

# Møde med Werner Herzog

Jens Bruun Christensen

Den 3. marts mellemlandede Werner Herzog i København. Han var på vej hjem til München fra Island, men inden besøget dér havde han været i Peru og inden da i Australien. 1½ gang rundt om jorden på 6 uger. Fra det nordvestlige Australien for at finde locations til en kommende film (Where the Green Ants Dream) om det konfliktfyldte møde mellem aboriginals og et australsk mineselskab, til urskoven i Amazonlandet for at undersøge forholdene til en film (Fitzcarraldo) dér, historien om en mand, der bliver rig på gummiproduktion og bygger sig sin egen by midt inde i junglen, og altså sluttelig til Island til pressearbejde grundet en større præsentation af hans film på det stedlige Goethe-Institut.

Når Werner Herzog nu mellemlandede i København var det udelukkende for at møde den danske presse umiddelbart inden premieren på »Nosferatu«, og Herzog havde betinget sig, at presse mødet kunne foregå i transithallen, – han magtede simpelthen ikke flere indtryk, fortalte han.

Af Werner Herzogs 19 film, korte som lange, er kun et fåtal blevet vist i Danmark. Filmmuseet har vist nogle stykker, men i bredere forstand er kun 5 af hans film blevet præsenteret for et dansk publikum. TV har vist Herzogs første lange spillefilm, »Livstegn«, fra 1969 samt Herzogs film om dværge, »Også dværge er begyndt i det små«. I

biografregi har »Aguirre-den gale erobrere« og »Gåden om Kaspar Hauser« været vist, samt nu »Nosferatu«.

I sin 1½ time lange samtale med Kosmorama kom Werner Herzog derfor uundgåeligt ind på film, som kun få danske har haft lejlighed til at se. Derfor ganske kort et par ord om disse:

Kortfilmen »La Soufrière«, som Herzog starter med at fortælle om, har været omtalt i Kosmorama 135, efterår 77, hvor Poul Malmkjær i sin rapport fra årets Berlinfestival kalder filmen for »et fascinerende bevis på menneskets maniske nysgerrighed«, en karakteristik, der går perfekt i tråd med Herzogs egne udtalelser her i interviewet om filmen. »Stroszek«, Herzogs anden film med Bruno S, som vi også har til gode, omtales i samme festivalrapport, hvor Malmkjær anslår, at filmen nok er Herzogs smukkeste indtil dato. Endelig berører interviewet Herzogs film umiddelbart før »Stroszek«, »Herz aus Glass«. Denne film fortæller en mærkelig historie om den profetiske hyrde Hias, som forudsiger verdens endeligt. Filmen foregår i et landsby-samfund i Bayern, men i den sidste scene springer Herzog til Skellig Rock, en ø ud for Irlands vestkyst, hvor nogle mennesker, her ved verdens ende, fjernt fra verdens kaos, betragter horisonten i det fjerne. De lever i den tro, at jorden er flad, men en dag sætter de en båd i vandet og drager afsted bort fra øen mod andre horisonter.





## RISICI OG DØD

**Jens Bruun Christensen: De fleste af dine film siges at være skabt under næsten halsbrækkende forhold. Det synes at være en del af spillet for dig, at du korporligt skal være involveret så risikofyldt som muligt. Det mest ekstreme og måske derfor også mest sigende eksempel må så afgjort være din film om den vestindiske vulkan La Soufrière, der truede med at springe i luften, hvad der fik dig til fluks at tage over for at filme udbruddet. Jeg vil godt som start på dette interview bede dig fortælle lidt om, hvordan den film blev til.**

Werner Herzog: Jeg hørte ganske enkelt, at katastrofen var nært forestående, og så tog jeg derover. På det tidspunkt, i 1976, var der jordskælv rundt omkring i hele verden, på Philipinerne, i Kina, hvor der var over 200.000 savnede, og i Centralamerika. Jeg var i gang med klipningen af »Stroszek«, og en dag læste jeg i avisen en kort notits om La Soufrière, at vulkanens eksplosion var ventet og nært forestående. Det interesserede mig nu ikke mere end, skal vi sige, jordskælvet på Philipinerne, men noget senere faldt jeg over endnu en avisnotits, som fortalte, at 75.000 mennesker var blevet evakueret fra området, men at der var ét menneske, som nægtede at forlade øen. Dét, at et menneske således trodsede døden, forekom mig usædvanligt, det fascinerede mig, fordi det vidnede om en for mig endnu ukendt forholden sig til døden. Jeg snakkede med min klipperske om det, om at man burde tage derover og lave en film, og derefter fortsatte vi så vores arbejde. Efter et par timers klipning stoppede hun imidlertid pludselig arbejdet og spurgte mig, hvorfor jeg egentlig ikke tog afsted. På det tidspunkt havde jeg allerede glemt, hvad det var hun snakkede om. »Hvorfor ta'r du ikke over og laver den film?« spurgte hun, og jo! selvfølgelig! Jeg ringede to fotografer op med det samme, Ed Lachman og Thomas Maush, og spurgte dem om de var parate, og de var ret hurtigt indforståede. Og samme dags aften tog vi så afsted! Meget af mit filmarbejde har været ret dristigt hvad angår de rent praktiske omstændigheder vedrørende optagelserne, men dette projekt var det i endnu højere grad, skulle det snart vise sig. Den aften, vi ankom, var der et jordskælv i området, et jordskælv så kraftigt, at det simpelthen delte bjergene lige ned igennem. Endvidere fortalte man os, at selve vulkanen var af en sådan geologisk struktur, at der ikke ville blive tale om en regulær lavaeksplosion og lavaudtømming, men at der ville komme en kæmpeeksplosion på en størrelse af 5-6 Hiroshimabomber. Det hele ville simpelthen springe i stumper og stykker! Men nu var vi der altså, og vi måtte træffe en beslutning. Skulle vi gennemføre vores forehavende, at finde den mand som havde nægtet at forlade øen, eller skulle vi tage hjem igen med det samme med uforrettet sag? Vi besluttede os så for at blive, fordi vi fandt, at film var vigtigere end noget andet. De sidste videnskabsmænd på øen havde boet i en bunker omkring 100 kilometer fra selve vulkanen, alt var forladt, og nu satte vi så ud for at finde vores mand. Og vi fandt ham faktisk, og vi fandt to til, som havde den samme indstilling. Jeg holder virkelig meget af denne film. Den blev lavet under en meget stor risiko. Vi vidste hele tiden, at det hele kunne springe i luften når som helst.

