

GYÖRGY PÉTER

EGY KONCEPTUÁLIS MÚZEUM¹ – KÍSÉRTETIES HELY
JÜDISCHES MÚZEUM, BÉCS

„Auschwitz werden uns die Deutschen niemals verzeihen!”

az egykori zsidó
közösség túlélő s
mindennek ellenére
Ausztriában
maradó része még
évtizedeken át
kívül volt a kortárs
osztrák kulturális
nyilvánosságon

TEgy háború utáni, ironikusnak csak fenntartásokkal nevezhető „közmondásnak” megfelelően: a németek soha nem fogják megbocsájtani a zsidóknak Auschwitzot. „Ami Auschwitz után maradt, az az antiszemitizmus, Auschwitz miatt.”² Mindez nagyon találó: gondoljunk csak az 1945 után magát évtizedekig Hitler első áldozataként³ definiáló Ausztria többpárti konszenzussal támogatott, nem is különösképp finom vagy agyonkódolt antiszemitizmusára, amelynek eredményeként az egykori zsidó közösség túlélő s mindennek ellenére Ausztriában maradó része még évtizedeken át kívül volt a kortárs osztrák kulturális nyilvánosságon, s – ugyanúgy, mint 1938 után – magába zártan, marginalizálódva létezett.⁴ Tény, hogy az osztrák politikai elitet végül a köztársaság háború utáni legnagyobb botránya – Ibsen *Vadkacsájában* használt kifejezésével élve –, az élethazugság (Lebenslüge), tehát az 1986-ban kitört Waldheim-affér, s az olyan, éveken át tartó kínos események, mint például a Leopold Museum tulajdonában lévő Egon Schiele-kép (*Wally portréja*) tulajdonságaitól járó hosszadalmas per kényszerítette rá arra, hogy az IKG-t (Israelistische Kulturgemeinde), illetve a szekurális, eltérő kulturális normákkal rendelkező, számos orosz, iráni emigránst is tagjai között tudó zsidó közösséget befogadja a kortárs társadalom nyilvánosságába, s így az évtizedek után olyan – városi, állami költségvállalást is jelentő – múzeumot kapjon, amely immár az európai múzeumi rendszer részeként értelmezhetőnek bizonyult.

a Zsidó Múzeum
több szempontból
előképeinek
tekinthető Freud
Múzeum

IEnnek a későn jött változásnak az előtörténetére mutat rá a Zsidó Múzeum több szempontból előképeinek tekinthető Freud Múzeum létrejötte és kortárs tevékenysége. Ez ma már Bécs egyik kicsiny és ugyanakkor fontos, elfogadott emlékhelye, nyilvános múzeumi intézménye lett, s amely – szemben a Zsidó Múzeummal – teljes mértékben megőrizte azt az éles és kritikus szemléletet, amelyet az utóbbi a főkurátor, Felicitas Heimann-Jelinek 2010-es eltávolítása után végül nem egészen, de feladni kényszerült, részben az állam, illetve a város, részben a vallásos bécsi zsidó közösség nyomásának eredményeképp. *Eltérő okoknál fogva más körülmények között, de mindkét esetben a konceptuális múzeum óhatatlanul metaforikus és kritikai „természetéről” van szó.* Talán nem pusztán véletlen, hogy

ugyanabban a városban, részben ugyanannak a nagy és elfojtott történetnek a rekonstrukciója teremtette meg, kényszerítette ki ezeknek az intézményeknek a logikáját, esztétikai normáit.

¶ Freud bécsi életének, azaz emlékének eltűnése az ötvenes-hatvanas évek Ausztriájából, így a sajátjának hitt városából is jelentős részben a zsidó közösség egészének marginalizálásával áll összefüggésben, de az is igaz, hogy abban külön szerepe volt a pszichoanalízis Anschluss, majd háború utáni szűkös recepciójának is. (Freud 1985-ben felállított emlékműve ugyanannak a polgármesternek, Helmuth Zilknek köszönhető, akinek a Zsidó Múzeum is.)

¶ Freud, felesége, sógornője, legkisebb gyerekek, Anna Freud 1938. június 4-én hagyta el Bécsset. Freud, mint írta, meghalni ment a szabadságba, s valóban: a vég hamarosan, 1939. szeptember 23-án a hampsteadi házában, a Maresfield Gardens 20.-ban érte el. Ma az ugyanitt létrehozott múzeumban láthatók az egykor a Berggasse 19.-ben őrzött tárgyai: antikszobor-gyűjteménye, bútorai, könyvei, íróasztala, s végül, de nem utolsósorban a legendás díványa, illetve azt azt borító, fétistárggyá lett orientális szőnyeg.⁵

