

„Über das Vertrauen entsteht der Raum, in dem ich mich bewegen kann.“

Johannes Holzhausen im Gespräch mit Claus Philipp

Claus Philipp: Wofür ist Ihrer Meinung nach ein Museum da?

Johannes Holzhausen: Ich verstehe ein Museum wohl als eine Art Arche Noah, in der Dinge bewahrt und quasi auf einem Meer der Zeit zu uns in die Gegenwart transportiert werden. Dadurch ist jedes Museum auch eine Verdichtung von Welt.

CP: Das heißt, es gibt in diesem System bereits einen Schnitt, eine Montage zum Thema „Welt“, auf die man sich als Filmemacher noch einmal verdichtet beziehen kann.

JH: Ja. Die Welt ist einerseits in Form von Objekten geordnet; Museen haben Dinge, die sie bewahren, und diese Objekte kommen aus den Untiefen der Zeit. Und dann gibt es immer Figuren, die etwas damit zu tun haben: Menschen, die damit hantieren, darüber nachdenken, die ihnen auch wieder Sinn geben, sie wieder mit Bedeutung füllen.

CP: Die Arbeit dieser Menschen gibt den Dingen noch einmal einen Wert.

JH: Das war ein Ansatzpunkt für diesen Film. Dass Objekte nie für sich allein stehen, sondern immer im Kontext von Arbeit. Es muss etwas mit ihnen getan werden. Dann sind sie sozusagen würdig, gefilmt zu werden. Es ging mir ja nie um Erklären von Kunst, sondern um das Arrangieren von Kunst. Und um das Denken darüber.

CP: Wie waren Ihre ersten Erfahrungen im Kunsthistorischen Museum?

JH: Deprimierend. Ich kam aus Salzburg, hatte gerade angefangen, Kunstgeschichte zu studieren. Und da war es dann mehr oder weniger ständige Pflicht, in dieses Museum zu gehen. Die Architektur, in der da die Kunst (re-)präsentiert wird – ich fand sie anstrengend, sie hat mich niedergedrückt. Der imperiale Gestus, der da eingeschrieben ist, hat mich gestresst. Und das hat sich ausgedrückt durch Müdigkeit. Ich wollte mich dann immer auf diese Bänke hinlegen und dösen. Aber wenn man dann vor einem Kunstwerk steht, ist das natürlich alles wieder weg.

CP: Warum haben Sie eigentlich Kunstgeschichte studiert?

JH: Zum einen, weil ich nicht wusste, was ich tun sollte nach der Schule. Zum andern, weil ich kurz davor, etwa mit 16, in einer Ernst Ludwig Kirchner-Ausstellung in München war. Ich bin aufgewachsen ohne eine Ahnung von Kunst zu haben – und da hab ich plötzlich diese Bilder gesehen und das war wie das Öffnen einer Tür in eine mir unbekannte Welt. Das hat mich sofort neugierig gemacht, da wollte ich mehr darüber erfahren. So kam es zum Kunstgeschichtestudium. Und ich dachte da geht es auch um Erkenntnis. Kunst kann Erkenntnis erzeugen. Das war dann auch der Übergang ins

Kino. Als ich nach Wien kam, ist gerade das Stadtkino eröffnet worden. Ich war in jedem Film, der dort lief. Und ich weiß noch, in München, da habe ich eine Robert Bresson-Retrospektive gesehen. Das waren Erlebnisse, wie ich sie zuerst mit bildender Kunst hatte. Die Welt war verändert, wenn ich aus dem Kino rausgegangen bin.

CP: Man könnte nun sagen: Einen Film, wie Sie ihn jetzt gemacht haben – den kann man als Langzeit-Projekt eigentlich nicht planen. Jede neue Impression, jede neue „Szene“ verändert möglicherweise die geplante „Erzählung“. Wie konzipiert man also einen Film mit dem Titel DAS GROSSE MUSEUM?

