

INHALT

VORWORT	5
I. EINLEITUNG	7
1. Zwei Gemälde der Zerstörung des Tempels in Jerusalem von Nicolas Poussin – eine Einführung	7
2. „Lisez l’histoire et le Tableau“ – Erläuterungen zum Vorgehen	10
II. ZUR BEDEUTUNG UND REZEPTION DER EROBERUNG JERUSALEMS	15
1. Zu den christlich-jüdischen Beziehungen von der Antike bis zur Frühen Neuzeit	15
2. Zur Rezeption des Jüdischen Krieges von Flavius Josephus	18
3. Die Eroberung Jerusalems in der Malerei	20
3.1 Die Genter Tafel der <i>Eroberung Jerusalems durch Titus</i> des ausgehenden 15. Jahrhunderts	20
3.2 Wilhelm von Kaulbachs <i>Die Zerstörung Jerusalems durch Titus</i> (1846)	29
III. POUSSINS GEMÄLDE DER TEMPELZERSTÖRUNG - WERKANALYSEN	37
1. <i>Die Zerstörung und Plünderung des Tempels in Jerusalem</i> – ein frühes, römisches Werk	37
1.1 Werkbeschreibung	37
1.2 Der <i>Geist der Antike</i> im Jerusalemer Gemälde (1625/26)	40
1.3 Poussins jüdische Schlachtenbilder	45
1.4 Poussins Gemälde <i>Der Tod des Germanicus</i>	50
2. Die Wiener Fassung aus den 1630er Jahren	54
2.1 Werkbeschreibung	54
2.2 Der <i>Geist der Antike</i> im Wiener Gemälde (1635)	58
2.3 Poussins Gemälde <i>Die Pest von Asdod</i>	64
2.4 Poussins zwei Gemälde des Sabinerinnenraubs	69
3. Poussins zwei Gemälde der Tempelzerstörung im Vergleich	74
4. Zur bildlichen Gestaltung der Eroberung Jerusalems in Poussins Gemälden	84
IV. POUSSINS GEMÄLDE DER ZERSTÖRUNG DES TEMPELS IM HISTORISCHEN KONTEXT	87
1. Zum Auftrag und zur Funktion des früheren Gemäldes (1625/1626)	87
1.1 Die Veltlin-Krise und Francesco Barberinis Legationsreisen nach Frankreich und Spanien	87
1.2 Poussins früheres Gemälde als diplomatisches Geschenk an Frankreich	89
2. Zur Funktion von Poussins späterem Gemälde (1635)	94
2.1 Poussins späteres Gemälde als diplomatisches Geschenk an Ferdinand III.	94
2.2 Konstantin und die Legitimierung päpstlicher Machtansprüche	97
2.3 Inszenierung und Legitimierung päpstlicher Machtansprüche unter Urban VIII.	99

V. SCHLUSS	105
VI. ANHANG.....	109
1. Anmerkungen	109
2. Literatur	132
3. Abbildungsnachweis.....	142

VORWORT

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um meine im Dezember 2019 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin eingereichte Dissertation in einer lediglich geringfügig überarbeiteten Fassung. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Eberhard König, der mich über viele Jahre während meines Studiums begleitete. Er unterstützte stets mein Vorhaben und gab mir in zahlreichen Gesprächen immer wieder neue Impulse. Ebenso danke ich Rainer Kampling für die Übernahme des Zweitgutachtens, sein Interesse an der bildlichen Umsetzung eines für das christlich-jüdische Verhältnis so bedeutenden Themas und für seine Hilfestellung in organisatorischen Belangen. Auch Peter Geimer bin ich für seine Unterstützung dankbar.