¶ Anna Freud 1971-ben, 1938 után Bécsben tett első látogatását követően néhány berendezési tárgyat és könyvet visszaadott az akkor még teljesen üres múzeumnak, amitől annak helyzete még inkább zavarba ejtő lett. A Freud család otthonát a nácik előbb „zsidó közösségi” lakásként használták, majd 1941-től (a zsidók gettóba kényszerítése után) az épület többi lakásához hasonlóan egy ideig üresen állt. Utóbb nem zsidó származású családok, Wehrmacht-katonák költöztek a Reichsmietwohnungnak⁶ minősített lakásba. Freud és családja előbb az 5. számú lakásba költözött, majd az ugyanazon az emeleten lévő, közvetlen szomszédságban lévő 6. számú lakást is megvásárolták.⁷ Ezekből kényszerültek emigrálni, így 1938-tól Bécsben tehát csupán az eredeti hely szelleme maradt. Közvetlenül az emigráció és a lakás kiürítése előtti napokban Edmund Engelman végigfényképezte a lakást.⁸ A már az SS uralta városban, lehúzott redőnyök mögött készített fotográfiáikból volt rekonstruálható az eredeti állapot, így azok életnagyságú másolatait helyezték el a múzeum/lakás megfelelő pontjain.⁹ Azaz a múzeum az eredeti helyen, az egykori otthon mediális másolata lett. Tény, hogy a múzeum döntő mértékben máig üres, így a concept art és a helyspecifikus művészet értelmezési kereteibe illeszthető hely lett, amely kísértetiesként látható. Lydia Marinelli, a múzeum tragikusan fiatalon elment igazgatónője egy a múzeumban bemutatott, konceptuális Vera Frenkel-film kapcsán különösen pontosan rögzítette az üresség történetét, a mai állapothoz vezető utat. „[1938 után] Új bérlők költöztek Freud bécsi lakásába. A szobák új történetek színhelyeivé váltak, amelyek némelyike a lakás falain túlterjed. Néhány

1938-tól Bécsben
tehát csupán
az eredeti hely
szelleme maradt

a múzeum az
eredeti helyen,
az egykori otthon
mediális
másolata lett

„Nem teljesül az elvárás, hogy az egyén bizonyos nyomait fellelhessük, egy sajátos történetet találjunk.”

holokauszt-történeti párhuzamosságokat, analógiákat látunk

részt még az 1980-as évek közepéig lakták a bérlők. [...] Jaques Lacan egy volt azok közül, akik a Berggasse 19. szám alatti lakást az 1960-as években meglátogatva csalódottan látták a rozszant, zárt ajtót. Amit látni remélt, egy egyszerű, szerény lakás volt. (...) A hiteles léggör, amely mint egy időkapszula őrződött meg, egyetlen specifikus idősíkra redukálva a történelmet. A történelmileg távoli érzékelhetően közelivé válik, az élet mindennapi semmisségei egy bemutatott tárgy sajátosságaival töltődnek meg. Pontosan ez a megnyugtató funkció az, ami a bécsi múzeumban nem teljesülhet. Nem teljesül az elvárás, hogy az egyén bizonyos nyomait fellelhessük, egy sajátos történetet találjunk.”¹⁰

¶ A csalódottságon, frusztráción, az „eredeti helyhez” kötődő kielégíthetetlen elvárásokon alapul az üres múzeumi tér és a tárgyak nélküli elbeszélés kísértetiesége: a folyamatos múlt magától értetődőségének kétségbe vonása döntő mértékben ugyanazzal a (múzeumi) kérdéssel hozható, illetve hozandó összefüggésbe, amely Felicitas Heimann-Jelineknek a Zsidó Múzeumot meghatározó koncepciója volt, amiért okunk van a két gyűjtemény között konkrét történeti, azaz holokauszt-történeti párhuzamosságokat, analógiákat látnunk. S ami még fontosabb, azok a helyzetükre adott *esztétikai-politikai válaszban is közel álltak egymáshoz, majdnem azonosak voltak.*¹¹ Az 1990 óta ismét létező, egy csendes belvárosi mellékutcában, a Dorotheergasse közepén az elmúlt évtizedek során többször átalakított Palais Eskelesben működő Zsidó Múzeum főkurátorának koncepciója („A régi, klasszikus múzeumi tradícióhoz való visszatérés Auschwitz után nem lehetséges. Egy 1945 utáni európai Zsidó Múzeumnak a legfontosabb célja a látogató helyes kérdések feltevésére való ösztönzése kell hogy legyen.”)¹² – mintha a pszichoanalízis mediatizált emlékezetpolitikájának, módszertanának illusztrációja lenne egyben.

¶ S ez akkor és azért is figyelemre méltó, ha egyik esetben a kényszer szülte konceptuális muzeológia megteremtéséről, a másokban pedig a saját gyűjteményt historizáló múzeumfilozófiai, intellektuális döntésről volt szó. A Freud Múzeum története az ürességre, az otthon lévőkhöz otthontalanságára való tudatos reflexiók soraként is látható, érthető. A Zsidó Múzeum esetében (amely végül

Az önálló installációként kiállított négy, virtuális teret ábrázoló, fekete-fehér fénykép benyomását keltő digitális „festmény” az ahistorikus állandóság illúziójának történetét, összeomlását, utóéletét teremteti meg példátlan erővel.

egy zsidó múzeum
nem állíthatja
ki a judaikát
reprezentáló
tárgyait úgy, mintha
a visszavonhatatlan
nem történt
volna meg

évtizedeken át tartó huzavona után visszakapta a nácik által elrabolt tárgyai nagy részét), mint azt Matti Bunzl okkal állapítja meg: a történeti időben beállt szakítás hangsúlyozása volt a cél, azaz annak világos tudatosítása, hogy egy zsidó múzeum *nem* állíthatja ki a judaikát reprezentáló tárgyait úgy, mintha a visszavonhatatlan nem történt volna meg. „A múzeum kurátorai egy olyan kulturális kontextusban működve, amelyben a zsidók elnyomása ott dereng a háttérben, a bemutatás komplex feladatával szembesülnek. Számukra a kritikus kérdés az, hogyan mutassák be a zsidó múlt összetettségét és ábrázolják azt a zsidó lét esszencializálása nélkül” (kiemelés tőlem – Gy. P.).¹³

