



RESEARCH CENTER SANSSOUCI
FÜR WISSEN UND GESELLSCHAFT

BildGeschichte #32

Die Geheimnisse der Artemis Ephesia im Potsdamer Neuen Garten

Autorin: Silke Kiesant (SPSG)

Datum: 14.08.2023

Epochenkategorie: 18. Jahrhundert

Sachklassifikation: Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Bildhauerkunst

Schlagwörter: Antike, Artemis, Artemision, Dea Syria, Ephesos, Friedrich Wilhelm II., Fruchtbarkeitsgöttin, Götterkult, Johann Christoph Wohler, Kanope, Konservierung, Kopie, Naturpersonifikation, Neuer Garten, Potsdam, Rodolfo Pio da Carpi, Rosenkreuzer, Wilhelmine von Lichtenau

Diesen Artikel zitieren:

Silke Kiesant: Die Geheimnisse der Artemis Ephesia im Potsdamer Neuen Garten, in: BildGeschichte #32, 14/08/2023, URL: <https://recs.hypotheses.org/10930>.



Potsdam, Neuer Garten, Baumhain in der Nähe des südlichen Haupteingangs, Skulptur von Johann Christoph Wohler: Artemis Ephesia, 1794/95, Sandstein, Höhe circa 230 Zentimeter. Foto links: SPSG, Kurz, 1934; Foto Mitte: SPSG, Roland Handrick, ca. 1993.

Jean-Jacques Boissard: [...] Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum, Bd. 4: IIII. Pars Antiquitatum Romanarum [...], Frankfurt a. M. 1598, Tafel A. 118.

Die lebensgroße Statue der Artemis Ephesia, 1794/95 geschaffen von Johann Christoph Wohler (1748–1799), gehört zu den rätselhaftesten Figuren der Skulpturensammlung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG, Skulpt.sl.g. 987). Ganz untypisch für solche Darstellungen trug sie anfangs eine Sonnenuhr auf dem Kopf. Wann und warum diese durch die Mauerkrone ersetzt wurde, wie es die ältesten überlieferten Photographien zeigen, ist unbekannt. Bis Anfang der 1990er-Jahre stand die Skulptur in einer Fichtengruppe im südlichen Teil des Potsdamer Neuen Gartens, unweit des sogenannten Holländischen Etablissements.¹ Etwa 1994 wurde sie aus dem Park entfernt und vorüber-

¹ Ein herzlicher Dank gilt meinem Kollegen und Gartenkustos bei der SPSG, Gerd Schurig, für den anregenden Austausch und Hinweise auf Quellen zur Artemis Ephesia im Neuen Garten. – Grundlegend zum mythologischen Bedeutungsgehalt der Skulptur: Berit Ruge: Von der Finsternis zum Licht. Inszenierte Erkenntnisreisen in Gärten des Gold- und Rosenkreuzers Friedrich Wilhelm II. Worms 2013, hier: Isis und Kanopus, S. 91–98.

gehend im Marmorpalais gezeigt. Ihr schlechter Erhaltungszustand ließ eine Aufstellung im Freien nicht länger zu. 2006 gelangte sie in das Depot. Wegen ihres bedeutenden Anteils an der Rosenkreuzer-Ikonographie des Neuen Gartens ist eine Wiederaufstellung der Artemis unbedingt notwendig. Dies soll durch die Anfertigung einer bildhauerischen Kopie ermöglicht werden, die anstelle des gefährdeten Originals platziert wird. Die durch eine großzügige Spende des Vereins Berliner Vorstadt e.V. (Potsdam) ermöglichten Arbeiten hierzu haben 2022 mit der Herstellung eines Gipsabgusses begonnen und werden sich noch einige Zeit hinziehen.

Jungfräuliche Kultfigur – Mythologischer Hintergrund

Artemis Ephesia ist die griechische Umdeutung der phrygischen Göttin Kybele, einer archaischen Magna Mater, die schon vor der griechischen Kolonisierung Kleinasiens verehrt und deren Kult im römischen Reich verbreitet wurde.² Ihr Tempel oder besser der ganze Tempelbezirk, das Artemision, befand sich in der antiken Metropole Ephesos in der Nähe der heutigen türkischen Stadt Selçuk und gehörte zu den Sieben Weltwundern. Im Inneren stand die etwa zwei Meter hohe, aus Holz gefertigte und mit Gold und Silber geschmückte Statue der Artemis.

Der merkwürdige, beutelartige Brustschmuck wurde häufig als Vielbrüstigkeit gedeutet und geht wohl auf einen Lese- oder Abschriftfehler bereits in der Antike zurück.³ Die Art der meist bogenförmigen Anbringung deutet darauf hin, dass es sich nicht um Brüste handelt, obgleich damit die Fruchtbarkeit und Nährkraft der Göttin verbunden wurde. Im Rahmen von Opferriten, die in der Kybele-Tradition mit Stierkulten fusioniert waren, deutete man die Gebilde als Stierhoden, was wiederum die Fruchtbarkeits- und Lebenskraftsymbolik unterstreicht. Es ist jedoch nicht sicher, ob am Artemision Stieropfer gebracht wurden. Im Widerspruch zur Deutung als Hoden steht der Brauch der zeremoniellen Ausstattung von Götterbildern mit

² Für das Folgende vgl. Hartmut Böhme: Apostelgeschichte 19,23–20,1. Artemis Ephesia, christliche Idolen-Kritik und Wiederkehr der Göttin, in: Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten, hrsg. von Steffen Martus und Andreas Polaschegg (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, Bd. 13), Bern u. a. 2006, S. 361–394.

³ Böhme: Apostelgeschichte 19,23–20,1 (wie Anm. 2), S. 367. – Für das Folgende siehe auch P. Michel: Die vielen Brüste der Natur. Artemis / Diana von Ephesos – die Vielbrüstige, Online-Publikation der Société Suisse de Recherches en Symbolique, veröffentlicht bzw. revidiert 2016/2020, URL: <http://www.symbolforschung.ch/Natura.html> <20.05.2020>.

Lederbeuteln, die mit Reichtum symbolisierenden Gaben, Bernsteinketten oder Glücksbeuteln als Schmuck um Statuen gehängt worden waren.

Mit der römischen Jagdgöttin Diana verbindet die ephesische Artemis äußerlich nur wenig Gemeinsames, obwohl auch letztere Schutzpatronin der Tiere und der Jagd war. Vor allem wurde sie als Fruchtbarkeitsgöttin, in der Tradition der ägyptischen Göttin Isis als Beschützerin der Frauen und der Geburt, als Heilerin, als Große Mutter des Lebens und des Todes verehrt. Ihr Tempel galt als Asylon, zu dem jährlich Tausende Menschen pilgerten, die überdies viel Geld in die Stadt brachten. Flüchtlinge wurden in einem abgeschlossenen Bereich des Tempelbezirks untergebracht.⁴ Das Kultbild der Artemis, das später mit dem der Isis verschmolz, war in vielen originalgroßen Kopien in der antiken griechisch-römischen Welt sowie in zahllosen Statuetten und auf Münzen verbreitet.

Etwa in den Jahren von 52 bis 55 n. Chr. wirkte der Apostel Paulus in Ephesos, wo sich eine der frühesten christlichen Gemeinden etabliert hatte, und wettete gegen den Devotionalienhandel mit den Artemis-Statuetten. Der Vorwurf des Götzendienstes brachte viel Unruhe in die Stadt, die Silberschmiede fürchteten um ihre Einnahmequelle. Die christliche Kirche nutzte dennoch die heidnische Strahlkraft des Kults, indem sie später Maria, Mutter Gottes und Himmelskönigin, als Nachfolgerin der Artemis Ephesia einsetzte. Wie diese wirkte auch Maria – jungfräulich und gnadenvoll – Wunder und besaß Heilkraft. Äußerlich nachzuziehen ist diese Übernahme in der Analogie zwischen Artemis' Kopfbedeckung mit dem großen Tuch und dem Marientypus der Schutzmantelmadonna, unter deren Mantel sich die armen Sünder flüchten.

