

folta, más jellegű kapcsolatokat mutatva ki a két illusztrációtípus között, például felfogásbeli hasonlóságokat (55–56). A korábbi szakirodalom vélekedésével ellentétes irányú folyamatokra is találunk példákat a monográfiában: a Bibliothèque nationale de France két kéziratának illusztrációi (MS NAF 4530, MS NAF 4119) az 1491-ben kiadott *Cremonai Commedia* (Harvard University, Houghton Library, Inc. 4482) fametszetei nyomán készültek (85–95).

A szerző megállapítása szerint sok illusztráció egymáshoz való hasonlósága abból ered, hogy a metszők (illetve megrendelőik) alaposan ismerték Dante szövegét. Ezért is különösen érdekes a következő eset. 1520 körül egy privát francia megrendelő számára olasz nyomtatványok illusztrációi alapján „személyre szabott” példány készült a *Commedia* francia fordításából (MS NAF 4119, BNF, Párizs), amelyben a francia történelemre és az Anjoukra nézve kedvező tévedések figyelhetők meg az ábrázolt figurák tekintetében (96–99), különösen a *Paradysom* 18–19. énekéhez tartozó képeken.

Collins egy másik fontos, évszázadok óta vitatott kérdésben is állást foglal: a korábbi szakirodalom egy része – kizárólag Giorgio Vasari megjegyzésére alapozva – úgy tekinti, hogy a *Commedia* első illusztrált kiadásában szereplő húsz rézmetszetet Sandro Botticelli tervei alapján készítette Baccio Baldi firenzei ötvös és metsző. A *Commedia* első illusztrált kiadását 1481-ben Firenzében nyomtatta a német tipográfus Nicolaus Laurentii (Niccolò di Lorenzo „della Magna”). Friss kutatások azonban megkérdőjelezték Vasari állításait, rámutatva, hogy a fennmaradt levéltári anyagban nem kerül elő Baccio Baldi neve. Collins részletesen összeveti Botticelli 1480–90-re datált tizenkilenc grafikáját (melyeket a berlini Kupferstichkabinett és a Vatikáni Könyvtár őriz) az *Inferno* első húsz énekét illusztráló metszetekkel. Megerősíti, hogy az ismeretlen metsző ismerte ugyan Botticelli ábráit, de nézete szerint semmi sem bizonyítja, hogy azok a nyomtatott illusztrációk terveiként készültek volna (129–152).

Nemcsak az illusztrált könyv keletkezését és a miniólt kódexhez való összetett viszonyát tárgyalja azonban Collins monográfiája, hanem a korai olvasók tapasztalatait és a margójegyzetek típusait is bemutatja (292–337). Ahogy már egy 17. századi egyháztörténész, Claude Fleury megállapította, bár az „írástudatlan alsóbb néposztályoknak” na-

gyobb szükségük volt a képekkel kiegészített könyvekre, az illusztrált könyv mégis a gazdagok luxusterméke volt (293). A kötet utolsó fejezetében Ovidius *Heroides*ének, a *Dekameron*nak és Terentius illusztrált kiadásainak mások által elvégzett ikonográfiai elemzéseit példaként hozva Collins felhívja a figyelmet, hogy mekkora szükség lenne más, populáris olvasmányok illusztrációinak szisztematikus vizsgálatára annak érdekében, hogy a korábbi kutatás által részben lenézett, részben figyelmen kívül hagyott reneszánsz fametszetes illusztrációk vizuális kultúrára és olvasástechnikára tett hatásáról átfogó képet kapjunk.

HELIKON

UJVÁRY HEDVIG
ujvari.hedvig@btk.ppke.hu
ORCID: 0000-0002-4199-0464

Alex Stähler. *The Destruction of Jerusalem in Nineteenth-Century German Culture*. De Gruyter Oldenbourg, 2025.

DOI: 10.57226/Hel.2026.1.11

Axel Stähler közel nyolcszáz oldalas monográfiája a 19. századi német kultúra egyik legkülönösebb – és mindeddig meglepően kevésbé vizsgált – allegorikus csomópontját tárja fel: Jeruzsálem és a Második Templom Kr. u. 70-ben bekövetkezett pusztulásának képzetét. A könyv újdonsága nem tematikus válogatásban, hanem a szerző által érvényesített intermedialításban rejlik: Stähler a vizuális művészetek, a zene, az irodalom és a teológiai gondolkodás átjáróit követve mutatja meg, hogy a „Jeruzsálem pusztulása” a 19. századi német kultúra egyik legsűrűbb jelentéshálózatát alkotta. A kötet tudatos szerkezetben halad végig ezen a hálózaton: egy elméleti alapozás után három nagy értelmező blokk vizsgálja a motívum képi, zenei és verbális megjelenéseit, majd egy átfogó szintézis zárja a munkát. Már ebből is látszik, hogy Stähler célja nem egyetlen médium értelmezése, hanem annak kimutatása, miként mozog ugyanaz a morális struktúra különböző kulturális nyelvek között.

A bevezető elméleti fejezetben Stähler rámutat a paradoxonra: miközben a Jeruzsálem-toposz

a 19. századi német közéletben mind a populáris, mind a magas kultúrában folyamatosan jelen volt – újságcikkek metaforáiban, prédikációk retorikájában, oratóriumok librettóiban, történeti festmények ikonográfiájában –, a modern szakirodalom alig kezelte összefüggő kulturális paradigmaként. A szerző ezt a hiányt egy széles alapozású kultúratudományi módszertannal pótolja. Nem a dogmatörténetet rajzolja meg, hanem azt vizsgálja, hogyan termelődik a jelentés: miként válik a romlás–ítélet–megváltás teológiai kerete a nemzeti öntertelmezés, a történelmi tudat és a zsidó–német viszonyrendszer allegorikus nyelvén.

