

# DAS GROSSE MUSEUM



Ein Film von Johannes Holzhausen  
Österreich, 2014, 94 Minuten

Verleih:  
Xenix Filmdistribution GmbH  
Tel. 044 296 50 40  
Fax 044 296 50 45  
ak.straumann@xenixfilm.ch  
<http://www.xenixfilm.ch>

**Start: 11. September 2014**  
Bilder sind auf [www.xenixfilm.ch](http://www.xenixfilm.ch) erhältlich.

# KURZSYNOPSIS

Der Kinodokumentarfilm DAS GROSSE MUSEUM portraitiert eines der bedeutendsten Museen der Welt: das Kunsthistorische Museum in Wien (KHM). Der Film unternimmt eine ausgedehnte Reise hinter die Kulissen dieser faszinierenden Institution und zeigt anhand des vielfältigen Museumsalltags und einer Fülle von charismatischen Protagonisten die einzigartige Welt des KHM.

# SYNOPSIS

Der Kinodokumentarfilm DAS GROSSE MUSEUM ist ein neugieriger, verschmitzt humorvoller Blick hinter die Kulissen einer weltberühmten Kulturinstitution. Über zwei Jahre hat sich Regisseur Johannes Holzhausen im Kunsthistorischen Museum in Wien mit seinem Filmteam umgesehen. In aufmerksamem Direct Cinema-Stil – kein Off-Kommentar, keine Interviews, keine Begleitmusik – beobachtet der Film die vielgestaltigen Arbeitsprozesse, die daran mitwirken, der Kunst ihren rechten Rahmen zu geben. Die Kette ineinander greifender Rädchen reicht von der Direktorin zum Reinigungsdienst, von den Transporteuren zur Kunsthistorikerin.

Der Film zeigt routinierte Handgriffe, vor allem aber lebhaftes Mikrodramen, in denen die Arbeitskräfte als Protagonistinnen und Protagonisten hervortreten: Eine Restauratorin ist der Geschichte eines mehrfach bearbeiteten Rubens-Gemäldes auf der Spur; ein anderer verzweifelt ausdrucksstark an der Reparatur eines Modellschlachtschiffs. Eine Frau vom Publikumsdienst fühlt sich am Haus nicht integriert; ein verdienter Sammlungsleiter wird in den Ruhestand verabschiedet. Eine Kunsthistorikerin erlebt Aufregung und Frustration einer Auktion; der kaufmännische Leiter empfindet die „3“ auf einem Plakatmotiv als zu „bissig“. So entsteht nicht nur das Portrait einer staatlichen Kultureinrichtung, die ihre Integrität mit Budgetvorgaben und Konkurrenzdruck ausbalancieren muss. Unangestrengt stellt DAS GROSSE MUSEUM auch weiter reichende Fragen: Wie lässt sich vermitteln zwischen der Bewahrung der Werke und ihrer zeitgemässen Präsentation? Welche Zwecke hat Kunst für die Selbstdarstellung einer Nation in Politik und Tourismus zu erfüllen?

Dem Dokumentaristen Johannes Holzhausen gelingt ein behutsames Gleichgewicht zwischen dem einzelnen Moment und der übergreifenden Erzählbewegung, das

schon seine frühere Arbeiten auszeichnete. Die präzise Kamera (Joerg Burger, Attila Boa) und der pointierte Schnitt (Dieter Pichler) dienen der geduldigen Beobachtung und Reflexion, so wie die Protagonisten sich im Dienst einer Institution verstehen, die sie überdauern wird. Darin ist DAS GROSSE MUSEUM auch ein Film über Zeitlichkeit und Vergänglichkeit: Er setzt den tagtäglichen Betrieb in Bezug zur Tradition des Hauses, die in der Habsburger-Monarchie fusst, und zum Anspruch der Kunstobjekte auf Zeitlosigkeit.