Poussins Gemälde der *Zerstörung des Tempels in Jerusalem* führte mich in das Kunsthistorische Museum nach Wien. Für das überaus freundliche und vor allem informative Gespräch wie auch für interessante Literatur und Anregungen danke ich recht herzlich Gudrun Swoboda. In lebendiger Erinnerung bleibt mir meine Reise nach Jerusalem, wohin mich Poussins frühere Version des Themas führte. Im Israel Museum konnte ich sein Gemälde in Augenschein nehmen. Vor Ort erfuhr ich Unterstützung von Shlomit Steinberg und Ariel Tishby. Ihnen sei gedankt für aufschlussreiche Gespräche.

Der Austausch mit anderen Nachwuchswissenschaftlern/innen im Rahmen des interdisziplinären Colloquiums am *Forum Mittelalter-Renaissance-Frühe Neuzeit* der Freien Universität Berlin war für mich prägend. Die Diskussionen und zahlreichen Gespräche waren Inspiration und Ansporn gleichermaßen. Dafür danke ich allen Teilnehmern/innen. Besonderer Dank gilt Peter Baltes, Lydia Jones, Ronny Kaiser, Annett Klingner, Marion Müller, Frank Jasper Noll, Maike Priesterjahn, Antonia Putzger, Cornelia Selent und Benjamin Wallura, die meine Arbeit im Laufe ihrer Entstehung begleiteten und mit Interesse verfolgten. Darüber hinaus haben mir gemeinsame Mittagspausen den Arbeitsalltag in der Staatsbibliothek versüßt, die Lektüre meiner Texte wiederum und sich anschließende Diskussionen gaben

immer auch Denkanstöße. Außerdem danke ich den Mitherausgebern/innen und Autoren/innen für die fruchtbare Zusammenarbeit am Sammelband *Wissen und Geltung. Interdisziplinäre Beiträge zur Dynamik kulturellen Wissens in Mittelalter und Neuzeit*, der gefördert von der Ernst-Reuter-Gesellschaft 2020 in der Reihe Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung erschien und all unsere Projekte vereint.

Für ihre Hilfe bei der Vorbereitung auf die Disputation und auch für aufbauende Gespräche wie Empfehlungen danke ich herzlich Margarete Pratschke. Rainer Hörmann sei für das Lektorat gedankt. Des Weiteren bin ich Michael Imhof und seinem Team zu großem Dank für die Drucklegung meiner Arbeit in solch herausragender Qualität verpflichtet.

Ein ganz besonderer Dank gilt meiner Familie, ohne deren finanzielle Unterstützung aber auch ohne deren Rückhalt diese Arbeit gar nicht möglich gewesen wäre. Allen voran danke ich meinen Eltern Monika Spohner-Radke und Franz Spohner, die mir meinen Weg ermöglichten und diesen zu jeder Zeit mit großem Interesse verfolgten. Ebenso danke ich meiner Schwester Stephanie Spohner wie auch meinen Freunden, besonders Myriam Bönicke-Feld, Imke Tramnitz und Marit Eil, die meine Arbeit aufmerksam verfolgten und mich im richtigen Moment ablenkten. Meinem Mann Christoph Sievering danke ich von ganzem Herzen für seine uneingeschränkte Unterstützung, seine Geduld und seine Hilfe in allen Lebenslagen. Nicht nur, dass er mir immer wieder bei technischen Problemen half, er war auch treibende Kraft, loszulassen und einen Punkt zu setzen, wo andere in einer Endlosschleife verharrten. Unseren beiden Kindern möchte ich ebenfalls danken; indem sie (zumindest vorübergehend) auf mich verzichteten, gaben sie mir die Zeit für meine Arbeit. Ich hoffe, dass sie ebenfalls ihren Weg gehen, egal wie steinig er auch sein mag.