JH: Zuerst war auch da wieder diese Neugierde. Ich kannte zum Beispiel einen Restaurator aus dem KHM, und dem habe ich einmal zugesehen, wie er einen Tizian restauriert hat. Unglaublich. Zwei Jahre arbeitet man an so einem Bild. Quadratmillimeter für Quadratmillimeter. Einerseits dieser Mikrokosmos, diese physische Nähe zum Pigment, und dann, wenn man ein paar Schritte zurück gegangen ist, dieses Bild...

CP: ...wie ein Puzzle...

JH: Ja, allerdings mit ungefähr der tausendfachen Menge an Puzzleteilen. So hat er das Bild gesehen. Er wusste auch alles darüber. Und dass er es berührte, das hat mich dann schon

interessiert. Später als Sabine Haag die Direktion des KHM übernahm, da dachte ich relativ pragmatisch, jetzt wäre der richtige Moment für so einen Film und habe gemeinsam mit Constantin Wulff, dem Co-Autor, zu recherchieren begonnen. Da wurden wir zum Beispiel schon sehr früh von einer Kunsthistorikerin darauf hingewiesen, dass das Museum eine eigenartige Grenze markiert zwischen der Monarchie und der Republik. Wir dachten: Da muss man irgendein Bild finden dafür. Es sollte sich eine Situation ergeben in der gegebenen Drehzeit, in der man das belegen kann. Also sind die Antennen ausgefahren, um so etwas zu finden. Das ist dann bei einem solchen Dreh gewissermaßen das Geplante im Unplanbaren – der gesuchte Zufall. In diesem Fall war der Zufall, dass Bilder aus der Präsidentschaftskanzlei zum Restaurieren abgehängt und wieder zurückgebracht wurden. Dieser recht banale Ausgangspunkt hat einen Erzählstrang erzeugt. Er hätte mich nicht interessiert, wenn es nicht von vornherein den Plan gegeben hätte, etwas über diese Grenzziehung zwischen zwei Staatsformen zu erzählen.

CP: Es ist wohl eine Binsenweisheit, dass auch der Dokumentarfilmer Fiktionen erfindet, indem er Szenen generiert, einfach durch die Tatsache, dass er eine Kamera im Raum platziert. Könnten Sie etwas über Szenen erzählen, die Sie für diesen Film „erfunden“ haben?

JH: Dass die Kamera eine Situation verändert ist auch positiv, sie ist ein Element, das Dinge oder Situationen oft verschärft, selbst wenn man möglichst bescheiden irgendwo in der Ecke steht und dreht. Allein das Wissen um die Anwesenheit der Kamera verändert den emotionalen Zustand der Beobachteten. Oft werden Konflikte deutlicher, weil die Protagonisten vor der Kamera dazu neigen sich dann im Sinne von: „Jetzt oder nie!“ zu äußern.

Auf der anderen Seite haben wir die Kamera geradezu offensiv benutzt, um eine Situation zu erzeugen. Meistens, wenn mit Objekten gearbeitet wurde. Das ist per se eine intime Situation. Die Leute sind mit einem Objekt beschäftigt, und da kann man relativ gut die Kamera positionieren und auch noch Anweisungen geben. Anweisungen, muss ich aber dazu sagen, in dem Sinne, dass es den Leuten entspricht. Also wenn man den richtigen Tonfall hat und den richtigen Zugang, dann kann man Dinge herausholen, die vielleicht nicht passieren, aber angelegt sind. Eine meiner Freuden bei der Arbeit ist es, vor Ort zu erspüren, was die Situation an dramatischem Inhalt hat und das heraus zu kitzeln.

CP: Nehmen wir zwei Szenen heraus aus Ihrem Film: Eine, die sich, zumindest für den Betrachter, aus der Situation heraus ergibt, eine Diskussion über Marketing-Design und Schrifttypen

des KHM, die man abfilmen kann. Und dagegen: Ein Arbeiter, der mitten in einem Saal zentral den Parkettboden devastiert.