¶ Fontos látnunk, hogy az 1895-ben megnyitott, s centrumában – értelemszerűen – a judaizmust, pontosabban judaikákat tartó múzeum alapkérdése, problémája sem volt más, mint a zsidóság beemelésének, reprezentálásának mikéntje a kortárs modern társadalomba.¹⁴ Ugyanakkor a századelő tudományos kategorizálásának, azaz megnevezési stratégiáinak *határvonalai*, tehát az antropológiai és etnológiai (mai értelemben véve biológiai és társadalmi) mezők máshol húzódtak, mint ma, s értelemszerűen nem is mindig volt jelen a poszt-nemzeti-szocialista világ fajelmélettől, biológiai distinkcióktól való undora, rettegése, a trauma mértékének megfelelő távolságtartása.¹⁵ A keleti zsidók „másságában” egyszerre voltak jelen a rituális, vallási különbségek, az azokkal összefüggésben álló kulturális normák, végül a fizikai antropológiai szempontok, megfigyelések. Az izraelita orosz orvos, antropológus, néprajzkutató Samuel Weissenberg szerteágazó munkássága jó példája a ma már történeti vizsgálatra érdemes osztályozás eredeti állapotára. Az 1911-ben közölt *Zur Anthropologie der Deutschen Juden* című tanulmánya épp ezt az átjárást dokumentálja, amint az 1907-ben megjelent *Jüdische Museen und Jüdisches in Museen, Reiseindrücke* című írása is.

a keleti zsidók
„másságában”
egyszerre voltak
jelen a rituális,
vallási különbségek,
az azokkal
összefüggésben álló
kulturális normák,
végül a fizikai
antropológiai
szempontok,
megfigyelések

¶ Értelemszerűen a bécsi Zsidó Múzeum sem nagyon reprezentálhatott mást a Monarchiában, mint a nyugati és keleti életvilágokban, társadalmi kontextusokban szocializálódó zsidó közösségek történetét, önképét. Fontos része volt ebben az önképteremtésben az aradi születésű asszimiláns Isidor Kaufmann galíciai zsidóságot idillikus retro-biedermeier¹⁶ modorban bemutató, a saját korában is népszerű, utóbb kultúrtörténeti forrássá lett festészetének. Kaufmann lehetősége, szerepe s egyben vitathatatlan teljesítménye a keleti zsidók vizuális reprezentálása, azaz lefordítása volt a Nyugat számára. A Martin Buber által is mitizált askenázi zsidóság nyugati művészettörténeti normák, hagyományok szerinti bemutatása a múzeum, illetve a zsidó közösség vitathatatlan sikerterméke volt. Ugyanakkor Kaufmann a festészet mellett sokat tett azért, hogy a romantikus pátosz és az antropológiai, néprajzi hitelesség egymást erősítse. A festő 1899-ben a múzeum számára létrehozott *Die Gute Stube (Shabbat Room)*

című – a kortárs művészetből vett fogalommal – totális installációja, azaz hitelesnek tekintett tárgyakból összeállított, a zsidó életet rekonstruáló dokumentum-műve a szombat jelentőségének érzéki evidenciáját szolgálta. A történeti hitelesség, az eredetiség aktuális történettudományi, néprajzi normák szerinti látszata volt a döntő kérdés, ennek megfelelően a *Die Gute Stube* szó szerinti forrásként való használata nem magától értetődő. „Kaufmann nagyon is kora művésze volt. Az általa látott szobákból létrehozott egy ideálist, és azt a művészi hatás szolgálatába állította, mint salzburgi kollégája, Jost Schiffmann. Egy elképzelt helyszínt teremtett, amint Schubiger leírta az 1900 körüli szobákat: hatásos produkció jött létre, amelyben az élet médiaeseményé válik, a szoba pedig egy nem használt kiállítási tárgy, egy üres tér.”¹⁷

¶ A totális installációkban szemlélődve, azokban járva a nyugati zsidók előtt feltárt keleti őseik és kortársaik mindennapi élete, illetve a szobattartás rituáléjának tárgyak általi rekonstrukciója. Épp a tárgyak közvetlenségének tapasztalata, tehát a magától értetődőség múzeumi eszközként való használata volt az, amelynek *kortárs érvénytelenségére* Felicitas Heimann-Jelinek idézett mondata is utalt: hiszen az 1911 és 1938 között a Malzgassén működő múzeum bezárása, gyűjteményének kisajátítása, elrablása, eltüntetése után a judaika, tehát az önmagukban jelentéssel teli tárgyak bemutatása nem alkalmas a zsidó muzeológia céljaira, mert azok 1944 után nem Kaufmann nosztalgikus festményeinek, illetve „period roomjának” egyes elemei maradtak, hanem egy téves és hamis illúzió megjelenítőivé váltak, s a szó szoros értelmében vett eredetiségüktől, kiállítóik vitathatatlanul jó szándékától függetlenül a történeti igazság ellenében léteznek, azaz végül ha akaratlanul is, de hamisítványok. A *zsidó muzeológia alapvető kérdése annak judaizmus melletti evidens elkötelezettsége és a judaika, tehát a tárgykultúra jelentése közti, a holokauszt teremtette s eltüntetetlen szakadéklétére való szükségszerű reflexió együttes jelenléte.*¹⁸

