



© Navigatorfilm

Das große Museum

The Great Museum

Johannes Holzhausen

A look behind the scenes of the Kunsthistorisches Museum in Vienna. It's a pleasure to follow the camera on its extended forays through the magnificent halls and well-stocked storage rooms, listening in on the exhibition curators and lingering with interest by the restorers. All those working in the midst of these artistic treasures and portraits are almost on first-name terms with them and their Habsburg benefactors; for some, this stately heritage feels like a ball and chain.

Fulfilling a museum's lofty duties in the modern day – collection, preservation, research, exhibition and communication – requires good management. As some examine paintings almost tenderly for insect damage, countless meetings revolve around budget planning, marketing campaigns and visits from politicians. The film observes this balancing act between maintaining a time-honoured institution of memory and offering modern cultural services without casting judgement. Only the now retired director of the Collection of Arms and Armour can permit himself to remark that all that smooth marketing talk could equally be applied to toothpaste. And then he feeds brie and walnuts to the pigeons on his office window sill.

Anna Hoffmann

Ein Blick hinter die Kulissen des Kunsthistorischen Museums in Wien. Gerne folgt man der Kamera auf ihren ausgedehnten Streifzügen durch die prachtvollen Räume und gut gefüllten Magazine, hört den Ausstellungskuratoren zu und verweilt fasziniert bei den Restauratoren. Alle, die hier inmitten der Kunstschatze und Porträts der Habsburger arbeiten, sind mit ihnen irgendwie per Du, einigen wird dieses staatstragende Erbe auch zum Klotz am Bein.

Um heutzutage die hehren Aufgaben eines Museums – Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln – zu erfüllen, ist gutes Management erforderlich. Während die einen also fast zärtlich Gemälde auf Insektenfraß untersuchen, wird in zahllosen Meetings das Budget geplant, werden Marketingkampagnen erdacht und Politikerbesuche vorbereitet. Der Film beobachtet diesen Spagat zwischen altehrwürdiger Gedächtnisinstitution und moderner Kulturdienstleistung, ohne zu bewerten. Nur dem nunmehr pensionierten Direktor der Hofjagd- und Rüstkammer darf angesichts des glatten Marketingsprechs herausrutschen, dass das alles auch für Zahnpasta gelten könne. Und dann füttert er die Tauben auf dem Sims seines Büros mit Brie und Walnüssen.

Anna Hoffmann

“The museum is a kind of freightership”

What got you interested in shooting a film about the institution of the museum?

Johannes Holzhausen: I majored in art history for six years before studying at the Film Academy in Vienna. I kept my affinity for visual art and especially my interest in the old masters. In addition, a restorer at the Kunsthistorisches Museum (KHM; Museum of Art History in English) was a good friend. During the 1990s, I often visited him in his studio and got a glimpse behind the scenes. But I couldn't yet imagine a film about the museum. When Sabine Haag became director of the KHM, I had the feeling that it might be possible. Originally, I wanted to shoot a film essay about several museums that would combine as one fictional museum. Constantin Wulff, who co-wrote the script for *Das grosse Museum* with me, persuaded me that I would find everything that interested me in Vienna's Kunsthistorisches Museum. He was convinced that this place was right for me.

How did your arrangement with the museum administration work?

My great advantage was that my prior art-historical education put me on the same wavelength as those responsible at the museum. They didn't see me as some media guy from outside, but as a 'lapsed' colleague. I am familiar with art history's technical jargon, and above all I share the staff's enthusiasm for their objects. And my plans meshed with museum director Sabine Haag's wish to open the museum for the local population. Tourists visit it anyway; it's harder to stimulate local people's curiosity. My plan to look behind the scenes of the institution fit well with Haag's idea of an open museum.

How long did you film at the KHM?

Once we had the museum's permission, we first had to secure funding. In parallel, we began securing the material. We filmed all the unrepeatably events that could be important for the film. For example, it was soon clear that the opening of the art chamber could be a thread running all through the film. That meant that we could not leave out certain work phases: the pick breaking the parquet floor for the first time is something you can shoot only once. When funding for the film was finally secured at the end of 2011, we got cracking and shot footage through the whole of 2012. Originally, the opening of the art chamber was planned for the end of 2012. When it was postponed, we had to shift the end of shooting to March 2013.

Before you started filming, did you think about rules for what and how you would shoot?

