.

- [1] R. RANKE-GRAVES: Griechische Mythologie. Rowohlt RE Hamburg 1960 Bd. I S. 21, 66, 82, d.a.b. 251, 254.  
[2] Der Genuß von Eßtrauben hat, ebenso wie der von Oliven, bei den Griechen im Allgemeinen kaum eine Rolle gespielt.  
[3] BJ I S. 338; R. DUMAY: Guide des Vins du Pays. Paris 1969 (Stock) S. 14; MD III S. 278 Abb. 286. – Nicht überzeugend Ker. S. 65f. zu *τραπέω*.  
[4] Bibl. III 65, 4.  
[5] Über Lenaion und Lenäen in Athen s.o. S. 8.  
[6] II 2ff. Eine andere Version bei Tibull I 7, 36; vgl. I 1, 45.  
[7] Nonnos, Dionysiaka, Übers. v. TH. V. SCHEFFER, Wiesbaden 1955, Buch XII. 331ff. (S. 203ff.).  
[8] Ker. S. 62.  
[9] So bei J. PH. BRONNER: Die Bereitung der Rotweine und deren zweckmäßigste Behandlung. Frankfurt a. M. 1856 (nach J. STAAB: Qualität im Wandel. (Schriften zur Weingeschichte Nr. 42) Wiesbaden 1977 S. 5.  
[10] Capitulare de villis § 48. J. DELPRIMÉ DE BAYAC: Karl der Große. Wien-Berlin 1976 S. 360.  
[11] J. STOWASSER: Römerlyrik. Heidelberg 1909 S. 476 Nr. 7; C. KRAUSE: Humor der Antike. Bonn 1948 S. 197.  
[12] Davon beeinflusst ist wohl eine Partie in der 998. Nacht von „Tausend und eine Nacht“, wo es von der Traube heißt:  
„Sie ward zertrampelt und zerstampft  
von Füßen würd'ger Heiden,  
manch' moslemitisch' Trinkerhaupt  
muß Rache darob leiden“ – offenbar durch Kopfschmerzen nach allzu reichlichem Weingenuß! L. RUFF: Lob der Königsarzenei. Berlin 1968 S. 229.  
[13] 63, 3 und 6: torcular calcavi solus – . calcavi eos in furore meo et aspersus est sanguis eorum super vestimentum meum, et omnia indumenta mea inquinavi. 6: et conculcavi populos in furore meo. – Die Vulgata gibt das griechische Wort für „Kelter“, *lenós*, immer mit *torcular* wieder. S.o. S. 15.  
[14] 14, 19: vindemiavit vineam terrae et misit in lacum irae Dei magnum; et calcatus est lacus extra civitatem et exivit sanguis de lacu usque ad frenos equorum per stadia mille sescenta. – W. HAUFF nimmt im „Lichtenstein“, 2. Teil 2. Kapitel diese biblische

- Bildersprache auf, wenn er den vertriebenen Herzog im Zorn seinen Feinden drohen läßt: „Ich will kommen mit schrecklichen Winzern, will sie treten und keltern und ihr Blut verzapfen“. – Vgl. Gebr. Grimm: Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. XI 1,2 Sp. 189 unter: treten 4a.
- [15] „Zertreterin der Welt (calcatrix mundi) nennt der Kirchenvater Prudentius eine fromme Weltverächterin.
- [16] W. H. ROSCHER: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. I 1. Abtg. Leipzig 1884–1886 S. 1029–1153; RANKE-GRAVES [1] I S. 91ff.
- [17] RE Bd.5 (1905) unter: Dionysos Sp.1033: *ὀμηστής* und *ὠμάδιος*; Orph. Hymnen 30,5; NONNOS [7] I 54, XIII 308; Anthol. Graec. IX 524 f. – Es sind sogar vereinzelt Fälle bezeugt, in denen noch in klassischer Zeit dem Dionysos Menschenopfer dargebracht worden sind. Ker. S. 167, 349 Anm. 22.
- [18] L. DEUBNER: Attische Feste. Berlin 1932 – Neudruck Darmstadt 1962 S. 126ff.
- [19] DEUBNER [18] S. 126; Ker. S. 237f.
- [20] RE 5 (1905) Sp. 1042ff. Vgl. H. HERTER: Rhein. Mus NF 100 (1957) S. 101ff.
- [21] Scholium in Clementis Alexandrini Protrepticum I 2, 2: *περιεῖχεν τὸν τοῦ Διονυσίου σπαραγμόν*. (nach Ker. S. 322 Anm. 45).
- [22] Im Nationalmuseum Neapel. – TH. KRAUS – L. v. MATT: Pompei und Herkulanum (Lebendiges Pompei). Köln 1973 S. 21ff. Abb. 11; G. HAGENOW: Die Pergola (Schriften zur Weingeschichte Nr. 38) Wiesbaden 1976 S. 11. HERTER [20] S. 107ff.
- [23] Ker. S. 227. – So wie Christus von dem Weizenkorn sagt: „Wenn es aber stirbt, bringt es reiche Frucht“ (Joh. 12,24), so ergeht es auch der Traube: sie muß sterben, damit aus ihrem Blut der neue Wein entstehe.
- [24] Il. XVIII. 567ff.; Ker. S. 68.
- [25] Über die Person dieses Linos gibt es verschiedene Versionen, so daß eindeutige Klarheit nicht zu gewinnen ist.
- [26] Pollux, Onomastikon IV 53: *ἐπιλήμιον αἶλημα*. Ker. S. 65f.