Az első nagy elemző egység a képi kultúra világába vezet. A 19. századi német történeti festészet Jeruzsálem elstétét nem egyszerű bibliai illusztrációként kezelte, hanem a nemzeti erkölcsi rend példázataként. Wilhelm von Kaulbach monumentális kompozíciója, a *Die Zerstörung Jerusalems durch Titus* (1846) a bűn–büntetés–megváltás apokaliptikus rendjét vizualizálja, amelyet a kortárs recepció „erkölcsi képként” olvasott. Eduard Bendemann *Die trauernden Juden im Exil* (1832) ezzel ellentétet képez: a gyász és a kitartás csendes humanizmusa jelenik meg a 137. zsoltár parafrazisaként. A könyv érzékenyen mutatja meg, hogy a két irány – az apokaliptikus monumentalitás és a melankolikus emlékezet – ugyanarra a mélystruktúrára épül: a rom mint morális tükör egyszerre kelt empátiát és rögzít hierarchiát. A populáris illusztrált biblikák és metszetek ugyancsak ezt a rendet erősítik, didaktikus képi környezetben. A „pusztulás” így a történeti erkölccstan vizuális kulcsszavává válik.

Az ezt követő zenei fejezetben Stähler arra mutat rá, hogy a 19. századi oratórium – a templomi liturgia és a polgári koncertélet határán – a kollektív bűnbánat és megújulás rítusává vált. Louis Spohr *Die Zerstörung Jerusalems* (1826) Jeremiás próféta hangján a közösségi önvizsgálat dramaturgiáját teremti meg; a kritika a német protestáns áhítat modelljét látta benne. Carl Loewe *Jeremias* (1865) intímebb, de politikailag is rezonáns mű: a porosz egységtörekvések idején a prófétai szöveg a közéleti lelkiismeret allegóriává válik. Max Bruch *Moses* (1895) más bibliai regiszterben mozog, de a választottság, próbatétel és megújulás szerkezetéhez tér vissza. Stähler tézise szerint az oratórium a Jeruzsálem-toposz szekularizált liturgiája: a teológiai struktúra (bűn–

ítélet–megváltás) átöröklődik a művészetbe, s ennek révén a „hangzó Jeruzsálem” a nemzeti morál kódolt ünneppé válik.

A verbális diskurzus Stählernél a harmadik nagy elemző mező. A német nyelvű zsidó szerzők – Heinrich Heine, Ludwig Philippson és Heinrich Graetz – számára a Jeruzsálem-pusztulás a modern zsidó önreprezentáció alapmetaforája lett. Heine ironikus átírásai a szent várost „esztétizált romtájként” jelenítik meg, ahol a hitvesztett modernitás önkritikája és a zsidó identitás szkeptikus önvizsgálata egyszerre szólal meg. Philippson a reformzsidó racionalizmus nyelvén isteni pedagógiaként értelmezi a pusztulást, Graetz pedig történeti fordulópontként: a diaszpóra nem szétesés, hanem a zsidó szellemiség univerzalizálódása. A három perspektíva együtt jelöli ki azt a „kettős befogadást”, amelyet Stähler kulcsfogalomként vezet be: a német közönség egyszerre azonosul a rendteremtő hódítóval és a szenvedő néppel. A Jeruzsálem-toposz így közvetítő és határképző szerepet játszik a zsidó és német imaginárius között.

A záró fejezetek a könyv legmélyebb történetfilozófiai következtetéseihez vezetnek. Stähler kimutatja, hogy a „pusztulás” fokozatosan kilép a teológiai kontextusból, és a civilizációs ciklusok általános metaforájává válik: minden kultúra eléri a maga Jeruzsálemét, ahol a morális rend felbomlása és a túlfejlődés önbüntető logikája találkozik. A szekularizáció azonban nem törli el az erkölcsi szerkezetet: az ítélet és újjászületés változatlanul működik, csak a transzcendens referenciát a „történelmi szükségserűség” vagy a „nemzeti küldetés” nyelve veszi át. Stähler egyik legélesebb meglátása, hogy a Jeruzsálem-allegória rejtett kulturális kódként a késő 19. századi antiszemita diskurzusban is továbbélt: a zsidóságot „a romokhoz kötődő múltnépként” konstruáló retorika ugyanazt a bibliai logikát használta, amely korábban a nemzeti önigazolás szolgálatában állt.

A recenzió végén fontos kiemelni Stähler művének kritikai értékét is. A monográfia legnagyobb erénye az a következetes intermedialitás, amely a művészettörténeti, zenei és irodalmi anyagokat közös kulturális szerkezet részeként teszi olvashatóvá. Ez a homogenizáló nézőpont olykor háttérbe szorítja a médiumok közötti különbségeket, de éppen ez teszi lehetővé azt a mélyebb felismerést, hogy a „Jeruzsálem pusztulása” a 19. századi német kultúra egyik átfogó identitásképző matricája.

A könyv továbbá új kutatási tereket is nyit: különösen a 20. századi továbbélés, valamint a közép- és kelet-európai párhuzamok feltérképezése kínálkozik folytatásként.

Összességében Stähler monumentális munkája elengedhetetlen a 19. századi német kultúra mélyebb megértéséhez. A könyv példamutatóan mu-

tatja meg, hogy egyetlen bibliai történet miként válhat a modernitás önkritikai és identitásteremtő apparátusává. A záróoldalak Stähler szavaival „nem lezárnak, hanem megnyitnak”: arra tanítanak, hogy minden kultúra hordozza a maga Jeruzsálemét – azt a pontot, ahol a romok között kell újraértelmeznie önmagát.