## LANDSKABER

**JBC: Du har engang sagt, at adskillige af dine film er begyndt med landskaber. »Jeg ser noget i horisonten, som de fleste mennesker ikke har set endnu«, sagde du. Det kunne være af interesse, tror jeg, at få dette eksemplificeret og uddybet.**

WH: Min første lange spillefilm, »Livstegn«, var, for bare at tage ét eksempel, direkte inspireret af et bestemt landskab, nemlig et landskab på Kreta, hvor man ser over 10.000 vindmøller. Jeg så det første gang, da jeg var 15 år gammel, og jeg var så fascineret af synet, at jeg udviklede en historie omkring det. I »Livstegn« ser man dette landskab, hvor der faktisk er over 10.000 vindmøller, og alle, der ser filmen, spørger mig, hvilket trick, der ligger bag, men der er ikke brugt nogle specielle tricks. Det forekommer så utroligt og så vanvittigt, at folk har svært ved at forstå, at det er sandheden.

**JBC: Skellig Rock, denne mærkelige ø ud for Irlands vestkyst, som ses i de sidste scener af »Herz aus Glass«, er også et aldeles forbløffende syn. Hvordan kom du frem til disse scener?**

WH: Jeg havde allerede på det tidspunkt kendt Skellig Rock et stykke tid, og gennem flere år havde jeg forsøgt at tage turen over til øen, som jo egentlig nærmest er en stenpyramide, som ligger ca. 10 miles ud fra kysten i Atlanterhavet. Det er meget vanskeligt at komme derover p.g.a. den megen vind, og hvis bølgerne blot er nogenlunde store, ja så kan man overhovedet ikke gå i land, så stejle er klipperne. I gamle dage, for ca. 1200 år siden, var der et tilholdssted for munke derovre; de forlod stedet for ca. 1000 år siden. Det er virkelig et sted, som næppe tilhører denne jord længere. Det er så utroligt et syn, at jeg næsten blev drevet til at filme det. Jeg føler, at disse scener fra Skellig Rock er noget af det bedste, jeg nogensinde har lavet.

**JBC: Det siges, at du engang tog ud i et fjerntliggende grænseområde i Guatemala, hvor du så ville danne din egen stat. Holder den historie virkelig stik?**

WH: Ja, men den har ikke noget at gøre med mine film. Det er en af min ungdoms synder, jeg drømte altid – det gør jeg forøvrigt stadig – om et ideelt, utopisk samfund. Hele den historie var naturligvis dum og latterlig, og jeg bryder mig ikke om at snakke alt for meget om den. Det var en fiasko fra den allerførste dag, jeg forsøgte at gøre drømmen til virkelighed.

**JBC: Men hvad lavede du egentlig på de kanter fra starten?**

WH: Jeg opholdt mig i Mexico på det tidspunkt. Jeg havde været i U.S.A. et stykke tid, det var i 1964, og var løbet ind i en del vanskeligheder, fordi mit visum var løbet ud. Jeg begyndte at arbejde uden arbejdstilladelse, og da myndighederne fandt ud af det, stod jeg for at skulle sendes ud af U.S.A. De agtede at sende mig hjem til mit eget land, hvad jeg under ingen omstændigheder var stemt for, så jeg tog afsted til Mexico, hvor jeg boede i 6 måneder. Det var grunden til, at jeg befandt mig så tæt på Guatemala, og at jeg kom til at synes om folk dér.