- [27] Theologiae Graecae compendium XXIX (nach Ker. S. 69 Anm. 49).
- [28] RE 2. Reihe Bd. 17 (1961) unter: vindemia Sp. 22ff.: 3) Weinlesefest.
- [29] G. PREUSCHEN: Arbeitsverfahren und Geräte im Weinbau (Schriften zur Weingeschichte Nr. 35) Wiesbaden 1974 S. 26.
- [30] Auch für das hier behandelte Sonderproblem sind die Standardwerke zur Geschichte des Weinbaus – besonders im Altertum – heranzuziehen: A. F. MAGERSTEDT: Der Weinbau der Römer. Sondershausen 1858 – Neudruck Walluf 1972; F. ORTH: Weinbau und Weinbearbeitung der Römer. Gymn.-Progr. Frankfurt a. M. 1902; G. CURTEL: La vigne et le vin chez les Romains. Paris 1903; R. BILLIARD: La vigne dans l'antiquité. Lyon 1913; BJ; E. REMARK: Der Weinbau im Römerreich. München 1927; MD I–III.
- [31] So schon im alten Palästina. Jeremias 5, 2 vom Weinberg des Herren: „Er baute auch einen Turm in der Mitte und legte eine Kelter an“ (et aedificavit turrim in medio eius (= vineae) et torcular exstruxit in ea). – Der Turm diente wohl der Überwachung der ganzen Weinpflanzung. Diese war ja auch umzäunt und durch Steinwälle gegen Traubendiebe – Menschen wie Tiere – gesichert. Jesaias 5,1; vgl. auch Matth. 21,33: „Er grub darinnen eine Kelter und baute einen Turm“ (fodit in ea torcular et aedificavit turrim); Marcus 12,1 (fodit lacum et aedificavit turrim). – Der Turm kann aber zugleich auch einen festen, geschützten Weinkeller enthalten haben.
- [32] In Theokrits Idylle VII 24f. wird der Ausdruck: „zur Kelter eines Städters eilen“ gebraucht. Er ist so zu verstehen, daß die in Stein errichtete Kelteranlage der am meisten ins Auge fallende Teil des Bauernhofes war. Theocritus, griech. u. engl. hgg. v. A. S. F. Gow, Cambridge 1965 Bd. I S. 56f., Bd. II S. 138.

- [33] Es ist ein bestechender Gedanke v. BASSERMANNs, daß manche der aus der Antike stammenden, großen Steinwannen, die in Italien heute noch vielfach als Brunnenrötre verwendet werden, ursprünglich keine Sarkophage, sondern Kelterbottiche waren. BJ S. 338,3; REMARK [30] S. 33ff. – Dabei muß freilich beachtet und einkalkuliert werden, daß römische Sarkophage, die mit Reliefs bakchischer Thematik verziert waren, gern die Form einer Kelterkufe nachahmten. Vgl. MATZ [133] S. 1437 Nr. 12, S. 1438 Nr. 14. Ein aus dem Kloster Disibodenberg stammender Steintrog, heute im Weinmuseum in Speyer, wurde von F. STELLWAAG als Kelterkufe erkannt (Mitteilung von J. STAAB).
- [34] G. HAGENOW [22] S. 18.
- [35] Z. B. auf den Deckenmosaikern von St. Costanza in Rom (o.S. 41). – Es darf danach vermutet werden, daß auch manche solcher Schutzdächer, die in Pompei und Herculaneum freigelegt wurden und meist auf vier Säulen oder Pfeilern ruhten, Kelterplätzen Schatten boten. In der Archäologie werden sie als „pergulae“ oder als offene Pavillons bezeichnet. HAGENOW [22] S. 25f.
- [36] Anthol. Graec. IX 403,2: *ἔργον νυκτερίνον*.
- [37] MD I S. 251f. – Diese krückenartigen Gebilde erinnern an die langen Stöcke, auf die sich bei vielen Vasenbildern ältere Männer stützen, wenn sie als Kampfrichter oder als Zuschauer den Übungen der Athleten in der Palästra oder im Gymnasium beiwohnen.
- [38] Auf dem Wandgemälde eines ägyptischen Grabes halten sich sieben Traubentreter an Stricken, die von der Mitte der Decke über ihnen herabhängen. Ob sie aber ihre Tätigkeit im Kreise herumgehend ausüben, erscheint mir sehr zweifelhaft. BJ I S. 336 Abb. 9; MD III S. 308 Abb. 325; K. BÜCHER: Arbeit und Rhythmus. 6. Aufl. Leipzig 1924 S. 442.
- [39] G. HAGENOW: Weinlese mit dem Hirtenstab? (in: Der Niederrhein, 40. Jahrg. Heft 4) Krefeld 1973; ders.: Rebe und Ulme (Schriften zur Weingeschichte Heft 28) Wiesbaden 1972 S. 9f. – Ker. S. 69 möchte den Hirtenstab lediglich als ein Attribut des Satyrkostüms, als einen Hinweis auf bukolische Wesen verstanden wissen.
- [40] BJ S. 338 – 343; MD III S. 378; A. SZILAGYI: Aquincum, Budapest-Berlin 1956 S. 67 Abb. 9; Taf. XXI; KRAUS – MATT [22] S. 150f. über Keltereinrichtungen in etwa 30 antiken Bauernhöfen um Pompei (dabei auch Weinpressen; ebenda S. 151: Beschreibung einer Ölpresse).