Yes. The most important rule was that the works of art would be seen only in the context of work; something had to be done with them, they were never to be seen alone. We didn't consciously break this rule except for the film's ending. From the beginning, I also ruled out conducting any interviews, because cinematically it is more fruitful to show the institution's work directly. Another guideline had to do with the physically dispersed nature of the KHM. The museum as such doesn't exist; it is a

„Das Museum ist gewissermaßen ein Frachtschiff“

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

Johannes Holzhausen: Ich habe vor meinem Studium an der Filmakademie in Wien sechs Jahre lang Kunstgeschichte studiert. Die Affinität zur bildenden Kunst, vor allem das Interesse für die alten Meister, ist mir geblieben. Außerdem war ein guter Freund von mir Restaurator im Kunsthistorischen Museum (KHM). Ich habe ihn in den 1990er Jahren häufig in der Werkstatt besucht und durfte damals schon hinter die Kulissen blicken. Einen Film über das Museum hätte ich mir aber noch nicht vorstellen können. Als Sabine Haag Direktorin des KHM wurde, hatte ich dann das Gefühl, dass so etwas möglich sein könnte. Ursprünglich wollte ich einen Essayfilm drehen anhand mehrerer Museen, die sich zu einem fiktiven Museum vermischen. Constantin Wulff, der dann auch das Drehbuch zu *Das große Museum* mit mir geschrieben hat, überzeugte mich davon, dass ich alles, worauf es mir ankam, im Wiener Kunsthistorischen Museum finden würde. Er war überzeugt davon, dass mir dieser Ort „liegt“.

Wie funktionierte die Verständigung mit den Verantwortlichen im KHM?

Mein großer Vorteil war es, dass ich aufgrund meiner kunsthistorischen Vorbildung von Anfang an auf einer Wellenlänge mit den Verantwortlichen im Museum war. Ich wurde nicht als ein Medientyp von außen wahrgenommen, sondern eher als ein ‚gefallener‘ Kollege. Ich bin vertraut mit dem kunsthistorischen Fachjargon, und vor allem teile ich die Begeisterung der Mitarbeiter für ihre Objekte. Außerdem kamen meine Pläne dem Wunsch der Direktorin Sabine Haag entgegen, 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 des Hauses zu schauen, passte gut zu Haags Idee eines offenen Museums.

Wie lange hast du im KHM gedreht?

Als wir die Zusage des Museums hatten, mussten wir erst einmal die Finanzierung sichern. Parallel begannen wir mit der sogenannten Materialsicherung: Wir filmten sämtliche Ereignisse, die für den Film wichtig sein konnten und den Charakter des Unwiederbringlichen hatten. Beispielsweise war schnell klar, dass die Eröffnung der Kunstkammer als roter Faden durch den Film funktionieren konnte. Das bedeutete, dass wir bestimmte Arbeitsschritte in diesem Kontext nicht auslassen konnten: Es lässt sich nur einmal drehen, wie die Hacke das erste Mal in den Parkettboden stößt.

Als Ende 2011 endlich die Finanzierung des Films gesichert war, legten wir richtig los und drehten das gesamte Jahr 2012 hindurch. Ursprünglich war die Eröffnung der Kunstkammer für Ende 2012 geplant. Als sie verschoben wurde, mussten wir das Ende der Dreharbeiten auf März 2013 verlegen.

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

Ja. Die wichtigste Regel bestand darin, dass die Kunstwerke nur im Kontext der Arbeit zu sehen sein sollten; es muss etwas mit ihnen getan werden, sie dürfen nie alleine zu sehen sein. Erst für das Ende des Films haben wir diese Regel bewusst gebrochen. Außerdem habe ich von vornherein ausgeschlossen, Interviews zu führen, weil es filmisch ergiebiger ist, die Arbeit der Institution unmittelbar zu zeigen. Eine weitere Vorgabe betraf die räumliche Verstreuung des KHM. Das Museum an sich gibt es ja gar nicht, es ist ein Konglomerat von Sammlungen und Örtlichkeiten. Weil es mir auf die einzelnen Orte für sich nicht ankommt, behandle ich sie, als wären sie zusammen ein Ort. Schloss Ambras bei Innsbruck habe ich nicht in den Film mit aufgenommen, weil das logistisch und erzählerisch zu aufwendig gewesen wäre.

conglomeration of collections and different sites. I didn't care about individual sites, so I treat them as if they were all one place. I took no footage of Ambras Castle, above Innsbruck, because it would have been too difficult logistically and narratively. I also left out the World Museum and the Theatre Museum, which officially belong to the KHM, with one exception: I had to have the Punch puppet in the Theatre Museum's collection.