## FOX, STOKER OG MURNAU

**JBC: Lad os komme over til »Nosferatu«. Hvordan har det været at gå fra »Werner Herzog Filmproduktion« til »20th Century-Fox«? Fra din første spæde start med film og helt frem til »Nosferatu« har du jo været din egen producent.**

WH: Jeg har altid haft den fulde kontrol over mine film, eftersom jeg har produceret dem alle sammen selv. Da jeg var ganske ung, en 14-15 år, løb jeg adskillige producenter på dørene for at få dem til at støtte mig, men ingen tog mig alvorligt. Jeg husker engang jeg fik foretræde for en stor producent, som sad bag sit store skrivebord. Jeg kom ind i kontoret, og jeg kan stadig se ham spejle bagom mig for at se efter et voksent menneske, som altså af en eller anden grund havde taget sin søn med. Til sidst blev jeg så

træt af at spørge og spørge, at jeg besluttede mig for at skaffe pengene selv. Jeg kommer ikke fra specielt velstående kår, og jeg tog arbejde på et stålværk på natholdet, hvor jeg arbejdede i 2 år, mens jeg gik i skole om dagen. Jeg startede i 35 mm med det samme, fordi jeg ville være en virkelig professionel. Her på »Nosferatu« har jeg også haft min fulde frihed. Det er blevet hævdet, at jeg oprindeligt ville have lavet filmen i sort-hvid, men det er ikke rigtigt. Fra Fox's side har man ikke lagt mig nogen som helst hindringer i vejen. Jeg har besøgt Fox i Hollywood, og det er mit absolutte indtryk, at der i toppen af det selskab befinder sig en 3-4 virkelig gode folk, hvad der forplanter sig til alle grene af firmaet. På »Nosferatu« har jeg helt klart kunnet bevare min kunstneriske og kulturelle frihed.

**JBC: Nosferatu er jo den samme som den legendariske Grev Dracula, og så er vi lige i udgangspunktet for det hele, nemlig i Bram Stokers roman »Dracula« fra 1897. Hvad synes du egentlig om den roman?**

WH: Jeg synes, det er en dårlig roman, men jeg finder den alligevel ganske interessant, fordi den er en slags sammenstyknings af alle vampyringredienserne og af alle

han var blevet blot 50. Og jeg har den samme følelse med Murnau.

**JBC: Men hvorfor så en genindspilning af Murnaus film?**

WH: Det er et helt forkert ord at bruge, du burde overhovedet ikke bruge det ord. Tag f.eks. Dreyers film om Jeanne d'Arc og sammenlign den så med Bressons film om Jeanne d'Arc. Der er tale om det samme emne, og Bresson har da så sandelig ikke blot lavet en genindspilning af Dreyers film. Min film om Nosferatu er på ingen måde en genindspilning af Murnaus, det er en helt ny version af emnet.

#### LEGITIM FILMKULTUR

**JBC: Du har betegnet din Nosferatu-film som et forsøg på at slå bro mellem den tyske film af idag og hvad du kalder for »den legitime tyske filmkunst«, og det er for dig Murnau – og Lang – perioden i 20'erne.**

WH: Jeg har ofte udtrykt den opfattelse, at min generation af tyske filmskabere er ligesom forældreløse børn. Vi



Scene fra »Nosferatu«

de ting, der på den tid flød omkring i litteraturen og i folks overtro. Faktisk er der jo tale om et meget gammelt emne, der allerede startede helt tilbage i den ægyptiske kultur, og som man derefter finder i den græske kultur. Så jeg læste romanen igennem men har kun brugt ganske lidt af den. Min hovedinspiration var naturligvis Murnaus film »Nosferatu« fra 1922, men den er jo immervæk baseret på Stokers roman, så vi har altså en fælles kilde, når alt kommer til alt.

**JBC: Og hvad synes du så om Murnaus film? Godt, naturligvis?**

WH: Efter min mening er Murnau den vigtigste filminstruktør i den tyske filmhistorie, og det vil han vedblive med at være i lang tid fremover. Det er en stor tragedie for filmhistorien, at han skulle dø i så ung en alder, og det er sjældent man kan sige det om nogen. Der er forfattere, som f.eks. Büchner, hvis »Woycek« jeg netop har filmatiseret, som døde i en alder af kun 23 år, og om hvem man kan sige det samme. Han ville antageligt være gået hen og været blevet den største tyske forfatter nogensinde, hvis

har ingen kontinuitet i vor filmskaben. Det begyndte med nazisterne, og det brød totalt sammen under krigen, naturligvis. Alle vore bedste filmkunstnere blev jaget ud af landet. Jeg for min del er mig mine rødder i den tyske kultur meget bevidst, vi kan kun vanskeligt skabe noget uden vore rødder, jeg finder det særdeles vigtigt med en eller anden kontinuitet, og det er derfor, jeg er meget fascineret af den tyske filmkunst fra 20'erne, og det skønt jeg ikke dybest set, rent personligt, føler mig virkelig hjemme i den expressionistiske skole. Men jeg finder det meget fascinerende, dét man skabte på den tid, og jeg føler at min generation af tyske filmfolk omsider har formået at bygge en bro tilbage til noget godt.

**JBC: For nogle år siden besøgte du den tyske filmhistoriker Lotte Eisner i Paris. Lotte Eisner er en af de store kendere af den tyske expressionisme og af Murnau specielt, og hun har også, ved jeg, støttet dig rent personligt, hun har opmuntret dig meget i din karriere. Det skulle derfor være en ganske naturlig sag, at du besøgte hende,**

**men måden du gjorde det på, var unægtelig noget specielt. Du gik simpelthen til fods fra München til Paris, 900 km på 3 uger, kun for at besøge hende. Hvorfor det?**