- [41] Die ausführlichste und beste Behandlung des ganzen Problemkreises liefert die Schrift von E. JÜNGST und P. THIELSCHER: Catos Keltern und Kollergänge. Ein Beitrag zur Geschichte von Öl und Wein. In: Bonner Jahrbücher 154, 1954, S. 32 – 93 und 1957, 157, S. 53 – 126.
- [42] Eine von Satyrn bediente Baumkelter auf einer neuattischen Marmorvase der Villa Adriana MD I S. 234 Abb. 264; Eroten an einer Baumkelter auf dem Erotenfries des Hauses der Vettier in Pompei MD I. S. 169 Fig. III S. 267 Fig. 251. Dazu DS V unter „torcular“ S. 362 Fig. 7017.
- [43] Ker. S. 69.
- [44] Ananios frgm. 5,4: *δταν τραπέωσι καί πατέωσι*.
- [45] Longos, Daphnis und Chloe, ed. O. SCHÖNBERGER (Schriften und Quellen der alten Zeit) Berlin 1960; Übersetzung von F. JACOBS, Berlin 1832, Buch II cap. 13 (40a). Übers. S. 35.
- [46] IV cap. 5 (27a). Übers. S. 76.
- [47] Zu „calcatrix“, dem Femininum zu „calcator“, vgl. [15]. – Noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts hieß in manchen katholischen Kirchen derjenige, der die Blasebälge für die Orgel trat, „Calcant“ (Mitt. v. J. STAAB).
- [48] „torquere“ hat ferner die Bedeutung „drehen, foltern“ erhalten (vgl. Tortur). Es ist aber nicht wahrscheinlich, daß die nüchternen Römer bei dem Wort „torcular(ium)“ auch die Assoziation von „Quälerei, Mißhandlung“ hatten, die den Trauben in der Presse

- zugefügt wurde, und daß den Trauben damit wohl gar ein Unrecht (tort!) geschehe. Solche Reflexionen tauchen erst im ausgehenden Altertum auf, vielleicht unter christlichen Einflüssen [11].
- [49] Eine nützliche Zusammenstellung des Materials bei K. CHRISTOFFEL: Durch die Zeiten strömt der Wein. Hamburg 1957 S. 72.
- [50] Gebr. Grimm: Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. 5, Leipzig 1873 Sp. 526ff. unter: keltern. Duden: Etymolog. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, München 1963 S. 320f. unter: Kelter. – Dürer gebrauchte in den Aufzeichnungen für sein Gemälde „Christus in der Kelter“ in St. Gumbertus zu Ansbach die Form: „kaltre“. P. HELLER: Christus in der Kelter (Deutscher Weinbau-Kalender 10) Waldkirch 1959 S. 138.
- [51] BJ S. 337; CURTEL [30] S. 107; MD III S. 282.
- [52] Zum Folgenden ist besonders zu vergleichen: BÜCHER [38], ferner M. v. BOEHN: Der Tanz. Berlin 1929, S. 9, 17.
- [53] Epigramm IV 64, 20f.: (somnus)/, quem nec rumpere nauticum celeuma/nec clamor valet helciarorum.
- [54] Jerem. 48,33: vinum de torcularibus sustuli, nequaquam calcator uvae solitum celeuma cantabit. Vgl. 51,14: super te celeuma cantabitur (= man wird gegen dich den Kampf ruft anstimmen).
- [55] Jerem. 25,30: celeuma quasi calcantium concinetur adversus omnes habitatores terrae. pervenit sonitus usque ad extrema terrae.
- [56] Auch bei schweren Anstrengungen, wie Heben, Schieben, Drücken oder Ziehen gewichtiger Objekte, die von mehreren gemeinsam vollbracht werden, kommt es bekanntlich zu Ausrufen, die den Kräfteinsatz koordinieren, wie: „Hau ruck!“ o.ä. K. DUDEN: Deutsche Grammatik. Mannheim 1959 S. 327 cap. 609 d. – Das Traubenaustreten ist eine über lange Zeit sich erstreckende, gleichmäßige Arbeit, die vor allem Stetigkeit und Ausdauer verlangt. Durch ihre Rhythmisierung werden die in bestimmten Abständen immer wiederkehrenden, gleichen Bewegungen zu mechanisch ausgeführten, unbewußten Reaktionen, die nicht immer wieder durch eine wache Aufmerksamkeit und Konzentration ausgelöst und kontrolliert zu werden brauchen. Das Bewußtsein muß nicht mehr unablässig auf jede Phase des Arbeitsganges gerichtet bleiben. Mit der körperlichen muß also nicht gleichzeitig eine dauernde geistige Anspannung einhergehen. Das aber bedeutet gerade für den primitiven Menschen eine erhebliche Erleichterung und Hilfe. – Gemeinsame Tätigkeit im gleichen Takt hat auch einen gewissen sozialen Effekt: sie ruft in den Beteiligten ein einheitliches Empfinden und ein Gefühl der Gemeinsamkeit wach, es macht sie zu einer Gemeinschaft – wie wir das ja ähnlich auch vom gemeinsamen Singen im Gleichschritt marschierender Kolonnen kennen.
- [57] TH. GEORGIADIS: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Hamburg 1958 S. 21 ff.; B. PRATELLA: Il vino e la musica (bei MD III S. 40); G. DALMASSO: Le vicende tecniche ed economiche della viticoltura e dell'enologia in Italia (in MD III) S. 308.