Berlin-Schöneberg im Januar 2022

Sabine Spohner



II. ZUR BEDEUTUNG UND REZEPTION DER EROBERUNG JERUSALEMS

1 Zu den christlich-jüdischen Beziehungen von der Antike bis zur Frühen Neuzeit

Mit der Eroberung Jerusalems und der Tempelzerstörung im Jahre 70 n. Chr. erreichte der Jüdische Krieg seinen Höhepunkt. Einen Zusammenhang zwischen der Zerstörung Jerusalems und der Kreuzigung Jesu stellten bereits die synoptischen Evangelien her.⁸⁶ Auch Flavius Josephus, der in seiner *Geschichte des Jüdischen Krieges* von dem Ereignis berichtet, sah die Zerstörung als Strafe Gottes an.⁸⁷ Ebenso Plutarch, der in seiner religionsphilosophischen Schrift *De sera numinis vindicta* darauf verweist, dass historische Prozesse auf einen höheren göttlichen Plan zurückzuführen sind.⁸⁸ Dabei diene das göttliche Strafgericht auch der Heilung. Das Imperium Romanum fand göttliche Zustimmung, worauf „der konstante Aufstieg Roms, die Einrichtung des Prinzipats und dessen dauerhafter Erfolg“ schließen lasse, so Helga Scholten.⁸⁹ Frühchristliche Autoren kannten und schätzten die Werke des griechischen Schriftstellers.⁹⁰ Die Zerstörung Jerusalems deuteten auch Kirchenväter wie Origenes († 254) und Eusebius († 340) als Strafgericht Gottes.⁹¹ Im 22. Kapitel des 4. Buches der von Origenes im frühen 3. Jahrhundert verfassten Schrift *Contra Celsum* heißt es:

„Und die Christen fügen‘ laut Celsus ‚zu den von den Juden vorgebrachten Gründen noch einige hinzu und behaupten, dass der Sohn Gottes wegen der Sünden der Juden schon gesandt worden sei und dass die Juden, weil sie Jesus bestraft und mit Galle getränkt hätten, sich selbst den Zorn Gottes zugezogen hätten.‘ Die Aussage mag also, wer will, als Lüge entlarven, wenn nicht das ganze Volk der Juden aus seiner Wohnstätte vertrieben worden wäre, und zwar noch bevor eine einzige Generation ganz vergangen war, seit Jesus solches von ihnen erlitten hatte. Denn ich meine, 42 Jahre nach der Kreuzigung Jesu ist die Zerstörung über Jerusalem

gekommen. Und niemals, seit es Juden gibt, berichtet die Geschichte davon, dass sie nach der Überwältigung durch mächtigere Völker so lange Zeit hindurch von ihrem ehrwürdigen Kult der Gottesverehrung ferngehalten worden sind. Vielmehr, wenn sie wegen ihrer Sünden auch zeitweilig von Gott verlassen zu werden schienen, wachte doch Gott trotzdem über sie, und sie konnten in ihr Land zurückkehren und ihr Eigentum wieder in Besitz nehmen und ungehindert ihre traditionellen Bräuche ausüben. Und ferner ist es auch ein Beweis für die Göttlichkeit und Heiligkeit der Person Jesu, dass den Juden seinetwegen schon so lange Zeit so viele und schwere Leiden widerfuhr. Und wir behaupten mit aller Entschiedenheit, dass sie niemals wieder in den früheren Zustand gelangen werden. Denn sie haben die allergrößte Freveltat begangen, indem sie dem Erlöser der Menschheit in der Stadt nach dem Leben trachteten, in der sie Gott die traditionellen Opfer, Symbole großer Geheimnisse, darbrachten. Jene Stadt also, in der Jesu dies erlitten hatte, musste daher völlig zerstört und das jüdische Volk aus seiner Wohnstätte vertrieben werden und die Berufung zur Seligkeit auf andere übergehen – ich meine die Christen –, zu denen die Lehre von einer reinen und unverfälschten Gottesverehrung gelangt ist: Sie haben neue Gesetze erhalten, die passend sind für eine Gemeinschaft, die in der ganzen Welt verbreitet ist; denn die alten Gesetze, die nur einem einzigen Volk gegeben wurden, das von Herrschern aus demselben Volk und mit derselben Mentalität regiert wurde, konnten nun nicht mehr alle beachtet werden.“⁹²