WH: Lad mig tage én ting ad gangen: Det er klart, at der hersker et personligt venskab mellem Lotte Eisner og mig. Jeg sætter hende meget, meget højt. Hun har haft en uvurderlig betydning for mig. For nogle år siden var jeg meget stæmt for at opgive mit filmarbejde, men det forbød hun mig, ganske enkelt. Men der er også noget andet: Hun er meget værdsat som filmhistoriker og meget værdsat i det hele taget inden for branchen, fordi hun efterhånden er gået hen og er blevet det eneste nulevende menneske, som har et personligt kendskab til filmhistorien fra dens barndom. Hun kendte brødrene Lumière, hun kendte Méliès, Chaplin, Eisenstein, hver eneste filmskaber af betydning fra filmens første timer, og hun er den sidste overlevende. Når hun dør en dag, så vil noget ganske enestående være væk. Man må også holde sig klart, at hun er jøde, og at hun i 1933 måtte flygte fra Tyskland, så hvis nogen kan erklære os, de nye i den tyske filmkunst, for legitime, hvis nogen kan sige god for os, ja så må det være hende. Hvis hun erklærer os legitime, så er jeg overbevist om, at vi er det, og vi behøver ikke diskutere dette spørgsmål længere. Dette kan måske forekomme vanskeligt at forstå for en skandinav, men det har faktisk en vis betydning for tysk kultur og tysk filmkunst og ikke mindst for mig. Hvad angår min tur fra München til Paris, så ligger den nu 4 år tilbage. Jeg blev ringet op af en ven, der fortalte mig, at Lotte Eisner lå for døden. Jeg følte mig meget ulykkelig over dette, dels af personlige grunde, men også fordi den nye tyske filmkunst på det tidspunkt endnu var meget skrøbelig. Nu er vi langt stærkere. Men jeg sagde til mig selv: Vi kan ikke tillade hende at dø, ikke endnu, hun må først erklære os legitime, og som en protest besluttede jeg, at jeg ville gå, bogstaveligt talt, op imod dette. Det var derfor, jeg gik turen fra München til Paris. Jeg er ikke overtroisk, men jeg havde alligevel den følelse, at hvis jeg gennemførte turen, så ville Lotte Eisner være udskrevet fra hospitalet, når jeg ankom til Paris. Og da jeg ankom, ja da var hun faktisk blevet udskrevet. Hun lever stadig, hun har set »Nosferatu«, hun var endog med til optagelserne i 3 dage. Nu er hun jo en gammel dame, over 80, hun er ved at blive svagere, hendes øjne er således ikke længere så gode, hvad der generer hende meget, fordi hun har svært ved at se film. Hun har sagt god for os nu, vi er legitime nu, og nu tror jeg godt, at vi kan tillade hende at dø, hvad jeg også har sagt til hende. Naturligvis må vi give hende hendes egen døds værdighed. Hvis jeg nu erfarer, at hun er ved at dø, vil jeg ikke stoppe hende fra det, og det ved hun godt.

## VAMPYR-FILMEN SOM GENRE

**JBC: Vampyr-film udgør næsten en særlig genre inden for filmhistorien. Noget med død og mareridt, visioner og frygt og med en vis trivial-mythologi. Var du interesseret i genre som sådan?**

WH: Ja, og det var vel nok den afgørende grund til, at jeg gik i gang med »Nosferatu«. Hvis man kigger på alle mine tidligere film, vil man bemærke, at det er som om, filmhistorien ikke har eksisteret. Det var aldrig noget, der interesserede mig synderligt, men jeg fik efterhånden lyst til at lave en genre-film, i det mindste bare én gang, fordi jeg havde den fornemmelse, at strukturerne inden for de enkelte genrer stadig udviklede sig, der var tale om noget levende. Således også i vampyr-genren, som jeg synes er en vidunderlig genre med masser af muligheder, forøvrigt en genre der ligger tæt op ad mine egne emner, metoder og

stil. Men jeg ønskede ikke at lave en genre-film mere eller mindre i blinde ligesom en eller anden bureaukrat, jeg ønskede at udvikle genren yderligere, jeg agtede simpelthen at tage genren alvorligt. Igennem over 50 år har man nu lavet sjov med vampyr-genren og det på trods af, at nogle af filmhistoriens fineste instruktører, Dreyer, Murnau, Tod Browning, i sin tid tog deres udgangspunkter i netop denne genre. Siden er den degenereret til billige knald-film eller til parodier à la Polanski, og jeg tror faktisk, at »Nosferatu« er den første film i en meget lang tid, som tager genren alvorligt igen og ikke laver sjov med den. For mig er der tale om et meget ærligt og uskyldigt spil lidt ligesom i 20'erne. Men dermed altså ikke sagt, at jeg ikke prøvede at bringe genren videre. Det var jo netop ideen med det hele. Min vampyrfigur er da også særdeles forskellig fra 20'ernes vampyrskikkelser.