- [58] Carmina Anacreontica ed. TH. BERGK, Leipzig 1834 S. 833 Nr. 38.
- [59] Anthologia Graeca, hgg. u. übers. v. H. BECKBY, München 1958, Bd. III S. 579 = XI 64: „Kelterfest“.
- [60] NONNOS [7] XII 354ff.
- [61] BÜCHER [38] S. 40; GEORGIADIS [57] allenth.; über die Syrinx oder Panflöte vgl. PRATELLA [57] S. 40; v. BOEHN [52] S. 42.
- [62] DAPHNIS und CHLOE [45] IV 3.
- [63] [45] II 36.
- [64] Athenaios, Deipnosoph. V 199; BÜCHER [38]. 398.

- [65] Anthol. Graec. [59] IX 403; Verg. Georg. II 2ff.
- [66] MAGERSTEDT [30] S. 183ff.; BÜCHER [38] S. 338; Ker. S. 69ff. – Dagegen wird man eine Stelle in Oppians Cynegetica, die früher als Beleg dafür herangezogen wurde, daß die Winzer bei Lese und Keltern sangen, heute nicht mehr als Beweis für den fröhlichen Charakter solcher Lieder in Anspruch nehmen können. Bisher wurde I 127 so übersetzt: „Der Bauer freut sich an den Kelterliedern, während er die veredelten Trauben auspreßt.“ MAYR macht dagegen in seiner Oppian-Ausgabe (London 1963) wahrscheinlich, daß der Text vielmehr so zu verstehen ist: „Die Traube der Weinstöcke freut sich daran, die Kelterpresse durch ihre Überfülle in Bedrängnis zu bringen.“ *Ἐπιλήριον* heißt dann hier also nicht „Kelterlied“, sondern bezeichnet einen Teil der Kelterpresse und steht – pars pro toto! – stellvertretend für die Kelter (*ληρός*). Zum Gedanken vgl. auch Martial IV 44,4 o. S. 49 Nr. 12.
- [67] Anthol. Graec. [59] XI 64 (= Bd. III S. 579 BECKBY) spricht von einem „bakchischen Takt“. MD II S. 28.
- [68] Calp. Sic. IV 123: s.o. S. 48 Nr. 3.
- [69] PLATON, Sympos. 15, 190 D: *ὡς ἀσκολιάζοντες*.
- [70] Das Scholion fährt fort: „Einige gebrauchen das Wort auch von solchen, die mit geschlossenen Schenkeln springen; sie verwenden es sogar vom Hüpfen mit einem vorgestreckten Bein oder, wie an dieser Platonstelle, wenn man auf einem Bein sich vorwärtsbewegt.“
- [71] DEUBNER [18] S. 117f., 135.
- [72] Georg. II 383: *inter pocula laeti/mollibus in pratis unctos saluere per utres*. – W. RICHTER: Vergils Georgica (= Das Wort der Antike Bd. 5) München 1957, S. 237f.
- [73] E. SEYBOLD: Vinum – der Wein. Heidelberg 1962, 2. Aufl. S. 20.
- [74] SZILAGYI [40] Taf. LIV u. S. 101.
- [75] Hom. Hym. gr. u. d. von A. WEIHER. München 1951 Hymn. 1 S. 6 V. 2, 17, 20 (*εἰραφιῶτα*); RE 5 (1905) Sp. 1028.
- [76] Ker. S. 255. Verg. Georg. II 378 nennt als Feinde des Rebstocks: Weidevieh (*pecus*), Viehherden (*greges*), Wald-Auerochsen (*uri silvestres*), Ziegen (*caprae*), Kühe (*iuvencae*), Schafe (*oves*). Dazu vgl. RICHTER [72] S. 238; RANKE-GRAVES [1] I. S. 95. – Zu einer scherzhaften Pointe verdichtet ist das Motiv in einem Epigramm des Euenos von Askalon (Anth. Graec. [59] IX 75); da spricht der Weinstock zum Ziegenbock: „Du hast mich abgefressen, aber ich bringe noch genug Wein, um dich zu begießen, wenn du geopfert bist.“ Dasselbe Motiv bei Leonidas von Tarent, Anth. Gr. IX 99.
- [77] II 36 [41] (Übersetzung von J. JACOBS, Augsburg o. J.).
- [78] Anthol. Graec. [59] IX 403 (= Bd. III S. 251 BECKBY) v. 3: *ἐπίρρωσαι χορείαν λάτρην*.
- [79] v. BOEHN [57] S. 9, 17, 26, 31, 33.
- [80] BERTALL: La vigne. Voyage autour des vins. Paris 1878 S. 192: „Puis tout de coup le signal è donné, le violon fait entendre un trille, comme invitation a la danse, et voilà une douzaine de danseurs dont les pieds nues, agités comme par le dieu du vin pietinnet la vendange et l'écrasant; ils sont gais, prennent des poses plastiques, tournent e polkent plus ou moins en mesure sur les flonflons de l'orchestre; le jus coule plus abondant par les rigoles couverts“.
- [81] S. 14 [45] [46].
- [82] Der griechische Text bei BERGK [58] S. 833 Nr. 38. Die schwer auffindbare Fassung Mörikes in: Anakreon und die sog. anakreontische Dichter, nach der J.F. DEGENSchen Übersetzung revidiert von E. MÖRIKE (Langenscheidt – Bibliothek Bd. 3) 2. Aufl. Berlin 1910 S. 111f. Nr. 38. Dazu MÖRIKES kritische Äußerungen über das Original S. 155. Andere Übersetzung ohne Verfasserangabe bei MAGERSTEDT [30] S. 184f.

