

Ikonographie des Betens

Barbara E. Borg

Die Forschung hat sich schwer getan, eine allgemeingültige Definition des Betens zu finden, und es ist leicht verständlich warum. Zu sehr hängen Inhalt und Form des Gebets von der Natur der Gottheit und dem postulierten Verhältnis zwischen Mensch und Gott ab.¹ Doch wird man sich wohl auf die grundsätzliche Erklärung verständigen können, dass das Gebet eine Anrede an oder ein Gespräch mit der Gottheit sei. Der Text des Maximos von Tyros sowie die übrigen Beiträge diese Bandes zeugen von den komplexen und oft kontroversen Diskussionen um Form und Inhalt des Betens unter Philosophen und Theologen während der römischen Kaiserzeit, die nicht selten überaus aktuell erscheinen und eine große Nähe zwischen den antiken und unseren zeitgenössischen Diskursen suggerieren. Doch dürfen sie nicht darüber hinweg täuschen, dass die antike Praxis, wie sie sich aus literarischen, vor allem aber auch aus epigraphischen und bildlichen Quellen erhellt, in der Mehrheit erheblich einfacher, und durch etablierte Konventionen und formale Regeln strukturiert war. Für die griechische wie die römische Kultur ist oft bemerkt worden, dass sich das Repertoire an Gebeten in einem relativ engen Rahmen bewegt und weitgehend auf Bitten und Dank beschränkt war. Bitten scheinen zudem weit in der Überzahl zu sein. Während der mehr oder weniger ausführliche Preis der Gottheit oft Teil solcher Gebete ist, ist die reine Kontemplation oder Anbetung dagegen überaus selten.² Maximos' Traktat wendete sich somit gegen die gängige Praxis seiner Zeit.

Anderes ist dagegen von bildlichen Darstellungen des Betens zu erwarten, denen dieser Beitrag gewidmet ist. Bilder haben in aller Regel eine affirmative Funktion. Zudem finden sich Darstellungen von Betenden, von einigen mythologischen Bildern vor allem auf attischen und unteritalischen Vasen abgesehen, ausschließlich auf Denkmälern, die letztlich zumindest auch der Selbstdarstellung ihrer Auftraggeber dienten. Von Ihnen kann daher angenommen werden, dass sie die tatsächliche, gesellschaftlich akzeptierte Praxis des Betens in idealtypischer Form darstellen.

¹ S. den Überblick in JAKOV / VOUTIRAS 2005, 106–108.

² VERSNEL 1981, der betont, dass „prayer [is] born out of need“ und dass Dankesgebete sehr selten sind. Zum vornehmlichen Bittcharakter römischer Gebete s. auch V. FYNTIKOGLOU „Gegenstand des Gebetes“, in: FYNTIKOGLOU / VOUTIRAS 2005, 156f. mit Bibliographie.

Wie gebetet wurde, und wie bildliche Darstellungen des Betens identifiziert werden können, lässt sich am besten an Darstellungen eines ausgedehnteren Kultgeschehens sowie Beschreibungen von Gebetsgesten in schriftlichen Quellen – literarischen wie epigraphischen – ablesen. Der übliche Kontext des Betens war das Opfer. Das Verhältnis von Griechen und Römern zu ihren Göttern war essenziell als ein reziprokes gedacht, in dem den Göttern Ehre erwiesen und Gaben dargebracht wurden, welche diese dann mit Wohltaten an die Stifter erwiderten. Insofern war jedes Opfer nicht nur von – laut gesprochenen – Gebeten begleitet, sondern können Opfer auch selbst als – nonverbale – Gebete oder Gebetsteile angesehen werden.³ Die Äquivalenz von Opfern und Beten lässt sich in der römischen Bildkunst vielleicht am besten auf Sarkophagen sehen, wo die Grabherrin wahlweise bei einem Weihrauchopfer oder in betender Haltung mit erhobenen Armen dargestellt wird. Wir kommen auf diese Darstellungen zurück. Im Zusammenhang des vorliegenden Bandes möchte ich mich jedoch auf Bilder konzentrieren, die durch Gesten und Gebärden die Anrede an die Gottheit zum Ausdruck bringen, und Opferbilder nur am Rande behandeln.⁴ Nach einem Überblick über die Ursprünge der römischen Gebetsikonographie in der griechischen Kunst, wende ich mich römischen Darstellungen zu, um am Ende auf die Übernahme des Gebetsgestus in die christliche Kunst des 3. und frühen 4. Jh.s einzugehen.

1. Ursprung des römischen Gebetsmotivs

Die verbreitetste Gebetsgeste zeigt die Betenden mit mehr oder weniger stark erhobenen und vom Körper abgespreizten Armen und mit nach außen in Richtung auf die (imaginäre) Gottheit gekehrten Handflächen.⁵ Streng genommen handelt es sich um Gesten, die eine Konversation oder eine Reaktion auf ein (imaginiertes) Gegenüber anzeigen, und nicht notwendigerweise exklusiv auf die Kommunikation mit einer Gottheit beschränkt sind. In Einzelfällen hat diese Ambiguität daher zu Unsicherhei-

³ S. JAKOV / VOUTIRAS 2005, 119–125, und FYNTIKOGLIOU / VOUTIRAS 2005, 151–168, für einen Überblick über Quellen und Ergebnisse; zum griechischen Gebet s. auch W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Die Religionen der Menschheit 15 (Stuttgart 2011) 118–121.

⁴ Die Literatur zum antiken Opfer ist gewaltig. Ein guter Überblick findet sich in V. LAMBRINOUDAKIS / J. C. BALTY (Hg.), *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA)*, Bd. 1, *Processions, sacrifices, libations, fumigations, dedications* (Los Angeles 2004) 59–268.

⁵ Zu den verschiedenen Gesten des Betens s. JAKOV / VOUTIRAS 2005, 119–123. Zum beschriebenen Gestus im Speziellen s. CONNELLY 2007, 173–176; literarische Quellen: JAKOV / VOUTIRAS 2005 132–135; epigraphische Quellen: ebda. 135f.; bildliche Quellen: ebda. 137–141. Es scheint allerdings, dass die beschriebene Geste nicht immer als Gebet aufgefasst wurde. Von minoischer und mykenischer Zeit bis ins mittlere 7. Jh. v. Chr. charakterisierte sie (auch) Gottheiten, und wird daher als Epiphaniegestus interpretiert: ebda. 120f.



Abb. 1: Votivrelief mit Betenden vor Artemis. Brauron, Arch. Mus. Inv. 1153.

ten bei der Interpretation geführt. Aber in der Masse scheint sich ein antiker Konsens herausgebildet zu haben, der diese spezielle Armhaltung in erster Linie als Beten im Sinne einer Ansprache an die Gottheit auffasst, und in der Fachsprache gewöhnlich als Oransgestus oder Orantengestus bzw. -motiv bezeichnet wird.⁶

Nach dem oben Gesagten ist es nicht weiter erstaunlich, dass wir Figuren von Betenden zunächst vor allem in Heiligtums- und Opferszenen finden, wo sich oft mehrere Personen in einer Art Prozession dem Altar und der Gottheit nähern (Abb. 1).⁷ Sowohl auf attischen Vasen als auch auf zahlreichen Weihereliefs unterschiedlicher Provenienz finden sich solche Szenen seit dem 5. Jh. v. Chr., und häufiger dann seit dem 4. Jh.⁸

Außerhalb solcher narrativen Szenen sind Betende jedoch selten. Wie Carola Reinsberg zuletzt gezeigt hat, sind Darstellungen vereinzelter Betender zudem fast ausnahmslos weiblich, auf Karien und das westliche Kleinasien beschränkt, und auffallend oft mit dem Demeterkult verbun-

⁶ Strittig ist, ob nur ein Beten mit beiden erhobenen Armen als Oransmotiv bezeichnet werden soll, oder auch das Beten mit einem erhobenen Arm. Ich verwende hier den Begriff für beide Ikonographien.

⁷ Brauron, Museum 1153: COMELLA 2002, 127 Abb. 126; 206 Kat. Brauron 3.

⁸ JAKOV / VOUTIRAS 2005, 137–140 Taf. 16–23 (nicht alle Beispiele sind gänzlich überzeugend); s. auch Vasen: CONNELLY 2007, 173–176 mit Abb. 6,5–7; Weihereliefs: COMELLA 2002, mit zahlreichen Beispielen aus klassischer Zeit; zu Opferbildern auf griechischen Weihereliefs s. auch M. EDELMANN, *Menschen auf griechischen Weihereliefs*. Quellen und Forschungen zur antiken Welt 33 (München 1999), die allerdings nicht eigens auf den Gebetsgestus eingeht.



Abb. 2: Ada und Idrieus vor Zeus Labraundos auf einem Relief aus Tegea. London, BM inv. 1914.7-14.1.

den.⁹ Besonders zahlreich sind Terrakotten von Betenden, von denen die frühesten dem späten 6. und frühen 5. Jh. v. Chr. angehören und aus dem Demeter und Kore Heiligtum von Halikarnass stammen; im Verlauf des 4. Jh.s und im Hellenismus werden Beterinnen in der Koroplastik (Terracottaplastik) dann häufiger und kommen auch andernorts vor.¹⁰ Angesichts der engen Verbindung der Beterinnenikonographie mit dem Demeterkult, wäre die Beschränkung des Gebetsgestus in der Rundplastik auf Frauen erklärlich, wenn die Figuren sich tatsächlich, wie Reinsberg vermutet, ausschließlich auf die Thesmophorien bezögen, ein Demeterfest, von dem Männer ausgeschlossen waren.¹¹ Dies lässt sich jedoch nicht sicher nachweisen und steht im Widerspruch zu den zahlreichen Betenden

⁹ REINSBERG 2005, 300–302. Von den Ausnahmen in JAKOV / VOUTIRAS 2005, 140f. Kat. 83. 87–89, ist m.E. keine völlig überzeugend; zum sog. Betenden Knaben in Berlin s.u. Anm. 15.

¹⁰ REINSBERG 2005, 302; vgl. JAKOV / VOUTIRAS 2005, 141 Kat. 94–95 mit Abb.

¹¹ REINSBERG 2005, 306.

beiderlei Geschlechts auf Weihereliefs, zu den Terrakotten, und zu einem bedeutenden Relief aus Tegea im British Museum (Abb. 2). Es zeigt Ada, eine Schwester des persischen Satrapen und Herrschers über Karien Mausolos, die hier zusammen mit ihrem Ehemann Idrieus, dem Nachfolger des Mausolos, mit erhobenen Armen betend vor einem Bild des Zeus Stratios / Labrandeus (dem insbesondere im Heiligtum von Labraunda verehrten Zeus) erscheint.¹²

Das Relief ist aber noch in anderer Hinsicht von großer Bedeutung: es gibt nämlich eine spezifische Ikongraphie und Form der Selbstdarstellung wieder, die offenbar bereits seit dem 4. Jh. v. Chr. für Mitglieder der karischen Herrscherdynastie verwendet wurde und sich vor allem in der kaiserzeitlichen Großplastik größerer Beliebtheit erfreute (Abb. 3).¹³

Sie zeigt eine stehende Frau in langem Chiton und Mantel. Der linke Oberarm liegt relativ eng am Körper an, der rechte ist leicht abgespreizt, die Unterarme sind angewinkelt. Der rechte Unterarm ist aufgestellt, der linke nach vorne gestreckt und leicht nach außen gedreht; beide Handflächen sind üblicher Gebetspraxis entsprechend nach außen gekehrt. Der Typus weist zudem eine charakteristische Gewanddrapierung auf. Der Mantel ist eng um den Unterkörper geführt und zieht sich in eleganten Faltschwüngen vom rechten Fuß zur linken Hüfte. Um den Oberkörper spannt er sich wie ein Segel auf. Er bedeckt den Hinterkopf der Betenden sowie den rückwärtigen Teil ihrer Schultern, umschlingt den abgespreizten rechten Oberarm und Ellenbogen, bildet vor dem Körper einen faltenreichen Bausch und fällt dann über den angewinkelten linken Unterarm herab.