¶ Ezt a szakadékot teszi beláthatóvá a 2013-ban megnyílt új állandó kiállítás, az *Unsere Stadt! Jüdisches Wien bis heute* egyik fontos termében (*Stadt Immigrantinnen und Wien um 1900*) különösen fontos szerepet kapott a *Die Gute Stube*-nak a kortárs izraeli művész, Maya Zack általi, lenyűgöző pontossággal, tudatossággal és érzéki erővel bíró, kísérteties feldolgozása. Az önálló installációként kiállított négy, virtuális teret ábrázoló, fekete-fehér fénykép benyomását keltő digitális „festmény” az ahistorikus állandóság illúziójának történetét, összeomlását, utóéletét teremteti meg példátlan erővel. Az egykori period roomot az arról készült fényképek alapján rekonstruáló alkotás drámai erővel érzékelteti a szakadéklétének, az eredetit újratereítő virtuális (3D) térbe illeszti például a múzeum harmadik emeletén látható üvegtárló képét, amelyben a háború után a bécsi

az önmagukban
jelentéssel teli
tárgyak bemutatása
nem alkalmas
a zsidó muzeológia
céljaira

a *Die Gute
Stube*-nak
a kortárs izraeli
művész, Maya Zack
által, lenyűgöző
pontossággal,
tudatossággal
és érzéki erővel
bíró, kísérteties
feldolgozása

Néprajzi Múzeumból előkerülő tíz – túlélő – tárgyat állították ki. A második kép a *Die Gute Stube* első változatát idézi fel, amelyet a drezdai Higiéniai Múzeumban megrendezett Nemzetközi Higiéniai Kiállításon, 1911-ben mutattak be. A harmadik munka magának Isidor Kaufmann-nak a stúdióját rekonstruálja költői képzelettel, egyúttal Daguerre saját műtermében készült gipszgyűjteményét is beillesztve a képbe. A negyedik mű (*Mytical Shabbat*) a nyugati zsidók Kaufmann által vélelmezett, remélt spirituális élményének felidézését szolgálja. Az egykori illúzió felidézése és annak lehetetlensége tehát a *konceptuális installáció* esztétikai alapproblémája, s tény, hogy ez a sziget az állandó gyűjteményben némi ellentmondást teremt, hiszen annak szomszédságában a történeti judaika óvatos kritikai szellemének megfelelően eredeti tárgyak százai láthatók, amelyek fizikai léte önmagában véve is alkalmas arra, hogy a látogató kiléphessen a posztholokauszttal paradigmát traumatikus percepciójából: azaz a múzeum még oly rövidnek is tűnő jelenkori története nem pusztán bemutatta a kísértetiesség élményét, ellenben maga is azzá lett.

*A látványraktár elveinek megfelelően
a több tucat szobrocška mindegyikét
elhelyezték a tárlókban, csak hogy
a nézőknek háttal, azok arcai a mögöttük
lévő tükörből láthatók.*

¶ A helyzet úgy áll, hogy a múzeum mai látogatói csak részben s csak nyomait látják a 1993 és 2010 közötti korszaknak, amikor az intézmény koncepciójában a judaika, a rituális és történeti tárgyak bemutatása és a holokauszttal története, tehát egyfajta esszencialista, immanens zsidó elbeszélés s annak kritikai önreflexiója, tehát a traumatikus történelem diszkontinuitásának reprezentációs csapdái elválaszthatatlanok voltak egymástól, s azok újra és újra áthatották, erősen befolyásolják egymást, s így az 1996-ban megnyílt állandó kiállítások, illetve a múzeumi terek sora ennek megfelelően kerültek kialakításra. A fent említett egyik első ideiglenes kiállítás, a *Hier hat Teitelbaum gewohnt* már a kontextusok rekonstrukciójának, azaz a kísértetiességet kritikai távolságtartásra használó szemléletnek felelt meg.

¶ Ugyanakkor Felicitas Heimann-Jelinek valóban radikális, Matti Bunzl által okkal „anti-kiállításnak” nevezett állandó kiállítása nem tárgyakat, hanem azokról készült hologramokat mutatott be, azaz a kiállítótér üressége éppoly szembezőkő, mint amilyen elgondolkoztató volt annak illúzióhoz, érzéki csalódáshoz,

Felicitas Heimann-
Jelinek nem
tárgyakat, hanem
azokról készült
hologramokat
mutatott be



A bécsi Zsidó Múzeum állandó kiállítása
Jüdisches Museum, Bécs

eltűnt a tárgyak,
műtárgyak statikus
jellege

a hologram virtuális tereket teremtő és a nézőt aktivitásra, mozgásra kényszerítő technológiája, amelyben tehát eltűnt a tárgyak, műtárgyak statikus jellege, azaz a nézőpont fogalma is értelmét, jelentését veszítette. A judaikák virtualizálása pontosan megfelelt az Auschwitz utáni zsidó muzeológia alapkérdésének: a visszavonhatatlanul megbomlott, evidenciáját veszített zsidó identitás bemutatásával kapcsolatos válságnak vagy épp keresésnek.