In der Frühen Neuzeit entdeckte man die Figur der Artemis Ephesia wieder. Man stellte sie meist als Vielbrüstige dar und deutete sie als Sinnbild der Natur und der Künste. Die Personifikation der *Natura* als Künstlerin verschmolz ab der Zeit um 1500 mit Isis und Artemis Ephesia.⁵ Ihr Topos findet sich in der Malerei, Skulptur, Graphik und Gartenkunst, so zum Beispiel als wasser- und lebensspendende Brunnenskulptur (1568) von Gillis van den Vliete (1547–1602) im Garten der Villa d'Este in Tivoli oder als emblematische Darstellung in

⁴ Ephesos. Neues rund um den Tempel der Artemis, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW), Online-Publikation 18.07.2019, URL: <https://www.oeaw.ac.at/detail/news/ephesos-neues-rund-um-den-tempel-der-artemis> <24.02.2023>.

⁵ Böhme: Apostelgeschichte 19,23–20,1 (wie Anm. 2), S. 377.

alchemistischen Texten. Sie begegnet in Kontexten von Astrologie und Hermetismus sowie in Werken, die das gesamte Natur-Mensch-Verhältnis thematisieren.⁶ Zudem konnten Zeitgenossen ausgegrabene Artemis-Skulpturen in bedeutenden römischen Sammlungen betrachten, wie zum Beispiel die 90 Zentimeter hohe Statuette im Palazzo Giustiniani in Rom (heute Museo Torlonia)⁷ oder die von Gavin Hamilton (1723–1798) in der Villa Hadriana gefundene Statue in den Vatikanischen Museen.⁸

Gehauen aus Sandstein und stark verwundet – Beschreibung der Statue

Der ursprünglich hellgelbe Sandstein der Artemis aus dem Neuen Garten wurde in der Gegend von Magdeburg abgebaut. Die Statue trägt Spuren einer länger zurückreichenden, höchstwahrscheinlich ins 19. Jahrhundert zu datierenden Restaurierung mit Romanzement, einem früher gebräuchlichen Baustoff. Sie ruht auf einem vierstufigen, sich nach oben verjüngendem Podest, an dessen Vorderseite schräg über drei Stufen hinweg ein kleiner Löwe lagert. Dessen Kopf und Hinterteil fehlen. Auf einem Foto von 1934 (Abb. siehe oben) ist der Kopf noch vorhanden, zeigt aber deutliche Spuren einer missratenen beziehungsweise stark verwitterten Ausbesserung. Artemis selbst steht auf einer schmalen Plinthe, die an der Oberseite profiliert ist. Ihre Füße und die unteren Teile des bodenlangen Chitons wurden im Surrogatmaterial ergänzt. Über diesem dünnen Untergewand trägt die Figur einen bis unterhalb der Knie reichenden und aufwändig geschmückten Ependytes, ein in Altvorderasien von Götterbildern oder menschlichen Vertretern dieser Götter getragenes sakrales Gewand, eine Insignie göttlicher oder höchster priesterlicher Würde. Die sechs horizontalen Segmente dieses Gewands sind von oben nach unten mit folgenden dekorativen Elementen besetzt:

⁶ Böhme: Apostelgeschichte 19,23–20,1 (wie Anm. 2), S. 379.

⁷ Christina Strunck: Vincenzo Giustiniani „humor peccante“. Die innovative Antikenpräsentation in den beiden Galerien des Palazzo Giustiniani zu Rom, ca. 1630–1830, in: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, Ausst.-Kat. Berlin, Altes Museum/Rom, Palazzo Giustiniani, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina im Auftrag der Università degli Studi da Roma „La Sapienza“, der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma und der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mailand 2001, S. 105–114.

⁸ Führer durch das Vatikanische Skulpturenmuseum (Päpstliche Museen und Galerien, Bd. 1), Rom 1909, S. 273.

1. hockende Sphinx, gerahmt von jeweils einer Blüte und einem Cherub
2. Biene, gerahmt von Blüten und Bienen
3. Flamme, gerahmt von Blüten und Flammen
4. Blüte, gerahmt von Bienen und Blüten
5. Biene, gerahmt von Blüten und Bienen
6. Blüte, gerahmt von Bienen und Blüten

Die Blüten variieren in ihrer Gestalt und werden in den unteren beiden Segmenten aufgrund des sich verringernden Platzes kleiner. An das obere, nach unten konkav verlaufende Segment schließen drei Bögen mit den als ‚Brüsten‘ gedeuteten Beuteln an (die mittleren ergänzt), die oben von einer Kette aus Perlen oder Eicheln abgeschlossen werden. Auf dem Dekolleté zeichnen sich noch die Umrisse eines Krebses und zweier Cherubim ab. Rechts und links des Halses fallen jeweils zwei noch originale längliche, in sich gedrehte Locken herab, während der Kopf mit dem Gesicht, die nach vorn gestreckten Unterarme komplett und Teile des Schleiermantels erneuert wurden. Die Hände fehlen bereits auf den ältesten bekannten Fotos von 1934. Im stark vereinfacht restaurierten und flach dargestellten Gesicht wurde die Nase abgeschlagen. Die Mauerkrone auf dem Haupt, die jedoch nicht original, sondern eine spätere Zutat ist, wurde 1969 fragmentarisch in einem Nebenraum der Orangerie im Neuen Garten geborgen,⁹ bislang aber nicht wiedergefunden.

An geschützten, kaum bewitterten Stellen des Originals kann man die hohe künstlerische Qualität und feine Durcharbeitung der Details – wie die rückwärtigen Mantelfalten mit Resten eines (mit Sternen oder Sternbildern) geschmückten Saums, die Gewandfalten am Oberarm oder die darunter halb versteckten Cherubim, Bienen, Flammen und unterschiedlich geformten Blüten – deutlich ablesen. Die Restaurierungen aus Romanzement zeigen eingearbeitete flache Ziegel am Hals und an den Unterarmen. Teilweise sind die Ergänzungen, zum Beispiel große Teile des Schleiermantels auf der rechten Seite der Figur, einige ‚Brüste‘, die Hände, die Mauerkrone und die Nase abgebrochen und verloren.

⁹ Potsdam, SPSG, Notiz auf der Inventarkarte von Skulpt.sl.g. 987. Möglicherweise waren die Fragmente aus Romanzement so zerstört, dass sie nicht aufgehoben wurden.

Artemis im Gebüsch – Wechselnde Standorte?

Die früheste Quelle für die Existenz der Artemis Ephesia im Neuen Garten stammt aus dem Jahr 1798 und wird unten noch eingehend behandelt. Außer der dort gemachten Ortsangabe „im Gebüsch“ geht der Text allerdings nicht auf den genauen Standort der Statue ein.¹⁰ Merkwürdigerweise erwähnt der Potsdamer Verleger Carl Christian Horvath (1752–1837) in seinen Beschreibungen des Neuen Gartens weder 1798 noch 1802 die Skulptur.¹¹ Denkbar ist, dass Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) die mystischen Ambitionen seines 1797 verstorbenen Vaters Friedrich Wilhelms II. (1744–1797), des Auftraggebers der mit dem Rosenkreuzerkult assoziierten Artemis, nicht derart öffentlich machen wollte.

