

Peter Kranz, Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der Vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Die Antiken Sarkophagreliefs, Abteilung V, Band 4. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1984. 320 Seiten, 128 Tafeln.

Des St. W. Pighius Untersuchung 'Mythologia εις τὰς ὥρας vel in anni partes' ist 1559 erschienen. Eine revidierte Fassung ist 1568 dem Buch 'Themis dea seu de lege divina' hinzugefügt (S. 154 ff.) worden. Dieses würdigte C. B. Stark in seiner bis heute unersetzlich gebliebenen Wissenschaftsgeschichte der Archäologie 'als den Eingang zur kunstmythologischen Forschung' (C. B. STARK, Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst [1880] 104). Ähnlich und sicherlich nicht unabhängig überschrieben ist der die Jahreszeiten betreffende Passus 'De Themide et deli Hori' des Pirro Ligorio, dessen altertumswissenschaftliche Enzyklopädie anlässlich der 'cavalli del sole et delle stagioni' und bei der Beschreibung des heute barbarinischen Girlandensarkophages mit der Darstellung des Marsyas-Mythos auf die Jahreszeitenikonographie zurückkommt: P. LIGORIO, Libro X dell'antichità, in Neapel Biblioteca Naz., Ms. XIII. B. 3, fol. 149 r. 150; Libro XLVIII dell'antichità, in ebd. Ms. XIII. B. 10, fol. 112 v (Paginierung jeweils nach den Fotokopien); DERS. bei: H. DESSAU, Sitzber. Berlin 40, Nr. 2 (1883) 1095 Nr. 19. Pighius hatte nachzuweisen

versucht, daß ein heute in Wien befindliches und seinerzeit dem Kardinal Granvella gehörendes Silbergefäß mit der Darstellung dionysischer Masken die Jahreszeiten wiedergabe. Angesichts der ausgebreiteten literarischen und ikonographischen Kenntnisse, ja eines ikonographischen Ansatzes überhaupt, erscheint dieser Irrtum unerheblich.

Die antiken Denkmäler, auf denen das ikonographische Wissen beruhte, sind im kalendarisch-astronomischen Kapitel des Codex Pighianus (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. 2° 61, fol. 226–251) gezeichnet, hier den Darstellungen der Sternbilder, des Zodiacus und der dem Kalender von 354 entnommenen Monatsbilder angereiht, woraus eine Deutung der partes oder tempora anni auf Personifikationen zeitlicher Phänomene folgt. Es handelt sich um Sarkophag mit 'Jahreszeitengenien' (KRANZ Nr. 16), Jahreszeitengespannen (KRANZ Nr. 321), Jahreszeitenkrateren (KRANZ Nr. 125) und um die 'neutattische' Basis mit den Horen in Chantilly: REZ. u. R. HARPRATH, Der Codex Coburgensis. Ausst.-Kat. Coburg (1986) 104 Nr. 115. Mit einem Phaethon- und einem Marsyasarkophag leiten die Zeichnungen zu dem Codex-Kapitel der vortrojanischen Mythen über. Folglich waren Helios und Apollon als die Herren der Jahreszeiten erkannt, war die Wiedergabe der Horen an den Ecken des Phaethonsarkophages korrekt angesprochen und war auch gesehen, daß der Marsyasmythos mit den Jahreszeiten verbunden ist (s. u.). Alle Zeichnungen des Pighianus und die Anordnung des Kapitels kopierten den Codex Coburgensis (Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Inv.-Nr. Hz. 2), in dem diese Partie allerdings noch breiter gewesen ist (s. REZ. u. HARPRATH a. a. O. 49 Nr. 60; 61; 109; 115). Denn hier waren auch der Girlandensarkophag Giustiniani (KRANZ Nr. 50) und die 'Jahreszeiteneroten'-Lenos des Konservatorenpalastes (KRANZ Nr. 128) vertreten.