visszavonhatatlanul
átírta a zsidóságról
való nyilvános
gondolkodást

¶ Heimann-Jelinek álláspontja félreérthetetlennek tűnik számomra, de amit írok, az nyilvánvalóan egy értelmezés továbbértelmezése, interpretációja. De a kérdés valóban az, hogy a holokausztot a judaizmus felől tekintett zsidó történelem egyik – mégoly tragikus is, azaz rettenetes – fejezetének tekintjük-e, vagy úgy véljük, hogy az visszavonhatatlanul átírta a zsidóságról való nyilvános gondolkodást, mert annak emléknymoi ott vannak minden pillanatban, minden mozzanatban, *s e tekintetben* teljesen mindegy, hogy zsidók beszélnek e zsidókról, vagy úgymond „nem zsidók”, mert ami történt, *annak univerzalitása* kétségbevonhatatlan. A tárgyak hologramokra való lecserélése valóban nehezen értelmezhető másképp, mint a mindenkire vonatkozó történeti reflexió folyamatos kikényszerítésének technikájaként. De miért is volt elkerülhetetlen mindez?

a múzeum által
teremtett
élmény annak
elháríthatatlan-
ságát jelezte

¶ A válasz összefüggésben áll a múzeum küldetésével, így célközönségének kijelölésével is. A kísérteties, a láthatóság s láthatatlanság határán álló s színekkel, terekkel szinte kiismerhetetlennek tűnő viszonyban álló hologramok alkalmasak voltak arra, hogy a „nem zsidó” látogatók se érezzenek távolságot a judaizmus és a saját világuk között, ők is éppúgy megérthették az otthontalanság közösségét, tehát a holokauszt univerzalizmusa, a múzeum által teremtett élmény *annak elháríthatatlanságát* jelezte.¹⁹

¶ Mindez az egyediségüktől, kivételetességüktől a holokauszt által megfosztott judaikák bemutatásának módjával vágott egybe, a rituális jelentés és Viktor Ullmann operájának hőse, a megrettent halál egyszerre van jelen. Hiszen a Thezisenstadtban bemutatott opera, a *Der Kaiser von Atlantis*, azaz a náci által diktált tempóval már nem bíró Halál sem elválasztható bemutatásának színterétől.²⁰

a Schlaff-
gyűjtemény, tehát
az antiszemita
karikatúrákból álló
kerámiagyűjtemény

¶ A hologramokat bemutató terem (eltérő beszámolóik szerint botránys körülmények közti) el-, illetve lebontása s a helyén létrehozott új állandó kiállítás azonban nem jelenti azt, hogy a 2010 előtti korszak teljes egészében megszűnt volna, hiszen annak nyomai épp a harmadik emeleten, a látványraktár (Schaudepot) elveit követő teremben láthatók. Az eredeti tárgyakhoz való reflektált kuratori szemléletet két, ma is látható példával érzékeltethetjük. Egyrészt a Schlaff-gyűjtemény, tehát az antiszemita karikatúrákból álló kerámiagyűjtemény bemutatását kell felidézniük. A látványraktár elveinek megfelelően a több tucat

szobrocscsa mindegyikét elhelyezték a tárlókban, csakhogy a nézőknek háttal, azok arcai a mögöttük lévő tükörből láthatók. Igazán szegényes a nyelv, tehát bármiféle kommentár, a hatásmechanizmus leírása valóban értelmetlennek tűnik. Kevés ilyen magától értetődő példát tudunk arra, hogy a múzeumi interpretáció akkor és ott kezdődik el, amikor annak leírása: szegényes és kínos fordítás csupán.

egy kartondoboz,
személyes
tárgyakkal tele

¶ A másik példa a tárgyak történetének jelentőségére mutat rá. 1992-ben került át az IKG raktárából a múzeum gyűjteményébe egy kartondoboz, személyes tárgyakkal tele, félreérthetetlen felirattal: Dr. Franz und Anna Bial /am 27 Mai 1942 abtransportiert/. Az 1942. május 27-én Minszkben kivégzett házaspár gyereke, az 1926-ban született Lilly Bial 1939-ben, gyerektranszporttal került Angliába, s évtizedeken át semmiféle kapcsolata nem volt gyermekkorával, Béccsel, így a múzeumban kiállított, neki szánt tárgyáról sem tudott. Lilly Bial, mint az az AJR (Association of Jewish Refugees) honlapjáról kiderült, éveken át elérhetetlen volt. „Gyerektranszporttal került Angliába 1939-ben, körülbelül tizenhárom évesen, az 1960-as éveket megelőzően Bexley Heath-ben nővérként dolgozott. Ezt követően nincs nyom róla. A bécsi Zsidó Múzeum őrzi még mindig néhány tárgyát, és ezeket szeretné neki vagy az örökösök számára visszajuttatni. Információért kérjük keresse a londoni osztrák nagykövetséget.” Végül a svájci esszéista, Katharina Geiser találta meg Lilly Bial nyomát, s levelére választ is kapott. „Igen, én vagyok Lilly Bial, Anni és Franz Bial voltak a szüleim. 1939. április 27-én érkeztem meg Angliába, és csaknem tíz évig Bexleyheath-ben éltem. Ezt követően Dorkingba költöztem, Surrey-ba...”²¹

¶ Végül 2004-ben *hetvennyolc évesen* tekintette meg hagyatékát, amelynek döntő részét a Zsidó Múzeumra hagyta.