So erhalten wir erst mit größerem zeitlichen Abstand 1854 wieder Nachricht von der Statue: „So weit er [der Hauptweg; Anm. d. Verf.] Pappelallee blieb, lagen ihm rechts (d. i. südlich) Tannengebüsche und englische Partien bis zum heiligen See, in diesen zunächst dem Eingang das Büchsenspannerhaus, weiter die Isisstatue, [...]“¹² Erstmals wird hier ein Standort, nämlich im südlichen Teil des Gartens in der Nähe des heutigen Haupteingangs an der Straße Am Neuen Garten, erwähnt. Statt Tannen wird es sich allerdings wohl um Fichten gehandelt haben, eine Baumart, die der Artemis geweiht war. Diesen Platz der „Isis“ führen durchgehend alle Parkpläne aus dem frühen 20. Jahrhundert auf. Von dort wurde die Statue in den 1990er-Jahren deponiert. Bis in unsere Tage ist an dieser Stelle der Baumhain zu erkennen, in der Vorzeit ein heiliger Ort zur Verehrung einer Gottheit.

Während der zwölften Versammlung des Vereins für die Geschichte Potsdams am 25. August 1863 in der Grotte des Neuen Gartens wird jedoch ein anderer Standort beschrieben. Die Vereinsmitglieder unternahmen einen Spaziergang von der Grotte zur Eremitage. Man erfreute „sich an den wunderschönen Aussichten [...], und betrat den mystischen Kreis in unmittelbarer Nähe der Eremitage, in dessen Mitte die Statue der Isis oder Cybele, der

¹⁰ C. H. B. J. P.: Ueber den Königlichen neuen Garten bei Potsdam, in: Königlich privilegirter Preußischer Volksfreund. Eine National-Monatsschrift für den Preußischen Staat (1798), S. 1141–1160, hier S. 1160.

¹¹ Carl Christian Horvath (Autor und Hrsg.): Potsdam's Merkwürdigkeiten beschrieben, und durch Plans und Prospekte. erläutert, Potsdam 1798. – Carl Christian Horvath: Der Königliche neue Garten an der heiligen See, und die Pfauen-Insel bey Potsdam welche Friedrich Wilhelm der Zweyte zu seinem Lieblings-Aufenthalte erbaut hat, Potsdam 1802.

¹² August Kopisch: Die königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam. Von der Zeit ihrer Gründung bis zum Jahre MDCCCLII, Berlin 1854, S. 150.

Ernährerin des Weltalls, aufgestellt ist, seitlich gerahmt von Canopen oder Canoben, Vasen mit Vogelköpfen, welche von der durch die Schwelgerei ihrer Einwohner berüchtigten Stadt Canopos oder Canobos in Unteregypthen den Namen tragen. Erklärend wurde bemerkt, daß der König Friedrich Wilhelm II. dem Orden der Rosenkreuzer nahe gestanden, daß die Isis oder Cybele das Symbol dieses Ordens gewesen und der Canopen-Kreis damit vielleicht in Verbindung zu bringen ist.“¹³ Unweit des Küchengebäudes am Marmorpalais „wurde eine zweite, unfern davon im dichten Schatten des Gebüsches aufgestellte Bildsäule der Isis oder Cybele besichtigt. Diese Statue wird von dem eigenen Geschick verfolgt, daß sie bald nach ihrer Errichtung und nach wiederholten Restaurationen stets gewaltsam beschädigt worden ist, obgleich der Platz ihrer Aufstellung mehrfach gewechselt wurde. Zuletzt ist sie im Jahre 1838 restauriert oder erneuert worden, aber auch gegenwärtig trägt sie wieder die Spuren roher Gewalt.“¹⁴

Diese Beschreibung deutet an, dass es sich bei der an dem zweiten Standort erwähnten Figur um die 1798 bereits durch Vandalismus beschädigte Artemis Ephesia- oder Isis-Statue aus dem „Gebüsch“ handelt. Die „Isis oder Cybele“ auf dem Platz nahe der Eremitage könnte demnach eine Kopie oder Replik gewesen sein, die man aufgrund der Beschädigung der anderen (ersten?) Figur angefertigt und auf der nördlichen Seite des Neuen Gartens platziert hatte. In Bezug auf die Herstellung einer zweiten Artemis fehlen allerdings die Quellen, auch ist eine weitere Artemis Ephesia-Statue nicht überliefert. Der Standort „zwischen der Eremitage und Muschelgrotte [...] im wildgehaltenen Waldesdickicht“ taucht auch im 1888 publizierten Führer des Königlichen Garten-Intendantur-Sekretärs A. Bethge auf: „ein runder Wiesenplan, kreisförmig mit Kanopen besetzt, während sich im Mittelpunkt ein hohes Standbild der Isis befand“.¹⁵ Die Vergangenheitsform suggeriert, dass die Statue 1888 nicht mehr dort stand.¹⁶

¹³ Protocolle des Vereins für die Geschichte Potsdams, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams, hrsg. von Louis Schneider, Potsdam 1864, S. 52–56, hier S. 55.

¹⁴ Protocolle des Vereins für die Geschichte Potsdams (wie Anm. 13), S. 58.

¹⁵ A. Bethge: Die Hohenzollern-Anlagen Potsdam's, Berlin 1888, S. 84.

¹⁶ Vgl. Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 122, (27.05.1889), S. 2741: Werbeanzeige für das Buch von A. Bethge. In der Anzeige heißt es, dass in dem Führer auch davon berichtet werde, „wie es vorher hier ausgesehen“.

Immer wieder fällt die Erwähnung der Kanopen um das Standbild herum auf. Paul Seidel berichtet bereits 1906, dass dieser Kanopen-Kreis um die „Isis oder Cybele“ nicht mehr vorhanden sei.¹⁷ Er identifiziert jedoch ein letztes Exemplar in der Nähe der Pyramide „unter den bis zur Erde reichenden Zweigen einer prachtvollen Tanne“ als eine solche „sogenannte Kanope, ein Götterbild in Form eines riesigen steinernen Kruges mit einem Menschenkopf darauf“ als „letzte[n] Ueberrest einer ägyptischen Anlage im Neuen Garten“.¹⁸ Während Louis Schneider 1864 die Kanopen als „Vasen mit Vogelköpfen“ beschreibt,¹⁹ zeigt die Abbildung bei Seidel tatsächlich ein Gefäß mit einem Schleier tragenden Menschenkopf.²⁰ Möglicherweise handelt es sich hierbei gar nicht um eine der Kanopen, die an der Artemis Ephesia standen, sondern um den Schmuck einer ganz anderen Anlage, die Horvath 1802 erwähnt: „In dieser Gegend [beim Denkmal für Alexander von der Mark am Uferweg nahe dem Marmorpalais; Anm. d. Verf.] steht ferner ein sehenswürdiger Brunnen von Holz: er ist mit Fratzensgesichtern, Ochsenköpfen, Amphybien u.s.w. verzieret, und von den Gebrüdern Wohler schön gearbeitet, oben mit einer Vase, worauf hieroglyphische Figuren stehen; aus dieser Vase guckt ein antiker Kopf, der hinterwärts mit einem Schleyer behangen ist [...]“²¹

In seinen Studien zu den „Rosenkreuzern in Potsdam“ geht Hans Kania auf die Motive dieser spirituellen Gemeinschaft in der Ausstattung der mit Borkenrinde verkleideten Eremitage im Neuen Garten ein. Er stellt einen inhaltlichen Bezug zur Bestimmung dieses vielschichtigen Parkgebäudes her, das „für stille Beschäftigung mit astrologischen Studien bestimmt gewesen sei. In seiner Nähe befand sich an verborgener Stelle ein Standbild der Kybele, der Hüterin der Geheimnisse des Geisterlandes, und um sie gruppierten sich zwölf ägyptische Kanopen, Gefäße mit Menschengesichtern, die Behälter für die Eingeweide der Verstorbenen, Sinnbilder der Unsterblichkeit und der Wiederkehr ins Leibliche. Die Kybele ist heute noch, verstümmelt, an einem einsamen Wege des Gartens zu sehen, die letzte Kanope steht unter einer Tanne in der Nähe der Pyramide. Sinnbildlich war in diesen Figuren der Unsterblichkeitsgedanke der Rosenkreuzer und das Eindringen in die Geisterwelt dargestellt.“ Kania bezieht

¹⁷ Paul Seidel: Das Marmorpalais im Neuen Garten zu Potsdam, in: Hohenzollern-Jahrbuch 10 (1906), S. 33–92, hier S. 68 und 70.