## LOCATIONS

**JBC: Transsylvanien, hvor vampyrerne jo opholder sig, er egentlig en del af Rumænien. Du som har filmet så mange steder i verden, hvorfor har du ikke optaget »Nosferatu« i Rumænien?**

WH: Det prøvede jeg også på. Jeg var i Rumænien i 3 måneder for at finde locations, og jeg fandt virkelig nogle meget, meget smukke steder. Jeg fandt også strålende mennesker, f.eks. zigøjnere, hvis liv jeg blev meget interesseret i, og som jeg meget gerne ville have filmet, men til sidst viste det sig, at de rumænske myndigheder ikke ville tillade mig at filme i deres land. Jeg tror, det først og fremmest skyldtes, at man i Rumænien for øjeblikket forsøger at rehabilitere Grev Dracula, som er en ægte historisk person. Grev Dracula var en af de afgørende skikkelser i Vestens forsvar mod de tyrkiske angreb. Man ved ikke så forfærdeligt meget om ham, men den rumænske stat forsøger at grave ham frem igen. Jeg forsøgte virkelig meget, meget hårdt at komme igennem, og det var en stor skuffelse for mig, at det viste sig at være umuligt. Jeg forstod ikke helt de rumænske myndigheders argumentation, og jeg er stadig vred til en vis grad. Så det endte med, at filmens transsylvanske del blev optaget i Tjekkoslaviet tæt ved den polske og den russiske grænse.

**JBC: Murnau optog i sin tid sin film i Lübeck, hvad der ikke var muligt for dig p.g.a. ændringerne af byen under 2. Verdenskrig. Men der er dog alligevel nogle optagelser fra Lübeck, mener jeg, de såkaldte salthuse, hvor vampyren holder til om dagen.**

WH: En af de locations, som Murnau brugte, var det stadig muligt at filme, og det var salthusene, som jeg var meget interesseret i at bruge for derigennem ligesom at bringe en hyldest til Murnau. Jeg forsøgte endog at bruge de samme indstillinger og det samme perspektiv som han. Træerne foran salthusene på mine billeder er endnu kun som buske på Murnaus billeder.

**JBC: I stedet for Lübeck valgte du så den lille hollandske by Delft, en by der næsten oser af borgerlig hygge og fred.**

WH: Ja, og det var netop derfor, jeg valgte den. Delft er en juvel af en by, og den forekommer mig at være den perfekte lokalitet til filmen.

**JBC: Jeg forstår, at filmholdet løb ind i adskillige problemer i netop Delft. Problemerne synes at være opstået, da der ankom ikke mindre end efter sigende 11.000 rotter frisk udleveret fra et laboratorium i Ungarn.**

WH: Myndighederne i Delft løb faktisk fra alle deres løfter og gav os svære problemer. En del af scenerne med rotterne viste det sig at være ganske umulige at få lavet i Delft.

Man ville simpelthen ikke tillade det af frygt for smitte osv, på trods af at vi lovede at tage alle mulige forholdsregler m.h.t. afspærringer. Det var en meget, meget hård tid end- og med korporlige slagsmål. Men alt det er egentlig ganske naturligt. Filmarbejde er fuldt af forhindringer og besværligheder. Det er det daglige brød, og til syvende og sidst har det ingen betydning overhovedet. Det var meget vanskeligt i Delft, men kig på filmen, den er det eneste, der tæller, og jeg tør godt stå inde for, at den er fuldstændigt uberørt af alle besværlighederne.

#### TO FOTOGRAFER

**JBC:** På dine nu 19 film har du altid brugt de samme to fotografer, som du skifter imellem. Thomas Mauch fotograferede f.eks. »Aguirre« og »Stroszek«, mens Jörg Schmidt-Reitwein fotograferede f.eks. »Kaspar Hauser« og »Nosferatu«. Mauch synes at være den mest bevægelige af de to, mens det man noterer sig hos Schmidt-Reitwein er en højt udviklet, forfinet malerisk følsomhed. Vælger du ganske bevidst mellem de to?

WH: Jeg vælger bevidst mellem dem med henblik på en given film, men til grund for valget ligger ikke så meget overvejelser vedrørende de to fotografers stil. Stilen i »Aguirre« er ikke så forskellig igen fra f.eks. stilen i »Nosferatu«, men bag »Aguirre« ligger en helt anden optagelsesmetode end den, der ligger bag »Nosferatu«. Stilen, håndskriften, i mine film er altid til en vis grad den samme, fordi jeg altid selv er meget involveret i selve kameraarbejdet. Men Schmidt-Reitwein er ganske rigtig bemærkelsesværdig god, hvad angår lys og skygge, og Thomas Mauch er et geni til en film som »Aguirre«. De er begge to blandt verdens fineste filmfotografer efter min mening og valget mellem dem kan godt være meget vanskeligt.

#### KLAUS KINSKI

**JBC:** »Nosferatu« er Klaus Kinskis anden rolle hos dig. »Aguirre« var den første, og snart kommer film nr. 3, »Woycek«. Du har faktisk gjort ham berømt for alvor, og omvendt vel til en vis grad. Det er en kendt sag nu, at forholdet mellem jer på »Aguirre« var meget, meget spændt.

WH: Klaus Kinski er efter min mening en genial skuespiller, men det har været meget vanskeligt at arbejde med ham. Læg mærke til, at han aldrig har haft store roller før end hos mig. Der var simpelthen ingen, der turde engagere ham for en længere periode, man frygtede, at der ville opstå alt for mange problemer. Der var sandelig også problemer på »Aguirre«. En dag mod slutningen af optagelserne kom Kinski i skænderi med en fra filmholdet og krævede af mig, at jeg skulle fyre vedkommende. Jeg havde tilfældigt overhørt skænderiet og var ikke i tvivl om, hvem det var, der var umulig, og jeg nægtede følgelig at fyre vedkommende, hvad der også ville have været fuldstændigt absurd, da vi befandt os midt inde i junglen. Hvor skulle manden egentlig gå hen? Kinski hidsede sig enormt op over min afgørelse og besluttede sig for straks at forlade optagelserne. Og det gjorde han så midt i junglen! På det tidspunkt ville det have været en katastrofe for produktionen, hvis Kinski pludselig stoppede op. Vi befandt os ganske vist mod slutningen af optagelserne, men der manglede stadig vigtige scener med Kinski. »Hvis du går nu«, sagde jeg til ham, »kommer du ikke herfra levende«, og han forstod, at det faktisk var mit alvor. Jeg havde virkelig skudt ham ned.