¶ Mindent egybevetve a bécsi helyzet mégis kedvezőnek tűnik. A bécsi Zsidó Múzeum a legrosszabb esetben is mindössze egy félfordulatot hajtott végre, s bár az új állandó kiállítás visszalépés ugyan az eredeti, valóban avantgárd stratégiához képest, de ezen a kereten belül: a jelen állapot is értékelhető, számos remek ideiglenes kiállítás járja körül a zsidó kulturális lét kérdéseit, mint például a 2016. őszi, nőművészekről szóló, igen koncepciózus kiállítás.²² S ott van a 2000-ben a Judenplatzon Rachel Whitereadnek a hatvanötezer meggyilkolt ausztriai zsidó emlékére felállított műve, a kifordított könyvtár (emlegetik *Névtelen könyvtárként* is). A zsidó kultúra végül is visszatérőben van Bécsbe, a minap fellelt s gyorsan megmentendő 1924-es némafilm, a *Stadt ohne Juden* restaurálására közadakozásból gyűlt össze a szükséges összeg, s a film sorsa tényleg a közfigyelem tárgya lett.

a zsidó kultúra
végül is
visszatérőben van
Bécsbe,



A bécsi Zsidó Múzeum állandó kiállítása
Jüdisches Museum, Bécs



a holokauszt-
múzeum egy
abszurd helyen,
a volt gettón kívül,
válságról válságra
sodródik

¶Elszorulhat a szívünk, ha közben a saját városunkra gondolunk. Budapesten köz-
téri holokauszt-emlékmű máig nincs, sem Denkmal, sem Mahnmal, sem az em-
lékezetnek, sem a közös gondolkozásnak nincs tere, csak a Szabadság téren fel-
állított giccses angyal politikai rémálma. A holokausztmúzeum egy abszurd
helyen, a volt gettón kívül, válságról válságra sodródik, a Sorsok Háza végül fél-
behagyott projektjének alapja, fenyegetően üres épülete a magyar emlékezet-
politika katasztrófájának akaratlan emlékműve. A mintegy annak ellenében (?)
létrehozandó múzeum a Rumbach Sebestyén utcában, az Otto Wagner-féle zsi-
nagógában messze van a valóságtól. Mindössze a Zsidó Múzeum lenne az, amely
mintha óvatosan követné a bécsi példát. Az új állandó kiállítás, a 100! | 100 év –
100 tárgy – A Magyar Zsidó Múzeum 100 éve igazán okos és bölcsen önreflexív, a
történeti dokumentumok és az akként is érthető judaikák között egyensúlyoz-
va, félreérthetetlenül foglal állást az igazi kérdésben: a zsidóság túlélte történe-
tének rettenetes epizódját, a holokausztot. Nem tudok s igazság szerint jogom
sincs állást foglalnom mindebben, de mégis hajlok arra, hogy komolyan vegyem
Jacob Taubes *Nyugati eszkatológia* című művének, úgy vélem, idevonatkozó ré-
szét, amely Mártonffy Marcell fordításában így hangzik: „Mivel az ember Isten
árnyéka, belezuhanhat ebbe az árnyékba, s ami a legfőbb, elérheti, hogy önma-
ga legyen a mérték.... Amikor az ember önmagát teszi mértékké, az árnyék lép
a középpontba, és elhomályul a dolgok összefüggése az Istennel.”²³ S akár mint
is: a zsidókkal, éppúgy, mint a keresztényekkel, mindkettő megtörtént. S ennek
nyomai határozzák meg a zsidó muzeológia lehetőségeit, feladatait egyaránt.

[1] Vö. Joanne Morra: Seemingly Empty: Freud at Berggasse 19, A Conceptual Museum
in Vienna, in *Journal of Visual Culture*, 2013. Vol. 12. 1. 89–127.

[2] „What remains after Auschwitz, is antisemitism, because of Auschwitz” [...] „The Germans
will never forgive us for Auschwitz”. Kurt Grünberg: *Love after Auschwitz: The Second
Generation in Germany, Jewish of Survivors of the Nazi Persecution in the Federal Republic of
Germany*, 2006, transcript Verlag, Bielefeld 67. o., ill. Henryk Broder: *Der ewige Antisemit.
Über Sinn und Funktion eines beständigen*.

[3] Lisa Silverman: *Repossessing the Past? Property, Memory and Austrian Jewish Narrative
Histories*. In: *Austrian Studies*, Col. 11. 'Hitler's First Victim?' *Memory and Representation
in Post-War Austria*, 2003. 138–153.

[4] Gustav Jellinek: Heinz P. Wassermann, ed. *Antisemitismus in Österreich nach 1945: Ergebnisse,
Positionen und Perspektiven der Forschung*. Innsbruck, Studien Verlag, 2002.
Die Geschichte der Österreichischen Wiedergutmachung, in: *The Jews of Austria, Essays on their
Life, History and Destruction*, Edited by Josef Fraenkel, London, Vallentine, Mitchell, 1967,
395–426.

„A Második Köztársaság első évtizedeiben Ausztriában az állam és annak különböző szervei sokat tettek azért, hogy a zsidókat az ország közéletéből kizárják. Az osztrák áldozatmitológia tetest öltött kritikusaiként a zsidók a háború utáni nemzetállam-lélet veszélyeztették, így szükségessé vált kizárásuk a képzeletbeli közösségből. Az osztrák zsidók az ország fiktív kollektív áldozatképzésének ellenzői maradtak, de a kilencvenes évek végére ez már nem jelentette a nemzetbe történő integrálódásuk akadályát.”