¹⁸ Seidel: Das Marmorpalais im Neuen Garten (wie Anm. 17), S. 70.

¹⁹ Protocolle des Vereins für die Geschichte Potsdams (wie Anm. 13), S. 55.

²⁰ Seidel: Das Marmorpalais im Neuen Garten (wie Anm. 17), Tafel vor S. 73, Foto unten rechts, URL: https://digital.zlb.de/viewer/image/14192918_1906/122/ <14.6.2023>.

²¹ Horvath: Der Königliche neue Garten (wie Anm. 11), S. 33.

sich in seinen Ausführungen fast wortwörtlich auf Seidel, verweist aber deutlich darauf, dass der Platz an der Eremitage nicht mehr der Standort der „Kybele“ sei.²²

Die Aufstellung der Artemis Ephesia auf dem Rundplatz in dem ‚wilden‘ hinteren Teil des Parks könnte mit Wilhelmine Ritz, später Gräfin von Lichtenau (1753–1820), zusammenhängen. Die langjährige Geliebte Friedrich Wilhelms II., die dem König bis zu seinem Tod eine vertraute Freundin blieb,²³ beriet den König in künstlerischen Fragen und wirkte maßgeblich bei der Innenausstattung des Marmorpalais mit. Sie war von 1782 bis 1796 mit dem Geheimkämmerer des Königs, Johann Friedrich Ritz (1755–1809), verheiratet, gebar aber zwischen 1770 und 1780 dem damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm fünf Kinder, von denen zwei das Säuglingsalter überlebten. Der enge Bezug der Artemis Ephesia-Statue, die – wie die folgenden Ausführungen zeigen – als „Mutter der Erde oder die Natur“ geplant und gedeutet wurde, zur 1795/96 erbauten Eremitage mit ihren rosenkreuzerischen Motiven in der Ausschmückung erscheint augenfällig.²⁴ Auch wenn Johann Friedrich Ritz als Geheimkämmerer des Königs mit dem Bildhauer Wohler in Bezug auf die Auftragsvergabe für die Statue korrespondierte, kann ein Anteil der „Madame Ritz“ nicht ausgeschlossen werden.

Quellen zur Entstehung und zum Schicksal der „Mutter der Erde oder die Natur“ von Johann Christoph Wohler dem Älteren

Dass der Künstler der Artemis Ephesia, Johann Christoph Wohler d. Ä. (1748–1799), Kenntnis von antiken Originalskulpturen besaß, ist gesichert, jedoch nicht, ob er sie selbst zum Beispiel in Rom oder anderen Stätten mit bekannten Sammlungen gesehen hat. Ebenso wie sein jüngerer Bruder Michael Christoph Wohler d. J. (1754–1802) – beide wurden in Magdeburg geboren und gingen bei ihrem Vater Michael Christoph Wohler d. Ä. (gest. 1770) in die Lehre – kam Johann Christoph 1769 nach Potsdam und ließ sich bei den Gebrüdern Johann David (1729–1783) und Johann Lorenz Wilhelm Rantz (1733–1776) weiter ausbilden. Beide Wohler-Brüder arbeiteten sehr erfolgreich für König Friedrich II. (1712–1786) in Potsdam,

²² Hans Kania: Gesammelte Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte Potsdams. 3. Von Friedrich Wilhelm II. bis zu Friedrich Wilhelm IV., in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams. Neue Folge 6 (1929), Heft 3, S. 173–218, hier Abschnitt III. Die Rosenkreuzer in Potsdam, S. 180–183.

²³ Wilhelmine Ritz, geb. Enke, wurde 1796 zur „Gräfin von Lichtenau“ geadelt. Vgl. Alfred Hagemann: Wilhelmine von Lichtenau (1753–1820). Von der Mätresse zur Mäzenin, Köln/Weimar/Wien 2007.

²⁴ Kania: Gesammelte Studien 3, III. Die Rosenkreuzer (wie Anm. 22), S. 182.

zum Beispiel am reichen Skulpturenschmuck des Neuen Palais im Park Sanssouci. Friedrich Nicolai (1733–1811) berichtet jedoch nur über den jüngeren Michael Christoph, dass dieser 1770 mit den Gebrüdern Rantz nach Rom ging, um dort die Antiken zu studieren.²⁵

Auch wenn der ältere Johann Christoph möglicherweise nicht nach Italien mitgereist sein sollte, wissen wir von einem engen Austausch und gemeinsamen Arbeiten der Brüder. So vermerkt der Architekt Michael Philipp Boumann (1747–1803) in einem Brief vom 28. August 1798 an Johann Friedrich Ritz, er sei in der „Werkstätte der beyden Bildhauer Wohler gewesen, und [habe] selbige fleißig arbeitend an den Ihnen in Arbeit gegebenen Bas reliefs vorgefunden [...]“²⁶ Es ist davon auszugehen, dass die beiden Bildhauer antike Kunstwerke auch durch graphische Wiedergaben, durch Abformungen oder Modelle kannten. So beschafften sie sich wohl Muster oder Vorbilder antiker Werke als Anregungen für ihre eigenen Werke: „Dem hohen Befehl, unterthänigst zufolge, übersenden wir Ew: Wohlgeb: die aus dem Ercolano und sonst andere aus Antiecken gewählte Esquisen, wovon seine Majestaet für uns eine allergnädigste Auswahl treffen wollen [...]“²⁷ Ein weiterer Nachweis, dass die Wohler-Brüder verkleinerte Nachbildungen berühmter Antiken besorgten, findet sich in einem Schreiben an Ritz vom 6. August 1795: „Ich habe aus Italien zwey Figuren, nemlich Apollo von Belvedere und Venus Dimedici vom schönsten Carara Marmor verfertigt, erhalten, welche auf Camine und Tische placirt werden können: Die Höhe davon ist 2 Fuß 3 Zoll, und die Preise billig.“²⁸ Johann Christoph Wohler bittet darum, Ritz möge sich die knapp 70 Zentimeter hohen Statuetten bei ihm ansehen.

Den Auftrag für die Artemis Ephesia-Statue sicherte sich der ältere Bruder Johann Christoph Wohler. In einem Schreiben vom 17. Oktober 1794 an Johann Friedrich Ritz reichte er ihm eine „Specification“ mit seinen Arbeiten ein, darunter unter Punkt 4 „Die Mutter der Erde oder die Natur, mit egyptischen Hieroglifen nach dem Ideal der Alten, von magdeburger

²⁵ Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten [...], neue völlig umgearbeitete Aufl., 3 Bde., Berlin 1779, Bd. 3, S. 54.

²⁶ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), BPH Rep. 192 NI Ritz A, Nr. 265, Fol. 58. Gemeint sind hier wohl die Reliefs an den Flügelbauten des Marmorpalais.

²⁷ Berlin, GStA PK, BPH Rep. 192 NI Ritz, J. F. Nr. 2276, unfol.: Schreiben der Gebrüder Wohler an Johann Friedrich Ritz vom 11. April 1795.

²⁸ Berlin, GStA PK, BPH Rep. 192 NI Ritz, J. F. Nr. 2276, unfol.: Schreiben von Johann Christoph Wohler sen. an Johann Friedrich Ritz vom 6. August 1795.