Wie Reinsberg zu Recht feststellt, ist die enge ikonographische Übereinstimmung zwischen der Relieffigur der Ada und den unten zu besprechenden großplastischen Wiederholungen nur unter der Annahme eines allen gemeinsam zugrundeliegenden, ebenfalls rundplastischen Originals zu erklären, dass nach seinem Stil zu urteilen im früheren 4. Jh. v. Chr. entstanden sein muss.¹⁴ Ob dieses mit einer der von Plinius als *adorantes*, *admirantes et adorantes*, und *adorantes sacrificantesque* bezeichneten Figuren identisch ist, die er Boidas, Euphranor, Apelles, Bryaxis und Sthen(n)is zuschreibt (*Nat.* XXXIV 73.78.86.90), muss Spekulation bleiben.¹⁵ Entschei-

¹² So schon JONGKEES 1948, 31–33, Abb. 6 = London, British Museum, Greek and Roman Department, Reg. 1914.7–14.1; WAYWELL 1993; REINSBERG 2005, 298f. Die Namen sind beige-schrieben, die Funktion des Reliefs umstritten. Ada und Idrieus regierten Karien 351/350–344/343 v. Chr.

¹³ JONGKEES 1948.

¹⁴ GEOMINY 2004, 301f.; REINSBERG 2005, 298. Es kann allerdings keine Rede davon sein, dass in dieser Hinsicht 'Einigkeit' herrsche. Für die bereits von BIEBER 1977, 198, geäußerte Vermutung, das Original der römischen Replikenreihe sei eine römische Schöpfung in Anlehnung an griechische Vorbilder des 4. Jh.s gewesen, sprechen sich etwa dagegen noch ALEXANDRIDIS 2004, 79, und MOLTESEN 2007, 132, aus.

¹⁵ JONGKEES 1948: Bryaxis; R. KABUS-JAHN, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus* (Darmstadt 1963) 69f.: Euphranor; gegen eine Zuschreibung schon KLAUSER 1959, 125; BIEBER 1977, 198; ditto REINSBERG 2005, 298, und die moderne Forschung generell. Auch ist unklar, wen diese Statuen jeweils darstellten. Plinius' Formulierung lässt vermu-



Abb. 3: Statue der Livia als Orans aus Otricoli. Vatikanische Museen, Gall. dei Busti 352.

ten, dass es sich vielleicht nicht um Bilder von Gottheiten handelte, sondern um menschliche Beterinnen. In jedem Fall ist die Boidas-Statue männlich und kommt somit nicht in Frage. Sie wird gelegentlich in dem „Betenden Knaben“ in Berlin erkannt (zur Skulptur

dend ist in unserem Zusammenhang zweierlei: Erstens, dass die Ikographie nicht nur in der Klein- und Reliefkunst auftrat, sondern bereits im 4. Jh. erstmals auch für großplastische Bilder verwendet wurde, und zweitens, dass sie von den Hekatomnidenfrauen, den weiblichen Angehörigen der im 4. Jh. herrschenden karischen Dynastie, als adäquate Form der öffentlichen Selbstdarstellung gewählt wurde.¹⁶

Als älteste erhaltene Wiederholung des Oranstypus wird oft die sogenannte Artemisia vom berühmten Mausoleum von Halikarnass angesehen, einem der sieben Weltwunder, das Artemisia II., Schwester und Gemahlin des Mausolos und Vorgängers von Idrieus, für ihren Gatten und zweifellos für die gesamte Dynastie Mitte des 4. Jhs errichtet ließ.¹⁷ Die genaue Anbringung der Statue am Mausoleum ist ebenso umstritten wie ihre Identifizierung. Einigermassen sicher ist aufgrund der Frisur, dass es sich um eine (retrospektive?) Porträtstatue handelt, und gemeinhin wurde angenommen, dass sie Artemisia selbst zeigt. Doch handelt es sich bei der Statue lediglich um eine der besterhaltenen Figuren des Mausoleums, das vermutlich insgesamt 36 kolossale Statuen in den Interkolumnien der umlaufenden Säulenstellung des Tempelgrabes zeigte, welche vielleicht Vorfahren und zeitgenössische Mitglieder der Hekatomnidendynastie darstellten.¹⁸ Anders als auf dem Relief der Ada ist allerdings nur der linke Unterarm der Figur leicht aufgestellt, der rechte dagegen horizontal nach vorne gestreckt.¹⁹ Damit dürfte es sich eher um einen Spendegestus handeln, die Dargestellte also als Opfernde gezeigt sein, die allenfalls nur mit der Linken betet. Waywell weist eine Reihe weiterer Fragmente vom Mau-

G. ZIMMER, *Der Betende Knabe: Original und Experiment* [Frankfurt/M. 1997] mit der älteren Literatur), doch hat schon KLAUSER 1959, 123, in ihm ein athletisches Siegerbild erkannt; so zuletzt auch S. LEHMANN, „Der Betende Knabe. Zur kunsthistorischen Einordnung und Deutung eines frühhellenistischen Siegerbildes“, *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts in Wien* 66 (1997) 117–128; wieder als Orant angesprochen von REINSBERG 2005, 300 mit Anm. 30.

¹⁶ Die Zunahme der koroplastischen Beterinnen lässt sich daher vielleicht teilweise durch die Prominenz der großplastischen und herrscherlichen Oranten erklären.

¹⁷ Mausolos verstarb 353 v. Chr. Zum Monument s. vor allem *The Mausolleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, 8 Bde. (Copenhagen 1981–2004); WAYWELL 1978; B. F. COOK, *Relief sculpture of the mausoleum at Halicarnassus* (Oxford 2005); W. HOFFNER, *Halikarnassos und das Maussolleion. Die modernste Stadtanlage und der als Weltwunder gefeierte Grabtempel des karischen Königs Maussollos* (Darmstadt / Mainz 2013).

¹⁸ WAYWELL 1978, 21–25. 40–53. 70–72. 103–105 no. 27 Taf. 13; WAYWELL 1993, 80f.; G. B. WAYWELL, „Sculpture in the Ionian renaissance. Types, themes, style, sculptors. Aspects of origins and influence“, in: J. ISAGER (Hg.), *Hekatomnid Caria and the Ionian renaissance: acts of the international symposium at the Department of Greek and Roman Studies, Odense University, 28–29 November, 1991. Halicarnassian studies 1* (Odense 1994) [58–72] 63f. 65f. Abb. 13; C. MADERNA, „Die letzten Jahrzehnte der spätclassischen Plastik“, in: P. C. BOL (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Bd. II, *Klassische Plastik* (Mainz 2004) [303–382] 303–311.

¹⁹ WAYWELL 1978, 104; REINSBERG 2005, 299 mit Anm. 22.

soleum einer kolossalen Opfergruppe zu,²⁰ und in diesen Kontext würde auch die sog. Artemisia bestens passen.

Einiges spricht allerdings dennoch dafür, dass auch die Ada-Ikonographie für großplastische Bildnisse der Hekatomnidenfrauen verwendet wurde, möglicherweise sogar am Mausoleum. Auffällig ist nämlich die, abgesehen vom Gestus des rechten Armes und der entsprechend abweichenden Führung des vor dem Oberkörper liegenden Gewandbausches vor allem auf der rechten Seite der Figur, große Ähnlichkeit der sog. Artemisia mit dem Ada-Typus und der Hauptreihe der römischen Repliken, so dass beide Ikonographien als Varianten derselben statuarischen Erfindung angesehen werden können. Angesichts der zahlreichen Fragmente vom Mausoleum, die zu ähnlichen Figuren wie der ‚Artemisia‘ gehören, und des Opferthemas, ist nicht auszuschließen, dass zumindest einige der Statuen Variationen nach einem gemeinsamen Modell waren, unter denen sich auch eine oder mehrere mit Gebetsgestus befunden haben könnten. In jedem Fall belegen die Figuren vom Mausoleum, dass eine prominente Herrscherfamilie ihre Gottesfürchtigkeit als zentralen Aspekt der dynastischen Selbstdarstellung wählte, und das Adarelief zeigt, dass die in der Kaiserzeit beliebte Ikonographie der Betenden bereits in den 340er Jahren v. Chr. für eine prominente Angehörige der Dynastie als geeignet angesehen wurde.²¹ Auch ist wahrscheinlich, dass das großplastische Vorbild der Relieffigur eine Hekatomnide darstellte, die aus chronologischen Gründen dann wohl Artemisia gewesen sein dürfte.²² Eine Wiederholung dieser Statue auf dem Mausoleum würde damit weiter an Wahrscheinlichkeit gewinnen.²³ Die Verwendung des Gebetsmotivs für prominente, großplastische Porträtstatuen wird schließlich auch durch Plinius bestätigt, der zwar nicht ausdrücklich von Porträts spricht, dessen Formulierungen aber auch nicht den Eindruck erwecken, er spreche von Götterbildern, deren Namen er sonst wohl genannt hätte.

Angesichts der zunehmenden Präsenz von Frauen im öffentlichen Raum, die seit dem späteren 4. Jh. häufiger als selbständige Stifterinnen, meist im Umfeld von Kulte und Festen, im öffentlichen Bereich auftraten

²⁰ WAYWELL 1978, 44f. 72f.

²¹ Ein Relief aus Halikarnass in Rom zeigt eine weitere Wiederholung des Typus, doch trägt die Figur hier einen *polos*, und könnte damit sowohl Demeter als auch eine ihrer Verehrerinnen wiedergeben: A. LAUMONIER, *Les cultes indigènes en Carie*. BEFAR 188 (Paris 1958) 627, 636 Taf. 16,1–2.

²² So WAYWELL 1993, 81, der an eine Weihstatue im Heiligtum von Labraunda denkt; REINSBERG 2005, 302f., deren Datierung des Urbildes um 370 m. E. mehr überzeugt als diejenige von GEOMINY 2004, 302: um 390.

²³ Dies auch vermutet von WAYWELL 1978, 41f., allerdings aufgrund von falschen Voraussetzungen.



Abb. 4: Grabrelief einer Demeterpriesterin aus Smyrna. Berlin, Staatl. Mus., Antikenslg. Sk 767.

und dafür geehrt wurden,²⁴ könnte man erwarten, dass die Ikonographie der Orans für ihre Ehrenstatuen als besonders angemessen erschien. Im

²⁴ Zu den öffentlichen Rollen von und Ehrungen für Frauen s. R. v. BREMEN, *The limits of participation. Women and civic life in the Greek East in the Hellenistic and Roman periods*. Dutch monographs on ancient history and archaeology 15 (Amsterdam 1996); U. KRON, „Priesthoods, dedications and euergetism. What part did religion play in the political and social status of Greek women?“, in: P. IELLSTRÖM (Hg.), *Religion and power in the ancient Greek world*. Boreas 24 (Uppsala 1996) 139–182; J. C. EULE, *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext* (Istanbul 2001); M. DILLON, *Girls and women in classical Greek religion* (London / New York 2001) (klassische Zeit); CONNELLY 2007; MYLONOPOULOS 2013.

erhaltenen vorkaiserzeitlichen Denkmälerbestand sind solche Darstellungen jedoch auf Reliefs beschränkt, die in aller Regel, wie das Ada-Relief, einen klaren Bezug auf einen bestimmten Kult besitzen. Im erhaltenen Statuenbestand ist das Oransschema nicht sicher nachweisbar.²⁵ Zwar sind die Arme der Statuen oft gebrochen, aber von den Resten gewinnt man doch den Eindruck, dass selbst für Priesterinnen zumeist Statuentypen ohne spezifisch religiöse Konnotationen verwendet worden sind,²⁶ und auf das priesterliche Amt durch die Zufügung von Attributen wie Schlüsseln, *paterae* (Spendeschalen) oder Kästchen, oder nur durch die Inschrift verwiesen wurde.²⁷ Ihre Pietät, die oft als Grund für die Ehrung angegeben wird,²⁸ ist jedenfalls nicht aus dem ikonographischen Schema, sondern nur aus den, oftmals verlorenen, Attributen erkennbar. Dieser Eindruck wird durch die Mehrzahl der Grabreliefs bestätigt, auf denen Priesterinnen üblicherweise ebenfalls durch Schlüssel oder Kultparaphernalia gekennzeichnet werden. Dennoch mag das Fehlen der Orans teilweise auf die Überlieferungslage zurückzuführen sein, da von den hellenistischen Ehrenmonumenten für Priesterinnen und Euergetinnen zumeist nur die Sockel mit den Inschriften, nicht aber die Statuen selbst erhalten sind. Darauf deuten jedenfalls auch die von Plinius erwähnten Beispiele. Und schließlich stellen mehrere kleinasiatische Grabreliefs, vor allem aus Smyrna und Lykien, die Verstorbenen im Gebetsgestus mit einer erhobenen Hand dar (Abb. 4).²⁹

²⁵ Für Beispiele s. die Literatur in Anm. 24 und DILLON 2010.