**JBC:** Er det sandt, at han på et vist tidspunkt forsøgte at smide dig ud til piranha-fiskene?

WH: Nej, det er det nu ikke, men sandt er det, at forholdet

til sidst var så spændt, at filmens sidste scener blev op- taget ved at jeg instruerede ham med et gevær i hånden. Han forsøgte virkelig på alle måder at genere mig på det groveste. Han kaldte mig for dværge-instruktøren på grund af min dværge-film »Også dværge er begyndt i det små«, og hævdede, at jeg overhovedet ikke burde instruere ham, den store Kinski. Men alle hans numre og al hans uregelm- lighed var til filmens bedste. Han er en meget stor skue- spiller, den mest fascinerende jeg kender overhovedet, og mit forhold til ham er nu et helt andet. Han og jeg lever nu i et fredeligt fornuftsægteskab, vi ved, at vi har brug for hinanden, og han har nu accepteret mig som instruktør.



Klaus Kinski som Herzogs vampyr

Det ville have været meget ulykkeligt, hvis jeg ikke havde kunnet bruge ham i »Nosferatu«. Han er efter min mening den perfekte vampyr. Alene ved sin blotte fysiske tilstedeværelse udskiller han angst hos publikum. Han er ikke på lærredet i filmens første halve time, så kommer han et par sekunder, og man er bange med det samme. Og så på den anden side: Noget af det vi stræbte efter med vor opfat- telse af vampyrskikkelsen, vores måde at videreudvikle vampyr-genren på, var at gøre vampyren så menneskelig som muligt. Han lever i dyb ensomhed på sit slot, han længes efter deltagelse i menneskelig kærlighed, han læn- ges efter at kunne dø. I sin menneskelighed er han meget usædvanlig som vampyr-figur, og det er en meget bemær- kelsesværdig præstation fra Kinskis side, at han formår at få denne menneskelighed frem, at han formår at komme så langt, som jeg synes, han gør det, i sit spil *mod* sin egen vampyrmaske. Han er på én gang meget uhyggelig, som en vampyr nu engang skal være det, og meget, meget menne- skelig. Efter 2 minutter bemærker man knap nok hans lange negle. Og alt dette forstod Kinski rent intuitivt. Jeg har ikke forklaret ham noget videre og har så godt som ikke instrueret ham. Ingen lange samtaler, små vink af og til. Det tog 50 år at finde en vampyr, der kunne tage kampen op med Murnaus vampyr. Jeg er af den opfattelse, at ingen vil kunne spille Nosferatu så godt som Kinski i de næste 50 år.

## BRUNO S

**JBC: Den anden af dine to store skuespillerskikkelser er Bruno S, som man første gang så i »Gåden om Kaspar Hauser«, og som man senere kunne se i »Stroszek«. Arbejdet med ham har, formoder jeg, været anderledes end arbejdet med Klaus Kinski? Havde han brug for lange øvelser?**

WH: Det var meget forskelligt, nogle gange, men ikke altid. Det er meget forskelligt, hvordan arbejdet med skuespillerne kommer til at foregå. Der findes ingen egentlige metoder, som man kan tage frem og anvende på den og den skuespiller. Men det er jo netop mit arbejde som instruktør, at vide hvornår man skal bruge den ene metode og ikke den anden. Det har været meget forskelligt fra film til film, og det var det også med Bruno.

**JBC: Ser du ham stadig?**

WH: Når jeg er i Berlin, hvad der nu ikke sker så ofte igen, så ser jeg ham naturligvis.

**JBC: Har filmarbejdet ændret noget for ham?**

WH: Nej, der er desværre ikke muligt. Hans liv er én stor tragedie, han er blevet ødelagt meget, meget slemt. Han har været ind og ud af fængsler og sindssygehospitalet, 23 år af sit liv har han tilbragt spærret inde. Filmarbejde gennem en 5-6 uger kan ikke rette op på den tragedie, hvad jeg også forklarede ham hver eneste optagelsesdag. Det er kun få, rent overfladiske ting, der har kunnet ændres lidt ved. Han bor nu i en bedre lejlighed, han har købt et klaver for nogle af de penge, han tjente på »Stroszek«, og han er bedre respekteret på den fabrik, hvor han arbejder. Jeg var aldrig interesseret i, at han skulle forlade sit rigtige job, så jeg besøgte fabrikken og forklarede ledelsen, at han skulle være med i en film i sin ferie, samt at han behøvede et par ekstra ugers betalt ferie. Jeg bad dem om at beholde ham i jobbet, og det gjorde de da også. Han ville også gerne forblive anonym til en vis grad, og det respekterede jeg naturligvis. Der har altid været en del snak om disse spørgsmål, fordi man har ment, at Bruno blev udnyttet af mig. Dybest set er der naturligvis tale om en udveksling af tjenester, men det, at han har været med i disse film har ikke skadet ham, snarere tværtimod. Jeg tror, det har bragt ham en forståelse af hans egen situation.