So gering die Zahl der genannten Denkmäler im Vergleich zu dem heutigen Bestand auch erscheinen mag, sie umfaßte in der Mitte des 16. Jahrh. die weiblichen und männlichen Personifikationen, die tierischen und pflanzlichen Erscheinungsformen der antiken Jahreszeiten und damit schon ein ikonographisches Spektrum, dessen Vielfalt wesentlich erst 1951 durch G. M. A. HANFMANNs zweibändige Monographie 'The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks' und 1984 durch das hier zu besprechende Buch vergrößert wurde. Über die wissenschaftsgeschichtliche Vorstufe zur Zeit der Renaissance ist den beiden monumentalen Publikationen nichts zu entnehmen. Und doch verleiht erst sie ihnen die angemessene Bedeutung, unterrichtet sie doch über die nun schon fast fünfhundertjährige Dauer, mit der um eine antike Ikonographie gerungen wurde, welche für die bildliche Tradition des Abendlandes normensetzend wurde.

Der Corpusband von P. Kranz umfaßt fast 600 Sarkophag und Sarkophagfragmente, also mit großem Abstand mehr Denkmäler als jeder andere Band dieses nun schon 120 Jahre alten Corpusunternehmens. Die Sammlung des Materials setzte unter G. Rodenwaldts Ägide in den zwanziger Jahren durch M. Gutschow ein, wurde durch Hanfmanns Publikation entscheidend gefördert und seit den sechziger Jahren an K. Schauenburg übertragen (S. 19 f.). 1971 wurde P. Kranz mit der Bearbeitung betraut, der eine gegenüber dem Corpusband umfangreichere Untersuchung 1979/80 zur Habilitation in Bochum vorlegte. Vor der Fülle der bearbeiteten Denkmäler, deren prägnante Beschreibung in weitem Umfang Autopsie erkennen läßt oder doch zumindest brieflich gewonnene Informationen über den jeweiligen Erhaltungszustand, angesichts des unüberblickbaren Reichturns der bibliographischen Kenntnisse und gegenüber der brillanten Konsequenz, mit der die zeitliche Einordnung der einzelnen Werke durch stilistische, ikonographische und typologische Gesichtspunkte gewonnen wurde, erscheint der Bearbeitungszeitraum von kaum einem Jahrzehnt gering.

Das Material bedingte, die stadtrömischen und die provinziellen Jahreszeitensarkophag in zwei ungleich starken Buchteilen abzuhandeln. In dem ersten erfolgt die Binnengliederung zunächst nach den typologischen Gesichtspunkten, die von den Sarkophagkästen (S. 23 ff.) und von den Sarkophagdeckeln (S. 73 ff.) gesetzt werden. Hieran schließt die ikonographische Untersuchung der Jahreszeitensymbole und Jahreszeitenpersonifikationen an (S. 89 ff.). Im Unterschied zu Hanfmann beschränkt sich der Verf. weitgehend auf eine Erörterung der ikonographischen Entwicklungen, die auf den Sarkophagen selbst faßbar werden, wodurch er sie, unausgesprochen, gegen die themengleichen Jahreszeitendarstellungen in den übrigen Monumentgattungen, darunter auch der sepulkralen Grabmalerei, abgrenzt und hinsichtlich eines grundsätzlichen Verständnisses der Jahreszeiten Barrieren errichtet. Notwendig ist der zweite Teil nach den Provinzen untergliedert, die einschlägige Denkmäler erbrachten; bei den attischen und kleinasiatischen Sarkophagen (S. 157 ff.) wurden auch Denkmäler berücksichtigt, auf denen die Vier Jahreszeiten nur als Eckmotive und daher nicht eigentlich themenbestimmend erscheinen. Der Kontrast zur stadtrömischen Bilderwelt