- [83] Anthol. Graec. [59] XI 64 (= Bd. III S. 579 BECKBY); MÖRIKE [82] S. 156. – Zur Erklärung: V. 6: Najaden metonymisch für „Wasser“ – zum Verdünnen des Weines; V. 12: Paphia = Aphrodite, die Göttin der Liebe, so genannt nach der Stadt Paphos auf Zypern, einem Hauptort ihres Kultes.
- [84] Anthol. Graec. [59] IX 403 (= Bd. III S. 251 BECKBY).
- [85] Dionys. [7] Buch XII. 350–59, 363–97.
- [86] HORAZ, Epist. II 1, 145 ff.: Fescennina per hunc inventa licentia morem/versibus alternis opprobria rustica fudit/libertasque recurrentis accepta per annos/lusit amabiliter. – Übersetzung von DORMINGER.
- [87] LUCREZ, De rerum natura V 1397: tum ioca, tum sermo, tum dulces esse cachinni/consuerant; agrestis enim tum musa vigebat./ – (1401) extra numerum procedere membra moventes/duriter et duro terram pede pellere matrem/. – (1405) et vigilantibus hinc aderant solacia somni,/ducere multimodis voces et flectere cantus/et supera calamos unco percurrere labro./ – Übersetzung von K. L. v. KNEBEL.
- [88] Tibull II 1,51: agricola assiduo primum satiatus aratro/cantavit certo rustica verba pede/et satur arenti primus est modulatus avena/carmen, ut ornatos diceret ante deos,/agricola, et – Bacche –/primus inexperta duxit ab arte choros./ – Übersetzung von W. WILLIGE in „Tibull und sein Kreis“, München 1960.
- [89] Tibull I 7,37: ille liquor docuit voces inflectere cantu,/movit et ad certos nescia membra modos,/Bacchus et agricolae magno confecta labore/pectora tristitiae dissoluenda dedit/.
- [90] V. 301.
- [91] S. o. S. 14ff. und [24].
- [92] Griechische Lyrik, hgg. v. G. WIRTH, Hamburg 1963 (Roro 140/42) S. 149.
- [93] S. o. S. 19 und [62].
- [94] Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Antiken-Abtg. L 256; Führer durch die Antiken-Abtg. Würzburg 1975, Tafel 25 mit S. 95; E. BUSCHOR: Bilderwelt griechischer Töpfer. München 1964, S. 24 mit Abb. eines Ausschnittes; P. HELLER: Dionysos und Weinmotive auf altgriechischen Vasen (in: Deutsches Weinbau-Jahrbuch 19) Waldkirch 1968 S. 226f.; Martin-von-Wagner-Museum Würzburg: Sonderausstellung Musik der Griechen, Herbst 1975 Begleitheft S. 11; Antiken-Museum Basel, Inv.-Nr. 103,1.
- [95] Nicht zugänglich ist die Vase, die HELLER [94] S. 228 beschreibt und dem Lysippides-Maler zuordnet. Die Würzburger Vase Kat. 93 L. 184 trägt keine Kelterszene.
- [96] Inv.-Nr. 20748; W. HELBIG: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Aufl. v. H. SPEIER, Bd. III Tübingen 1969 S. 585f. Nr. 2628.
- [97] Münzen und Medaillen AG Basel, Auktions-Katalog XXI 1961, Nr. 149 (mit Abb.) (Hinweis und Beschreibung von Dr. F. WALSDORFF, Kassel). Die Kanne befindet sich jetzt in den Sammlungen des Archäol. Histor. Inst. der Universität Amsterdam (Allard Pierson Museum) Inv.-Nr. 3742. – Eine allerdings schlecht erkennbare Darstellung der Weinlese und des Kelterns (mit 9 Silenen) findet sich schließlich auf einer rotfigurigen Kanne, die im Auktions-Katalog XL, 1969 der Münzen und Medaillen AG Basel unter Nr. 87 abgebildet ist. (Hinweis von Dr. H. CAHN): in der Kufe kauert gebückt ein Silen mit einem Trinkhorn in der Hand. – Das im gleichen Katalog unter Nr. 88 abgebildete Innen-Medaillon einer Schale scheint mir dagegen keine Kelterszene wiederzugeben, sondern einen Knaben, der in einen Pithos hineinsteigt, um sich zu verstecken (vgl. Eurystheus!) oder um ihn zu reinigen!
- [98] Abb. b. C. M. BOWRA: Klassisches Griechenland (Time-Life-Reihe: Zeitalter der Menschheit) 2. Aufl. 1970 S. 147, 187; ohne Quellenangabe bei G. PREUSCHEN [29] Abb. 32 und S. 26.

- [99] Antiken-Museum Basel, Kat.-Nr. 120,3.
- [100] I. Teil Berlin 1840 Taf. XV. Die Vase befindet sich heute in Leningrad. DS Bd. V unter: torcular Fig. 7015; MD I S. 65 Fig. 86.
- [101] Ker. S. 69f.
- [102] Verg. Georg. II 7ff.; Anthol. Graec. [59] IX 403; Anacreont. [58] Nr. 38; Ovid, Metam. II 29; Tibull I 7,35ff. (Osiris!); II 1, 45ff.; Nemesian. Eclog. III 39; Nonnos, Dionys. [7] XII 350ff.