Sandstein gearbeitet mit Piedestal und einer Sonnen Uhr von 4 Seiten aus carara Marmor, 8 ½ Fuß hoch. Die Figur und Piedestal ist schwarz Broncirt.“ Knapp zwei Wochen später übersandte Wohler noch eine Liste mit den Preisen seiner angebotenen Sachen, darunter: „Die Natur von Stein: 350 rthlr. [Reichsthaler; Anm. d. Verf.]“ Vor diesem Eintrag vermerkt Ritz: „behalten“.²⁹

Ungewöhnlich erscheint die Verbindung der Sandsteinfigur und einer marmornen Sonnenuhr – sowohl im Hinblick auf die inhaltlich-thematische Aussage (der Kopfschmuck antiker Artemis Ephesia-Statuen besteht meist aus einer Mauerkrone) als auch in Bezug auf die Materialkombination aus Sandstein und Marmor und die praktische Anwendung: Mit dem Podest beträgt die Höhe etwa 230 Zentimeter; so fällt es schwer, sich ein Ablesen der Sonnenuhr auf dem Kopf der etwa 187 Zentimeter hohen Statue vorzustellen. Erklären lässt sich diese Idee mit der für die Rosenkreuzer wichtigen Verbindung von Feuer (Flammen auf dem Ependytes) und Wasser (im Kontext der laut literarischen Quellen um die Statue gruppierten Kanopen).³⁰ Naheliegender erscheint aber auch das Zusammenführen von Tag (Sonnenuhr) und Nacht (Sternengewand) an der Figur der Artemis Ephesia. Seit der griechischen Antike gab es Sonnenuhren auf Pfeilern oder Säulen, im Statuettenformat auch in Verbindung mit Figuren. Sonnenuhren waren unter anderem an Heiligtümern, so auch in Tempelbezirken, aufgestellt. Sie konnten dort als „Zeitgeber für einen Ritus“ dienen oder waren selbst Weihegeschenke.³¹ Dazu gehörten übrigens auch wissenschaftliche Erkenntnisse und neue Ideen; so soll zum Beispiel der vorsokratische Philosoph Heraklit von Ephesos (um 520–um 460 v. Chr.) seine (erst später so betitelte) Schrift „Über die Natur“ im Artemistempel in Ephesos (!) niedergelegt haben. Mit solchen ideellen Weihegeschenken wurden „Heiligtümer auch Sammlungsorte des Wissens“,³² eine Vorstellung, die auch im Zusammenhang mit der Artemis-Statue im Neuen Garten mitschwingen mag. Zumindest lassen die beiden in den

²⁹ Berlin, GStA PK, BPH Rep. 192 NI Ritz, J. F. Nr. 2276, unfol.: Schreiben von Johann Christoph Wohler sen. an Geheimkammerer Ritz vom 11. und 24. Oktober 1794.

³⁰ Ruge: Von der Finsternis zum Licht (wie Anm. 1), S. 94. – „Der Abgott Canopus, in Gestalt eines Wasser-Kruges, der den Feuergott der Heiden verzehrte, und von ihnen unüberwindlich gehalten wurde“ – Interpretation in derselben Akte aus dem Nachlass Ritz, in der auch die Beschreibung der „Natur“ vorliegt (vgl. Anm. 34): Berlin, GStA PK, BPH Rep. 192 NI Ritz, J. F. Nr. 2367, Fol. 30.

³¹ Karlheinz Schaldach: Die antiken Sonnenuhren Griechenlands, Teil 1: Die Funde in historischer Sicht (Berlin Studies of the Ancient World, Bd. 76, 1), Berlin 2021, S. 244f., verfügbar auch als Online-Publikation, URL: <https://edition-topoi.org/book/1601-antike-sonnenuhren-griechenlands-1/> <14.6.2023>.

³² Schaldach: Die antiken Sonnenuhren Griechenlands, Teil 1 (wie Anm. 31), S. 245.

Quellen erwähnten Standorte – in einem Baumhain beziehungsweise in einem („mystischen“) Rondell nahe der Eremitage – erahnen, dass im Park ein Heiligtum der Artemis geschaffen wurde.

Dass die Skulptur mit Uhr genau so, wie Wohler sie anpries, ausgeführt wurde (auch wenn die Sonnenuhr später durch eine Mauerkrone ersetzt wurde), bestätigt ihre erste schriftliche Erwähnung aus dem Jahr 1798: Im Neuen Garten befinde sich außer der Pyramide und der Alexanderurne auch „eine sandsteinerner, aber eisenartig angestrichene weibliche Figur mit 21 Brüsten in verschiedenen Reihen über einander, und mit einer weißen, marmornen Sonnenuhr auf dem Kopfe u. s. w. Die zuletzt erwähnte Statue soll wahrscheinlich die Hertham vorstellen, und giebt einen neuen Beweis des zügellosen Muthwillens des Pöbels, denn es sind ihr, weil sie im Gebüsche versteckt steht, schon fast alle Finger der einen Hand abgeschlagen worden.“³³ Der Autor identifiziert hier also Artemis Ephesia mit der Göttin Hertha, die in der germanischen Mythologie ebenfalls mit der „Mutter Erde“ gleichgesetzt wird.

Im Nachlass von Johann Friedrich Ritz findet sich folgender undatierter Text, bei dem es sich um ein Konzept beziehungsweise Programm für den ausführenden Künstler oder um eine tatsächliche Beschreibung der im Park stehenden Statue handeln könnte. Die nachträglich mit Bleistift hinzugefügte Jahreszahl 1796, lässt – wenn sie zutrifft – auf letzteres schließen:³⁴

Die Natur!

Eine Statue nach dem Ideale der Alten, das Uhrbild der Sonne und der allerhöchsten Weisheit, die strengste Tugend, eine Feindin der Unordnung, die gegen Ihre Grundsätze widersprechend laufen.

Erstes Sinnbild.

Die Krone von Stein bedeutet die Festigkeit der Erde, daß Stern Gewand der Himmel, der die Erde bey der Nacht mit Thau befeuchtet.

Zweites.

Die Egyptier liebten die Hunde, wegen der Treue gegen den Menschen.

³³ C. H. B. J. P.: Ueber den Königlichen neuen Garten bei Potsdam (wie Anm. 10), S. 1160.

³⁴ Berlin, GStA PK, BPH Rep. 192 NI Ritz, J.F., Nr. 2367, Fol. 29r und 29v, ohne Datum (nachträglich mit Bleistift: „1796“).

Drittes.

Es wurden die Kinder von Jugend auf schon abgerichtet, die Vergifter der Menschen zu vernichten, als Schlangen, Taranteln u. dergl. mehr:

Viertes.

Die Perlen als das schönste Product im Meer, wurden ihres natürlichen Glanzes und Reinlichkeit wegen verehret, indem die Seelen der Menschen auch so sein solten.

Fünftes.

Das Sphinx war ihr Sinnbild der Tugend, wan der Mensch sich nicht durch Liebe zur Tugend und Arbeitsamkeit halten wolte, so hielten sie die Gewalt für nöthig –

Sechstes.

Dem Seraph haben sie als das Bild der Unschuld göttlich verehret, indem Sie nicht lasterhaft sein kan.

Siebentes.

Sie ehrten die Blumen der Kräuter, wodurch die Nahrung der Menschen erhalten, und durch das treue Leben wie die mühsamen Bienen beglückt zu leben, sein müssen –

Achtes.

Das Feuer hielten sie für das allerheiligste, und machte die Seele der Erde bey ihnen aus, weil es alles was auf und unter der Erde ist, erhält und erwärmt.

Neuntes.

Das Piedestal ist das Glück der Menschen, dadurch oder worauf man stufenweise zur höchsten Ehre steigen kan, welches aber sehr erschwehret ist; da der meiste Theil durch die Armut zurückgehalten wird.

Einen Zusammenhang zwischen dieser Beschreibung mit Artemis Ephesia stellte bereits Berit Ruge 2007 fest.³⁵ Tatsächlich finden sich alle erkennbaren Schmuckelemente an der Statue in diesem Text wieder. Die „Krone von Stein“ ist mit der Sonnenuhr gleichzusetzen, das „Stern Gewand“ ist auf den Schleiermantel mit dem dekorierten Saum auf der Rückseite zu beziehen, die erwähnten Hunde finden sich als kaum noch zu erkennende Abbilder beidseitig des Halses auf Höhe des Schlüsselbeins der Statue, die „Kinder“, die die „die Vergifter der Menschen (...) vernichten“, rahmen den Krebs auf dem Dekolleté der Statue. Des Weiteren kann die darunterliegende Eichelkette als „Perlenkette“ identifiziert werden, während sich die

³⁵ Ruge: Von der Finsternis zum Licht (wie Anm. 1), S. 92.