ist hier also groß, was schon für sich die Berücksichtigung dieser östlichen Werke rechtfertigt. Mit einer abschließenden Betrachtung 'Zur Entwicklung und Bedeutung der Jahreszeiten-Ikonographie' auf den Sarkophagen (S. 161 ff.) schließt der Text. Auf den breiten, aber ungewöhnlich straff geschriebenen und auf wesentliche Aussagen begrenzten Katalog (S. 179–290) folgen Nachwort, Konkordanz mit Hanfmanns Werk, ausführliche Register und zwei Listen über moderne bzw. den Jahreszeiteinsarkophagen fälschlich zugeschriebene Monumente und über in alten Handzeichnungen dokumentierte Beispiele. Die zuletzt genannte Aufzählung ist knapp und recht unvollständig, benennt den ehrwürdigen Codex Ottobonensis des Vatikan nach der jungen Stadt Ottobrunn und scheidet auch nicht zwischen unabhängigen Überlieferungen und Zeichnungen, welche einander kopieren. Insgesamt spiegelt das aber nur eine allgemeine Entwicklung innerhalb des Corpusunternehmens. Das Sarkophagcorpus war einst in der Auseinandersetzung mit diesen Zeichnungen der Renaissance und des Barocks entstanden (vgl. REZ., Jahrb. DAI 104, 1989, 398 ff.), wobei seine Urväter – O. Jahn, F. Matz d. Ä., A. Michaelis und C. Robert – ein wichtiges Wissenschaftsgebiet an der Nahtstelle zwischen Klassischer Archäologie und Kunstgeschichte entdeckten. Die wissenschaftliche Berücksichtigung der Fotografie, deren Entwicklung und der sich stetig verbessernde Druck haben dann in der Archäologie zu einer fortschreitenden Vernachlässigung dieses Zweiges der Denkmälerüberlieferung geführt. Entsprechend ist die Bildausstattung des vorliegenden Bandes mit 673 überwiegend hervorragenden Abbildungen auf 128 Tafeln so reich wie bei keinem anderen Band des Berliner Unternehmens zuvor.

Wie bereits betont, verdient die typologische, ikonographische und stilistische Bearbeitung des großen Materials unumschränkte Bewunderung, wobei es hier nicht möglich ist, die neu gewonnenen Ergebnisse detailliert zu würdigen. Durch eine vorgezogene Publikation (Röm. Mitt. 84, 1977, 349 ff.) und nachdrückliche Worte in seinem Corpusband hat P. Kranz seine Entdeckung der stadtrömischen Säulensarkophage antoninischer Zeit selbst hervorgehoben. Nachgetragen sei hier, daß auch die Klinensarkophage mit überwiegendem Jahreszeitendekor (Kat. Nr. 78; 129) stadtrömisch geprägt sind, woher Klinen- und Säulensarkophage als Grundtypen der attischen und kleinasiatischen Sarkophagproduktion auf stadtrömische Vorbilder zurückzuführen sind, s. REZ. in: Roman Funerary Sculpture. J. Paul Getty Museum Occasional Papers on Antiquities 6 (1990) 15 ff.; 38 f. Nr. 4; 6 Abb. 21; 24.

Bei der folgenden Kritik bittet der Rez. zu berücksichtigen, daß sie das eigentliche Anliegen des Corpusbandes nur bedingt betrifft und daher bei seiner Besprechung von eingeschränkter Bedeutung ist. Sie zielt auf die Deutung der Jahreszeitenikonographie und versucht zu deren Grundverständnis beizutragen, das dann den Brückenschlag zu den weiteren Sarkophagklassen und zu den Jahreszeitenmotiven in der übrigen Kunst der Kaiserzeit erlaubt und vielleicht auch ikonologische Rückschlüsse zuläßt, was hier aber nicht weiter verfolgt werden kann. Als Basis dient notwendigerweise Hanfmanns Werk.