Eusebius äußert sich in seiner Anfang des 4. Jahrhunderts verfassten *Historia ecclesiastica*, die nicht nur großen Einfluss auf nachfolgende Generationen von Christen hatte, sondern „das christliche Geschichtsbild bis in die Moderne hinein in vielerlei Hinsicht geprägt hat“,⁹³ wie folgt:

„[...] und als sodann die Christgläubigen von Jerusalem weggezogen waren, und weil damit gleichsam die heiligen Männer die königliche Hauptstadt der Juden und ganz Judäa völ-

Abb. 10 | Justus van Gent, *Kreuzigungstriptychon*, 1465–1468, Gent, St. Bavo

einige der ihm zugeschriebenen Werke um 1470 den Höhepunkt der letzten Blüte abendländischer Buchmalerei markieren.²⁰⁸ Ein einzigartiger Sinn für Raumdarstellung zeichnet seine Werke ebenso aus wie die außergewöhnliche Gestaltung der Emotionen einzelner Figuren.²⁰⁹ Die *Kreuzannagelung* (fol. 43v) (Abb. 14) im namensgebenden Wiener Stundenbuch²¹⁰ dient einem stilistischen Vergleich mit der Genter Tafel.

Es handelt sich um eines der beiden berühmten „Fensterbilder“: Aus einem menschenleeren Raum blickt man über ein mit dem Kreuzigungsbild aufgeschlagenes Buch auf das biblische Geschehen. Dadurch, dass sich seine „innere Vorstellung“ zeigt, werden in der Miniatur zwei verschiedene Realitätsebenen miteinander verbunden.²¹¹ Vielfältigkeit von Bewegung und Emotion, Lebendigkeit und Dynamik zeichnen sowohl die *Kreuzannagelung* (fol. 43v) als auch die Genter Tafel aus. Bildaufbau, tiefenräumliche Staffelung als kompositorische Eigenart, die verwendete Farbpalette sowie die zum Horizont verblasenden Farben der beiden Darstellungen sind ähnlich.²¹² Zwei Frauen der Miniatur (Abb. 14) wie auch der kniende Soldat (Abb. 12) und der unbehelmete Fußsoldat (Abb. 5) der Genter Tafel blicken zum Betrachter und treten mit diesem in einen „imaginären Dialog“.²¹³ Brinkmann verweist zudem auf eine wörtliche Übernahme: Der Mann, der Jesus einen Nagel durch die Hand treibt (Abb. 14), erscheint ebenfalls vor der Schleuder in der Genter

Abb. 11 | Justus van Gent, *Kreuzigungstriptychon*, 1465–1468, Gent, St. Bavo – Kreuzigung, Frau linker Flügel (Detail)Abb. 12 | Justus van Gent, *Eroberung Jerusalems durch Titus*, um 1468, Öl auf Holz, 30 x 169,4 cm, Gent, Museum Für Schöne Künste, Predella eines Retabels (Inv.-Nr. 1958-AE) – Teknophagie der Maria (Detail)

Tafel (Abb. 6), wenn auch mit seitenverkehrter Beinstellung und anderer Kleidung.²¹⁴

Doch reicht ein stilistischer Vergleich allein nicht für eine eindeutige Zuschreibung der Genter Tafel an einen der beiden genannten Künstler aus, sondern führt vielmehr die in der Forschung immer wieder angemerkte enge Verbundenheit der beiden Künstler vor Augen.²¹⁵ In einem 1975 publizierten Aufsatz schlägt Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsberg eine Identifizierung des Wiener Meisters der Maria von Burgund mit Justus van Gent vor.²¹⁶ Diese These wird von Bodo Brinkmann 1997 als „märchenhaft anmutend“ abgelehnt.²¹⁷ Aufgrund des einzigartigen Sinns für Raumdarstellungen in den Miniaturen des Wiener Meisters der Maria von Burgund äußerte Thomas Kren in einem 2003 erschienenen Ausstellungskatalog, dass der Künstler von einem Tafelmaler ausgebildet wurde, eventuell selbst einer war und seine tiefgreifende Kunst Justus van Gent verdankt.²¹⁸ Bezüglich einer vorgeschlagenen Identifizierung gebe es jedoch eine Vielzahl ungeklärter Fragen, so Kren.²¹⁹ In einem 2006 erschienenen Aufsatz noch von einem einzeln auf-