The choice of excerpts in the film seems very purposeful and thought-through. Did you set core themes while filming?

I generally wait for the things that turn up, and I quickly know whether they are right for the film. Of course there are certain themes you lie in wait for from the beginning when you shoot. For example, I was very interested in the boundary between art and nature. The fencing frogs, the polar bear hide – I consciously sought in the art collections these natural objects that appear in the film. In the case of the KHM, the boundary between the two realms was drawn at the end of the eighteenth century with the separation of the art chamber and the cabinet of wonders and later with the construction of the KHM and the Natural History Museum, which face each other. Privately, I also like to visit the Natural History Museum and look at the beetles in the showcases.

Another fascinating theme at the KHM that I pinned down in the script was the legacy of the Empire in Austria. The museum is a kind of freighter ship transporting the impressive goods of the imperial house to the present. From the beginning, I wanted to know how intensely the republic makes use of its past here and how the museum serves this relation to history.

The institution's state-supporting function plays a large role in Das grosse Museum, but it is repeatedly delicately broken.

Exactly. When the federal president and state visitors are herded through, art is used to make an impression. At the same time, this seems a matter of duty. One caters to the foreign guests. And then a decision is made to rename the treasure chamber the 'imperial treasure chamber' because that's good for tourism. This renaming was part of a so-called branding process that ended while we were still shooting. On the basis of surveys, a new brand identity was developed and has meanwhile been presented and implemented. This was the third thematic line that really interested me.

In *Das grosse Museum*, the work on the institution's corporate branding – in the logo, the posters and the general appearance – doesn't seem that far removed from what aesthetic specialists do, like analysing works of art or hanging paintings.

When Paul Frey, the business manager, complains at a meeting that a '3' on a particular poster seems too 'biting', I think that reveals an awful lot. In my opinion, such aesthetic discussions also always negotiate political questions. Such questions of detail reveal much about an institution's stance and self-understanding.

While you were filming, how did the communication with the museum function? How did you know when you were supposed to be somewhere?

Auch Weltmuseum und Theatermuseum, die offiziell zum KHM gehören, habe ich 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. Hast du schon beim Drehen inhaltliche Schwerpunkte gesetzt?

Ich warte in der Regel eher auf die Dinge, die sich ergeben, und weiß dann schnell, 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, habe ich bewusst in den Kunstsammlungen gesucht. Die Grenze zwischen diesen beiden Bereichen wurde im Fall des KHM am 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 gehe ich auch sehr gern ins Naturhistorische Museum und schaue mir dort die Käfer in den Vitrinen an.

Ein anderes spannendes Thema am KHM, das ich auch im Drehbuch fixiert hatte, war das Erbe des Kaisertums in Österreich. Das Museum ist gewissermaßen ein Frachtschiff, in dem das repräsentative Gut des Kaiserhauses in die Gegenwart transportiert wird. Mich hat von Anfang an interessiert, inwieweit die Republik sich hier ihrer Vergangenheit bedient und wie das Museum diesen Geschichtsbezug bedient.

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 inzwischen 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 weit entfernt 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 wirke zu „bissig“, dann finde ich das unglaublich aufschlussreich. Solche ästhetischen Diskussionen verhandeln meiner Meinung nach immer auch politische Fragen mit. An solchen Detailfragen wird viel von der Haltung und dem Selbstverständnis einer Institution sichtbar.

Wie hat beim Dreh die Kommunikation mit dem Museum funktioniert? Woher wusstet ihr jeweils, wann ihr wo sein solltet?

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 wurde fast eine Art Wettstreit der Abteilungen spürbar, die unser Interesse für ihre Sammlungen wecken wollten.

The various collections, including those in the main building on the Ring Road, work fairly independently of one another. So we had to make and maintain contact with each collection separately. But we were allowed to share an office in the building with the art historian Dr Gabriele Helke, who always drew our attention to upcoming events. Having an office was important: from a particular moment on, we were treated as if we belonged to the institution. At some point we could sense a kind of competition among the departments; they all wanted to stimulate our interest in their collections.

Did the KHM's administration ever set conditions for your filming?

It was clear that the film could succeed only if I were trusted. But I made an agreement with Sabine Haag that she would be one of the first to see the finished film and that she could tell me if something really didn't suit her. That didn't happen, but she didn't have a veto anyway, just the opportunity to persuade me with arguments. After all, I don't want to harm the institution.