²⁶ Allerdings ist es möglich, dass Statuentypen von Statuen der Göttinnen abgeleitet sind, denen sich die Dargestellten oder die Dedikanten verbunden fühlten: zur Angleichung von Priesterinnen an die Gottheiten, denen sie dienen, s. CONNELLY 2007, 104–115.

²⁷ Die umfangreichste Dokumentation von Priesterinnenstatuen findet sich ebda.; für weibliche griechische Porträtstatuen insgesamt s. DILLON 2010, 66. 70–75; sie bleibt selbst in Hinblick auf die sog. Artemisia und ihr noch am nächsten verwandte Statuen, die sie auf Priesterinnen bezieht, angemessen vage: „the more active gestures allowed by these statue formats may have been meant to evoke the publicly performed religious duties for which the women were being honored“ (66). Die erhaltenen Armstümpfe lassen jedenfalls selten die Rekonstruktion eines Gebetsgestus zu, und deuten eher auf mit einer Hand gereichte oder präsentierte Attribute oder Opfergaben.

²⁸ MYLONPOULOS 2013, 132f.

²⁹ E. PFUHL / H. MÖBIUS, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Bd. 1 (Mainz 1977) 136f. Nr. 405 und 407 Taf. 66, beide 2. Jh. v. Chr.; sowie P. ZANKER, „The Hellenistic grave stelai from Smyrna: identity and self-image in the polis“, in: A. W. BULLOCK (Hg.), *Images and ideologies. Self-definition in the Hellenistic world*. Hellenistic culture and society 12 (Berkeley, CA 1993) [212–230] 226, der auf den statuarischen Charakter der Darstellungen hinweist (215); CONNELLY 2007, 246–253 mit Abb. 8. 19–22. Dass es sich bei diesen wegen der von einer Dienerin gehaltenen Fackel im Hintergrund um Demeterpriesterinnen handelt, wie meist behauptet wird, ist nicht unumstritten. FILGES 1997, 195 mit Anm. 933, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die große Zahl der Reliefs in einem relativ kurzen Zeitraum von ca. 170–100 v. Chr. ungewöhnlich wäre, sollte es sich bei allen Dargestellten um Demeterpriesterinnen handeln. Er erwägt vielmehr, ob die Fackel nicht in den sepulkralen Zusammenhang gehört.

Bei allen Unsicherheiten ist jedenfalls festzuhalten, dass Ikongraphien der Frömmigkeit, die auch Gebetsgesten einschließen, seit dem 4. Jh. v. Chr. eine Form der öffentlichen Selbstdarstellung von Frauen wurden, und dass den Hekatomniden dabei offenbar eine Schlüsselrolle zukam. Als Gründe hierfür darf man sowohl die Tatsache vermuten, dass einerseits Frauen öffentliche Rollen vornehmlich im kultischen Bereich zugestanden wurden, und dass letzterem andererseits eine staatstragende Funktion zukam, welche auch die Bedeutung der den Kult vollziehenden erhöhte.

2. Kaiserzeitliche Oranten (Beterinnen)

Außerhalb Kleinasiens hat die Orans erst in der Kaiserzeit größere Bedeutung erlangt. Den Anstoß dazu könnte Livia, die Frau des Augustus, gegeben haben, für die mindestens eine, vielleicht auch zwei Oransstatuen überliefert sind. Am besten erhalten, wenn auch eher summarisch gearbeitet, ist eine Statue, die 1778 oder 1779 in Otricoli in einem Gebäude gefunden wurde, dessen Funktion nicht eindeutig bestimmbar ist, in dem aber in tiberischer Zeit eine erste Statuengruppe errichtet wurde, die Mitglieder des Kaiserhauses ehrte (Abb. 3).³⁰ Zu dieser Gruppe gehörte, neben einer nackten Statue des Divus Augustus im Diomedestypus, auch eine Statue des Gaius Caesar, die den zu der Zeit bereits verstorbenen designierten Nachfolger des Augustus als Opfernden *capite velato* („mit verhülltem Haupt“) und mit Spendeschale zeigt.³¹ Damit ist hier erstmals eine Rollenverteilung belegt, die zwar nicht zwingend war, aber in der Kaiserzeit typisch bleiben sollte, insbesondere dort wo Männer und Frauen gemeinsam dargestellt waren. Während nämlich Frauen sowohl als Opfernde mit Spendeschale oder Weihrauchkästchen als auch als Betende gezeigt werden konnten,³² ist das bisher einzige Beispiel eines nicht-mythologischen männlichen Oranten ein C. Poppaeus Ianuarius auf einem Grabaltar im Vatikan, der neben einem Tisch mit Opfergaben und einem Schwein steht.³³

³⁰ Diesen Statuen wurden später weitere hinzugefügt. C. PIETRANGELI, *Otriculum (Otricoli)*. Archaeological monographs of the British School at Rome 22 (Roma 1943), bes. 53–56; ROSE 1997, 97f. Kat. 25 Taf. 89; B. BOLLMANN, *Römische Vereinshäuser. Untersuchungen zu den Scholae der römischen Berufs-, Kult- und Augustalen-Kollegien in Italien* (Mainz 1998) 409–412 Kat. A 71; BOSCHUNG 2002, 67–69. Livia: Vatican Museum – Museo Pio Clementino, Sala dei Busti 637: s. auch BARTMAN 1999, 13. 42. 47. 115. 155–155 Kat. 22 Abb. 9; ALEXANDRIDIS 2004, 79. 129 Kat. 33 Taf. 4.2. BARTMAN 1999, 47 mit Anm. 143, scheint die Ursprünglichkeit der Bethaltung zu bezweifeln, aber die originalen Zugfalten unterhalb des Mantelwulstes auf ihrer rechten Seite lassen angesichts des zur Verfügung stehenden Spektrums kaum eine andere Rekonstruktion zu.

³¹ Vatikan, Museo Pio Clementino, Sala dei Busti 199: ROSE 1997, 97f. Kat. 25 Taf. 90.

³² Für Statuen anderen Typs, die auf die *pietas* von Frauen verweisen, s. ALEXANDRIDIS 2004, bes. 74–79.

³³ Vatikan, Galleria Lapidaria 9339: KLAUSER 1959, 127f.; H. DEMISCH, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst* (Stuttgart 1984) 81f.; D. BOSCHUNG, *Antike Grab-*

Auch ist es sicher kein Zufall, dass zwei der drei belegten mythischen Darstellungen männlicher Oranten ins 1. Jh. v. Chr. gehören,³⁴ während die dritte bezeichnenderweise ein verfehltes Opfer zeigt: Auf der Nebenseite eines Pasiphae-Sarkophages sieht man Minos mit erhobener Rechter vor dem Tempel des Poseidon beten, während hinter ihm eine alte Frau frugale Gaben bringt. Hier handelt es sich demnach um die Verweigerung des Stieropfers, das Poseidon dadurch bestrafte, dass er unter anderem die Frau des Minos, Pasiphae, in Liebe zu ebendiesem Stier entbrennen ließ.³⁵

Dass die erhobenen Hände auch in Rom als Gebetsgestus zu lesen sind, belegen Schrift- und Bildquellen.³⁶ Anders als in Griechenland, wo er wie gesehen in der Regel auf eine konkrete Situation oder Gottheit bezogen gewesen zu sein scheint, tritt dieser Aspekt in den römischen Bildern des Betens (wie des Opfern) aber meist stark in den Hintergrund und die Gesten werden in erster Linie attributiv auf die Dargestellten bezogen. Die Kernbedeutung von Opfern und Beten, wie auch die grundsätzliche Äquivalenz der Handlungen, geht vor allem aus Münzreversen hervor, welche die Personifikation und / oder Göttin Pietas sowohl als Opfernde als auch als Orans darstellen, und sich, beginnend mit Münzen des Galba aus dem Jahr 68 n. Chr., mit verschiedenen Variationen bis in die Spätantike fortsetzen.³⁷ *Pietas* war eine der wichtigsten und ältesten römischen Tugenden überhaupt. Sie bezog sich wohl ursprünglich vornehmlich auf die *pietas erga parentem*, die den Eltern und der Familie gebührende Verpflichtung. In der späten Republik wurden dann, vor allem als politische Tugenden, die *pietas* gegenüber dem Vaterland (*pietas erga patriam*) und gegenüber den

altäre aus den Nekropolen Roms. Acta Bernensia 10 (Bern 1987) 114 Nr. 969A; FYNTIKOGLU / VOUTIRAS 2005, 163f. 178 Nr. 37 Taf. 33.

³⁴ Eine bärtige männliche Figur auf einem fragmentarischen frühaugusteischen Marmorkrater, die *capite velato* mit erhobener Rechten einem blutigen Opfer zu Ehren der Athena beiwohnt, wurde als Aeneas gedeutet und ist wohl keine zeitgenössische Gestalt: Rom, Museo Nazionale Romano 72257–60: D. GRASSINGER, *Römische Marmorkrater*. Monumenta artis Romanae 18 (Mainz 1991) 198–200 Nr. 39 Textabb. 43–44 Abb. 113–116; FYNTIKOGLU / VOUTIRAS 2005, 164. 178 Nr. 36 mit Abb. Auf einem wenig früher zu datierenden Relief im Vatikan, Museo Gregoriano Profano 2916, das wohl ebenfalls eine mythische Szene wiedergibt, ist ein Feldherr beim Stieropfer zu sehen, der mit der Rechten über einem Altar libiert und die Linke betend erhebt. Hier scheint das Betmotiv durch einen zweiten Altar zu seiner Linken bedingt zu sein (vgl. G. KASCHNITZ VON WEINBERG, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* [Città del Vaticano 1937] 189f. Kat. 417–418 Taf. 77; B. M. FELLETTI MAJ, *La tradizione italica nell'arte romana*. Archaeologica 3.1 [Rom 1977] 191f. Abb. 67; REINSBERG 2006, 73 Anm. 522 mit abweichender Datierung ins 2. Jh. v. Chr.).

³⁵ F. BARATTE / C. METZGER, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne* (Paris 1985) 64–67 Kat. 22 mit Abb.

³⁶ FYNTIKOGLU / VOUTIRAS 2005, 163f.

³⁷ Galba Münzen: KLAUSER 1959, 135 Nr. 9; FYNTIKOGLU / VOUTIRAS 2005, Kat. 42–46 Taf. 34; VOLLKOMMER 1997, 999 Nr. 7; zu weiteren Pietasmünzen s. ebda. 999–1003 mit Nr. 7–56. Auch zuvor wurde Pietas gelegentlich auf Münzen evoziert, aber nur ihr Kopf dargestellt: ebda. 998f. 1102 Nr. 1–6.

Göttern (*pietas erga deos*) gleichberechtigte Aspekte.³⁸ Entsprechend spezialisierte der dem Augustus 27 v. Chr. verliehenen *clupeus virtutis*, der die Haupttugenden des *princeps* auflistete, *pietas* als *pietas erga deos patriamque*.³⁹ Wo Beten und Opfern als kontextlose Handlung dargestellt sind, wird den betreffenden Personen somit *pietas* als hervorragende Tugend zuerkannt, deren spezifischer Charakter sich allenfalls aus dem Zusammenhang ergibt.

Anders als das Opfermotiv für Männer, wird das Oransmotiv für Frauen in Rom erst in der frühen Kaiserzeit, vielleicht zuerst für Livia, eingeführt. Es steht somit, ähnlich wie zuvor in Griechenland, in unmittelbarem Zusammenhang mit einer neuen, prominenteren Rolle von Frauen im öffentlichen Raum und in öffentlichen Denkmälern.⁴⁰ Hierbei hat die dynastische Rolle der Frauen des Kaiserhauses eine wichtige Rolle gespielt. Vor allem ihnen kam nun die *pietas erga familiares* als Tugend zu, die nicht nur ein privater Vorzug, sondern auch staatstragend war. Entsprechend werden die Frauen des jülich-claudischen Kaiserhauses auch oft (mehr-

³⁸ Zur römischen *pietas* allgemein s. J. LIEGLE, „*Pietas*“, in: H. OPFERMANN (Hg.), *Römische Wertbegriffe* (Darmstadt 1967) 229–273; zum beschriebenen Wandel s. jetzt P. BEDRODSKI, „*Pietas erga patriam*: ideology and politics in Rome in the early first century BC“, in: K. TWARDOWSKA / M. SALAMON / S. SPRAWSKI / M. STACHURA / S. TURLEY (Hg.), *Within the circle of ancient ideas and virtues. Studies in honour of Professor Maria Dżińska* (Krakow 2014) 143–159, mit der älteren Literatur.