Daß die Jahreszeiten den Gräbern und Toten ihre saisonalen Gaben bringen, ist in den griechischen und lateinischen Grabinschriften gut bezeugt, kann aber nicht mit P. Kranz (S. 162 ff. und passim) ihre entscheidende und weitaus überwiegende Bedeutung auf den Sarkophagen sein. Denn entgegen seiner Darstellung fügen sich dieser Interpretation gerade die Girlanden- und Säulensarkophage als frühe Ausgangspunkte nicht fugenlos ein. Sicherlich stehen die beiden hadrianischen bzw. frühantoninischen Sarkophage mit saisonalen Girlanden im Metropolitan Museum (Kat. Nr. 1) und im Palazzo Barberini (Nr. 2) eindeutig in der allgemeinen Tradition der Grabaltäre, Aschenurnen, Grabstelen und übrigen Sarkophage mit Girlandendekor. Und zweifellos wird durch ihn auf den Schmuck hingewiesen, den die Hinterbliebenen jährlich zu den Gräbern brachten, weswegen zahlreiche, aber diesbezüglich noch nirgends zusammengestellte Grabmonumente kleine Bronzestifte aufweisen, an denen Girlanden, z. T. über ihren skulptierten Stellvertretern, aufzuhängen waren. Daher liegt die oben genannte Deutung gerade hier nahe. Ihr lassen sich die vier Jahreszeitengespanne auf dem Deckel des New Yorker Sarkophages aber nicht zuordnen. Vielmehr setzen sie die spätestens seit dem mittleren 1. Jahrh. und möglicherweise schon durch den augusteischen Obelisk im Circus Maximus hervorgerufene Deutung von der Wettfahrt der Jahreszeiten um die Sonne voraus (HANFMANN I 159 ff.), für welche im vorliegenden Fall die zentrale Palme als Baum des Apollo und des Sol einsteht. Diese Circuswettfahrt wurde von der kalendarischen Vorstellung vom Kreislauf der Jahreszeiten um die Sonne und somit durch ein zeitliches Verständnis der Jahreszeiten geprägt, das schon Hesiod und Euripides mit den Horen und dem Sonnenwagen verbanden (HANFMANN I 88 ff.), das aber in keiner primären Beziehung zum Grabkult stand.

Auf dem Sarkophag Barberini bezieht sich die Wiedergabe der Girlande primär auf den in den Lunetten

wiedergegebenen Mythos, allenfalls erst sekundär auf die sepulkrale Funktion des Denkmals. Ja, die Binnenaufteilung der einzelnen Girlandenschwünge auf jeweils verschiedene Jahreszeiten und die mit dem Winter einsetzende Reihenfolge wird erst aus dieser inhaltlichen Verschränkung verständlich. Links ist die Erfindung der hier phrygischen Flöte dargestellt, der Kybele als Beobachterin beiwohnt. Der erste Girlandenbogen ordnet der Athena die winterlichen Ölzweige zu, die sie den Athenern brachte, der phrygischen Göttin die ihr eigenen Pinienwedel mit Zapfen. Der dionysische Efeu leitet auf den bereits besiegt und gefesselten Marsyas in der linken Hälfte der mittleren Lunette über. Den Silen charakterisiert zusätzlich der Wein des Herbstes in der linken Hälfte des mittleren Festons. In deutlicher Beziehung zum Raben des Apollon und zu dessen vom Baum hängendem Köcher wechselt die Pflanzenart im rechten Drittel zu Ähren des Sommers über, die sich in den dritten Girlandenbogen fortsetzen, dort aber unter Greif, sitzendem Letosohn und Kithara von den Blumen des Frühlings abgelöst werden. Apollon ist daher in zwei Aspekten gesehen, einmal als ein siegreicher Pfeil- und Strahlenschütze und daher als wesensgleich mit dem Sonnengott und als Herr der heißesten Jahreszeit, dann – in Verbindung mit dem Greifen – als der Gott, der aus dem Land der Hyperboreer kommt und den Frühling mit sich bringt. Als Lichtgott ist er aber zugleich auch der Herr aller Jahreszeiten, der ihren Zyklus den Menschen schenkt (HANFMANN I 153 mit Anm. 77). Die auf Kleantes zurückgehende frühstoische Interpretation scheint verbildlicht zu sein, nach der des Apollon Spiel auf der Kithara die Harmonie des Universums lenkt, welche insbesondere durch den geordneten Kreislauf der Jahreszeiten bewiesen wird (HANFMANN I 110 mit Anm. 33). Das dargestellte Ereignis betrifft ja den Sieg der Kithara über den Aulos.