Matti Bunzl: *Symptoms of Modernity, Jews and Queers, in Late-Twentieth-Century Vienna*. University of California Press, 1999. 157–158. (A tanulmányban szereplő valamennyi angol nyelvű vendégszöveg Beatrix fordítása.)

- [5] 2006-ban, Freud százötvenedik születésnapja alkalmából rendezték meg Bécsben a *Die Couch, Vom Denken im Liegen* című kiállítást, Lydia Marinelli egyik utolsó munkáját, amely a konceptuális kiállításteremtés egyik lenyűgöző példája volt, radikális és minimalista koncepció, amit lehetetlen elfelejteni. Az emlékezet helye és az emléktárgyak hiánya, illetve Freud tevékenységének, tehát az emlékek felidézésének munkája, mindez épp olyan bonyolult mintázatot teremtett, mint maga a Londonban lévő orientális szőnyeg, amelynek virtuális változata volt a koncept egyik eleme.
- [6] Vö. Joanne Morra: i. m. 97.
- [7] Vö. György Péter: Oidipusz Kolonoszban, Freud (múzeum) száműzetésben (A canceled German, a German Jew). In. *A hely szelleme*, Budapest, Magvető, 2007. 79–98.
- [8] Edmund Engelman: *Sigmund Freud: Berggasse 19*, Vienna, 1998, *Universe, London*, 2003 márciusában, Robert Longo *Freud cycle* című, Engelman-fényképek alapján készült rajzai volt az újranított Albertina egyik kiállítása.
- [9] 1968-ban a múzeum a 6. számú lakás egy részéből állt, majd 1971-ben, Anna Freud bécsi látogatása idején már az egész lakás a múzeum rendelkezésére állt. Az 5. számú lakást 1986-tól használják a múzeum céljaira.
- [10] Lydia Marinelli: "Body Missing" at Berggasse 19, in. *American Imago*, Vol. 66. No. 2. Summer, 2009. 161–167.
- [11] Jó példája ennek a párhuzamosságnak két azonos mintázatot kirajzoló kiállítás. A 1993/1994-es szezonban rendezték meg a *Hier hat Teitelbaum gewohnt, Ein Gang durch das jüdische Wien in Zeit und Raum* című kiállítást, amely – ennyi év után jól láthatóan – Felicitas Heimann-Jelinek konceptuális, intermedialis kritikai módszertanának felelt meg. Az eltűnt életek kronotopozát rekonstruáló kiállítás tárgyai az erős koncepció dokumentumaiként mutatatták be, a nyugati, asszimilált zsidók városaként érthető Bécs rekonstrukciójának megfelelően. 2003 márciusa és szeptembere között, az Albertina megnyitásával egy időben rendezték meg a Freud Múzeumban a *Freuds verschwundene Nachbarn* című kiállítást, amely a Berggasse 19. többi – ugyancsak elpusztult – lakójának történetét rekonstruálta. A budapesti Zsidó Múzeum *Itt lakott Rosenthal* című kiállítása a *Hier hat Teitelbaum gewohnt* előtti tisztelgés, illetve annak ismétlődő variációja egyben.

- [12] Reese Greenberg: The holographic Paradigm for the History and the Holocaust, 14. In. *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, ed. Shelly Hornstein, Florence Jacobowitz.
- [13] Matti Bunzl: Of Holograms and Storage Areas: Modernity and Postmodernity at Vienna's Jewish Museum, in. *Cultural Anthropology*, 2003. 18. évf. 4. sz. 345–368.
- [14] „A judaizmus „nem-faji meghatározása” összhangban állt a Múzeumi Egyesület tagjainak szocio-politikai törekvéseivel. Ők a társadalomba történő integrálódást keresték, a teljes társadalmi elfogadottságot, az uralkodó antiszemita elképzelés ellenére, mely szerint a zsidók fajilag determináltan képtelenek egyenlő állampolgárokká válni.” Klaus Höld: The Turning to History of Viennese Jews, in. *Journal of Modern Jewish Studies*, 3. 1. 2004. 17–32.
- [15] Vö. Veronika Lipphardt: Isolates nad Crosses in Human Polulation Genetics, or a Contextualization of German Race Science, in. *Current Antropology*, No. 53. S5, 2012, 69–82.
- [16] Werner Hanak-Lettner: From Kaufmann' Gute Stube to Zack's The Shabbat Room, Two Period Rooms from Jablonov to Vienna and Tel Aviv, in. *Maya Zack: The Shabbat Room*, Herausgegeben von Daniella Spera und Werner Hanak-Lettner im Auftrag des Jüdischen Museums Wien, 16.
- [17] Werner Hanak-Lettler: i. m. 22.
- [18] Itt mindössze említést tehetek a prágai Zsidó Múzeum Josef Polak által teremtett period roomjairól. A német megszállás után ugyancsak azonnal bezárt intézményt a náciok 1942-ben újradefiniálták, és a Központi Zsidó Múzeumnak hívott intézmény kettős funkciót látott el. Részben a Cseh-Morva Protektorátus bezárt zsinagógáiból összegyűjtött judaikák őrzési helyéül szolgált (lásd a bécsi Zsidó Múzeum Schaudepot megoldását), részben pedig zárt kiállításokat hoztak abban létre, ezek létrehozóinak döntő többsége nem érte meg a háború végét. A zsidó konyhának, lakószobának a Klausen Zsinagógában létrehozott totális installációi tovább szolgáltak a háború után újra megnyitott Zsidó Múzeumban is. (A prágai Zsidó Múzeum sorsa önálló tanulmányt követel meg, s attól tartok, hogy a bibliográfia hozzávetőlegesen kielégítő felidézése is messze meghaladja jelen kereteket.) Vö. *The Man Who Never Gave Up*, Zidovske Muzeum v. Praze 2005. Text by Magda Veselska. Uő: A Prágai Zsidó Múzeum, in. *Európai Utas*, 2007. 1. sz. 43–46., ill. Hana Volavkova: *A Story of the Jewish Museum in Prague*. Prague, Artia, 1968.
- [19] 1938 után a bécsi Naturhistorische Museum antropológiai, azaz rasszokat bemutató kiállításához gipszmaszkokat rendelt a poseni koncentrációs táborból. 1987-ben, ahogyan ez a rettenetes gyűjtemény végül nyilvánosságra került, Buchenwaldban állították ki, ahol a maszkok alanyainak jelentős részét elpusztították. Ugyanakkor a Naturhistorisches Museum maszkjai – erősen vitatható módon – a Jüdisches Museumba kerültek, ahol 1997-ben azokat a *Masken, Versuch über die Schoa* kiállításon mutatták be. Heimann-Jelinek mediális koncepciójának megfelelően azokat nem egyszerűen, azaz