³⁹ Zum *clupeus virtutis* s. M. SPANNAGEL, *Exemplaria principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*. Archäologie und Geschichte 9 (Heidelberg 1999) 202f., mit reicher Literatur; P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987) 100f. Abb. 79. Vgl. Cicero, *De inventione* II 65f.: *Religionem eam, quae in metu et caerimonia deorum sit, appellant; pietatem, quae erga patriam aut parentes aut alios sanguine coniunctos officium conservare moneat* („Als Gottesfurcht (*religio*) bezeichnet man das, was sich in Furcht vor den Göttern und ihrer feierlicher Verehrung äußert; als Ehrfurcht (*pietas*) das, was uns mahnt, gegen das Vaterland, die Eltern oder andere durch das Blut mit uns verbundene Menschen die Pflicht zu erfüllen“, Übers. Nüßlein). Dazu grundlegend: G. THOME, *Zentrale Wertvorstellungen der Römer*. Auxilia 46.2 (Bamberg 2000) 29–49; F.-H. MUTSCHLER, „Norm und Erinnerung: Anmerkungen zur sozialen Funktion von historischem Epos und Geschichtsschreibung im 2. Jh. v. Chr.“, in: M. BRAUN / A. HALTENHOFF / F.-H. MUTSCHLER (Hg.), *Moribus antiquis res stat Romana. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr.* BzA 134 (München 2000) 87–124; M. SPANNAGEL, „Zur Vergegenwärtigung abstrakter Wertvorstellungen in Kult und Kunst der römischen Republik“, ebd. 237–269, zu den Münzen. Bereits spätestens seit dem Ende des 2. Jh.s v. Chr. besaß *Pietas* in Rom einen eigenen Tempel und Kult, doch wissen wir leider nicht, wie die Kultstatue aussah: P. CIANCIO ROSSETTO, „*Pietas, Aedes in foro Holitorio / in Circo Flaminio*“, *LTUR* IV (1999) 86 mit der älteren Literatur; REINSBERG 2006, 73 mit Anm. 529.

⁴⁰ Klausers Vermutung, die Mehrzahl der Oranten stellten die Personifikation der *Pietas* dar, wird heute nicht mehr geteilt (T. KLAUSER, „Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst, 3. Schaffträger und Orans als Vergegenwärtigung einer populären Zweitugendethik auf Sarkophagen der Kaiserzeit“, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 3 [1960] [112–133] 126f.). – Zum Aufkommen von öffentlichen Ehrungen für Frauen in Rom s. bes. BARTMAN 1999, 57–101, zu Livia; E. A. HEMELRIJK, „Octavian and the Introduction of Public Statues for Women in Rome“, *Athenaeum* 93 (2005) 309–317.

heitlich?) als Mitglieder dynastischer Gruppen dargestellt.⁴¹ Während in letzteren wie üblich die *pietas* der männlichen Mitglieder durch den Libationsgestus (Spendegestus) ausgedrückt wird, liegt die Vermutung nahe, dass die Orans als spezifisch weibliches Pendant zu diesen Bildern geschaffen wurde.

Beterinnen kommen in der römischen Kunst in verschiedenen Varianten vor, unter denen zwei Reihen von leicht voneinander abweichenden Repliken, die dem auch für Ada verwendeten Vorbild folgen, hervorstechen. Die älteste nachweisbare römische Statue im Oransschema der Ada ist die bereits erwähnte Statue der Livia aus Otricoli.⁴² Es ist vermutet worden, dass der ursprüngliche Anlass für die Schaffung des neuen Typus die Suche nach einer geeigneten Ikonographie für die erste Kaiserpriesterin gewesen sei, sich die Oransikonographie der Livia also ebenso wie die Opferikonographie des Augustus in der berühmten Statue von der via Laticlavia zunächst auf ein Amt bezog.⁴³ Dies ist durchaus möglich, aber nicht beweisbar, und selbst wenn die Ikonographie ursprünglich für die erste Kaiserpriesterin ‚importiert‘ worden sein sollte, besaß der Gebetsgestus, wie der Spendegestus des Augustus, vornehmlich attributiven Charakter und kennzeichnete Livia als Trägerin von *pietas*. Diese Interpretation wird auch dadurch gestützt, dass sowohl Kaiserinnen als auch Privatpersonen sich in aller Regel ohne die typischen Attribute ihres Priesteramtes wie die *infula* (ein geknotetes Wollband) oder die Priesterkrone darstellen ließen,

⁴¹ BARTMAN 1999, 72f.; 78–84; 86–92; 112–114 für Livia; ROSE 1997, bes. 52f.; S. WOOD, *Imperial women. A study in public images, 40 B.C.–A.D. 68*. Mnemosyne Supplementum 194 (Leiden u.a. 1999) bes. 315–319; D. E. E. KLEINER, „Family ties: mothers and sons in elite and non-elite Roman art“, in: Dies. / S. B. MATHESON (Hg.), *I Claudia II: Women in roman art and society* (Austin, TX 1996) 43–60; Dies., „Imperial women as patrons of the arts in the early empire“, in: Dies. / S. B. MATHESON (Hg.), *Women in ancient Rome* (Austin, Tex. 1996) 28–41; die Autoren betonen zu Recht, dass die Frauen, nicht zuletzt durch ihre Familienbände, durchaus auch selbst einflussreich waren; zur Bedeutung von Priesterinnen unter öffentlich geehrten Frauen s. E. A. HEMELRIJK, „Public roles for women in the cities of the Latin West“, in: S. L. JAMES / S. DILLON (Hg.), *A companion to women in the ancient world* (Oxford 2012) 478–490; Dies., „Female munificence in the cities of the Latin West“, in: Dies. / G. WOLF (Hg.), *Women and the Roman city in the Latin West*. Mnemosyne Supplementum 360 (Leiden u.a. 2013) 65–84; Dies., *Hidden lives, public personae: women and civic life in the Roman West* (Oxford 2015), mit weiterer Literatur.

⁴² S.o. Anm. 30.

⁴³ Augustusstatue: A. GIULIANO, *Museo Nazionale Romano*, Bd. 1,1, *Le sculture* (Rome 1979) 274–277 Kat. 170 (V. Picciotti Giornetti). Die Statue wird normalerweise als Darstellung des Augustus als Pontifex Maximus gedeutet. Doch während diese Lesart durchaus möglich ist, deutet nichts auf diese spezielle Interpretation hin, und auch das höchste Priesteramt wäre, da ohne jeden anderen Zusammenhang, in erster Linie Ausweis seiner *pietas*. Kaiserinnen: MOLTESEN 2007, 128. 133; E. TALAMO in: LA ROCCA / PARISI PRESICCE / LO MONACO 2011, 230f. Die Argumentation Moltesens scheitert jedoch schon daran, dass die Statuen der Agrippina Minor, die sie zum Beleg heranzieht, vermutlich keine Beterin zeigen.

durch welche ihr spezielles Amt leicht hätte kenntlich gemacht werden können.⁴⁴

Echte Repliken des Otricoliotypus, die besonders gut an der wie ein Segel um den rechten Unterarm aufgespannten Gewandpartie erkennbar sind, sind relativ selten und überwiegend (obgleich nicht ausschließlich) dem 1. Jh. n. Chr. zuzuweisen, aber weit über das römische Reich verteilt.⁴⁵ Von den Repliken kann die eindrucksvolle Porphyristatue im Louvre aufgrund des verwendeten Materials einer Kaiserin des 2. Jh.s zugewiesen werden.⁴⁶ Die fragmentarische, einstmals hochqualitätsvolle Statue in Chercell, die zusammen mit einem gleichfalls überlebensgroßen Togatus gefunden wurde, könnte einer weiteren kaiserlichen Gruppe angehören.⁴⁷ Sollte der mittelantoninische Kopf der Statue im Museo Nazionale Romano zugehören, wäre hier jedoch wohl eher eine Privatperson als eine Kaiserin dargestellt.⁴⁸ Für die übrigen Statuen ist wegen fehlender oder nicht bzw. nicht sicher zugehöriger Köpfe eine Zuschreibung an Kaiserin oder Privatperson nicht mehr sicher möglich. Damit entfällt auch jedes weitere Argument, den Typus generell mit dem Kaiserkult zu verbinden. Die Bronzestatue einer Privatperson aus dem Theater in Herculeum aus tiberischer Zeit folgt dem Typus zwar nicht im Replikensinne, aber in wesentlichen allgemeinen Zügen, und belegt nicht nur, dass die Ikongraphie des Betens schon früh von Privatpersonen übernommen wurde, sondern auch, dass sie unabhängig von einer konkret benennbaren Priesterinnenfunktion als allgemeine Chiffre für *pietas* und zur weiblichen Selbstdarstellung im öffentlichen Raum verwendet werden konnte.⁴⁹

⁴⁴ HEMELRIJK 2007, 331–337, mit der älteren Literatur; FILGES 1997, 195–197.

⁴⁵ Eine erste Liste bei KLAUSER 1959, 144f.; wichtige Ergänzungen und Korrekturen in WREDE 1981, 295f.; LANDWEHR 1993, 84f.; ALEXANDRIDIS 2004, 259 (Haupttypus); REINSBERG 2005, 312f.; zuletzt MOLTESSEN 2007. Zum Typus gehörig sind m.E. die folgenden Statuen (LANDWEHR 1993 = L; ALEXANDRIDIS 2004 = A; REINSBERG 2005 = R): L 61 = A A4 = R 3; L A = A A8 = R 9; L B = A A6 = R 6; L C = A A1 = R 1; L D = A A3 = R 7; L E = A Aa5 = R 4; L F = A A2 = R 2; vielleicht A A5; A A9 = R 8; A A10. Bei A Aa 1 und vielleicht A Aa 2 und Aa 4 handelt es sich ebenfalls um Oranten, die jedoch einer Variante des Skulpturenschemas folgen.

⁴⁶ Paris, Louvre 2226: LANDWEHR 1993, 84f.; MOLTESSEN 2007, 128; der ideale Kopf gehört nicht dazu. Gegen die von ALEXANDRIDIS 2004, 259 Anm. 1121, suggerierte Vermutung, die Statuen seien nur in der frühen Kaiserzeit verwendet worden, sprechen nicht nur die Porphyristatue, sondern auch die Wiederverwendung der Statue in Chiswick (L D = A A3 = R 7) im 3. Jh. und der von Alexandridis als Nr. A11 geführte Sarkophag mit Reliefdarstellung nach demselben Typus (3. Jh.).

⁴⁷ Chercell, Museum S 14: LANDWEHR 1993, 83–86 Kat. 61 Taf. 85–87 (2.–3. Viertel 1. Jh. n. Chr.); REINSBERG 2005, 303 mit Anm. 49 (augusteisch). Wenn die Dargestellte tatsächlich einen Nackenzopf trug, wie Landwehr angibt, kann die Statue nicht augusteisch sein und Livia darstellen.

⁴⁸ Rom, Museo Nazionale delle Terme 68: A. GIULIANO, *Museo Nazionale Romano*, Bd. 1,2, *Le sculture* (Rome 1981) 61f. Kat. 47 (L. Nista: Faustina Minor); vgl. REINSBERG 2005, 298 mit Anm. 9 (Faustina Minor). Doch ist nicht nur unklar, ob der Kopf überhaupt zur Statue gehört, er steht auch in keinem Replikenverhältnis mit den Typen der Faustina: K. FRITSCHEN, *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse. Folge 3, 126 (Göttingen 1982) 53 Anm. 33; 80 Anm. 44. Sollte die Statue ALEXANDRIDIS 2004, 259 Nr. A5 in Gerace Marina tatsächlich eine Orans sein, müsste sie wegen ihrer Herkunft aus der Nekropole von Locri wohl ebenfalls eine Privatperson darstellen.

