

INTERVIEW MED ROBBY MÜLLER

Hubert Niogret: Første gang du arbejdede sammen med Wim Wenders var i 1969, på kortfilmen »Alabama«?

Robby Müller: Ja, den lavede vi mens Wim Wenders gik på filmskolen i München og på et tidspunkt, hvor jeg var imellem to film. Jeg var blevet færdig på filmskolen i Amsterdam nogle år tidligere og havde været assistent især hos Gerald Vandenberg – en af de bedste filmfotografer – der hovedsageligt arbejdede i Tyskland på dette tidspunkt.

H.N.: »Alabama« blev lavet i sort-hvid. Du har lavet flere andre film i sort-hvid. Tror du, at man vil vende tilbage til sort-hvid?

R.M.: Jeg holder lige meget af sort-hvid og farver. Men jeg er sikker på at mange fotografer ville bruge sort-hvid noget oftere hvis producenterne gav os lov til det. Det er et spørgsmål, som det er meget vigtigt at stille sig før man går i gang med en film: hvorfor i sort-hvid, hvorfor i farver? Og i dag laver man hovedsageligt film i farver, fordi de så sælger bedre. Sort-hvid er næsten blevet for dyrt at arbejde med fordi laboratoriet, når man beder dem fremkalde en film i sort-hvid, er nødt til at ofre en hel maskine på ens film, hvilket betyder at der tabes penge.

H.N.: Hvad synes du er forskellen – teknisk set – mellem at arbejde i sort-hvid og i farver?

R.M.: Der er forskelle med hensyn til belysning, thi med sort-hvid kan man gå længere ud i ekstremer end med farve og man kan sætte stærkere lys. I sort-hvid er der større spændvidde i kontrasterne. Man har ikke de temperaturproblemer, som opstår i forbindelse med farvefilm.

H.N.: Hvordan har du og Wim Wenders bygget jeres måde at arbejde sammen på, op?

R.M.: At lave film med Wim Wenders er noget helt særligt, som man ikke kan sammenligne med nogen anden instruktør, jeg har arbejdet med. Jeg føler mig meget fri og har faktisk ikke synderligt behov for at snakke, hvilket formentlig skyldes, at vi altid laver film, der hænger sammen med vores egen udvikling som mennesker. I de andre fiktionsfilm som jeg har været med til at lave – i øvrigt alle mere fiktionsbestemte end afspejlinger af *virkeligheden* – har man blot valgt mig på samme måde som man vælger en skuespiller.

Med Wim var det noget, der var meget tættere på vores liv, på *livet*, og på det der interesserer mig i livet. Hvilket giver en enorm frihed. Folk spørger altid hvordan vi arbejder sammen. Det er meget mærkeligt. Vi taler i hvert fald meget lidt.



H.N.: *Forbereder du også selve det visuelle aspekt i filmen?*

R.M.: Det bliver altid sagt med ganske få ord under forberedelsen til filmen og vi har aldrig diskuteret hvilket aspekt, filmen skulle have. Det siges vel egentlig nærmest af Wim på en poetisk måde – og så går vi i gang. Det formede sig også på denne måde sammen med Peter Handke, da vi lavede »Die linkshändige Frau«.

H.N.: *Var du med til at forberede »Paris, Texas«?*

R.M.: Nej, jeg var ved at optage en anden film og var langt væk. Af tidsmæssige grunde var det ikke muligt.

H.N.: *Diskuterer I meget under de første rushes, for at finde ud af hvad I egentlig vil?*

R.M.: Nej, det er ligesom at tage ud at rejse sammen. Vi ser på det vi har lavet, uden at fæste os særligt ved detaljerne. Men om søndagen, efter en uges arbejde, så ser vi pludselig på hinanden og så ved vi, at vi har det vi søgte.

En film vælger selv den retning, den bør gå i. Det, man ser i rush'ene, er en kombination af alle faktorer, der går op i en højere enhed. Og man føler, at man er på rette spor. Og man har ikke synderligt behov for at sige det til hinanden.

H.N.: *»Paris, Texas« er blevet optaget i kronologisk orden ligesom »Im Lauf der Zeit«?*

R.M.: Ja, »Im Lauf der Zeit« blev optaget på samme måde, men dér besøgte Wenders alle lokaliteterne, hvorpå jeg rejste samme tur med ham før vi endelig begyndte på optagelserne.

H.N.: *Hjælper det meget at optage filmen kronologisk?*

R.M.: Ja, det gør det og det gælder for alle film. Men som regel gør man det ikke fordi det er et mareridt for producenten og fordi det økonomisk set er vanvittigt. Ikke desto mindre er det meget bedre for historiens udvikling. Lidt efter lidt kommer man ind i filmen og man kan udvikle sig selv indtil filmens slutning. Det er fantastisk, når det er muligt. Man kan gøre det hele rigere og udvikle stoffet i forhold til det, man allerede har gjort.