- [103] A. PIGLER: Barockthemen, Bd. 2 Budapest-Berlin 1956 S. 492–498.
- [104] Nach RANKE-GRAVES [1] S. 97f. war in dem sog. Heiligen Baumjahr der September dem Weinstock zugeordnet, weil er in den Mittelmeerländern gemeinhin der Hauptmonat der Weinlese war – was er ja auch heute noch ist.
- [105] Anthol. Graec. [59] IX 384, 17.
- [106] Anthol. Graec. [59] IX 580, 6.
- [107] Anthol. Graec. [59] IX 580, 7.
- [108] Anthol. Graec. [59] IX 384. – Von dem ägyptischen Monat Epipli heißt es Anthol. Graec. [59] IX 383, 11: „Reich ist an Trauben Epipli“. Dieser ägyptische Monat reichte vom 25.6. bis 24.7. In Ägypten reiften die Trauben schon im Juni/Juli.
- [109] DEUBNER [18] Taf. 35, 2–3.; ders.: Das attische Weinlesefest (Abhandl. d. Preuß. Akad. d. Wiss. 1943, Phil.-hist. Klasse Nr. 12) Berlin 1944 S. 8ff.; J. WIESNER: Der Kalenderfries an der kleinen Metropolis in Athen (Die Karawane 5. Jhg.) Ludwigsburg 1964/65 Heft 1: Griechenland – aus seinem Mittelalter S. 28ff. u. 35 Abb. 6.
- [110] MD I S. 224 Fig. 252.
- [111] G. P. CAMPANA: Antiche Opere in Plastica. Rom 1851 Bd. II Tav. 39; H. v. ROHDEN – H. WINNEFELD: Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Berlin-Stuttgart 1911 Taf. 20, 55, 86, 125, 126; DUMAY [13] S. 55: Relief aus Myrina.
- [112] Begleitheft zur Ausstellung „Musik der Griechen“ [94] H 2678; HELBIG [96] I S. 617 Nr. 845.
- [113] Abb. bei MD I S. 224 Fig. 251 (Florenz, Archäol. Museum).
- [114] MD I S. 145f. Fig. 172.
- [114a] HELBIG [96] II S. 385 Nr. 1583.
- [115] A. LESKY: Vom Eros der Griechen. Göttingen 1976 S. 101ff.
- [116] A. LINFERT: Römische Wandmalerei der nordwestlichen Provinzen. Köln 1975 Taf. 16; HAGENOW Hirtenstab [39] S. 167f.
- [117] Mus.-Inv. Nr. 13521; MD I S. 133 und Tav. V (nach S. 128). A. MAIURI: Pompei (Visioni Italiane). Roma-Nogara o. J. S. 110, 113; ders.: Arte e civiltà nell'Italia antica. Milano 1960 ed. TCI Fig. 358.
- [118] HAGENOW: Hirtenstab [39] S. 167–173.
- [119] G. RODENWALDT: Der Klinensarkophag von S. Lorenzo (in: Jahrb. d. Deutsch. Archäol. Instit. Bd. XLV) Berlin 1930 S. 114ff.
- [120] G. V. GENTILI: La Villa Imperiale di Piazza Armerina (Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia hgg. v. Ministero della Pubblica Istruzione Nr. 87) 4. Aufl. Roma 1960 S. 11, 15, 45ff., 76; Fig. 30; B. PACE: I mosaici di Piazza Armerina. Roma 1955; H. KÄHLER: Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina. (Monumenta Artis Romanae Bd. XII) Berlin 1973.
- [121] Dieses Kompositionsschema bei Dreiergruppen wurde in der antiken Kunst vom Hellenismus ab bis in die Spätzeit hinein oft befolgt. Es wurde bei Darstellungen des Parisurteils und vor allem für die drei Grazien gern verwendet. So auf einem pompeianischen Wandgemälde (jetzt im Nationalmuseum in Neapel), abgebildet bei A. STENICO: Malerei des Altertums II (= Knaur: Epochen der Kunst 2), Gütersloh 1963 Taf.

- 11, Text S. 39; Pompei. Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Ausstellung der Villa Hügel, Essen 1973 Katalog Nr. 271, Text S. 194, Farbtafel S. 201. Noch bekannter ist die antike Marmorgruppe, die lange im Dom von Siena stand und sich heute im Dommuseum (Opera del Duomo) befindet. – In der Renaissance hat F. DEL COSSA das Motiv in eines seiner Monatsbilder in Ferrara (Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi) aufgenommen, S. BOTTICELLI hat es für sein bekanntes Gemälde „La Primavera“ (Der Frühling) verwendet (in den Uffizien in Florenz; abgebildet bei S. BETTINI: Botticelli, Bergamo-Roma 1942, S. 32). Noch 1785 ahmt ein Erzeugnis der Meissener Porzellan-Manufaktur diese Gruppenkomposition nach: Katalog der Essener Pompei-Ausstellung (s. o.) Abb. 293, Text S. 222. Die Dreiergruppe der Grazien verbindet mit dem Keltermotiv ein Holzschnitt von G. GAUDAEN 1908, bei H. JUNG: Wein-Exlibris, Würzburg 1973 S. 25.
- [122] Ein Mosaik „aus dem Bacchustempel“ mit drei nackten Traubentretern, das BÜCHER [38] Tafel VII D und S. 442 undeutlich abbildet, vermochte ich nicht zu identifizieren.