⁴⁹ Neapel, Museo Archeologico Nazionale 5589: M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (Mainz 1987) 28f. C 12 Taf. 6,2; 7,4–5; spättiberische Datierung ebda. 33. Die dortige Identifizierung als

Sollte der Statuentypus in Rom zuerst durch Livia eingeführt worden sein, wofür ihre auch sonst zu beobachtende allgemeine Vorbildrolle in Bezug auf kaiserliche wie private Selbstdarstellung spricht, könnten die Hekatomnidenfrauen und möglicherweise die Figuren des Mausoleums von Halikarnass die Wahl des Motivs mit beeinflusst haben. Bei dem Monument handelte es sich um eines der sieben Weltwunder, das auch für Namen und Gestalt des Augustus-Mausoleums Pate stand. Zudem muss die hervorgehobene Rolle der Hekatomnidenfrauen, die sich ebenfalls zumindest teilweise aus ihrer Bedeutung für den Fortbestand der Dynastie ableitete, sie als Modell für die neue Rolle der Livia und anderer Frauen der julisch-claudischen Dynastie besonders empfohlen haben.⁵⁰

Wie häufig statuarische Oransdarstellungen generell in der Kaiserzeit gewesen sind, lässt sich nur noch schwer ermesen. Es existieren verschiedene Varianten des Ada-Typus, die aber zumeist den rechten Arm waagrecht vorstrecken, also allenfalls mit einem erhobenen Arm beten. Wie wir aber bereits bei der sog. Artemisia gesehen haben, konnte der Oranstypus, vor allem der eines Variantenstrangs,⁵¹ bei großer allgemeiner Ähnlichkeit abgewandelt und z.B. durch einen Spendegestus oder ein Attribut in einen Opfertypus umgedeutet werden. Die vorderen Teile der Arme mit den Händen sind bei den Statuen ausnahmslos abgebrochen bzw. verloren, so dass oft nicht mit Bestimmtheit gesagt werden kann, ob ein Gebets- oder Spendegestus wiedergegeben war. Dies betrifft auch die außerordentlich qualitätsvolle Statue der Agrippina aus dunkler ägyptischer Grauwacke in Rom mit zugehörigem Kopf in Kopenhagen, von der oft vermutet wird, sie habe die Kaiserin und Witwe des Claudius ursprünglich als *flaminia* im Tempel des Divus Claudius gezeigt.⁵² Wie Moltesens Untersuchungen der Statue ergeben haben, waren beide Unterarme vorgestreckt, und die Rechte hielt vermutlich eine Spendeschale.⁵³ Sie ähnelt damit der sog. Ar-

Livia mit guten Gründen abgelehnt von WREDE 1981, 295f., und vor allem BOSCHUNG 2002, 124f. mit Anm. 703.

⁵⁰ Moltesens Hinweis, dass sowohl Livia als auch Agrippina der Artemisia dahingehend gleichen, dass sie mächtige Frauen waren, die ihre Ehemänner überlebten (MOLTESEN 2007, 132), ist jedoch insofern irreführend, als der Statuentypus, wie gesehen, auch für andere Frauen am Mausoleum verwendet wurde, die Identität der besterhaltenen Statue mit Artemisia nicht gesichert ist, und diese Statue keine Orans darstellte. Zu den Hekatomnidenfrauen s. E. D. CARNEY, „Women and Dunasteia in Caria“, *The American Journal of Philology* 126 (2005) 65–91.

⁵¹ Nach ALEXANDRIDIS 2004, 259.

⁵² Rom, Museo Capitolino 1882 und Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 634 (I.N. 753): ebda., 150 Kat. 106 Taf. 26,2. 4; MOLTESEN 2007; Dies. „The portrait head and its reworking“, in: Dies. / NIELSEN 2007, 139–148. Zur Auffindung und These der Zugehörigkeit zum Kaiser kulttempel des Claudius: E. TALAMO, „I ritrovamenti archeologici sul Celio e la scoperta della statua di Agrippina orante“ in: MOLTESEN / NIELSEN 2007, 95–111; Dies. in: LA ROCCA / PARISI PRESICCE / Lo Monaco 2011, 230f. Kat. 3.7.

⁵³ MOLTESEN 2007, 129f., vergleicht die Statue mit der einer Priesterin aus Pompeji: Neapel, Museo Archeologico Inv. 6044; ebda. P. 10.

temisia vom Mausoleum. Hier zeigt sich einmal mehr, dass die Römer offenbar keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Bildnissen mit Spendeschale und in Orantenhaltung machten: beide konnten die Dargestellte gleichermaßen als *pia* kennzeichnen.⁵⁴

Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich für andere Statuentypen, die gelegentlich mit dem einseitigen Betgestus verbunden sind. Für statuarische Privatporträts ist er erstmals in trajanischer Zeit, und zwar für Minia Procula nachgewiesen, die in diesem Schema im Apollon-Heiligtum von Bulla Regia in Nordafrika wiedergegeben war.⁵⁵ Darüber hinaus erscheint Julia Domna mehrfach in diesem Schema. Im Opferrelief des Argentarierbogens in Rom steht die Kaiserin mit betend erhobener Rechten neben ihrem liebenden Gatten, und eine Statue stellte sie in dieser Haltung im Nymphäum von Perge in Kleinasien dar (Abb. 5).⁵⁶ In keinem Fall ist das Geschehen auf eine spezifische Kulthandlung zu beziehen; sie zeichnet die Kaiserin und, im Falle des Reliefs, die kaiserliche Familie durch die Tugend *pietas* aus.

Im gegebenen Rahmen ist es weder möglich noch nötig, eine umfangreiche Revision der als Beterinnen in Frage kommenden Statuen vorzulegen.⁵⁷ Entscheidend ist vielmehr, dass sowohl der Spende- als auch der

⁵⁴ Ob die stark beschädigte Statue der Agrippina (?) aus Cosa dem Opfer- oder Oranistypus folgte, ist heute nicht mehr zu entscheiden: ebda., 33. Ähnliche Unklarheiten bestehen auch bezüglich der Agrippinastatue aus Olympia und ihrer Repliken, die von MOLTESSEN 2007, 129f., als Beterin akzeptiert wird; vgl. Olympia, Museum A 143: K. HIRTZL, *Die kaiserzeitliche Statuenausstattung des Metroon*. Olympische Forschungen 19 (Berlin / New York 1991) 43–46 Kat. 3 Taf. 14–19. 39b. 40c; Replik aus Atrapalda bei Avellino (Privatporträt) im British Museum GR 1873.8–20.741 und kopflose Statue in Cyrene, Museum 146: BIBBER 1977, 199f. Taf. 140 Abb. 822–823, die die rechte Arme im Libationsgestus ergänzt.

⁵⁵ BIBBER 1977, 198 Abb. 821; ALEXANDRIDIS 2004, 80f. mit Anm. 772. Wie HEMELRIJK 2007, 332f. mit Anm. 59 feststellt, ist nicht gesichert, dass die Abkürzung „f. p.“ in der Inschrift (CIL 8.25530) als *flaminica perpetua* aufgelöst werden muss.

⁵⁶ ALEXANDRIDIS 2004, 80. 258 Taf. 49,1; ihr ‚Typus Magnesia-Borghese‘ war vielleicht ursprünglich als Oranistypus entworfen. Ein weiterer Typus, der sich leicht in einen Oranistypus umdeuten ließ, ist ihr Ceres-Typus, bei dem allerdings die Hände des ursprünglichen Entwurfs beide ein Attribut hielten. In mehreren Exemplaren ist der Gebetsgestus modern ergänzt worden und wird von Axel Filges mit vorgestrecktem Arm rekonstruiert: FILGES 1997, 13–31, bes. 17 zu Kat. 17. 20. 21.

In Reliefs kann die allein erhobene Rechte aber auch einen Redegestus meinen, vgl. z.B. ein Relief in Ostia: P. ZANKER, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995) 246 Abb. 140. Wo der Kontext unklar ist, lässt sich die Geste daher nicht mehr sicher bestimmen, z.B. ein hadrianisches Grabrelief, das die Verstorbene im Schema der Venus Victrix, aber mit erhobener Rechter zeigt: H. WREDE, „Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Rom* 85 (1978) [411–433] 424f. Taf. 133,1–2, und WREDE 1981, 316 Kat. 310, sieht hier einen Grußgestus, während REINSBERG 2006, 73 Anm. 528, eine Beterin erkennt, was jedoch angesichts der halbnackten Venus Victrix weniger wahrscheinlich erscheint.

⁵⁷ Eine bisher unpublizierte Dissertation von Lenaghan sowie eine umfangreichere Publikation von Carola Reinsberg werden diese Lücke hoffentlich demnächst schließen.



Abb. 5: Julia Domna als Orans vom Nymphäum in Perge. Antalya, Museum Inv. A3262.

Gebetsgestus seit der augusteischen Zeit von Kaiserinnen wie Privatpersonen verwendet wurde, um ihre *pietas* und gegebenenfalls ein Priesteramt zum Ausdruck zu bringen, und dass diese Tugend auch, aber nicht nur im Falle von Priesterinnen, als besonders hervorhebenswert erachtet wurde. Wie oben bereits angedeutet, spricht einiges dafür, dass die spezifische *pietas* der Frauen *pietas erga parentes* und *erga familiares* war. Auch die Pietas-Münzen beziehen sich oftmals ausdrücklich auf diese dynastische und familiäre *pietas*, wie u.a. die seit den 80er Jahren und bis ins 4. Jh.

beliebten Münzbilder belegen, in denen Pietas mit einem oder mehreren Kindern dargestellt ist.⁵⁸

Den besten Einblick in die Bedeutung von *pietas* in nicht-kaiserlichen Familien gewähren Zeugnisse aus dem funerären Bereich. In *Grabinschriften* werden Verstorbene beider Geschlechter und unterschiedlichen Alters häufig ob ihrer *pietas*, oft im Superlativ, geehrt. Abgesehen vom allgegenwärtigen *bene merens*, ist *pietas* die am dritthäufigsten gelobte Tugend. Nicht von ungefähr werden auf den Grabsteinen in 54% der Fälle Kinder von ihren Eltern als *piissimi* oder *pientissimi* bezeichnet, während der Rest der Beispiele sich fast ausschließlich auf Eltern oder Geschwister bezieht.⁵⁹ Die im Grabbereich gelobte *pietas* ist demnach, zumindest im Freigelassenmilieu, aus dem die Grabsteine stammen, *pietas erga parentes* und *erga familiares*.⁶⁰ Diese Bedeutung der *pietas* kommt auch in der Grabkunst zum Ausdruck und wird in verschiedener Weise veranschaulicht. Durch alle Schichten und in allen Genres sind Girlanden, Boukephalia (Stierköpfe), Boukranien (Stierschädel), *paterae* und andere Kultparaphernalia häufig zu finden.⁶¹ Die in unserem Zusammenhang interessante Beterin erlangt jedoch erst seit dem späteren 2. Jh. auf römischen Sarkophagen Prominenz. Die ältesten Darstellungen einer Beterin, die hier nur die Rechte zum Gebet erhebt, finden sich auf drei etwa gleichzeitig um 180–190 entstandenen stadtrömischen Säulensarkophagen.⁶² Hier sind in den beiden mittleren Arkaden der Grabherr und seine Frau im typischen Handschlag des Hochzeitsbildes mit der Personifikation der Concordia im Hintergrund, sowie dasselbe Paar im Opferbild mit dem Mann im Spendegestus und der Frau als Beterin zu sehen (Abb. 6).⁶³

Wie Carola Reinsberg zu Recht bemerkt, legen diese Beispiele auch die Deutung einer kopfloren, prominent im Vordergrund des Feldherrenopfers der sog. Feldherrensarkophage stehenden Frau als Grabherrin nahe.

⁵⁸ KLAUSER 1959, 117–120. 135–144; VOLKKOMMER 1997, Nr. 36–54.

⁵⁹ NIELSEN 1997, 176. 193–198, mit ungewöhnlicher Erklärung für den Gebrauch des Epithets für verstorbene Kinder: Zweifellos bezieht es sich nicht auf die Gegenwart oder Zukunft, sondern lobt die *pietas* der Kinder während sie lebten.

⁶⁰ Zur familiären *pietas* s. besonders R. P. SALLER, „Pietas, obligation and authority in the Roman family“, in: P. KNEISSL / V. LOSEMANN (Hg.), *Alte Geschichte und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Karl Christ zum 65. Geburtstag* (Darmstadt 1988) 393–410.