JH: Damit haben Sie quasi schon die zwei Pole meines Arbeitens benannt. Der eine Pol: Geduldig warten auf den einen Moment, in dem sich etwas demaskiert – das kann man nicht planen, das kann man nur erhoffen und hartnäckig so oft drehen, bis so etwas passiert. Hartnäckigkeit ist tatsächlich, glaube ich, eine unabdingbare Forderung. Man muss immer wieder und immer wieder nachbohren und forschen und wenn etwas nicht funktioniert, wieder und wieder dort hinfahren. Bis sich das zeigt, was man sucht. Der andere Pol ist der, dass man – und das ist der befriedigendere, zumindest beim Drehen – dass man in einem Moment alles einfangen kann. Also man kann die Kamera, man kann das Bild perfekt kadrieren und alles läuft sozusagen auf mein Kommando hin, die Gestaltung liegt auf allen Ebenen in meinen Händen. Konkret: Der Mann war da und hatte die Aufgabe, den Parkettboden raus zu nehmen und von dem ausgehend konnten wir die Kamera aufstellen, das Bild einrichten und ich konnte ihm sagen, wo er damit anfangen soll. Denn normalerweise beginnt man ja nicht in der Mitte, sondern natürlich in einer Ecke. Es war ihm übrigens zuwider, die schönen Parkettstücke zu zertrümmern.

CP: Wo, würden Sie sagen, liegt Ihr Talent, Vertrauensverhältnisse herzustellen? Es ging ja nicht darum, einen PR-Film für das KHM herzustellen. Es ist in all seiner Ambivalenz abgebildet. Aber die Menschen, die in dieser Institution arbeiten, sagen jetzt trotzdem: OK, du hast uns nicht desavouiert.

JH: Über das Vertrauen entsteht der Raum, in dem ich mich bewegen kann. Und den würde ich nie missbrauchen. Ich fühle mich diesen Menschen gegenüber verpflichtet. Je mehr Vertrauen mir jemand gibt, umso mehr Verpflichtung entsteht bei mir. Je enger mir jemand die Grenzen setzt, umso eher neige ich dann dazu, das zu durchbrechen und Umwege zu suchen. Je mehr Vertrauen bei mir entsteht, umso mehr versuche ich, diesen Menschen nicht zu enttäuschen. Ich möchte dann irgendetwas einfangen, was diesen Menschen trifft, was ihm entspricht. Es ist schon ein Lob für mich, wenn dann jemand sagt: So hab ich mich zwar noch nie gesehen, aber es stimmt. Das empfinde ich als Kompliment.

CP: Ihren ersten Film AUF ALLEN MEEREN und DAS GROSSE MUSEUM verbindet über alle Gegensätzlichkeiten ein Leitmotiv: Alte Schlachtschiffe, die viel Geschichte erfahren haben und die sich der Frage, ob sie bewahrenswert sind, stellen müssen. Worauf würden Sie dieses Faible für das Bewahrenswerte für sich

zurückführen? Gäbe es zum Beispiel eine fundamentale Kindheitserfahrung, wo Sie sagen würden – das hätte ich gerne bewahrt gesehen? **JH:** Ich hab nie so weit in mich rein geforscht. Ich überlege gerade auch, was ist das, was meine Arbeiten verbindet. Wie tief das in frühkindlichen Erlebnissen liegt? Das liegt natürlich auch daran, dass ich aus einem großbürger-

lichen, adeligen Umfeld komme, wo es ganz selbstverständlich ist, dass der Ururur-Großvater irgendetwas Bedeutendes gemacht hat. Das Abschütteln davon und mich selbst zu finden, war ein langer innerer Prozess bei mir. Es ist die Vergangenheit, die immer auf uns einwirkt.



„Es erfüllt mich mit Stolz zu sehen, mit welcher Hingabe, Konzentration und Verantwortungsbewusstsein, aber auch mit wieviel Lust und Freude im Kunsthistorischen Museum gearbeitet wird.“ (Dr. Sabine Haag, Generaldirektorin KHM)