## ONDT OG GODT

**JBC: Vi har allerede været inde på det, da du fortalte om dit arbejde med Klaus Kinski, men jeg vil godt tilbage til det igen, for det er et punkt, der forekommer mig at være af stor betydning for forståelsen af din film. Murnaus opfattelse af vampyren er, at han er ond og kun ond. Din vampyr er langt mere tvetydig, ond og god på samme tid.**

WH: Jeg synes, at denne film forsøger at omdefinere begreberne ondt og godt på en ny måde for genren. Lad os tale om film og ikke om filosofi: I min »Nosferatu« når ondskaben en sådan intensitet, at den næsten når frem til grænsen for udløsning og lyksalighed. Det fremgår meget klart af filmen, synes jeg, og det er en idé, som jeg synes virkelig godt om. Vampyren i min film er ikke bare en figur, som bringer pest og ødelæggelse til byen, han er også, samtidig, en befrier. Han bringer en ondskab af så massiv art, at byens borgere tvinges til at opgive og forkaste deres borgerlige vaner og begrænsninger. De begynder pludselig at nyde livet på en ny måde, de bliver pludselig hinandens brødre og søstre.

**JBC: Jeg kan godt se ideen, men hvordan vil du forklare rent fornuftsmæssigt, at dette sker, midt under pesten? Det, at de ligefrem danser i gaderne, denne glædesrus?**

WH: Sådan noget er faktisk sket også i virkeligheden.

Under pesten i den sene middelalder skete der noget lignende, når epidemierne nærmede sig klimaks. Folk dansede virkelig i gaderne. Jeg var meget glad for at få dette med i filmen, det virker, og det klæder den. Det er nogle af filmens smukkeste scener, synes jeg.

**JBC: Lucy er også en tvetydig figur, synes jeg. Hos Stoker og hos Murnau er hun den rene modpol til den onde grev Dracula, i din film er hun godt nok modpolen, men hun er alligevel ikke udelukkende en repræsentant for det rene og gode. Hun synes på en næsten pervers vis at nyde det erotiske forhold til Nosferatu.**

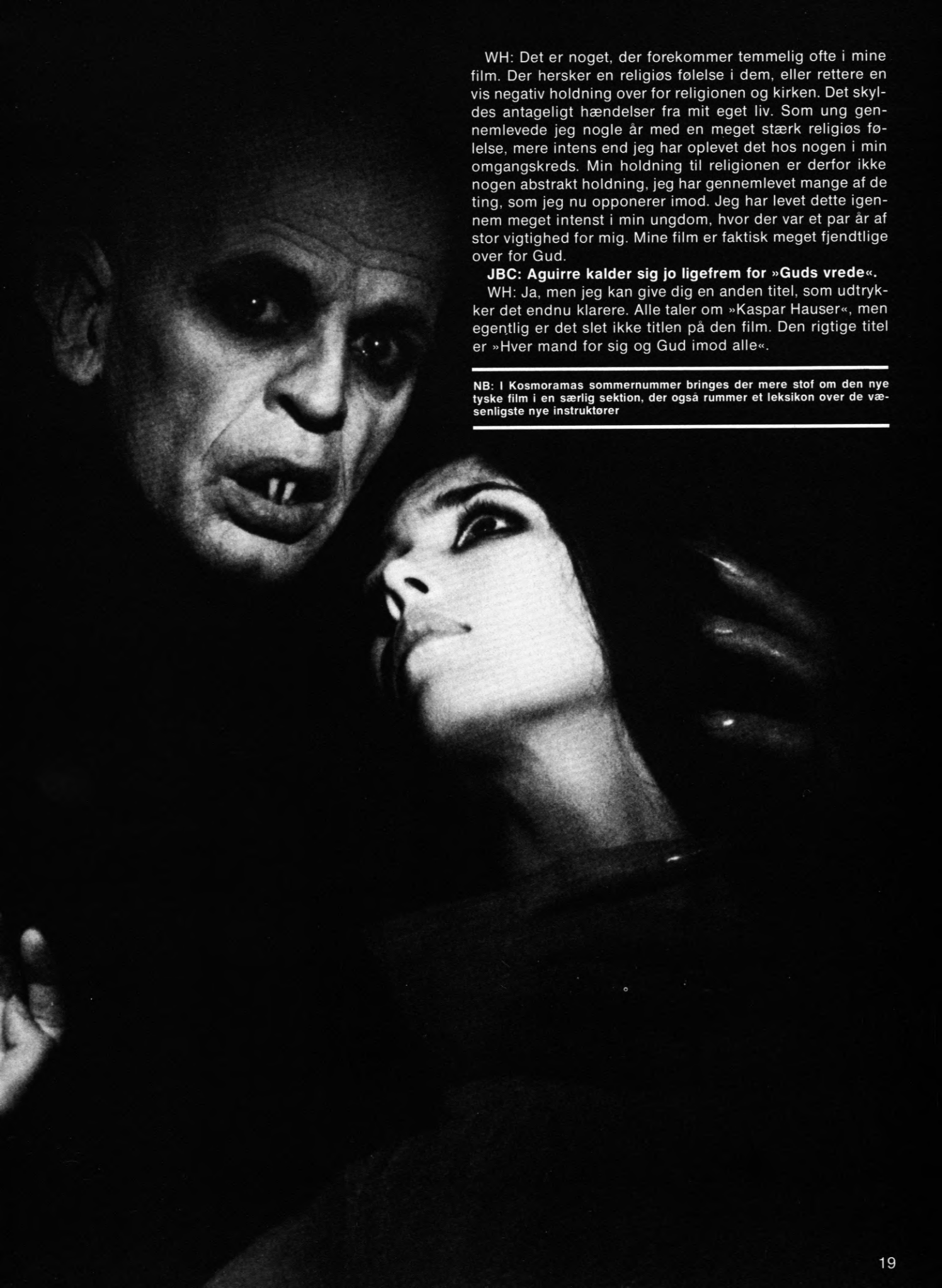
WH: Hun er på én og samme tid skræmt til døde af vampyren og erotisk tiltrukket af ham. Hun er en tvetydig figur ligesom vampyren er det. Hos Stoker og Murnau er hendes offer jo også udelukkende af det gode, ved at hengive sig til vampyren standser hun ham og dermed det onde selv, men hos mig standser hun ganske vist uhyret, men hun gør det på et tidspunkt, hvor det egentlig er for sent. På et tidspunkt, hvor hun hellere blot skulle lade tingene videreudvikle sig frit mod anarkiet. Hun er altså en meget kompleks skikkelse, og at gengive de modstridende følelser i hendes karakter, som jo er til stede på én og samme tid, ja det er en næsten umulig opgave for en skuespillerinde. Jeg synes, at det, Isabelle Adjani er nået frem til, er meget bemærkelsesværdigt. Jeg synes virkelig godt om hende, hun er en stor skuespillerinde. Hun er antageligt den bedste inden for sin aldersgruppe og for mig den smukkeste kvinde på lærredet lige nu.