Sphinx im oberen Segment des Ependytes findet, wo sie von den Cherubim oder Seraphinen gerahmt ist, darunter sieht man die verschiedenen Blüten und Bienen sowie die Flamme und das Stufenpostament.

Der Text trifft aber ebenso auf das [graphische Vorbild](#) zu, abgebildet im vierten Teil von Jean-Jacques Boissards (1528–1602) sechs Bände umfassender Beschreibung Roms, und zwar sowohl in der lateinischen Ausgabe von 1598³⁶ als auch in der deutschen von 1681.³⁷ Boissards Kupferstich der Artemis Ephesia publiziert 1722 auch Bernard de Montfaucon als [Figur 1 auf Tafel XCVI](#).³⁸ Johann Jakob Schatz gibt 1757 eine gekürzte Fassung des Werks von Montfaucon in deutscher Sprache heraus. Auch er bringt die für Wohler vorbildhafte Artemis ([Tafel XIX, Figur 9](#)) und gibt wie Montfaucon ebenfalls „Boissardus“ als Quelle an. Die Inschrift am Sockel: „ΦΥCIC ΠΑΝΑΙΟΛΟΣ ΠΑΝΤ[ΩΝ] ΜΗΤ[ΗΡ]“ übersetzt Schatz mit „die mannigfaltige Natur aller Dinge Mutter“.³⁹ Zur Deutung der Symbole verweist Schatz auf das umfangreich erläuternde, 1657 erschienene Buch von Claude-François Menestrier (1631–1705), der zwölf Tafeln mit unterschiedlichen Artemis Ephesia-Darstellungen sowie weitere Abbildungen mit Schmuckdetails herausbringt.⁴⁰

³⁶ Jean Jacques Boissard: [...] Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum, 6 Bde., Frankfurt a. M. (1597–1602), Bd. 4: IIII. Pars Antiquitatum Romanarum sive II. Tomus Inscriptionum & Monumentorum quae Romae in faxis & marmoribus visuntur (1598), vgl. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.5937>, Tafel A. 118, siehe DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.5937#0122> <09.06.2023>.

³⁷ Jean Jacques Boissard: Topographia Urbis Romae, Das ist: Eigentliche Beschreibung der Stadt Rom, Sampt Allen Antiquitäten, Pallästen, Amphitheatris oder Schauplätzen, Obeliscis, Pyramiden, Lustgärten, Bildern, Begräbnüssen, Oberschriften und dergleichen, so in und umb der Stadt Rom gefunden, und in vier Tagen ordentlich beschauet und gesehen werden können. In Lateinischer Sprach beschrieben Durch Joannem Jacobum Boissardum. Jetzo aber In die teutsche Sprach übersetzt, und die Figuren nach den Numeris durch einen Liebhaber der Antiquität geordnet und an den Tag gegeben durch Dietrich De Bry, Frankfurt a. M. 1681, vgl. PURL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buch/1112>, Tafel A. 118, siehe PURL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/182267> <17.03.2023>.

³⁸ Bernard de Montfaucon: L'Antiquité Expliquée Et Représentée En Figures (= Antiquitas explanatione et schematibus illustrata), Tome Premier [Bd. 1, 1:] Les Dieux des Grecs & des Romains, Premiere Partie, Paris 1722, Tafel XCVI, Fig. 1, vgl. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.883#0464> <16.03.2023>.

³⁹ Bernard de Montfaucon (Verf.)/Johann Jacob Schatz (Hrsg.): Griechische und Römische Alterthümer, welche der berühmte P. Montfaucon ehemals samt den dazu gehörigen Supplementen in zehen Bänden in Folio, an das Licht gestellet hat [...] Auszugsweise [...] in Deutscher Sprache herausgegeben von M. Johann Jacob Schatzen [...], Nürnberg 1757, S. 49f., § 11, mit Tafel XIX, Fig. 9, Zitat S. 49, vgl. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.897#0101> <26.06.2023>. So auch zitiert von Michel: Die vielen Brüste der Natur. Artemis (wie Anm. 3), URL: <http://www.symbolforschung.ch/Natura.html> <20.05.2023>.

⁴⁰ Claude-François Menestrier: Symbolica Dianae Ephesiae Statua a Claudio Menetreio, Ceimeliothecae Barberinae praefecto exposita, Rom 1657, vgl. PURL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN657578703> <26.06.2023>.

Im Folgenden geht es um die zuerst veröffentlichte bildliche [Darstellung bei Jean-Jacques Boissard \(1598\)](#): Dieser vielseitige französische Gelehrte, Altertumsforscher und Zeichner lebte lange Zeit in Italien, vor allem in Rom, wo er unter anderem selbst antike Kunstwerke sammelte. Über dem Kupferstich in seinem topographischen Rom-Werk mit der Darstellung einer Artemis Ephesia-Statue vermerkt er den damaligen Standort: „IN HORTIS CARPENSIBVS“,⁴¹ und meint damit das damals berühmte Anwesen von Kardinal Rodolfo Pio da Carpi (1500–1564) auf dem Quirinal, einem der sieben Hügel Roms. Im Text beschreibt Boissard den Garten als „Paradeiße“,⁴² wie 42 Jahre zuvor schon Ulisse Aldrovandi (1522–1605), der bereits den „Torso der Göttin der Natur“ erwähnt.⁴³ Die umfangreiche und kostbare, von Zeitgenossen als vorbildhaft empfundene Kunst- und Antiquitätensammlung der Carpi – bestehend aus antiken, teilweise aber auch zeitgenössischen Werken wie Statuen, Reliefs, Terrakotten, Kleinbronzen, Vasen, antikem Hausgerät und Kuriositäten sowie Büchern, Manuskripten und Gemälden – war nicht nur in der städtischen Residenz auf dem Campo Marzia untergebracht, sondern eben auch in der ländlichen Villa auf dem berühmten „Weinberg von Carpi“. Der die Villa umgebende Garten besaß Pergolen, Grotten, eine Brunnenanlage, und es waren außer Statuen auch Reliefs und mit Inschriften oder Skulpturen verzierte antike Urnen aufgestellt. Der Haupteingang mit einem kolossalen Medusenhaupt als Schmuck lag an der Nordseite in dem Tal, das Quirinal und Pincio trennt.⁴⁴ Durch ein zweites Portal gelangte man in einen Hof mit einer schönen Ulme. Hier beschreibt Boissard (wie zuvor schon Aldrovandi): „Bey dem andern Thor“, dem Tor zum Cortile dell’ Olmo, „[steht] die Natur mit vielen Brüsten oder Dutten, und allerhand Figuren von gethiers und Blumenwerck abgebildet. n. 118.“⁴⁵ Christian Hülsen und Friedrich von Duhn ergänzen dazu später: „Über

⁴¹ Boissard: IIII. Pars Antiquitatum Romanarum (wie Anm. 36), Tafel A. 118, DOI:

<https://doi.org/10.11588/diglit.5937#0122> <26.06.2023>, und Boissard: Beschreibung der Stadt Rom (wie Anm. 37), Tafel A. 118, vgl. PURL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/182267> <26.06.2023>.

⁴² Boissard: Beschreibung der Stadt Rom (wie Anm. 37), S. 58.