Abb. 13 | Justus van Gent, *Kreuzigungstriptychon*, 1465–1468, Gent, St. Bavo – rechter Flügel (Detail)



III. POUSSINS GEMÄLDE DER TEMPELZERSTÖRUNG – WERKANALYSEN

1 Die Zerstörung und Plünderung des Tempels in Jerusalem – ein frühes, römisches Werk

1.1 Werkbeschreibung

Auf dem 1625/26 entstandenen und 145,8 x 194 cm großen Ölgemälde der *Zerstörung und Plünderung des Tempels in Jerusalem* von Poussin (Abb. 30) im Israel Museum in Jerusalem sind die Ereignisse des Jahres 70 n. Chr. dargestellt.³²⁸ Der französische Maler zeigt, wie römische Soldaten den Tempel plündern und in Flammen aufgehen lassen. Titus, der sich im römischen Lager vom Kampf erholt hatte, ist herbeigeeilt, um der Zerstörung und Plünderung des Tempels Einhalt zu gebieten. Flavius Josephus schildert in seinem *Jüdischen Krieg* die Situation wie folgt:

„Ein Soldat lief zu Titus und brachte ihm die Nachricht. Jener wollte sich gerade in seinem Zelt vom Kampf ausruhen; nun sprang er auf und lief, so wie er war, zum Tempel, um dem Feuer zu wehren. Gleich hinter ihm folgten auch sämtliche Offiziere, und nach diesen wiederum die aufgescheuchten Legionen. Dabei entstand ein Schreien und Lärmen, wie es eben die ungeordnete Bewegung einer solchen Truppenmasse mit sich brachte. Zwar versuchte der Caesar jetzt mit Rufen und Gebärden, den kämpfenden Soldaten anzuzeigen, daß sie das Feuer löschen sollten, jedoch vernahmen sie sein Rufen nicht, weil ihre Ohren von einem noch lauterem Geschrei voll waren, und auf seine Handbewegungen achteten sie nicht, da die einen vom Kämpfen, die anderen aber von ihrer Erbitterung ganz und gar eingenommen waren. Die Angriffswut der hereinbrechenden Legionen war weder durch Ermahnungen noch durch Drohungen aufzuhalten; den Oberbefehl führte bei allen jetzt die Wut. Dabei stießen sie an den Eingängen so hart aufeinander, daß viele von ihren eigenen Leu-

ten niedergetreten wurden, viele stürzten auch in die noch heißen und rauchenden Trümmer der Hallen und erlitten das Schicksal der unterliegenden Feinde. Die Soldaten, die in die Nähe des Tempels kamen, stellten sich so, als ob sie die Befehle des Caesars nicht einmal hörten, und riefen noch dazu ihre Vordermänner auf, den Brand in den Tempel zu werfen. Für die Aufrührer gab es jetzt keine Möglichkeit mehr, das Unglück abzuwenden; allenthalben wurden die Juden niedergemetzelt und in die Flucht geschlagen. Zum größten Teil aber waren es schwache Leute aus dem Volk, die überhaupt keine Waffen trugen, die jetzt in die Hand der Feinde gerieten und auf der Stelle abgeschlachtet wurden. In großer Menge häuften sich die Toten um den Brandopferaltar, Blut floß in Strömen von den Stufen des Tempels, gefolgt von den hinabgleitenden Leibern der weiter oberhalb Getöteten.“³²⁹

Im Gemälde ist rechts unten der herbeieilende Titus auf einem Schimmel reitend zu sehen. Ihm und dem Bildbetrachter eröffnet sich ein wildes Durcheinander plündernder Soldaten. Im Hintergrund erscheint monumental und leicht schräg ins Bild gesetzt der Tempel. Die Stufen mitberücksichtigt, nimmt der Tempel etwa vier fünftel der gesamten Bildbreite und mehr als zwei drittel der Höhe ein. Deutlich sind die im Inneren lodern- den Flammen zu sehen. Am rechten Bildrand ist zu erkennen, dass Poussin ein weiteres Gebäude vor einem wolkenbedeckten Himmel darstellen wollte, diesen Gedanken jedoch während des Malprozesses verwarf, so dass im fertigen Gemälde lediglich eine graue Spur davon zu sehen ist.