⁶¹ Zur engen Verbindung von *virtus* und *pietas* in Grabmonumenten s. auch A. DARDENAY, „Virtus et pietas du défunt. Quelques hypothèses de lecture de l'iconographie officielle en contexte funéraire“, in: Dies. / E. Rosso (Hg.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations*. Ausonius éditions 56 (Pessac 2013) 297–314.

⁶² Rom, Museo Nazionale: REINSBERG 2006, 218 Kat. 87 Taf. 62,1–2 (um 180); Tipasa: ebda., 233f. Kat. 140 Taf. 32,1–2 (180–190); Rom, Villa Albani: ebda., 227f. Taf. 28,2–3 (180–190).

⁶³ Zwar fehlt der Kopf der Frau auf dem Sarkophag in Tipasa, doch lassen das Exemplar mit bossiertem Porträt in Rom und die Parallelität der beiden zentralen Bilder kaum Zweifel an der Deutung der Orans als Grabherrin: ebda., 71. An dieser Deutung ist auch nie gezweifelt worden.

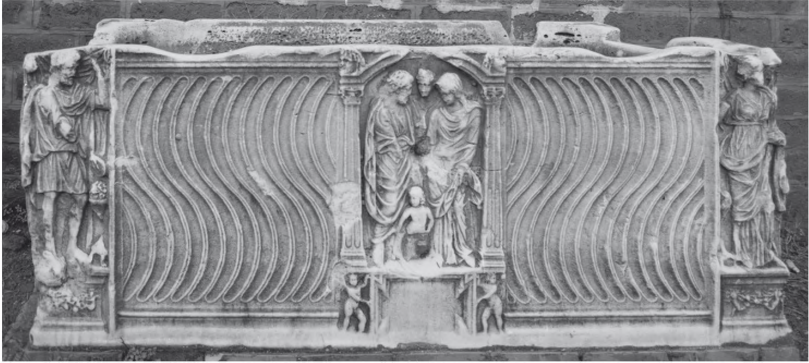


Abb. 6: Sarkophag eines Ehepaars. Rignano Flaminio.

Diese Friessarkophage geben verschiedene idealisierte Ereignisse aus dem Leben des Grabherrn wieder, unter denen sich links Szenen befinden, die mit dem Feldherrenamt des Verstorbenen zusammenhängen, rechts dagegen die Hochzeits-*concordia*-Szene, die abgekürzt auf den Säulensarkophagen erscheint.⁶⁴ Im Zentrum findet sich das Opfer eines Feldherrn als Staatsakt vor einem Tempel, das sich vielleicht auf das Opfer auf dem Kapitol bezieht, welches üblicherweise vom Inhaber eines Oberbefehls vor Abzug in die Provinz vollzogen wurde.⁶⁵ Damit verweist die Darstellung auch auf das bedeutende Amt des Verstorbenen. Die prominente Position dieser Szene im Zentrum der Sarkophagfront macht aber auch die Bedeutung der durch diese veranschaulichten *pietas* deutlich, die man dem Kontext entsprechend wohl als *pietas erga deos* und *erga patriam* nach dem Vorbild des Kaisers interpretieren darf.⁶⁶ Auf drei oder vier solcher Sarkophage findet sich in dieser Szene auch eine Beterin, die mit einer Ausnahme als die Ehefrau des Feldherrn zu deuten ist.⁶⁷

Auf allen Sarkophagen stellt die Beterin das weibliche Pendant zum Opfernden dar. Dabei ist höchstwahrscheinlich nicht eine spezifische Rolle

⁶⁴ S. allgemein WREDE 2001, 21–60; S. MUTH, „Drei statt vier: Zur Deutung der Feldherrensarkophage“, *Archäologischer Anzeiger* (2004) 263–273; REINSBERG 2006, bes. 61–109.

⁶⁵ WREDE 2001, 27–30; REINSBERG 2006, 66–70.

⁶⁶ Dies erklärt wohl auch die Darstellung des Opfernden auf dem bekannten Sarkophag in Mantua, dessen jugendliches Alter den realen Vollzug eines solchen Staats- und/oder Profectio-Opfers ausschließt: REINSBERG 2006, 70.

⁶⁷ WREDE 2001, 29f.; REINSBERG 2006, 70f. 196f. Kat. 15 Taf. 13,2; 16,2; 70–71; 198 Kat. 20 Taf. 20,2–3; 192 Kat. 6 Taf. 21,1; hierzu kommt vermutlich das heute nicht mehr auffindbare Fragment ebda., 71. 214f. Kat. 76 Taf. 16,4. Einzig der sog. Rinuccini-Sarkophag in Berlin lässt eindeutig erkennen, dass es sich bei der Orans um die Personifikation der Pietas handelt, da der Kopf ausreichend gut erhalten und als der einer Idealfigur bestimmbar ist. Doch befindet sich die Pietas, wie üblicherweise Concordia in der Hochzeitsszene, weit im Hintergrund und nicht auf einer Ebene mit dem Opfernden, wie in den anderen Beispielen, und ist daher als Ausnahme anzusehen.

in einem konkreten Ereignis gemeint. Auch wenn die Feldherrenkleidung des Opfernden der Friessarkophage und zwei der drei Säulensarkophage auf ein Feldherrenopfer, möglicherweise das *profectio*-Opfer, anspielen, hatten deren Ehefrauen bei dieser Gelegenheit zweifellos keine entsprechend prominente Rolle inne.⁶⁸ Ihre realitätsferne Einführung in diese Bilder sowie ihre Einbeziehung in die unspezifischen Opferbilder sind daher zum einen auf ein Bedürfnis zurückzuführen, beide Ehepartner gleichberechtigt darzustellen, zum zweiten auf die besondere Eignung des *Pietas*-lobes für beide Partner, und zum dritten auf die Wichtigkeit der *pietas* als Tugend generell. Dies bestätigt sich schließlich an den im 3. Jh. weiterlaufenden Riefel- und Säulensarkophagen, welche die Opferszene teilen und auf die beiden Eckfelder verteilen: das eine zeigt die Libation des Ehemannes, das andere die Ehefrau in Gebetshaltung (Abb. 6). Auf diese Weise werden Gebets- und Opferszenen oft gänzlich aus ihrem Kontext isoliert, und die Militärtracht kann durch die Toga ersetzt werden. Der Akt des Opfern wird damit zum reinen Zeichen und Ausweis der Tugend und Pflichterfüllung des Dargestellten, von denen man aber sicher weiterhin annehmen darf, dass sie sich auf die Götter und den Staat bezieht.⁶⁹

Gelegentlich ist der Gebetsgestus beidarmig ausgeführt, und in einem Fall sogar das Otricoli-Schema kopiert; in der Mehrzahl der Bilder ist er einarmig, wobei aber in aller Regel auch ein brennender Klappaltar dargestellt ist.⁷⁰ Dieser macht nicht nur die Bedeutung der Geste klar, sondern verdeutlicht auch, dass es sich hier nicht um kontemplative Anbetung handelt, sondern um Teil des Opfergeschehens.⁷¹

⁶⁸ E. A. HEMELRIJK, „Women and sacrifice in the Roman empire“, in: O. HEKSTER / S. SCHMIDT-HOFNER / C. WITSCHEL (Hg.), *Ritual dynamics and religious change in the Roman Empire. Proceedings of the Eighth Workshop of the International Network Impact of Empire* (Heidelberg, July 5–7, 2007). *Impact of Empire* 9 (Leiden 2009) 253–267 hat überzeugend dargelegt, dass die verbreitete Vorstellung, Frauen seien von blutigen Opfern grundsätzlich ausgeschlossen gewesen, verfehlt ist. Doch waren Frauen von bestimmten Opfern ausgeschlossen, und im realen Feldherrenopfer stand eindeutig der in den Krieg ziehende Feldherr im Vordergrund, auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass seine Frau anwesend sein durfte.

⁶⁹ Dies gilt auch, wenn die opfernden Militärs noch auf das konkrete Opfer der Friesarkophage hinweisen sollten: Durch die Ausblendung des Kontexts wird die Bildaussage auf das Wesentliche fokussiert, das nun offensichtlich die *pietas* war.

⁷⁰ REINSBERG 2006, 71f. mit Beispielen. Beidarmig: ebda. Kat. 138; 151; 25; im Ada-Schema: A. GIULIANO, *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, Bd. 1, 8/1, *Le Aule delle Terme* (Roma 1985) 5–10 Nr. 1, 2 (M. Bertineti); ALEXANDRIDIS 2004, 259 Nr. 11; die Linke hält hier eine Buchrolle. Auf dem Sarkophag in Cordoba REINSBERG 2006, Kat. 11 fehlt der Altar und die Verstorbene hält eine Buchrolle in der Hand und wird von einer weiteren Frau begleitet. Hier ist die erhobene Rechte vielleicht als Redegestus zu deuten, wie es in Darstellungen des späteren 3. und des 4. Jh.s dann öfter vorkommt.

⁷¹ REINSBERG 2006, 72f. F. MATZ, „Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba“, *Madriider Mitteilungen* 9 (1968) 300–310, deutete den Gebetsgestus der Sarkophage, aber auch anderer Monumente, als einen Hinweis auf die Apotheose der Dargestellten. Dem ist

Die Verteilung der Ikonographien auf die Geschlechter erklärt Reinsberg damit, dass sich das Rollenbild des opfernden Mannes an der Realität der Staatsopfer orientierte: Der Opferherr wird bei der das Opfer normalerweise einleitenden Libation gezeigt, während der *papa* (Opferdiener) den Stier tötet, der den Charakter des Opfers verdeutlicht.⁷² Wie die *pietas Augusti* sich auf die Götter und den Staat richtet, so auch die des Grabherrn. Einen entsprechenden Staatsakt, an dem die Ikonographie der Frauen sich ausrichten konnte, gab es nicht.⁷³ Doch ist es hier wohl nicht nur das Vorbild der Priesterin und die Pietasikonographie der Münzen gewesen, die die Wahl angeregt haben, sondern, wie im männlichen Opferbild auch, das kaiserliche Vorbild.⁷⁴ So wie die Kaiserin speziell die für den Fortbestand der Dynastie so wichtige *pietas* gegenüber der Familie verkörperte und somit das Spektrum der geforderten *pietas* des Kaiserpaares abrundete, so stand auch die Frau auf den Sarkophagen der Oberschicht für die *pietas erga familiares*, und ergänzte den Mann beim Staatsakt.

3. Christliche Oranten (Beterinnen)

Vor diesem Hintergrund ist auch die Übernahme der Oransfigur in die christliche Kunst zu sehen, wobei ihre Prominenz sich zunächst daraus ergeben haben muss, dass das bis dato beliebtere Opferbild im christlichen Kontext obsolet geworden war. Wie zuvor konnte der Gebetsgestus sowohl im Handlungskontext als auch isoliert vorkommen. In den frühen Darstellungen Daniels in der Löwengrube oder der drei Jünglinge im Feuerofen bringen die erhobenen Arme das Gebet zu Gott um Errettung aus der Not zum Ausdruck.⁷⁵ Sie knüpfen damit inhaltlich unmittelbar an die Tradition des nicht-christlichen Bittgebets an, das nun erneut zum Darstellungsthema erhoben wird.

Umstritten ist die Bedeutung der Orans jedoch, wo sie außerhalb eines narrativen Zusammenhangs begegnet: großformatig in der Katakombenmalerei (Abb. 7 und 8)⁷⁶ oder kleinfigurig auf Sarkophagen⁷⁷ und in unbeholfenen Ritzzeichnungen auf den Verschlüssen der *loculi* (Wandni-

jedoch zu Recht widersprochen worden: WREDE 1981, 205f.; REINSBERG 2006, 70 Anm. 495; ALEXANDRIDIS 2004, 79 mit Anm. 760.

⁷² REINSBERG 2006, 73; dass es sich um ein Staatsopfer handelt, ist immer gesehen worden.

⁷³ Ebda.

⁷⁴ Anders ebda., 73f. Auf den Vorbildcharakter der Kaiserinnen im provinziellen und kommunalen Kaiserkult hat auch HEMELRIJK 2007 hingewiesen.

⁷⁵ Hierzu STUDER-KARLEN 2012, 121 mit Bibliographie.

⁷⁶ A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane* (Roma 1993) 207f.; ZIMMERMANN 2007, 168–171; DRESKEN-WEILAND 2010, 38–76.