⁴³ Ulisse Aldrovandi: Delle Statue Antiche, Che Per Tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono, Venedig 1556, in: Lucio Mauro: Le Antichita De la Citta Di Roma [...], Venedig 1556, S. 115–316, hier S. 295, vgl. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.26713#0323> <09.06.2023>: „Nel giardino, e vigna del Reverendiß. Cardinal di Carpi. À monte cavallo. [...] Ne la seconda porta si vede su la porta, che me na al luogo, dove sono de statue; un torso de la Dea de la natura; de la quale s’è parlato altrove à lungo.“

⁴⁴ Aldrovandi: Delle Statue (wie Anm. 43), S. 295. – Boissard: Beschreibung der Stadt Rom (wie Anm. 37), S. 58. – Christian Hülsen und Friedrich von Duhn: Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Bd. 4), Heidelberg 1917, S. 48, vgl. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/huelsen1917/0065/image/info> <17.3.2023>.

⁴⁵ Boissard: Beschreibung der Stadt Rom (wie Anm. 37), Tafel A. 118.

dem Tore zum Cortile dell' Olmo. 2. [...] Torso der ephesischen Diana, ohne Kopf. Vgl. die ‚Isis Barberini‘ [...].“⁴⁶

Boissards zugehöriger [Kupferstich A. 118](#) zeigt die auf einem siebenstufigen Podest stehende Figur der Natur *mit Kopf* und leicht nach rechts gewandtem Gesicht, auf dem Haupt eine einfache Mauerkrone, davon herabfallend ein Tuch, das die Dargestellte mit beiden Händen über die Schultern ausbreitet und das unterhalb der Hände jeweils schräg hinter den Ependytes zurückfällt. Warum Boissard sie mit Kopf darstellt, bleibt unklar. Gab es zwischen der Zeit Aldrovandis (1550er-Jahre) und der ersten Ausgabe von Boissard (1598) eine Ergänzung des Fragments? Oder ist der Kopf der künstlerischen Freiheit des Zeichners zuzusprechen? Der Kupferstich zeigt an den Händen und äußeren Rändern des Tuchs Bruchstellen, so wie der Zeichner es wohl an der Skulptur im Garten von Carpi gesehen hat. Die Hände schauen direkt aus den stark gefalteten Ärmeln hervor, der Stoff reicht bis direkt zu den Handwurzeln. Der Reliefschmuck des in sechs Segmente unterteilten Ependytes und der des Dekolletés stimmen sowohl mit der oben genannten Beschreibung als auch mit den Befunden an der Skulptur von Wohler überein. Dem Bildhauer muss also dieser Stich beziehungsweise Boissards Beschreibung der Topographie und Altertümer Roms zugrunde gelegen haben. Denn im sechsten, 1602 erschienenen Band der mehrteiligen lateinischen Reihe sowie in der deutschen Fassung von 1681 erscheint ebenfalls eine in Vorder- und Seitenansicht abgebildete Kanope ([Tafel 6](#) und [Tafel 7](#)),⁴⁷ die dem Künstler als Vorbild für die oben beschriebene Brunnenbekrönung in der Nähe der Alexanderurne im Neuen Garten diente. Wohler wandelte seine Artemis Ephesia nur in wenigen Details ab: Von der Perlenkette am Hals gibt es keine Spuren an seiner Statue (vielleicht ging sie mit der späteren Ergänzung an dieser Stelle verloren), ebenso fehlen die drei Perlenreihen über dem Eichelkranz. Zudem hat das Podest nur vier Stufen, wurde aber durch einen liegenden Löwen ergänzt. Trotz dieser leichten Vereinfachungen scheint sich der Potsdamer Bildhauer sehr eng an die Abbildung bei Boissard gehalten zu haben.

⁴⁶ Hülsen und Duhn: Römische Antikengärten (wie Anm. 44), S. 55.

⁴⁷ Jean Jacques Boissard: [...] Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum, 6 Bde., Frankfurt a. M. (1597–1602), Bd. 6: VI. Pars Antiquitatum Romanarum Sive IIII. Tomus Inscriptionum & Monumentorum, quae Romae in faxis & marmoribus visuntur (1602), Tafel 6 und 7. – Boissard: Beschreibung der Stadt Rom (wie Anm. 37), Tafel 6 und 7.

Für den nur noch bruchstückhaft erhaltenen Löwen auf dem Stufenpodest der Potsdamer Figur könnte Boissards [Tafel 95 mit der Darstellung einer thronenden Göttin](#) als Vorbild gedient haben.⁴⁸ Die Abbildung gibt die Syrische Göttin wieder, die wie die Magna mater auf einem Thron sitzt und von zwei, auf den Thronseitenwangen ruhenden Löwen gerahmt ist. Die Inschrift „DEAE SYRIAE SACR“ auf dem darunter stehenden Altar verrät die Verbindung zu dem orientalischen Isiskult in Rom, für dessen Ausübung es eine Isiskapelle oder einen Tempel gab.⁴⁹ Die semitische Dea Syria, im Abendland Atargatis genannt, galt unter anderem als Fruchtbarkeitsgöttin und ist in bildlichen Darstellung mitunter auf einem Löwen sowie mit einer Mauerkrone auf dem Kopf dargestellt.

Legt man Boissards Darstellung als Vorbild einer getreuen Nachahmung durch Wohler zugrunde, wogegen dank der vielen Übereinstimmungen nichts spricht, wurden an der Artemis aus dem Neuen Garten bei der früheren, wohl schon im 19. Jahrhundert erfolgenden Restaurierung die Unterarme in einem falschen Winkel, nämlich viel zu tief nach unten weisend, angesetzt. Vermutlich waren die originalen Körperteile durch Vandalismus verloren gegangen, und bei der Erneuerung war man sich der bildlichen Überlieferung nicht mehr bewusst. Boissards Stich zeigt einen deutlich spitzeren Winkel in der Ellenbogenbeuge.

Wohin aber könnte das originale Standbild der Artemis aus der Sammlung von Pio da Carpi nach dessen Tod gelangt sein? Rodolfos Bruder Alberto erbt den Besitz, den er „weder verkaufen noch in irgendeiner Weise veräußern, sondern stets für seine frommen Nachkommen aufbewahren“ sollte.⁵⁰ Doch schon 1565 wurde die Vigna, der Weinberg samt Villa, veräußert und wechselte mehrfach den Besitzer, bis Kardinal Francesco Barberini der Ältere (1597–1679) das Anwesen 1625 kaufte. Die Gärten verschwanden schließlich im Zuge

⁴⁸ Boissard: IIII. Pars Antiquitatum Romanarum (wie Anm. 36), Tafel 95. – Boissard: Beschreibung der Stadt Rom (wie Anm. 37), Tafel 95.

⁴⁹ H. Jordan: Das Templum Deae Syriae in Rom, in: Hermes 6 (1872), Heft 3, S. 314–322, URL: <https://www.jstor.org/stable/4471218> <09.06.2023>, hier S. 315: „Zur Zeit des Severus Alexander [...] gab es in Rom einen Tempel der *dea Syria*.“ Jordan gibt an, dass der bei Boissard 1598 (vgl. Anm. 36) auf Tafel 95 abgebildete Altar (und ein weiterer) „von anderswoher nach dem Garten Mattei gebracht waren.“ – Boissard gibt für den Standort der Dea Syriae auf dem Stich an: „In vinea Carpensi“.