## **INTERVIEW: MIT REGISSEUR JOHANNES HOLZHAUSEN**

*Woher kam dein Interesse, einen Film über die Institution Museum zu drehen?*

Ich habe vor meinem Studium auf der Filmakademie sechs Jahre Kunstgeschichte studiert. Die Affinität zur bildenden Kunst, vor allem das Interesse für die alten Meistern ist mir geblieben. Ausserdem war ein Restaurator im Kunsthistorischen Museum (KHM) ein guter Freund von mir. Ich habe ihn in den 1990er-Jahren öfter in der Werkstätte besucht und hab damals schon hinter die Kulissen blicken dürfen. Einen Film über das Museum hätte ich mir aber noch nicht vorstellen können. Als Sabine Haag Direktorin geworden ist, hatte ich dann das Gefühl, dass so etwas möglich sein könnte. Ursprünglich wollte ich einen Essayfilm drehen mit mehreren Museen, die sich zu einem fiktiven Museum vermischen. Constantin Wulff, der dann auch das Drehbuch zu DAS GROSSE MUSEUM mit mir geschrieben hat, hat mich davon überzeugt, dass ich alles, worauf es mir ankommt, schon im Kunsthistorischen Museum finde. Er war überzeugt davon, dass mir dieser Ort „liegt“.

*Wie hat dann die Verständigung mit den Verantwortlichen im KHM funktioniert?*

Mein grosser Vorteil war, dass ich mit meiner kunsthistorischen Vorbildung gleich auf einer gemeinsamen Wellenlänge mit den Leuten im Museum war. Ich wurde nicht als ein Medientyp von aussen wahrgenommen, sondern quasi als ein „gefallener“ Kollege. Ich kenne die Sprache, und vor allem teile ich die Begeisterung der Mitarbeiter für ihre Objekte. Ich finde ihre Hingabe toll. Für die Recherche war ich mit einem der Kuratoren der Kunstkammer in einem Depot, und er hat mir Objekte gezeigt, als würden wir aus einem Keller einen besonders guten Rotwein holen. Ausserdem haben sich meine Pläne mit dem Wunsch von Direktorin Sabine Haag getroffen, das Museum für die einheimische Bevölkerung zu öffnen. Touristen kommen sowieso, schwieriger ist es, die Bevölkerung vor Ort neugierig zu machen. Mein Vorhaben, hinter die Kulissen zu schauen, hat gut zu Haags Idee eines offenen Museums gepasst.

*Wie lange hast du im KHM gedreht?*

Als wir die Zusage des Museums hatten, mussten wir erst einmal die Finanzierung sichern. Aber natürlich muss man schon parallel mit der sogenannten „Materialsicherung“ beginnen, also alle Ereignisse filmen, die für den Film wichtig sein könnten und unwiederbringlich sind. Zum Beispiel war schnell klar, dass die Eröffnung der Kunstkammer toll als roter Faden durch den Film funktionieren könnte. Das hat bedeutet, dass wir gewisse Arbeitsschritte nicht auslassen konnten. Wenn ein Abbruch passiert, muss man dabei sein. Wie die Hacke das erste Mal in den Parkettboden stösst, das lässt sich nur einmal drehen.

Als Ende 2011 endlich die Finanzierung gesichert war, haben wir richtig losgelegt und das ganze Jahr 2012 über gedreht. Ursprünglich war auch die Eröffnung der Kunstkammer für Ende 2012 geplant. Als die verschoben wurde, mussten wir das Ende unserer Dreharbeiten mit auf März 2013 verlegen.

*Hast du dir vor dem Drehen Regeln dafür überlegt, was und wie ihr filmt?*

Ja! Die wichtigste Regel war, dass Kunstwerke nur im Kontext von Arbeit zu sehen sein sollen. Es muss immer etwas mit ihnen getan werden, sie dürfen nie alleine zu sehen sein. Erst für das Ende des Films haben wir diese Regel bewusst gebrochen. Ich hab auch von vornherein ausgeschlossen, Interviews zu führen, weil es filmisch ergiebiger ist, die Arbeit der Institution im Augenblick zu zeigen. Ausserdem habe ich mir überlegt, wie ich mit der räumlichen Verstreung des KHM umgehe. Das Museum an sich gibt es ja gar nicht, es ist ein Konglomerat von Sammlungen und Örtlichkeiten. Ich behandle die aber, als wäre das alles ein Ort, weil es mir auf die einzelnen Orte für sich nicht ankommt. Schloss Ambras bei Innsbruck habe ich nicht dazugenommen, weil es logistisch und erzählerisch zu aufwändig gewesen wäre. Weltmuseum und Theatermuseum, die organisatorisch zum KHM gehören, hab ich auch ausgeklammert, mit einer Ausnahme: Auf den Kasperl in der Sammlung des Theatermuseums wollte ich nicht verzichten.