Auf dem Säulensarkophag in Zürich (Kat. Nr. 26) bilden die Jahreszeiten das Gefolge der Aphrodite. Nach einem verbreiteten Typus – REZ., *Consecratio in formam deorum* (1981) 317 Nr. 312 – drückt die Göttin Feuchtigkeit aus einer Haarlocke und ist daher der Aphrodite Anadyomene verbunden. Wie die Horen der klassischen Literatur empfangen die Jahreszeiten die Schaumgeborene und mit ihr die im Porträt gleichgesetzte Verstorbene als Dienerinnen (HANFMANN I 83; 255). Diese Aufgaben teilen sie mit den Grazien, woher die drei Chariten in der zentralen Ädikula des Säulensarkophages einst Casale Marco Simone (Kat. Nr. 4) erscheinen. Bekanntlich stehen die Grazien auf Sarkophagen des späteren 2. Jahrh. bildlich für die *concordia*, insbesondere die eheliche Eintracht, ein. Wohl jedem antiken Betrachter war aus zahlreichen Mythen und anderen Texten bekannt, daß die Horen mit ihren Gaben der *fecunditas* und der Fülle seit archaischer Zeit archetypische Hochzeitsgäste der Götter und Heroen waren (HANFMANN I 80; 120; 139; 234; 255 f.; 259), wobei die römischen *tempora anni* den Aspekt der Dauer zusätzlich betonten. Entsprechend reihen sich die Jahreszeiten des Säulensarkophages in der Villa Ada (Kat. 21) um ein mythisches Ehepaar (Mars und Venus?) und auf den typgleichen Denkmälern einst Rom, S. Cecilia in Trastevere (Nr. 17), Pisa Camposanto (Nr. 11), Pisa, S. Pierino (Nr. 12) um menschliche Ehegatten, die einander in der *dextrarum iunctio* verbunden sind. Auf dem Sarkophag in Genua (Nr. 7) fehlt das zentrale Mittelmotiv, dafür weisen hier die Dioskuren seitlich des Horenreigens auf die *concordia* hin. Eine Ausnahme macht nur der vatikanische Sarkophag Nr. 24. Er teilt einem Hirten die Mitte zu, gehört aber bereits der tetrarchischen Zeit an.

Mythologisch geprägt sind abermals die dionysischen Jahreszeite Sarkophag (S. 59 ff.), da sie den Gott des Weines gemäß der griechischen Tradition als Herrn der Zeit, der Tryphe und der Vegetation verstehen. Die vom Verf. fast ausschließlich betonte sepulkrale Aussage ist bei all diesen Beispielen allenfalls sekundär eingeschlossen. Wichtiger erscheint die mythologische Interpretation der römischen *tempora anni* im Sinne der griechischen Horen. Sie wirft ein bezeichnendes Licht auf die Frühzeit der Jahreszeite Sarkophag im 2. Jahrh., in der die sepulkrale Aussage der mythologischen Sarkophag großenteils noch nicht definiert war. Diese Verbindung der römischen Jahreszeiten mit der mythologischen Bedeutung der Horen bitte ich angesichts der Grabportale mit den Jahreszeiten als Reliefdekor zu berücksichtigen. Meine in älteren Arbeiten vorgeschlagene Interpretation, sie mit Homer oder etwa Ovid als himmlische Torwächter anzusprechen, wurde S. 19, 65, 174 f. zurückgewiesen. Sie kann sich aber gerade auf Monumente des 2. Jahrh. und seiner Frühzeit berufen, vermag zu erklären, wieso bei Katalog Nr. 16 (Konservatorenpalast) weitere großformatige Jahreszeiten zum Grabbau hinzutreten, und bezieht sich auf Monumente, welche die Verstorbenen mit göttlichen Attributen und in göttlicher Gestalt wiedergeben.