Were you afraid that the KHM would use the film as a marketing tool?

You sense when something is play-acted or authentic; the devotion of the staff that you see in the film is absolutely honest. It's the basis of their work, and I wanted to capture that. I wanted the viewer, while watching, to feel that all the particular interests of daily life are nothing against the power of works of art. That's why the film ends with the artworks themselves.

This very authentic enthusiasm was also why I studied art history myself. I still remember how, at the age of sixteen, I travelled from Salzburg to Munich and saw my first big art exhibition. I couldn't believe how a painting suddenly unveiled a different perception of the world to me. I found that again in cinema: this experience that something has changed when you leave the movie house. In this respect, visual art and film belong together for me. I think it would be fantastic if *Das grosse Museum* conveyed something of this enthusiasm.

One of the film's last shots is a camera pan across a painting. Why did you choose Pieter Brueghel's 'Tower of Babel' for this?

At first I didn't want to use this painting at all. It's the KHM's best-known picture, its icon, and I didn't want to simply do the obvious and use it, too. We shot camera pans across several of the KHM's pictures, but when we were editing, it turned out that only the *Tower* worked. That surely has to do with the way the camera begins by moving across the figure of the king, which once again touches on the issue of the monarchy and the state. Then the camera climbs the tower, which is half-built and half-demolished again. For me, the picture is less about hubris and collapse than about a process that cannot end. And that's how I see the KHM as an institution: as something alive that is constantly changing and restructuring itself from within. The remodelling of the Art Chamber is completed, but the film doesn't end with that. The work continues.

Towards the end of the film we see many series: rows of boxes with personnel files, rows of portraits of aristocrats and sculptures that the camera travels past.

Gab es seitens der Leitung des KHM Auflagen für den Dreh?

Es war klar, dass der Film nur gelingen kann, wenn man mir vertraut. Ich hatte 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.

Hattest du die Befürchtung, dass der Film vom KHM als Marketinginstrument benutzt wird?

Man merkt ja, ob etwas gespielt oder authentisch ist; 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, warum ich selbst Kunstgeschichte studiert habe. Ich weiß noch, wie ich mit 16 von Salzburg nach München gefahren bin und meine erste große Kunstausstellung 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, dass sich etwas verändert hat. In dieser Hinsicht gehören für mich bildende Kunst und Kino zusammen. Ich fände es toll, wenn *Das große Museum* etwas von dieser Begeisterung vermittelt.

Eine der letzten Einstellungen des Films besteht aus einer Kamerabewegung über ein Gemälde. Wieso hast du dafür Pieter Brueghels „Turmbau zu Babel“ ausgewählt?

Zunächst wollte ich dieses Gemälde gar nicht verwenden. Es ist das bekannteste Bild des KHM, seine Ikone, und ich wollte mich nicht einfach draufsetzen und das mitbenutzen. Wir haben Kamerafahrten über mehrere Bilder des Hauses gedreht, aber im Schnitt zeigte sich, dass das nur mit dem *Turmbau* funktionierte. Das 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 anklingt. 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 verstehe ich ebenso: als etwas Lebendiges, das sich von innen her ständig verändert und umbaut. Der Umbau der Kunstammer 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 Adligenporträts und Plastiken, an denen die Kamera entlangfährt.

Mir ging es da auch um ein Moment der Vergänglichkeit. Menschen, die selbst schon Staub sind, sind hier noch einmal in Stein gemeißelt 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 hinausgeht. Als ich erfuhr, dass der Leiter der Rüstammer pensioniert wird, war mir klar, dass das in den Film muss.

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

Dass man mittendrin und dabei ist. Im Grunde ist es egal, ob so ein Film – wie zum Beispiel bei Frederick Wiseman – eine Gruppe von Jesuiten zeigt oder Militärs, die Atombomben kontrollieren, oder die Pariser Oper. Es geht immer um Menschen, die klären müssen, wie sie

I was also interested in an aspect of transience. People who are already dust themselves can be seen here once again, chiselled in stone or as a painting. I absolutely wanted to capture this aspect of transience in relation to the KHM's staff, as well: I'm fascinated that the institution's personnel are part of a chain that goes beyond the individual and his lifetime. When I learned that the director of the armoury was retiring, it was clear that that had to be in the film.

Documentation of institutions is a subgenre of documentary film in its own right. What is the appeal of these films?