kiszolgáltatottságukban mutatták be, hanem egy olyan élő, a nézőket és a maszkokat együtt rögzítő videofelvétel kontextusában, amely a látogatók számára igazi kihívást jelentett. „A kiállítás középpontjában az emberi méltóság és az etikai elvek relativitása áll. Kísérlet arra, hogy bemutassa, mi is volt végül a shoa: pusztán elvetemült öldöklés. Kísérlet továbbá arra, hogy megvizsgáljuk saját viszonyunkat ehhez az öldökléshez, illetve annak tárgyaihoz, akik egykor emberi lények voltak” (katalógusszöveg).

- [20] Ugyancsak a zsidó muzeológia holokausztól való el- és leválaszthatatlanságára mutat a koncentrációs táboroknak, gettóknak, egyidejűleg a náci által fenntartott, illetve tudomásul vett gyűjteményeknek, múzeumoknak, valamint az ott létrejött műveknek a kérdése. A helyzet bonyolultságát jól mutatja egy kortárs magyar példa. Klein Rudolf *Zsidóság és emlékezés, Kortárs múzeumok Közép-Európában* című írásában a zsidótörténeti csillogó-villogó Disneylandek létrehozása ellen érvel. Így említi meg a bécsi igazgatóváltást is. „A zsidó múzeumok tartalma, jellege az ezredfordulóval egyértelműen megváltozott. A legdurvább formában ez valószínűleg a 2010-es bécsi incidensben öltött testet. A főpolgármester elégedetlen volt a gondolatébresztő, igen eredeti, több olvasatot lehetővé tévő tárlattal és az azt megteremtő, rendkívül képzett s koncepciózus főkurátorral. Kinevezett helyette egy tévéképernyőn jól mutató újságíró...” Függetlenül attól, hogy Felicitas Heimann-Jelinek eltávolításának körülményei minden bizonnyal botrányosak voltak, adott esetben épp az ellenkiállításról volt szó, s nem a tárlatról, hanem épp annak felülírásáról. S amikor Klein cikke végén rezignáltan megjegyzi, hogy „korunkra a zsidó múzeumokból és emlékezésből kavalkád lett, az egykor szövegre alapuló kultúrát képek, színek, fényhatások áradatával próbálják megjeleníteni”, akkor elég nyilvánvalóan, ha *akaratlanul* is a Heimann-Jelinek-féle muzeológiát kritizálja. (Szombat, 2016. nov., 23. évf. 9. sz. 22–27.) S valóban: az ezredforduló zsidó múzeumi, installációi, architekturális megoldásai mind magukon viselik azt a válságot, melyet a posztholokauszt állapota jelent, s amelyből nincs visszatérés a magától értetődő judaikák bemutatásához, mert ez tényleg semmi más nem lenne, a 'Die Gute Stube' egy az egyben való felidézése, azaz múzeummá tétele.

- [21] Katharina Geiser: *Vorübergehend Wien*. Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2006, 271. Ill.: „...Lilly Bial eruiert und die Schachtel in der Folge durch VertererInnen des Jüdischen Museums Wien an sie übergeben werden. Bias beschloss einige Dinge zu behalten, den Grossteil der Objekte samt Schachtel aber dem Museum zu überlassen. Dies macht das museale Erbe leichter, relativiert jedoch nicht die Schwierigkeit des Umgangs mit Erinnerung. Felicitas Heimann-Jelinek: Anna, Franz und Lill Bial. In. *Recollecting, Raub und Restitution*, herausgegeben Alexandra Reiningaus, 2009. (A kiállítást a MAK-ban rendezték meg, 2008. dec. 3. és 2009. febr. 15. között.)

- [22] *Die Bessere Hälfte, Jüdische Künstlerinnen bis 1938*. 2016 nov.–2017 máj.

- [23] Jacob Taubes: *Nyugati eszkatológia*. Atlantisz, 2004, 264.



Andrássy Kurta János életmű-kiállítása
Sárospataki Képtár