In der Sarkophagplastik des 2. Jahrh. verbleiben für eine primär sepulkrale Deutung der Jahreszeiten als Gabenbringer und somit als überirdische Personifikationen der Kultpflege am Grab der früheste Säulensarkophag (Kat. Nr. 19: Rom, S. Lorenzo in Panisperma) und insbesondere die frühen Jahreszeiten-Krater-

Sarkophage (Nr. 3; 15; 18; 31). Als figürliche oder symbolische Bildtypen der *tempora anni* bzw. *tempora felicia* haben zwar auch sie einen zeitlichen Aspekt, doch zielt die präzise Kennzeichnung der saisonalen Gaben hier zunächst auf die Darstellung eines einzigen Jahreszyklus, was in die angesprochene Richtung verweisen könnte. Allerdings ist es sehr wahrscheinlich und von Kranz auch vorausgesetzt, daß die unterschiedlichen Zyklen der Jahreszeitenfiguren in den Säulennischen auf statuarische Vorbilder zurückgehen, denn sie stehen teilweise auf Basen. Ebenso sind für die Kratere rundplastische Vorbilder vorzusetzen, auch dieses mit Kranz. Daß diese und die Statuen sepulkral genutzt wurden, ist hingegen nicht zu erweisen. Waren aber säkulare Jahreszeitenzyklen die Vorbilder, so brachten sie das Glück, die Fülle und die Andauer der Goldenen Zeit zum Ausdruck, mußte die speziell sepulkrale Deutung erst sekundär hinzugefügt werden.

Die Entwicklung im 3. Jahrh. wird einerseits durch eine stetige Zunahme der Monumente bestimmt, welche im letzten Drittel des 3. und im ersten Jahrzehnt des 4. Jahrh. ihren Höhepunkt erreicht. Hiermit verbunden ist eine detailliert beschriebene Schematisierung der Jahreszeitenpersonifikationen, die ihrerseits mit der Einführung der 'Jahreszeitgenien' verknüpft ist. Daß die Antike Genien zeitlicher Phänomene nicht kannte, hat bereits E. SIMON (*Gnomon* 58, 1986, 349 f.) gegen den Vorschlag (S. 133 ff.) eingewandt, die Jahreszeitenjünglinge der Sarkophagreliefs als religiös empfundene Genien aufzufassen und durch eine Neufassung des Genienkults zu erklären. Einen eigentlichen Kult der Horen und Jahreszeiten hat es zur Kaiserzeit nicht gegeben (HANFMANN I 225 ff.). Und wenn sich auf den Münzen des 3. Jahrh. ein Wechsel zu Geniusgestalten vollzieht, die durch ein Schrägmäntelchen mit Schulterbausch den 'Jahreszeitengenien' ähneln, so stehen dahinter historische Veränderungen, welche sich schwerlich auf die Jahreszeiten übertragen lassen. Denn der neue Geniestypus der Münzen setzt sich über den *genius exercitus* durch, vgl. H. KUNCKEL, *Der röm. Genius* (1974) 64 ff.; 131 ff. Zu dessen Kennzeichnung wurde auf statuarische Typen der Klassik zurückgegriffen, welche seit der späten Republik zur idealen Kennzeichnung männlicher *Virtus* weitaus überwiegend mit militärischen Attributen verbunden wurden, s. C. MADERNA, *Jupiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für röm. Bildnisstatuen* (1988) 81 ff.; 88 ff. Taf. 26,3; 27 ff. Diese soldatisch geprägte Neufassung der Geniusvorstellung wurde dann seit Gallienus auf den *Genius Augusti* und auf den *Genius Populi Romani* übertragen. Das Heer war zum Fundament von Herrschaft und Reich geworden. Die friedlichen Jahreszeiten stehen dieser Entwicklung fern. Entsprechend tragen sie auch nie eine Mauerkrone oder einen *Modius* und sie sind nie opfernd wiedergegeben wie die wirklichen Genii des 3. Jahrh.