Being in the middle of and part of things. Basically, it doesn't matter whether such a film – for example, one by Frederick Wiseman – shows a group of Jesuits or military people controlling the atom bombs or the Paris opera. It's always about people who have to clarify how they can get along. They have a common goal and have to overcome their differences. It's a never-ending theme and involves extremely emotional processes. I think that's the secret; the rest is superficial. Documentary film and institutions suit one another well.

Interview: Joachim Schätz, 17 January 2014

Johannes Holzhausen was born in Salzburg, Austria, in 1960. Since 1980, he has lived and worked in Vienna, where he studied art history from 1980 to 1986. In addition, he has been involved in various art projects and was co-organiser of the 'Art and Concepts of Art' lecture series. From 1987 to 1995, he studied at the Vienna Film Academy, where he made his first documentary, *Wen die Götter lieben*. He edited the publication *Schicht für Schicht – Gesichter der Voest* (2003). Johannes Holzhausen has also worked as a script consultant on numerous feature-length documentaries.

Films

1989: *Family Portraits*. 1990: *Märchen von einem der auszog*. 1991: *2 Werbespots für Humanic* (co-directed by Joerg Th. Burger). 1992: *Wen die Götter lieben / Those Loved by God* (35 min.). 1995: *Das letzte Ufer / The Final Shore* (58 min.). 2000: *Zero Crossing* (40 min.). 2002: *Auf allen Meeren / On the Seven Seas* (95 min., Forum 2002). 2005: *Der Gang der Dinge* (45 min.). 2008: *Frauentag* (35 min.). 2014: *Das große Museum / The Great Museum*.

Country: Austria 2014. **Production company:** Navigatorfilm, Wien (Austria). **Director:** Johannes Holzhausen. **Screenwriter:** Johannes Holzhausen, Constantin Wulff. **Director of photography:** Joerg Burger, Attila Boa. **Sound:** Andreas Hamza, Andreas Pils. **Editor:** Dieter Pichler. **Producer:** Johannes Rosenberger.

Format: DCP, colour. **Running time:** 94 min. **Language:** German, English. **World premiere:** 7 February 2014, Berlinale Forum. **World sales:** Wide House, Paris (France).

miteinander auskommen können. Sie haben ein gemeinsames Ziel, müssen sich aber zusammenraufen. Das ist ein ewiges Thema, und damit verbunden sind höchst emotionale Vorgänge. Ich glaube, das ist das Geheimnis, der Rest ist äußerlich. Dokumentarfilm und Institutionen passen gut zueinander.

Interview: Joachim Schätz, 17. Januar 2014



Johannes Holzhausen wurde 1960 in Salzburg geboren. Seit 1980 lebt und arbeitet er in Wien, wo er von 1980 bis 1986 Kunstgeschichte studierte. Daneben war er an diversen Kunstprojekten beteiligt und Mitorganisator der Vortragsreihe „Art and Concepts of Art“. Von 1987 bis 1995 studierte er an der Wiener Filmakademie, wo sein erster Dokumentarfilm *Wen die Götter lieben* entstand. Er ist Herausgeber der Publikation *Schicht für Schicht – Gesichter der Voest* (2003). Johannes Holzhausen hat als dramaturgischer Berater an zahlreichen Kinodokumentarfilmen mitgewirkt.

Filme

1989: *Family Portraits*. 1990: *Märchen von einem der auszog*. 1991: *2 Werbespots für Humanic* (Koregie: Joerg Th. Burger). 1992: *Wen die Götter lieben / Those Loved by God* (35 Min.). 1995: *Das letzte Ufer / The Final Shore* (58 Min.). 2000: *Zero Crossing* (40 Min.). 2002: *Auf allen Meeren / On the Seven Seas* (95 Min., Forum 2002). 2005: *Der Gang der Dinge* (45 Min.). 2008: *Frauentag* (35 Min.). 2014: *Das große Museum / The Great Museum*.

Land: Österreich 2014. **Produktion:** Navigatorfilm, Wien (Österreich). **Regie:** Johannes Holzhausen. **Buch:** Johannes Holzhausen, Constantin Wulff. **Kamera:** Joerg Burger, Attila Boa. **Ton:** Andreas Hamza, Andreas Pils. **Schnitt:** Dieter Pichler. **Produzent:** Johannes Rosenberger.

Format: DCP, Farbe. **Länge:** 94 Min. **Sprache:** Deutsch, Englisch. **Uraufführung:** 7. Februar 2014, Berlinale Forum. **Weltvertrieb:** Wide House, Paris (Frankreich).