Links bildet eine Dreiergruppe das Gegengewicht zu Titus. Zwei Römer, von denen einer einen Helm trägt, liegen am Boden und wehren einen römischen Angreifer ab, der sich über sie beugt. Dieser hat ein gelbes Tuch um die Hüften und ein rotes Band um die Stirn gebunden. Ursprünglich sollte auch er einen Helm tragen; die Umrisse sind noch mit bloßem Auge zu erkennen.³³⁰ Hinter dieser Dreiergruppe ist ein Soldat auf einem sich aufbäumenden Schimmel zu sehen, der in seiner Rechten eine große wehende Fahne hält und nach links aus dem Bild reitet.

ich bin in Arkadien geboren oder lebte dort“ falsch ist.⁶⁰⁰ Die Veränderung im späteren Gemälde entspricht ganz dem intellektuellen Anspruch des französischen Malers, ist jedoch nicht einzig auf Poussins Gewohnheit, die jeweilige zweite Version ruhiger und stabiler zu gestalten, zurückzuführen, sondern auch durch zeitgenössische Ansichten zu erklären.⁶⁰¹

Das um 1628 von Poussin gestaltete Gemälde *Kindermord zu Bethlehem* (Abb. 96)⁶⁰² zeigt eine dramatische Nacherzählung der im Matthäusevangelium beschriebenen Geschichte, in der Herodes alle Kinder bis zu einem Alter von zwei Jahren töten ließ⁶⁰³ und folgt der ikonographischen Tradition des Themas.⁶⁰⁴ Vor einer städtischen Architekturkulisse versuchen Frauen vergeblich, ihre Kinder vor den Schlächtern des Herodes zu retten. In seinem berühmten, sich heute in Chantilly befindlichen, zweiten Gemälde des Themas (Abb. 97)⁶⁰⁵ weicht Poussin von der ikonographischen Tradition ab, reduziert die Anzahl der Figuren und konfrontiert den Betrachter mit einem Einzelschicksal, indem er eine aus Mutter, Kind und Schächer bestehende Dreiergruppe ins Zentrum seiner Komposition stellt. Für seine Gestaltung greift Poussin auf Vorbilder aus unterschiedlichsten Epochen und Kontexten zurück.⁶⁰⁶ Die Isolierung der Figuren spiegelt sich auch in der farblichen Gestaltung wider. So gehe das flammende Kaminrot, in dem der Umhang des Mörders gestaltet ist mit rasender Wut einher, das kühle Azurblau unterstreiche die elegische Abgehobenheit der im Mittelgrund Schreitenden, während das strahlende Ockergelb mit der Liebe und Fürsorge der Mütter

gleichzusetzen sei, wie Nicola Suthor anmerkt.⁶⁰⁷ Poussins intellektueller Anspruch, der sich in „zunehmender Visualisierung von Distanz im Bildraum“ zeigt, deutete sich zwar im Chantilly-Gemälde des *Kindermords zu Bethlehem* (Abb. 97) an, erscheine jedoch erst in später entstandenen Gemälden – wie der *Mannalese* (Abb. 3) – voll ausgereift, so Suthor.⁶⁰⁸