⁵⁰ T. Previdi: Il testamento di Rodolfo Pio da Carpi, in: Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi. Collezionisti e mecenati, hrsg. von Manuela Rossi, Massimo Ferretti und Luisa Giordano, Tavagnacco 2004, S. 421–432, hier S. 425: „[...] né vender né alienare in qualsivoglia modo ma sempre stieno per li descendenti Pii [...].“ So zitiert auch in: Matteo Al Kalak: s. v. Pio, Rodolfo, in: Dizionario Biografico degli Italiani 84 (2015), S. 94–98, Online-Version, vgl. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/rodolfo-pio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rodolfo-pio_(Dizionario-Biografico)/) <17.03.2023>.

des Neubaus des Palazzo Barberini an eben dieser Stelle.⁵¹ Die bedeutenden Kunstwerke der Carpi-Sammlung wurden zerstreut und befinden sich heute in Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Prag, Wien, München, Paris und Boston.⁵² Hülsen und Duhn geben an, dass unter anderem die sich über dem Tor zum Ulmenhof befindliche „Isis n. 2“ in barberinischen Besitz und in den neuen Palazzo übergang,⁵³ als Vergleich geben sie dazu eine Abbildung bei Salomon Reinach an, der jedoch eine andere Statue zeigt.⁵⁴

Die Suche nach noch existenten Statuen in ähnlicher Ausführung und Dekoration führt nach London in das Sir John Soane's Museum. Der hier bewahrte, restaurierte [Torso der ephesischen Artemis](#) aus pentelischem Marmor mit in schwarzem Marmor ergänzten Händen und Gesicht misst inklusive der restaurierten Partien 123 Zentimeter, der Torso allein 76 Zentimeter.⁵⁵ Der britische Architekt und Sammler John Soane (1753–1837) erwarb die Statue auf der von James Christie durchgeführten Auktion der Sammlung des verstorbenen Lord Bessborough in Roehampton (London) am 7. April 1801.⁵⁶ Auffällige Übereinstimmungen mit dem Stich bei Boissard gibt es in der Gestaltung der Halspartie und der Füße mit dem Chiton. Der Kopf mit Nimbus und die sechs Ependytes-Segmente sind mit Protomai⁵⁷ gänzlich anders ausgeführt und Ergebnisse von späteren Restaurierungen beziehungsweise Hinzufügungen zum Torso. Aus dem antiken Marmorblock hat man Teile herausgeschnitten, um dort einzelne restaurierte Bereiche einzufügen.

Im früher fälschlicherweise Baldassare Peruzzi (vor 1481–1536) zugeordneten Skizzenbuch in Siena⁵⁸ gibt es eine Zeichnung der Diana Efesia,⁵⁹ die die Soane-Statue mit ihren korrekten Füßen, ihrem ursprünglichen einfachen Kopfschmuck, ihrem alten Kalathos-Sockel und den

⁵¹ Hülsen und Duhn: Römische Antikengärten (wie Anm. 44), S. 44, 54f.

⁵² Vgl. Giacomo Cardinali: Horti Pii Carpenses. La raccolta di Rodolfo Pio e il collezionismo antiquario a Roma nel XVI secolo (Documenti e riproduzioni, Biblioteca Apostolica Vaticana, NS 2), Citta del Vaticano 2021.

⁵³ Hülsen und Duhn: Römische Antikengärten (wie Anm. 44), S. 54, Anm. 37

⁵⁴ Salomon Reinach: Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine, Tome II, Bd. 2, Paris 1898, S. 422, 6.

⁵⁵ London, Sir John Soane's Museum, Museum number M613, Vermeule cat. no. 376, vgl. URL: <http://collections.soane.org/object-m613> <16.03.2023>.

⁵⁶ Auktion Slg. Lord Bessborough, London (Christie), 7. April 1801, Lot 103: „A CAPITAL and very CURIOUS statue of the DIANA of EPHEBUS (the Dea Multimamma) the extremities of black marble see Montfaucon vol. 1, plate 95, p. 158.“ – Die dort abgebildeten Statuen stimmen nicht mit Boissards Tafel A. 118 überein.

⁵⁷ Protomai sind plastische Darstellungen des vorderen Teils eines Tieres oder Menschen.

⁵⁸ Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena, MS. S. IV. 7.

⁵⁹ Hermann Egger: Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des Sienesischen Skizzenbuches, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 23 (1902), Heft 1, S. 41, Folio 51.

umlaufenden Zonen auf der Vorderseite in ihrem heutigen Zustand darstellt. Kopf, Hals und Hände fehlten bereits. Hermann Egger sieht eine Ähnlichkeit mit dem von Boissard abgebildeten Exemplar der Artemis Ephesia (A. 118), das „demnach vielleicht nur ergänzt, nicht ganz gefälscht war, wie Reinach annimmt.“⁶⁰ Wahrscheinlich handelt es sich bei der Soane-Artemis nicht um die von Boissard abgebildete Statue aus den Carpensischen Gärten. Bemerkenswert ist aber der Umstand, dass durch Restaurierungen die Gestalt einer antiken Statue beziehungsweise eines Torsos erheblich verändert werden konnte.

Offenbar ist die Soane-Statue also nicht identisch mit der von Boissard gestochenen Skulptur, und der Verbleib der Carpi-Artemis kann derzeit nicht ermittelt werden. Nichtsdestoweniger bleibt Boissards Kupferstich doch das eindeutige Vorbild für die Potsdamer Artemis Ephesia. Die nahezu identische Übernahme des Stichts, abgesehen von dem als Sonnenuhr abgewandelten Kopfschmuck, erscheint so überzeugend, dass es für den Bildhauer gar nicht erforderlich gewesen zu sein scheint, in den damaligen Antikensammlungen in Rom nach Anregungen zu suchen. Dennoch müssen die Wohler-Brüder (vielleicht der jüngere Michael Christoph während seines Studienaufenthalts in Rom) beziehungsweise der oder die Auftraggeber/in (Wilhelmine Ritz oder Johann Friedrich Ritz?) über Kenntnisse originaler Statuen verfügt haben, mindestens aber über schriftliche Quellen. Nur so lässt sich die bei Wohler und in der oben erwähnten Beschreibung von 1798 geschilderte „schwarz Broncirt[e]“ beziehungsweise „eisenartig angestrichene“ Fassung der Sandsteinstatue erklären.⁶¹

Es wird nicht genauer erläutert, ob die gesamte Skulptur gefasst war. Bislang war es vorstellbar, dass Wohler nur Gesicht, Hände und Füße dunkel färbte, um ein bei vielen originalen Artemis-Statuen vorhandenen Materialwechsel (Bronze, schwarzer Stein oder dunkler Marmor für diese Körperteile beziehungsweise die Hautpartien) zu suggerieren.⁶² Eine Fassung der gesamten Figur ergäbe daher wenig Sinn. Überraschenderweise zeigt jedoch die jüngst durchgeführte Fassungsuntersuchung an tieferliegenden, geschützten Bereichen der Skulptur (Innenseite des Mantels sowie im Hüftbereich auf der linken Seite), dass sich

⁶⁰ Egger: Entwürfe Baldassare Peruzzis (wie Anm. 59), S. 41.

⁶¹ C. H. B. J. P.: Ueber den Königlichen neuen Garten bei Potsdam (wie Anm. 10), S. 1160.

⁶² Vgl. Artemis Ephesia-Statuen: ehemals Sammlung Albani, heute in Rom, Kapitolinische Museen, Konservatorenpalast, Inv.-Nr. MC1182; Neapel, Museo archeologico nazionale di Napoli (MANN), Inv.-Nr. 6278; oder die 90 Zentimeter hohe Statuette, ehemals Sammlung Giustiniani, heute in Rom, Museo Torlonia.

direkt auf dem Sandstein eine Schicht aus Graphit befindet. Auf der Graphitschicht liegt eine hauptsächlich aus Gips und Kreide bestehende Verwitterungskruste. Es lässt sich also vermuten, dass die gesamte Statue ursprünglich graphitfarben gefasst war.⁶³ Ein erstaunliches Ergebnis, das an die schwarz gefassten Ägypterfiguren von Johann Gottfried Schadow am Eingang zur Orangerie im Neuen Garten erinnert. Es bleibt spannend, ob der Artemis Ephesia aus dem Neuen Garten noch weitere Geheimnisse entlockt werden können.

⁶³ Vgl. Untersuchungsbericht zu Fassungsresten auf der Statue der Artemis Ephesia, Neuer Garten, Potsdam, von Dr. Jens Bartoll, SPSG, vom 28. Juni 2023 (in der in Potsdam von der SPSG bewahrten Dokumentationsakte zu Skulpt.sl.g. 987).