## EN ANTI-KRIST

**JBC: De sidste scener i din film er af en usædvanlig kraft og af et ganske frapperende indhold, synes jeg. Jonathan Harker er blevet til en vampyr, og han er nu på vej afsted til hest ud i verden for at bringe ondskaben videre. Det er der ikke noget mærkeligt i, det er helt klassisk, men mærkeligt er det, at han rider afsted til et stykke højstemt religiøs musik. Det bibringer denne klassiske scene et helt nyt indhold, det vender tingene fuldstændigt på hovedet. Jonathan Harker er som en ondskabens Messias, en slags Anti-Krist på vej ud til menneskene med sit onde budskab, Scenen er vel, når alt kommer til alt, blasfemisk.**

WH: Hvad angår musikken i mine film, så er det vanskeligt at tale om, hvorvidt den er brugt tilsigtet eller ej. Når jeg lægger musik til mine film, sker det oftest uden nogen egentlig hensigt eller bagtanke, det sker, skal vi sige, uden at der ligger noget abstrakt logisk tanke bag. Jeg tager ganske enkelt den musik, som jeg synes passer bedst til den pågældende scene. Således også med »Nosferatu«, hvor jeg valgte Charles Gounods »Sanctus«, en religiøs messe, til den sidste scene. Men der var ikke tale om en beslutning taget på grundlag af en klart defineret hensigt, beslutningen skyldtes udelukkende instinkt. Men nu, bagefter, når jeg ser den færdige film, kan jeg godt forstå, hvad det er du mener, og jeg føler også selv, at der hviler en klar religiøs følelse over scenen. Harker fremstår ganske rigtig som en Det Ondes Messias på vej ud i verden. Denne sidste scene vil mange givet finde kontroversiel og ubehagelig, men det er helt i orden. Scenen i sig selv, dens iboende kraft, vil man næppe bestride. Men naturligvis er det meget usædvanligt i en vampyrfilm at have en sådan slutning.

**JBC: Det er jo ikke første gang, du angriber religionen i dine film. I »Aguirre« hugger munken Carvajal en uskyldig indianer ned, da denne lægger øret til Bibelen og alligevel ikke kan høre Guds ord, og i »Kaspar Hauser« styrter Kaspar skræmt fra vid og sans ud af kirken.**



WH: Det er noget, der forekommer temmelig ofte i mine film. Der hersker en religiøs følelse i dem, eller rettere en vis negativ holdning over for religionen og kirken. Det skyldes antageligt hændelser fra mit eget liv. Som ung gennemlevede jeg nogle år med en meget stærk religiøs følelse, mere intens end jeg har oplevet det hos nogen i min omgangskreds. Min holdning til religionen er derfor ikke nogen abstrakt holdning, jeg har gennemlevet mange af de ting, som jeg nu opponerer imod. Jeg har levet dette igennem meget intenst i min ungdom, hvor der var et par år af stor vigtighed for mig. Mine film er faktisk meget fjendtlige over for Gud.

**JBC: Aguirre kalder sig jo ligefrem for »Guds vrede«.**

WH: Ja, men jeg kan give dig en anden titel, som udtrykker det endnu klarere. Alle taler om »Kaspar Hauser«, men egentlig er det slet ikke titlen på den film. Den rigtige titel er »Hver mand for sig og Gud imod alle«.

---

NB: I Kosmoramas sommernummer bringes der mere stof om den nye tyske film i en særlig sektion, der også rummer et leksikon over de væsentligste nye instruktører

---