⁷⁷ STUDER-KARLEN 2012, 117–170.

schen für Bestattungen).⁷⁸ Interessanterweise sind auch christliche Oranten⁷⁹ hier vornehmlich, wenn auch nicht mehr ausschließlich, weiblich, auch wo sie gelegentlich auf Gräbern von Männern erscheinen. Seit langem sind zwei Erklärungen vorherrschend, die Oranten stellten entweder die Verstorbenen oder die zu Gott betende Seele der Verstorbenen dar, wobei letzteres die fast ausschließliche Verwendung der weiblichen Orans erklären soll: die Seele sei im Falle von Verstorbenen beider Geschlechts weiblich, weil das Substantiv für Seele im Lateinischen wie im Griechischen weiblich ist (*anima* / *psychē*). Ob es sich bei den Gebeten um Bittgebete oder kontemplative Anbetung handelt, ist dabei umstritten.⁸⁰ Dies ist nicht der Ort, die Diskussion völlig neu aufzurollen, nicht zuletzt, da die Orans insbesondere seit dem 4. Jh. in sehr unterschiedlichen Kontexten erscheint. Ich will mich daher auf einige Bemerkungen beschränken, und vor allem auf das Fortleben der vorchristlichen Vorstellungen konzentrieren.

Zunächst ist festzuhalten, dass viele Oranten Porträtzüge und Modfrisuren tragen und daher spezifische Personen meinen. Für diese ergibt sich lediglich die Frage, ob sich der Sinn des Gebetsgestus näher spezifizieren lässt.⁸¹ Daneben gibt es viele nicht eindeutig individualisierte Oranten, die theoretisch als Darstellungen der Seelen auch männlicher Verstorbener, oder als betende Seelen *sui generis* in Frage kämen. Letzteres ist m.E. nicht völlig auszuschließen, da die Orans oftmals als Pendant zum ‚Guten Hirten‘ erscheint, der niemals individualisiert ist und nach übereinstimmender Meinung nie einen Verstorbenen meint.⁸² Andererseits finden sich in dieser Position auch eindeutig individualisierte Oranten⁸³ sowie Verstorbene mit Bildungsattributen, für die keine vergleichbare symbolische

⁷⁸ F. BRISCONTI, „La rappresentazione dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiese e romane“, *Antichità Altoadriatiche* 30 (1987) 289–308.

⁷⁹ Ich übergehe hier die Frage, ob alle in der Literatur in unserem Zusammenhang diskutierten Bilder tatsächlich christlich sind. Für eine nennenswerte Anzahl lässt sich dies mangels eindeutiger Indizien nicht beweisen. Für die hier angestellten Überlegungen ist jedoch eine Festlegung im Einzelfall nicht entscheidend.

⁸⁰ S. den Überblick in STUDER-KARLEN 2012, 117–119.

⁸¹ Insofern ist es nicht gänzlich müßig, im Falle weiblicher Verstorbener zu fragen, ob es sich um diese selbst oder ihre Seele handelt (so ebda., 118 mit Berufung auf ältere Literatur): Nur wenn und wo man das Beten im Jenseits ansiedelt, wird dieser Unterschied unerheblich.

⁸² Seine Bedeutung ist ebenfalls umstritten, aber hier nicht zentral; vgl. N. HIMMELMANN, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 65 (Opladen 1980) 138f.; J. ENGEMANN, „Hirt“, *RAC* 15 (1991) 577–607; B. C. EWALD, *Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs*. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 34 (Mainz 1999) 64–69; DRESKEN-WEILAND 2010, 77–95.

⁸³ Z. B. B. CHRISTERN-BRISEINICK / G. BOVINI / H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Bd. 3, *Frankreich, Algerien, Tunesien* (Mainz 2003) Nr. 33; STUDER-KARLEN 2012, 81 mit Abb. 67; 158 mit Abb. 122.

Bedeutung vorgeschlagen wird,⁸⁴ so dass das Argument nicht zwingend ist. Auch ist zu bedenken, dass das Fehlen einer deutlicheren Individualisierung oft schlicht durch die kursorische Arbeit der Steinmetze erklärt werden kann. Jedenfalls ist mir keine nicht-individualisierte Orans auf einem handwerklich hochstehenden Sarkophag bekannt, und solche scheinen auch in anderen Kunstgenres zu fehlen. Insofern ist es überzeugender, in allen Oranten intendierte Porträt Darstellungen, d.h. Darstellungen von spezifischen Menschen zu erkennen, womit auch die Idee, weibliche Oranten stellten die Seelen männlicher Verstorbener dar, obsolet wäre.⁸⁵

Für diese letzte Annahme gibt es m.E. aber auch keine Notwendigkeit, wenn man einmal von der Vorstellung abrückt, Männer müssten grundsätzlich im Vordergrund gestanden haben, oder die Geschlechter müssten zumindest immer gleichermaßen prominent erschienen sein, denn die traditionelle Grundbedeutung der Orans lebt im Christentum nachweislich fort. Auch im 3. und 4. Jh. spielt die weibliche Verpflichtung gegenüber der Familie noch eine große Rolle, und wird mit dem Terminus *pietas* bezeichnet. Dies zeigen nicht zuletzt die Münzen, welche das beliebte Motiv der *Pietas* mit Kind(ern) noch bis in die Mitte des 4. Jh.s, und weiterhin vornehmlich auf Münzen der Kaiserinnen, wiedergeben.⁸⁶ Im funerären Kontext war auch die Grabpflege (und somit die Sorge für die Vorfahren) Teil der weiblichen *pietas*,⁸⁷ ein Aspekt, zu dem unter Christen auch die Fürbitte für den Verstorbenen gehört haben dürfte. Insofern ist es im Falle

⁸⁴ Z.B. BOVINI / BRANDENBURG / ULBERT / DEICHMANN 1967, 68f. Nr. 80 Taf. 24.

⁸⁵ Die zitierten ‚Belege‘ für weibliche Oranten als Seelen männlicher Verstorbener sind m.E. nicht schlüssig, und ich nenne hier nur ein Beispiel. Ein Sarkophag im vatikanischen Museo Pio Cristiano (ebda., Nr. 6; STUDER-KARLEN 2012, 164 Abb. 99 und 125) ist einem gewissen Sabinus gewidmet, der auf dem Deckel in einer Büste vor Parapetasma dargestellt war. Auf dem Kasten befindet sich in zentraler Stellung eine Orans zwischen biblischen Szenen. Es ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, und in der Tat sehr unwahrscheinlich, dass nur Sabinus in dem Sarkophag beigesetzt war oder werden sollte: der Sarkophag wurde ihm von seiner Frau gesetzt, die zweifellos ebenfalls dort bestattet werden wollte. Ehepaare wurden traditionell sehr häufig, wenn nicht ganz überwiegend, zusammen bestattet. Auch sind Inschriften häufig komplementär zu den Bildern zu lesen, und listen keineswegs immer vollständig alle Bestatteten auf. Im vorliegenden, wie auch in den weiteren Fällen von nicht umgearbeiteten Sarkophagen, ist vielmehr dem Repräsentationsbedürfnis des Mannes durch die Inschrift (und in einigen Fällen seine Büste auf dem Deckel) genüge getan, während die Frau als Orans erscheint.

⁸⁶ KLAUSER 1959, 143f.; J.-P. CALLU, „*Pietas romana. Les monnaies de l'impératrice Théodora*“, in: P. BOYANCÉ (Hg.), *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*. Collection de l'École française de Rome 22 (Rome 1974) 141–151; VOLKOMMER 1997, Nr. 40, 41, 49, 50.

⁸⁷ REINSBERG 2006, 153f., liest die Oranten der *vita humana* Sarkophage auch als *exempla* für die Hinterbliebenen, welche den Grabkult zu vollziehen haben; zum Grabkult als Akt der *Pietas* s. NIELSEN 1997, 195f.; zur Grabpflege als familiärer Aufgabe im Christentum s. É. REBILLARD, *The care of the dead in late antiquity*. Cornell studies in classical philology 59 (Ithaca / NY 2009) 20f. 26f. 160f. 174f.; Frauen als Euergeten im funerären Bereich: C. OSIEK, „Roman and Christian burial practices and the patronage of women“, in: L. BRINK /

der meist isolierten Ritzzeichnungen der Lokulusverschlüsse vielleicht am ehesten denkbar, dass nicht eine Verstorbene, sondern eine Hinterbliebene gemeint ist, insbesondere dort, wo sie sich auf dem Grabverschluss eines männlichen Verstorbenen befindet.⁸⁸

Wo die Orans hingegen die weibliche Verstorbene meint, und dies scheint in der Tat zumindest auf Sarkophagen und in der Katakombenmalerei der Fall zu sein, wird sie in der einschlägigen Literatur in der Regel im Jenseits oder Paradies verortet. Manche Darstellungskontexte, vor allem in späteren Bildern, legen diese Deutung durchaus nahe, wie Dresken-Weiland gezeigt hat.⁸⁹ Doch ist es unwahrscheinlich, dass diese Deutung verallgemeinert werden kann.

Auf Sarkophagen finden sich außer Oranten weiterhin die Gebildeten mit Buchrolle und die ihrem Ehemann im Handschlag verbundene Ehefrau.⁹⁰ Dies unterstreicht, dass die traditionellen Tugenden von ehelicher *concordia*, von *paideia* (Bildung), und von *pietas* weiterhin Geltung besaßen. Auch legt die – ebenfalls traditionelle – Isolierung der Chiffren für diese Tugenden von einem konkreten Handlungs geschehen die Annahme nahe, es sei weniger eine spezifische Art oder ein spezifischer Inhalt des Betens gemeint, sondern die *pietas* als Charaktereigenschaft und Tugend der Verstorbenen. Aus dieser können sich natürlich konkrete Akte der *pietas* implizit ableiten, die sich sowohl auf soziale als auch auf religiöse Inhalte beziehen. Zumindest für solche Sarkophage, wo die Orans von eindeutig christlichen Gestalten oder biblischen Szenen umgeben ist, wird man voraussetzen dürfen, dass ihre *pietas* nun auch die *pietas erga Christum* mit einschließt.⁹¹ Hier wie auch im Falle der Oranten im Jenseits wäre tatsächlich zu überlegen, ob sich nun, d.h. im 4. Jh., erstmals in der Bildkunst das kontemplative Beten nachweisen lässt, obgleich die Tatsache, dass Sarkophage mit der Anbetung Christi niemals das Oransschema zeigen, vielleicht eher dagegen spricht. In jedem Fall sind die Darstellungen hier jedoch weiterhin in erster Linie als Charakterbilder und Tugendlob zu verstehen, und nicht auf eine konkrete Situation bezogen.⁹² Damit ist, sofern nicht ein-

D. GREEN (Hg.), *Commemorating the Dead: Texts and Artefacts in Context. Studies of Roman, Jewish, and Christian Burials* (Berlin 2008) 243–272.

⁸⁸ Zu vereinzelten epigraphischen Zeugnissen für diesen Gedanken s. J. DRESKEN-WEILAND, „Vorstellungen von Tod und Jenseits in den frühchristlichen Grabinschriften des 3.–6. Jh.s in Rom, Italien und Afrika“, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 101 (2006) [289–312] 301; zu solchen Fürbitten allgemein A. MERKT, *Das Fegefeuer. Entstehung und Funktion einer Idee* (Darmstadt 2005) 57–64.

⁸⁹ DRESKEN-WEILAND 2010, 40–76.

⁹⁰ STUDER-KARLEN 2012, *passim*, zusammenfassend 38–40.

⁹¹ Zu diesen ebda., 121–126. 132–138. Meine Deutung der Orans primär als Ausdruck einer weiblichen Tugend steht nicht unbedingt im Gegensatz zu den Deutungen dieser Autorin.