- [123] MD I S. 260, 267f. Tav. X; ders.: III S. 307 Fig. 327. BJ I S. 129 Abb. 61.
- [124] HAGENOW: Hirtenstab [39] S. 172 mit Abb.
- [125] MD I S. 268.
- [126] HELBIG [96] I S. 17f. Nr. 21; P. HELLER: Der Sarkophag der Hl. Constantia (in: Deutsches Weinbau-Jahrbuch 24. Jahrg.) Waldkirch 1973 S. 197 – 204; BJ I S. 127 Abb. 60; MD I S. 268 Fig. 391. – Der Sarkophag wird von manchen Fachleuten als ein Werk angesehen, das schon zur Zeit Diokletians (um 280 n. Chr.) im ägyptischen Alexandria angefertigt wurde, also keine christlichen Symbole tragen muß.
- [127] MD I S. 251f. Vgl. dazu auch ein klassisches Marmorrelief im Archäologischen Museum von Venedig, sowie einen römischen Sarkophag im Louvre, abgebildet bei DUMAY [3] S. 14; BJ I S. 137 Abb. 65; H. JUNG: Wein in der Kunst. München 1961, Abb. 19 (Sarkophag aus Apulien (Asturien?) im Museum von Barcelona) und Abb. 30.
- [128] MD I S. 252 Fig. 285; HELBIG [96] II S. 513 Nr. 1735.
- [129] MD I S. 267 Fig. 299; HAGENOW: Hirtenstab [39] S. 173 Abb. 9.
- [130] RODENWALDT [119] S. 166, 174 Abb. 50.
- [131] BJ I S. 209 Abb. 97; MD I S. 246 und 257. Weitere Sarkophage sind aufgezählt bei MATZ [133] (ASR).
- [132] Z. B. im unterirdischen Friedhof der Praetextatus-Katakomben an der Via Appia vor Rom: MD I S. 260 Fig. 291; ferner in den benachbarten Katakomben der Domitilla: GENTILI [120] S. 46.
- [133] F. CUMONT: Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum. 7. Aufl. Darmstadt 1975, bes. S. 60f., 77; ders.: in: Syria Bd. 10 Paris 1929 S. 217ff.; K. LATTE: Römische Religion (Handb. d. klass. Alt.-Wiss. Tl. V Bd. 4) München 1960 S. 270; RE 5 Sp. 1042 unter Dionysos: Mysterien; F. MATZ: Dionysiaka Telete. (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz. Abhandlg. der geistes- und soz.-wiss. Kl. 1963 Nr. 15) S. 1386 – 1454.
- [134] H. A. STÜTZER: Römische Kunst der Spätantike im Reiche der christlichen Kaiser. Nürnberg-München 1962 S. 79ff.; RODENWALDT [119] S. 177ff.
- [135] RODENWALDT [119] S. 184ff. und [126].
- [136] So bei Jeremias 16,10; 25,10; 48,33; anders 25,30.
- [137] CUMONT [133] S. 77.
- [138] CHRISTOFFEL [49] S. 198ff.: Der Wein in der Bibel; W. STEIGELMANN: Der Wein in der Bibel. Neustadt/Weinstr. 2. Aufl. 1971.
- [139] Joh. Offenb. 14, 19 und 19, 15 sind aus Jesaias [13] [14] übernommen und entsprechen nicht den Vorstellungen und Bildern, die das NT durchweg von Wein und Weinbau bietet.

- [140] RODENWALDT [119] S. 176. – Es läge nahe, hier eine Verbindung zu dem Motiv: „Christus in der Kelter“ zu suchen, das vom 11. – 18. Jahrhundert außerordentlich oft dargestellt wurde (eine gute Zusammenfassung der Darstellungen bei BJ I S. 344 mit Angaben der Spezialliteratur S. 345 Anm. 5). Die 15 bei BJ wiedergegebenen Abbildungen sind mit dem Register leicht auffindbar. Dazu BJ III S. 1214f.; G. DALMASSO: *Cristo sotto il torchio* (in: *Enotria* Febr. 1922, Juli 1930); HELLER [50]). Tatsächlich erinnert das Motiv an den Tod des Dionysos, den die Mysterien offenbar im Keltern der Trauben symbolisiert sahen. Jedoch die umfassenden und tieferschürfenden Untersuchungen von A. THOMAS: *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie* (in: *Forschungen zur Volkskunde*, Heft 20/21, Düsseldorf 1936) haben erwiesen, daß das Motiv auf einer sehr subtilen und diffizilen Exegese der einschlägigen Bibelstellen fundiert ist. Irgend ein Zusammenhang mit Vorstellungen antiker Mysterien ist dabei weder erkennbar noch auch wahrscheinlich.
- [141] Die einzige Ausnahme, der Traubentreter auf dem attischen Kalenderfries (o.S.37 und [109]) fällt dabei nicht ins Gewicht: er ist eine reine Symbolfigur und wahrscheinlich ebenfalls nicht als menschlicher Winzer zu verstehen.
- [142] Tac. *Annal.* XI 31: *Messalina – adulto autumno simulacrum vindemiae per domum celebrabat; urgeri prela, fluere lacus; et feminae pellibus adinctae adsaltabant ut sacrificantes aut insanientes Bacchae.*
- [143] Mit den Kelterpressen befaßt sich die landwirtschaftliche Fachliteratur der ersten nachchristlichen Jahrhunderte; in der Poesie spielt diese Technik keine Rolle.