Wie auch bei den zuvor angeführten Beispielen der Arkadiendarstellung und derjenigen des Bethlehemitischen Kindermords zeigt die erste Gestaltung der *Tempelzerstörung in Jerusalem* (Abb. 30) eine dramatische Nacherzählung des historischen Ereignisses. Die Hauptfigur Titus ist der antiken Reiterstatue des Marc Aurel (Abb. 33) nachempfunden, wobei sich die Frage stellt, ob und wenn ja inwiefern sich diese Anlehnung auf die Deutung auswirkt. Die von 161 bis 180 n. Chr. dauernde Regierungszeit Marc Aurels bildet einen negativen Höhepunkt in den heidnisch-christlichen Auseinandersetzungen. So kommt es in den Jahren zwischen 163 und 168 sowie 176 und 177 n. Chr. zu zahlreichen Verurteilungen wie auch Hinrichtungen von Christen, wobei diese Verschärfung durch die politische Krisenzeit bedingt und nicht einer staatlichen Initiative des Kaisers zuzuschreiben ist.⁶⁰⁹ Der Historiker Cassius Dio, der im 3. Jahrhundert eine Geschichte Roms schrieb, bezeichnete Marc Aurel als Idealherrscher, dessen Tod das Ende des „goldenen Zeitalter[s] des Römischen Reiches“ und zugleich der Beginn des Eisernen Zeitalters war.⁶¹⁰ Im Zusammenhang mit dem Christentum spielt Marc Aurel keine Rolle, die einen inhaltlich



Abb. 95 | Nicolas Poussin, *Kindermord zu Bethlehem I*, 1627/28, Öl auf Leinwand, 97 x 131,7 cm, Paris, Musée du Petit Palais