⁹² S. BIRK, *Depicting the dead. Self-representation and commemoration on roman sarcophagi with portraits*. ASMA 11 (Aarhus 2013) 89–91, möchte die Orans der Sarkophage als ei-



Abb. 7: Sog. Velata-Cubiculum, Rom, Priscilla Katakombe.

deutige Hinweise hinzutreten, auch offen gelassen, ob es sich bei diesen Darstellungen *von* Verstorbenen auch um Darstellungen *als* Verstorbene, d.h. in einem jenseitigen Zustand handelt. Tugendlob als solches hat den Vorzug, dass es sich sowohl auf die positiven Eigenschaften einer Person in der Vergangenheit als auch auf ihre Haltung in Gegenwart und Zukunft beziehen kann. Eine solche Zurschaustellung von Tugenden fügt sich nicht nur bestens in die gesellschaftliche Tradition ein, sondern auch in die verschiedentlich nachweisbare Vorstellung, dass die Christen ihr jenseitiges Schicksal ihrer diesseitigen Tugendhaftigkeit zu verdanken haben.⁹³

Dieser Eindruck bestätigt sich in den großformatigen Wandmalereien, wo ebenfalls biblische Bilder mit solchen der privaten Selbstdarstellung in traditionellen Rollen verbunden sind. Im sogenannten Velata-Cubiculum der Priscillakatakombe aus dem dritten Viertel des 3. Jh.s zum Beispiel sieht man in der Lünette der Rückwand eine weibliche Orans im Zentrum, die eine zeitgenössische Modefrisur trägt und daher die Grabherrin meint

ne Variante der gelehrten Frau erklären. Doch während die Orans tatsächlich gelegentlich auf Sarkophagen mit Bildungsthematik erscheint, sind diese Fälle doch äußerst selten (vgl. ihren Appendix C). Auch beachtet sie nicht, dass die erhobene Rechte nun auch vermehrt als allgemeiner Redegestus fungiert, wie aus manchen Kontexten eindeutig hervorgeht. Im Übrigen weisen FYNTIKOGLU / VOUTIRAS 2005, 164, mit Berufung auf F. FLESS, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung* (Mainz 1995) 34–36, darauf hin, dass Betende und Opfernde gelegentlich Buchrollen in den Händen halten, die auf die schriftlich vorgegebenen und u.U. durch einen Vorsprecher vorgelesenen Gebete verweisen.

⁹³ J. DRESKEN-WEILAND, „Vorstellung von Tod und Jenseits in den Frühchristlichen Grabinschriften der Oikumene“, *Antiquité Tardive* 15 (2007) 285–302; Dies. 2010, 50f. 67.

(Abb. 7). Sie wird auf der linken Seite flankiert von einer Unterrichtsszene, in der dieselbe Person vor einem sitzenden, älteren Mann mit Buchrolle steht. Rechts ist dieselbe Frau ein drittes Mal dargestellt, diesmal sitzend mit einem Kleinkind auf den Armen.⁹⁴ Ähnliche idealtypische Szenen aus dem Leben der Verstorbenen finden sich auf traditionellen römischen *vita privata* Sarkophagen ebenfalls. Sie beschreiben die Tugenden der Verstorbenen: sie ist gebildet, eine gute Mutter, und *piissima*. Ihre *pietas* ist daher sicher wie in den gleichzeitigen nichtchristlichen Sarkophagdarstellungen zunächst attributiv im Sinne eines recht umfassenden Tugendlobes zu verstehen, auch wenn hier vielleicht die konkretere, im eigentlichen Sinne religiöse Frömmigkeit des Betens zu Christus oder Gott hinzugekommen sein mag. In diesem Sinne ist es wohl auch zu verstehen, wenn sich direkt vor einer reich geschmückten und gekleideten Beterin an gleicher Stelle im Cubiculum C des Coemeterium Maius ihr Sohn befindet (Abb. 8). Die Darstellung wurde gelegentlich als die der Madonna gedeutet, doch sind Porträtzüge und Modefrisur der Frau deutlich zu erkennen.⁹⁵

Insofern ist es auch zunächst ein traditioneller Zug, dass die *pietas* fast ausschließlich als weibliche Tugend präsentiert wird. Im ersten Band des Repertoriums der christlichen Sarkophage aus Rom und Ostia stehen 121 weiblichen nur 10 männliche Oranten gegenüber, die zudem ganz überwiegend (sehr) jugendlich sind.⁹⁶ Dies legt den Eindruck nahe, dass *pietas* eine beliebte Tugend jener Personen sein könnte, die bestimmte andere Leistungen wie öffentliche Ämter nicht vorzuweisen haben. Die besondere Prominenz der Orans auf diesen Sarkophagen, sowohl hinsichtlich ihrer Häufigkeit als auch hinsichtlich ihrer zentralen Stellung in den Dekorationen, bedarf allerdings näherer Erklärung, denn es fehlen weitgehend nicht nur männliche Oranten, sondern männliche Porträtfiguren überhaupt.⁹⁷

⁹⁴ F. BISCONTI / D. NUZZO, „Scavi e restauri nella regione della ‚Velata‘ in Priscilla“, *Rivista di archeologia cristiana* 77 (2001) [7–95] 70–77; F. BISCONTI, *Le pitture delle catacombe romane* (Todi 2011) 113–154; B. E. BORG, *Crisis and ambition. Tombs and burial customs in third-century AD Rome* (Oxford 2013) 254f. mit ausführlicher Begründung für die von der gängigen Interpretation abweichende Deutung und Bibliographie.

⁹⁵ Madonna: U. M. FASOLA, „Topographische Argumente zur Datierung der ‚Madonna orans‘ im Coemeterium Majus“, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 51 (1956) 137–147; Verstorbene: ZIMMERMANN 2007, 177 mit Taf. 26d; STUDER-KARLEN 2012, 115 Anm. 763.

⁹⁶ Vgl. LANGE 1996. Die Jugendlichkeit der männlichen Oranten wurde auch bemerkt von STUDER-KARLEN 2012, 158–164, die das Phänomen aber nicht weiter erläutert. Die Seltenheit männlicher Oranten erklärt sie wie ihre Vorgänger durch das weibliche Geschlecht der Termini für Seele (ebda. 158 mit Anm. 1144). Die männlichen Oranten erklärt sie mit dem vereinzelt Wunsch der zumindest geschlechtsmäßigen Präzisierung der Aussage. Hinzu kommen einige männliche Oranten in der Katakombenmalerei: ebda., 159 Anm. 1145.

⁹⁷ Nur sehr gelegentlich erscheinen hier männliche Figuren im Bildstypus, wie etwa der *clarissimus puer* auf einem Sarkophag des frühen 4. Jh.s aus der Prätextatkatakombe: BOVINI / BRANDENBURG / ULBERT / DEICHMANN 1967, 233f. Nr. 564 Taf. 87. Wie dieser, sind jedoch auch die übrigen tendenziell früh und nicht eindeutig christlich. S. aber den noch



Abb. 8: Orans mit Kind aus dem sogenannten Cubiculum della Madonna, Rom, Coemeterium Maius.

Wo in entsprechender Position, etwa in den Seitenpanelen von Strigilis-sarkophagen, Männer erscheinen, handelt es sich in erster Linie um den ‚Guten Hirten‘, dann auch um Männer in Himation (griechischem Mantel) und mit Buchrolle. Diese tragen jedoch in aller Regel keine Porträtzüge und sind oft gedoppelt, so dass es sich entweder um generische Gelehrte oder aber um Apostel handeln muss.⁹⁸ Im Zentrum der Kompositionen kommen, von wenigen meist nicht eindeutig christlichen Ausnahmen abgesehen,⁹⁹ sogar ausschließlich der ‚Gute Hirte‘ und später Christus vor. Männliche Porträts finden sich fast ausschließlich als Büsten in Clipei (Rundschilden) oder vor einem Parapetasma (Vorhang) auf den Deckeln in den seit dem 2. Jh. bekannten Ikonographien, sind aber auch dort leicht in der Minderheit.¹⁰⁰ Dieses Ungleichgewicht¹⁰¹ lässt sich weder durch das verständliche Verschwinden des Opfernden erklären, noch durch den

dem 3. Viertel des 3. Jh.s angehörigen Sarkophag in Santa Maria Antiqua, der auf der Front mit biblischen Szenen im Zentrum die Orans dem lesenden *pepaideumenos* gegenüber stellt: ebda., 306f. Nr. 747 Taf. 117.

⁹⁸ STUDER-KARLEN 2012, 126–132.

⁹⁹ S. LANGE 1996, 109, mit 8 Exemplaren. Von diesen sind aber die meisten nicht als christlich zu erweisen und / oder zu fragmentarisch, um eine Aussage zuzulassen.

¹⁰⁰ S. die Listen in ebda. Porträtclipei: 23 Ehepaare, 13 Männer, 15 Frauen (einmal mit Kind), und 8 Kinder. Büsten vor Parapetasma: 28 Frauen (einmal mit Kind) stehen 17 Männern gegenüber, wobei auf einigen Sarkophagen beide als Pendants erscheinen.

¹⁰¹ Es würde auch in dem Falle bestehen, wenn wir weibliche Oranten als Seele männlicher Verstorbener akzeptieren würden.

Rückgang an *pepaideumenoi* (Gebildeten).¹⁰² Angesichts des weiterhin relevanten Bildungsideals, das sich ja auch in den erhaltenen Männerporträts niederschlägt und nach Bedarf leicht christlich auszudeuten wäre, ist vielmehr dieser Rückgang selbst ebenso zu erklären, wie die Tatsache, dass die Oransikonographie nur extrem vereinzelt und spät für erwachsene Männer übernommen wurde.¹⁰³ Wir sind demnach mit der überaus interessanten Tatsache konfrontiert, dass Frauen in der frühchristlichen fune-rären Bildkunst generell eine herausragende Position einnehmen, die nicht durch die wenig überzeugende Umdeutung weiblicher Oranten in männliche Seelen hinwegklärt werden kann und sollte. Vielmehr steht zu vermuten, dass die Bilder gesellschaftliche Phänomene spiegeln, die wohl nur im weiteren sozio-historischen Kontext erklärt werden können und einer eigenen Untersuchung bedürfen.¹⁰⁴

4. Fazit

Beten als Kommunikation mit einer Gottheit ist während des gesamten hier betrachteten Zeitraums ein zentrales Element der nicht-christlichen wie christlichen Religion. Anders als philosophische und theologische Traktate wie der in diesem Band im Zentrum stehende Maximus-Text vermuten lassen, handelte es sich dabei jedoch in erster Linie um Bitten um Rettung oder Vergünstigungen, und in zweiter Linie um Dank für ebendiese an die Gottheit, während die kontemplative Anbetung und spirituelle Begegnungen extrem selten gewesen zu sein scheinen, und sich erst im Christentum langsam durchsetzen. So jedenfalls lassen die epigraphischen und bildlichen Zeugnisse vermuten. Daraus erklärt sich auch die gesellschaftliche Bedeutung des Betens: Nur mit Unterstützung der Gottheit – oder zumindest ohne ihren Widerstand – lassen sich Wohlergehen und Fortbestand von Familie wie Staat sichern. Dies dürfte auch erklären, warum die Demonstration von Frömmigkeit zu einem wichtigen Element der bürgerlichen wie herrscherlichen Selbstdarstellung werden konnte. In vorchristlicher Zeit scheint das Beten als rein verbale Kommunikation nach dem Opfer als Akt des Gabentausches die zweite Stelle eingenommen zu haben, weshalb seine Darstellung – wenn auch nicht die Praxis! – weitgehend auf Frauen beschränkt war. Die spezifische Ikongraphie der Orans mit beidarmigem oder einarmigem Gebetsgestus wurde somit vor allem für die Selbstdarstellung von Frauen erfunden und verwendet. Spätestens in der römischen Kaiserzeit verselbständigte sich die Oransikonographie,

¹⁰² Wie etwa STUDER-KARLEN 2012, 160 mutmaßt.

¹⁰³ Zu diesen späten Einzelstücken s. ebda., 161.

¹⁰⁴ Der Hinweis auf die – angebliche oder tatsächliche – schnellere Verbreitung des Christentums unter Frauen (so z.B. ebda., 34) scheint mir als Erklärung unzureichend.

die nun nicht mehr (nur) den Akt des Betens und die Kommunikation mit einer Gottheit zum Ausdruck brachte, sondern als allgemeines Zeichen der *pietas*, welche sich im Falle der Frauen in erster Linie auf die Familie bezog, zum weiblichen Tugendlob eingesetzt wurde. In dieser Funktion dürfte sie auch in die christliche Ikonographie übernommen worden sein. Abgesehen von einigen biblischen Szenen, in denen männliche Protagonisten um Errettung aus einer konkreten Notlage bitten, und obgleich das traditionelle männliche Pendant zur Orans, der Opfernde, aus offensichtlichen Gründen nicht mehr darstellungswürdig war, sind es weiterhin fast ausschließlich Frauen, die als Oranten dargestellt werden.