*Der Film wirkt sehr gezielt und durchdacht in der Wahl der Ausschnitte, die er zeigt. Wie hast du schon beim Drehen inhaltliche Schwerpunkte gesetzt?*

Ich bin meist eher pragmatisch und warte auf die Dinge, die sich ergeben, aber ich spür dann ganz gut, ob es die richtigen für den Film sind. Natürlich gibt es gewisse Themen, auf die man beim Drehen von vornherein lauert. Eine Frage, die mich zum Beispiel sehr interessiert hat, ist die Grenze zwischen Kunst und Natur. Die fechtenden Frösche, das Eisbärenfell – diese Naturobjekte, die im Film vorkommen, hab ich bewusst in den Kunstsammlungen gesucht. Die Grenze zwischen diesen zwei Bereichen wurde im Fall des KHM Ende des 18. Jahrhunderts ganz konkret gezogen, mit der Trennung von Kunstkammer und Wunderkammer, und später mit dem Bau von Kunsthistorischem und Naturhistorischem Museum, die sich räumlich gegenüberstehen. Privat geh ich auch sehr gern ins Naturhistorische Museum und schau mir hunderte Käfer in Vitrinen an.

Ein anderes spannendes Thema am KHM, das ich auch im Drehbuch fixiert hatte, war das Erbe des Kaisertums in der Republik. Das Museum ist ein Frachtschiff, in dem das repräsentative Gut des Kaiserhauses in die Gegenwart transportiert wird. Wie weit die Republik sich hier an ihrer Vergangenheit bedient, und wie das Museum diesen Geschichtsbezug bedient, das hat mich von Anfang an interessiert. Als ich mitgekriegt hab, dass Bilder der Präsidentschaftskanzlei restauriert werden sollen, wusste ich sofort: Da müssen wir dabei sein!

*Das Staatstragende der Institution spielt eine grosse Rolle in DAS GROSSE MUSEUM, wird aber immer wieder zart gebrochen.*

Genau. Wenn der Bundespräsident mit Staatsbesuch durch die Schatzkammer geschleust wird, dann wird Kunst auf einer repräsentativen Ebene genutzt. Gleichzeitig wirkt es aber auch wie ein Pflichtprogramm. Man bedient ein Interesse der ausländischen Gäste. Es fällt dann ja auch die Entscheidung, die Schatzkammer in „Kaiserliche Schatzkammer“ umzubenennen, weil der Tourismus es so will. Diese

Umbenennung war Teil eines sogenannten „Markenprozesses“, der während des Drehs zu Ende gegangen ist. Auf der Grundlage von Umfragen war eine neue Markenidentität entwickelt worden, die jetzt präsentiert und umgesetzt wurde. Das war eine dritte thematische Linie, die mich sehr interessiert hat.

Die Arbeit am Corporate Branding des Hauses – am Logo, den Plakaten, dem Erscheinungsbild – wirkt in DAS GROSSE MUSEUM gar nicht so weit weg von ästhetischer Spezialistenarbeit wie der Analyse von Kunstwerken oder der Hängung von Gemälden.

Wenn bei einer Sitzung der kaufmännische Geschäftsführer Paul Frey beklagt, eine „3“ auf einem Plakat wirkt zu „bissig“, dann finde ich das unglaublich aufschlussreich. Solche ästhetischen Diskussionen verhandeln meiner Meinung nach immer auch politische Fragen mit. An solchen kleinen Detailfragen wird viel von der Haltung und dem Selbstverständnis einer Institution sichtbar.

*Wie hat beim Dreh die Kommunikation mit dem Museum funktioniert? Woher habt ihr gewusst, wann ihr wo sein sollt?*

Die verschiedenen Sammlungen, auch die im Hauptgebäude am Ring, arbeiten ziemlich unabhängig voneinander. Wir mussten also mit jeder Sammlung separat Kontakt aufnehmen und halten. Aber wir durften uns ein Büro im Haus mit der Kunsthistorikerin Dr. Gabriele Helke teilen, die uns immer wieder auf anstehende Ereignisse aufmerksam gemacht hat. Ein Büro zu haben, war wichtig: Ab einem gewissen Moment wurden wir behandelt, als würden wir zum Haus gehören. Irgendwann gab es schon einen leichten Wettstreit, welche Sammlung uns mehr anlocken kann.