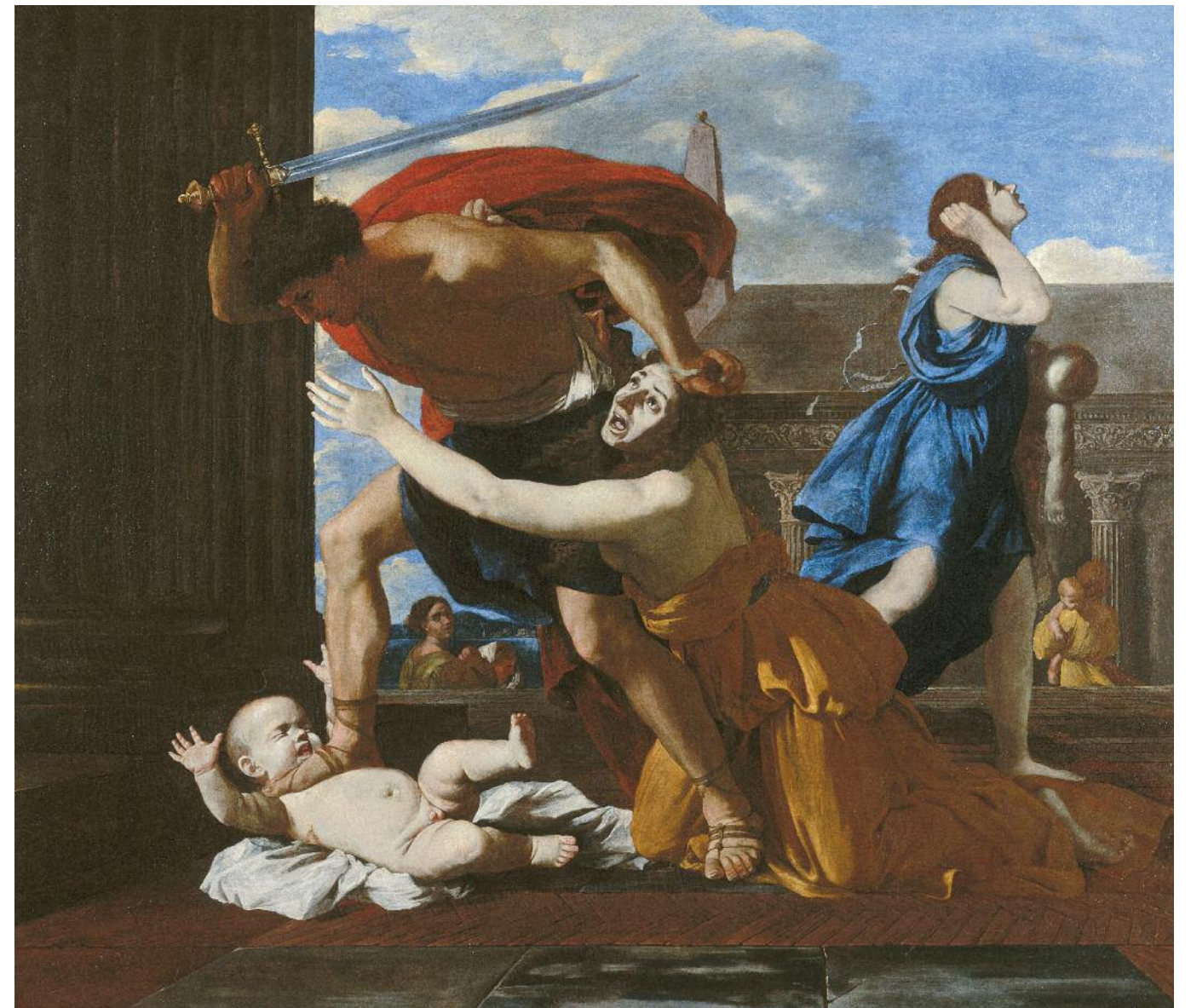


Abb. 97 | Nicolas Poussin, *Kindermord zu Bethlehem II*, 1631–32, Öl auf Leinwand, 148 x 174,5 cm, Chantilly, Musée Condé

begründeten Rückgriff für die Figur des Titus im Rahmen einer Darstellung der Zerstörung Jerusalems erklärt. Marc Aurel beschäftigte sich Zeit seines Lebens mit stoischer Philosophie und gilt als „Philosophenkaiser“. ⁶¹¹ Doch erklärt Poussins Hinwendung zum Stoizismus den Rückgriff nicht, da der Maler sich erst in späteren Jahren intensiv damit auseinandersetzte. ⁶¹² Eine Anlehnung an das antike Reiterstandbild ist somit künstlerisch zu erklären oder aber auf die Vorbildfunktion des antiken Kaisers für den Auftraggeber Francesco Barberini zurückzuführen.

Besonders in der zweiten Version der *Zerstörung des Tempels* (Abb. 54) liegt der Fokus auf der vom restlichen Geschehen abgekoppelten Figur des Titus, ihrem Blick und ihren Gesten. Laut Kurt Badt ist Titus „im Anblick des Tempels von heiliger Scheu und Bewunderung ergriffen“ und Poussin stelle demnach die „Macht der antiken Götter“ dar. ⁶¹³ Tatsächlich tritt die römische Zerstö-

rungsaktion in den Hintergrund, zentral dagegen ist der Moment, in dem Titus sich auf Gott und seinen göttlichen Auftrag besinnt. In Anbetracht der Tatsache, dass der Tempel entgegen seines Befehls in Flammen aufgeht, blickt er zum Himmel und scheint sich plötzlich, wie Sebastian Schütze anmerkt, „eines nicht bestimmten, außerhalb des Bildes Liegenden, wohl der Wirkung des Göttlichen gewahr zu werden“. ⁶¹⁴ Es werde also deutlich, dass die Zerstörung ein göttliches Strafgericht ist, dessen Werkzeug die Römer sind. ⁶¹⁵ Auch Titus als Kaiser muss sich unterordnen. Bislang ist die bereits erwähnte Anlehnung der Figur des Titus (Abb. 67) an Raffaels Konstantin (Abb. 66) nicht berücksichtigt worden. Dies ist jedoch, angesichts der Bedeutung des antiken Kaisers Konstantin für das Christentum und eines möglichen inhaltlichen Rückgriffs des Malers, durch den wiederum weitere Sinnebenen in die Darstellung integriert werden, ein wichtiger Aspekt.