Die lateinische Bezeichnung der Jahreszeiten als *tempora anni* bzw. *tempora felicia* betont, wie Hanfmann und zuvor schon Pighi sahen, den zeitlichen Aspekt. Er scheint auch ihrer gewöhnlich geflügelten Gestalt zugrunde zu liegen. Er verhilft, die genannte Schematisierung der Jahreszeitenpersonifikationen im 3. Jahrh. zu verstehen, zumal sie seit spätereiverischer Zeit und also gleichzeitig mit dem Aufkommen der jüngerhaften 'Jahreszeitengenien' überaus häufig mit den Gestalten von *Tellus* und *Okeanos* 'im Fußbereich' verbunden werden und der *Clipeus* gelegentlich durch einen *Zodiacus* ersetzt wird. Die Wiedergabe der *tempora anni* zielt nun betont auf einen ewigen Glückszustand und daher auf die andauernde Wiederholung des Jahreszeitenzyklus zu Wasser und zu Land. Die bildlich formulierte Hoffnung auf eine segensreiche Stabilität der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse und damit auch der staatlichen Ordnung spiegelt die politischen Krisen der Zeit und die gegensätzlichen Lebenserfahrungen. Entsprechend gewann der *Aeternitas*-Begriff im politischen Bereich zur selben Zeit Bedeutung, um unter der Tetrarchie zu einer beherrschenden Leitvorstellung zu werden (vgl. H. U. INSTINSKY, *Hermes* 77, 1942, 313 ff. = DERS. in: *Ideologie und Herrschaft in der Antike*, hrsg. H. KLOFT [1979] 416 f.; 441 ff.), also gleichzeitig mit der größten Verbreitung der *tempora felicia* auf den Sarkophagreliefs. Gegenüber dieser allgemeinen und stereotypen Aussage trat die Gestalt der einzelnen Jahreszeit zurück, denn ihr kam es ja ausschließlich auf die zyklische Wiederkehr und damit auf die Vierzahl an. Also wurden Frühling, Sommer, Herbst und Winter einander angeglichen, ihr Reigen als Ausdruck zusätzlicher Fülle um weitere, wenig charakterisierte Jünglinge erweitert. Hierbei ist es beispielsweise zu Übernahmen aus der Monatsikonographie gekommen (der August auf Katalog Nr. 133 Taf. 58,1). Schließlich genügte auch das auszugsweise Zitat. Daß daneben auch die älteren Bedeutungen tradiert wurden, unter ihnen die der Jahreszeiten am Grabe, sei ohne Zögern eingeräumt. Doch vermögen sie die ikonographische Entwicklung so wenig zu erklären wie die Vorstellung, die Jahreszeiten um den *Porträtsclipeus* wären seit der spätereiverischen Zeit ein 'apotheotisches Symbol', was immer hiermit gemeint sein mag. Solche Deutung widerspräche der Entwicklung der mythologischen Sarkophage. Die deifikatorische oder heroisierende Bildersprache tritt auf ihnen im letzten Drittel

des 3. Jahrh. zurück (REZ., Consecratio a. a. O. 143 ff.), also zur Zeit der größten Häufigkeit der Jahreszeitensarkophage.

Abschließend möchte ich abermals betonen, daß diese Kritik nicht die zentrale wissenschaftliche Bedeutung des Corpusbandes betrifft. Er löst die ihm primär gestellten Aufgaben der Sammlung und Gliederung in hervorragender, angesichts der Fülle der Denkmäler bewundernswerter Weise. Ganz zweifellos wird er für lange Zeit ein Fundament der weiteren Forschung bleiben. Was bedeutet gegenüber solcher Feststellung eine abweichende Meinung zu den Interpretationen?

Köln

Henning Wrede