*Wie waren die Mitarbeiter des Museums als Filmprotagonisten?*

Sehr angenehm, sobald sie das Drehen einmal zugelassen haben. Akademiker sind oft schwer soweit zu bringen, weil sie viel darüber nachdenken, wie sie rüberkommen. Wenn ich aber einmal ihr Einverständnis hatte, haben die Protagonisten im Arbeiten auch bald vergessen, dass sie beobachtet werden. Damit es soweit kommt, muss man sich beim Drehen aber Zeit nehmen. Filmen hat viel mit gegenseitiger Gewöhnung zu tun.

*Gab es von der Leitung des KHM Auflagen für den Dreh?*

Es war klar, dass der Film nur gelingen kann, wenn man mir vertraut. Ich habe aber mit Sabine Haag vereinbart, dass sie den fertigen Film als eine der Ersten anschauen darf und mir sagen kann, wenn ihr etwas überhaupt nicht passt. Das ist nicht passiert, sie hätte aber auch kein absolutes Einspruchsrecht gehabt, sondern nur die Möglichkeit, mich argumentativ zu überzeugen. Ich will dem Haus ja auch nicht schaden.

Es ist bei den Mitarbeitern und Gästen viel Begeisterung zu sehen. Hast du beim Dreh Sorgen gehabt, dass der Film vom KHM als Marketinginstrument bespielt wird?

Man merkt ja, ob etwas gespielt oder authentisch ist, und die Hingabe der Mitarbeiter, die man im Film sieht, ist absolut ehrlich. Sie ist die Basis ihrer Arbeit, und das wollte ich auch festhalten. Man soll beim Zusehen spüren: All die Partikularinteressen, die der Alltag mit sich bringt, sind nichts gegen die Kraft, die die Kunstwerke haben. Deshalb endet der Film auch mit den Kunstwerken selbst. Diese sehr ursprüngliche Begeisterung war auch der Grund, aus dem ich selbst Kunstgeschichte studiert habe. Ich weiss noch, wie ich mit 16 von Salzburg nach München gefahren bin und meine erste grosse Kunstaussstellung gesehen habe. Es war für mich unfassbar, dass sich mir in einem Gemälde plötzlich eine andere Wahrnehmung der Welt zeigt. Das habe ich dann auch im Kino wiedergefunden, diese Erfahrung, wenn man den Saal verlässt und merkt, etwas hat sich verändert. In dieser Hinsicht gehören für mich bildende Kunst und Kino zusammen. Und ich fände es toll, wenn DAS GROSSE MUSEUM etwas von dieser Begeisterung mitteilt.

*Eine der letzten Einstellungen des Films ist eine Kamerabewegung durch ein Gemälde. Wieso hast du dafür Pieter Bruegels „Turmbau zu Babel“ ausgewählt?*

Eigentlich wollte ich genau dieses Gemälde nicht verwenden. Es ist das bekannteste Bild des KHM, seine Ikone, und ich wollte mich nicht einfach draufsetzen und das mitbenutzen. Wir haben Kamerafahrten durch mehrere Bilder des Hauses gedreht, aber im Schnitt hat es nur mit dem Turmbau funktioniert. Es hat sicher damit zu tun, dass die Kamera zu Beginn über die Figur des Königs streift, womit noch einmal die Frage der Monarchie und des Staats mitschwingen. Und dann geht es den Turm hinauf, der halb aufgebaut und halb wieder abgetragen wird. Für mich geht es in dem Bild weniger um Hybris und Zusammensturz, als um einen unabschliessbaren Prozess. Das KHM als Institution versteh ich auch so: als etwas Lebendiges, das sich von innen her verändert und umbaut. Der Umbau der Kunstkammer ist abgeschlossen, aber damit endet der Film nicht. Die Arbeit geht weiter.

*Gegen Ende des Films sind viele Serien zu sehen: Reihen von Schachteln mit Personalakten, Reihen von Adligenportraits und Plastiken, an denen die Kamera entlang fährt.*

Mir ging es da auch um ein Moment der Vergänglichkeit. Menschen, die selbst schon Staub sind, sind noch einmal in Stein oder als Gemälde zu sehen. Ich wollte unbedingt auch beim Personal des KHM dieses Moment der Zeitlichkeit einfangen: Mich fasziniert, dass die Mitarbeiter am Haus Teil einer Kette sind, die über den einzelnen und seine Lebenszeit hinaus geht. Als ich erfahren hab, dass der Leiter der Rüstkammer pensioniert wird, hab ich gewusst, dass ich das im Film haben muss.