- [144] VERGIL, Georg. II 4ff. Vergil, *Georgica*, hgg. u. erkl. v. W. RICHTER (Das Wort der Alten V) München 1957 S. 184. – Das Ablegen der Kothurne, der hohen Schafstiefel, die bei den Theateraufführungen zu Ehren des Dionysos auch die Schauspieler trugen, soll andeuten, daß der Gott sich den schlichten Bauern anpassen und ihre schwere Arbeit unter den gleichen Bedingungen teilen möge (RICHTER a.a.O.).
- [145] PIGLER [102] S. 492 – 498.
- [146] Z. B. GOETHE, *Italienische Reise*, am 19.9.1786 in Vicenza; B. G. NIEBUHR: Brief an D. HENSLER vom 7.10.1816 aus Rom (in: *Deutsche Briefe aus Italien*, hgg. v. E. HAUFE) Hamburg 1965, S. 200; F. ZU SAYN-WITTGENSTEIN: *Südtirol und das Trentino*. München 2. Aufl. 1965 S. 251.
- [147] E. STADLER: „Weinlese“.
- [148] G. PASCOLI: *Poesie. Nuovi poemetti*. Bologna 1911 S. 183ff. Vgl. P. MICHELI: *La vite e il vino nella letteratura italiana dal Rinascimento al Novecento* (in: MD II cap. IV S. 474).
- [149] „Il cielo già si coloriva di fusco.  
Al colmo tino il giovinetto snello  
si lanciò su, come a provar per gioco.  
Stette sul orlo un poco, in piedi bello,  
raggiante tutto del suo bel domani,  
a braccia aperte, simile a un ucello.  
Poi si chinò, si apprese con le mani  
all'orlo, e dentro, fra le pigne frante  
tuffò le gambe, e sul grosciar dei grani.  
Il rosso mosto risali spumante  
sopra i gavetti, e ei girava a tondo  
premeudo coi calcagni e con le piante.  
E il sole rosso illuminava il biondo  
vendemmiatore, ed ecco, da un remoto  
canto del cielo un tintinnio giocondo.

Uno, dal cielo, accompagnava il moto  
 dei piedi suoi, di su quei rossi fiocchi  
 picchiando in furia su un bronzo vuoto.  
 L'altro muoveva rapidi i gionocchi  
 sul rosso mosto, anche movea la testa  
 ben in cadenza; il sole in mezzo agli occhi.  
 Ma era un suono di campane di festa,  
 e quei pigiava...“

- [150] Ein Tuchwalker-Betrieb in Pompei in der Reg. VI Ins. 8, Nr. 20; ein anderer, dessen Besitzer ein gewisser Stephanus war, Reg. I Ins. 6, Nr. 7. A. MAIURI: Pompei (Itinerari dei Musei ecc. Nr. 3) 7. Aufl. Rom 1957 S. 35, 66; ders. [117] S. 86ff., 101f.; M. DELLA CORTE: Pompei. I nuovi Scavi. Pompei 1930 S. 11f.; KRAUS – MATT [22] S. 150 Mitte und Abb. 29, 139.
- [151] CIL IV 1764; H. GEIST: Pompeianische Wandinschriften. München 1960/1969<sup>2</sup> S. 8f. Nr. 14.
- [152] H. MARQUARDT: Das Privatleben der Römer. Neudruck Darmstadt 1964 Bd. I S. 121, Bd. II S. 527f.
- [153] Abgebildet bei DS II,2 S. 349ff. unter: Fullonica, Fig. 3302–4, 3306. – Die italienische Sprache gebraucht für beide Arbeitsgänge auch dasselbe Wort; pigiatura dei panni – delle uva. MAIURI: Itin. [150] S. 35.
- [154] Hippocrates, de diaeta I 14 (Ermer); DELLA CORTE [150] S. 12. – Ganz ähnlich ist die Beschreibung der Sprünge beim Askoliasmos o. S. 21 und [70].
- [155] Senec., Epist. 15,4: (saltus) ille, ut ita dicam, salarius, aut, ut contumeliosius dicam, fullonicus. Zum Saliersprung, den das alte Priesterkollegium der Salier (= „Springer“) bei einer Art Waffentanz mit altertümlichen plumpen Tanzformen (tripudia) vorführte, vergleiche LATTE [133] S. 115f.; RE Reihe II Halbb. 2 Sp. 1874ff. unter: SALIER, bes. Sp. 1890f.
- [156] BÜCHER [38] 339, 442.
- [157] Reg. I Ins. VI Nr. 7; MAIURI [150] S. 35, 67; DELLA CORTE [150] S. 12; Abbildungen bei A. RICH – C. MULLER: Illustriertes Wörterbuch der römischen Alterthümer. Paris 1862 S. 495 unter: pressorium; vgl. ebenda unter: prelum und S. 636 unter: torcular und torcularium; DS IV 1 Sp. 644f. unter: prelum, pressorium.
- [158] CURTEL [30] S. 106f.; BJ I S. 338–343, 430ff.; MAGERSTEDT [30] S. 177ff.; MD III S. 278–281; JÜNGST – THIELSCHER [41]; DS V Sp. 360–362 unter: torcular; ders. IV 1 Sp. 162–177 unter: Olea; KRAUS – MATT [22] S. 152.



Privatdruck für die Mitglieder der  
Gesellschaft für Geschichte des Weines

— Nicht im Buchhandel —

Gesamtherstellung: Wiesbadener Graphische Betriebe GmbH, Wiesbaden