*Die Institutionendoku ist ein eigenes Subgenre des Dokumentarfilms. Was macht den Reiz dieser Filme aus?*

Dass man mitten dabei ist. Da ist es auch eigentlich egal, ob der Film – wie in verschiedenen Filmen von Frederick Wiseman – eine Gruppe von Jesuiten zeigt oder Militärs, die Atombomben kontrollieren, oder die Pariser Oper. Es geht immer um Menschen, die ausmachen müssen, wie sie miteinander auskommen sollen. Sie haben ein gemeinsames Ziel, müssen sich aber zusammenraufen. Das ist ein ewiges Thema, und es betrifft höchst emotionale Vorgänge. Ich glaube, das ist das Geheimnis, der Rest ist äusserlich. Dokumentarfilm und Institution passen gut zueinander.

Interview mit Joachim Schätz, 17. 01. 2014



# JOHANNES HOLZHAUSEN

## BIOGRAFIE

Johannes Holzhausen wurde 1960 in Salzburg geboren. Nach seiner Matura begann er 1981 mit dem Studium der Kunstgeschichte in Wien. 1985 und 1986 organisierte er gemeinsam mit anderen die Vortragsreihe „art and concepts of art“ zu der namhafte internationale Kunsttheoretiker und -historiker eingeladen wurden. Während des Studiums war er auch an diversen Kunstprojekten beteiligt (u.a. „WOPA-Bank“).

Von 1987 bis 1995 studierte er an der Wiener Filmakademie. Dort entstand sein erster Dokumentarfilm, WEN DIE GÖTTER LIEBEN, der auf zahlreichen Festivals erfolgreich war. Mit Beendigung seines Studiums arbeitete er für fünf Jahre an seinem abendfüllenden Dokumentarfilm Auf allen Meeren über einen sowjetischen Flugzeugträger, der im Forum der Berlinale 2001 seine internationale Premiere feierte. Unter dem Eindruck der Schwarz-blauen Regierungsbildung entstand sein politischer Interventionsfilm ZERO CROSSING.

Seine erste TV-Arbeit realisierte er für das Bayerische Fernsehen mit dem Film DER GANG DER DINGE Der Gang über die Landflucht in der Oberpfalz. Mit dem Dokumentarfilm FRAUENTAG setzte er schliesslich sein dokumentarisches Filmschaffen fort.

Johannes Holzhausen war 2003 Jurymitglied für den Grossen Preis des Leipziger Dokumentarfilmfestivals und von 2005 bis 2008 Mitglied des Filmbeirates des BMUKK. Seine Filme liefen auf allen bedeutenden Dokumentarfilmfestivals in Europa und wurden von Canal+, WDR, ORF, ARTE, DSF, ZDF, BR angekauft oder coproduziert. Johannes Holzhausen ist seit 1996 Mitbegründer und Gesellschafter der Navigator Film Produktion & Co. KG.

## FILMOGRAFIE

- 2014 DAS GROSSE MUSEUM (Dokumentarfilm, DCP/HD, 94 Min.)
- 2008 FRAUENTAG (Dokumentarfilm, DigiBeta, 35 Min.)
- 2005 DER GANG DER DINGE (TV-Dokumentarfilm, DigiBeta, 45 Min.)
- 2001 AUF ALLEN MEEREN (on the seven seas) (Dokumentarfilm, 35mm, 95 Min.) Berlinale Forum 2002
- 2000 ZERO CROSSING (Dokumentarfilm, BetaSP, 40 Min.) Das letzte ufer (The Final shore) (Dokumentarfilm, BetaSP, 58 Min.)
- 1992 WEN DIE GÖTTER LIEBEN (Those loved by God) (Dokumentarfilm, 16mm, 35 Min.)
- 1991 2 Werbespots für humanic (gemeinsam mit Joerg Burger)

Dramaturgische Beratung bei zahlreichen Kinodokumentarfilmen.

## **CREW**

Regie:	Johannes Holzhausen
Buch:	Johannes Holzhausen, Constantin Wulff
Kamera:	Joerg Burger, Attila Boa
Ton:	Andreas Pils, Andreas Hamza
Schnitt und Dramaturgie:	Dieter Pichler
Regieassistenz:	Ursula Henzl
Produktionsleitung:	Hanne Lassl
Produzent:	Johannes Rosenberger