H.N.: *Diskuterer du med scenografen og kostumefolkene?*

R.M.: Jeg diskuterer som regel kun tingene med Wim Wenders. Den eneste diskussion, jeg kan have med scenografen kan dreje sig om de belysningsmuligheder, der er i dekorationen. Nogle er bedre for mig end andre. Jeg beder således om at få lov til at vælge imellem to eller tre lamper, alt efter hvordan scenens karakter nu er. Men de fleste væsentlige træk i dekorationen og hos filmens personer bestemmer Wim Wenders.

H.N.: *Scenerne hvor Nastassja Kinski og Harry Dean Stanton konfronteres i Peep-show'et, udgjorde de ikke en stor teknisk udfordring?*

R.M.: Vi tog et rigtigt spejl. Jeg insisterede meget herpå, fordi jeg mente at det ville hjælpe skuespillerne at være i den rigtige situation. Det er også derfor at jeg normalt bruger meget lidt lys; jeg ønsker nemlig ikke at stedet hvor filmen optages skal ligne en filmkulisse for meget. Hvis jeg var skuespiller, tror jeg ikke, jeg ville kunne spille i et skærende, brændende lys. Scenen, du taler om, er nøjagtig lige så simpel eller kompliceret, som den forekommer at være i filmen. Jeg har ikke gjort særligt meget. Det eneste problem var, at når man var bagved spejlet, så var det ligesom at være bag et filter. Når man var på den mørke side, måtte der sættes meget lys fra den anden side af spejlet for over-

hovedet at få noget på billedet. Nastassja var altid i lyset og varmen eller omvendt. Jeg fulgte det, der var i spejlet. Men jeg havde langt færre problemer af teknisk art end hvis jeg havde taget et almindeligt glas og derpå skulle have fået folk til at tro, at det drejede sig om et spejl. Det undgik jeg. Harry Dean Stanton troede i begyndelsen ikke på at hun ikke kunne se ham – men så tog vi ham med over på den anden side, hvor det eneste han kunne se, var sin egen afspejling.

H.N.: *Der er nogle utrolige farver i billederne: Kameraet er i bilen, vejen er mørk, himlen orange. Man drejer af til højre og opdager et grønt motel med rødt neonskilt. Det er fantastisk. Er det svært at finde det rigtige tidspunkt til at lave en sådan scene?*

R.M.: Nej, det motel, du taler om, skulle vi nemlig optage en scene i. Wim så på himlen og fem minutter senere var vi igen ude i bilen og ti minutter senere filmede vi. Det er netop fordelene ved et så lille filmhold. Man kan gøre alt med det samme. Man må vælge det rigtige øjeblik, men det er dog muligt at vælge, hvilket ikke er tilfældet med et stort, langsomt filmhold.

H.N.: *Og det sidste billede i filmen, med den purpurfarvede himmel bag Harry Dean Stanton?*

R.M.: Himlen var utrolig. Det er den slags situationer hvor man står og venter, men en gang imellem kan man ikke vente længere og så optager man fordi man ikke har mere tid. Måske ser det for et europæisk øje ud som om der er filter på, men himlen var fuldstændig som man ser den. Man kan vælge imellem at tage scenen eller ikke tage den. Men jeg har intet ændret.

H.N.: *Har du brugt graderet filter i nogle af filmens scener?*

R.M.: Nej, kun polariseringsfilter. Når man har en himmel, der er meget skarpt blå, reflekteres himlens blå i hudens overflade, ligesom på en skinnende overflade og ændrer farven en lille smule. Derfor har jeg brugt det. Jeg har altså ved hjælp af polariseringsfilter fjernet det blå genskær på skuespillernes hud og forstærket den blå farve i himlen. Den opfattelse man kan have af Amerika og som jeg har villet udtrykke i min egenskab af europæer er alle disse forskellige farver, solen, den blå himmel. Jeg har altså derfor understreget den blå farve, for at blive bedre forstået.

H.N.: *Antallet af farver og deres dybde, er det dit væsentligste indtryk af det amerikanske landskab, i Vesten?*

R.M.: Det er hvad jeg har set i Amerika – jeg har ikke set alt – denne store klarhed i farverne. I Europa er himlen nærmest grå, mere eller mindre grå, det er sjældent at den virkelig er blå. I USA er den sort eller blå med særdeles markante forskelle.

H.N.: *Er det for at opnå denne visuelle kvalitet at du især har brugt et 25 mm vidvinkel objektiv med stor dybdeskarphe-*

R.M.: For at det normale øje skal have en person tilstrækkeligt tæt på samtidig med at der også er plads, og for at der ikke skal skæres foroven og forned, finder jeg, at 32 mm og 40 mm er for lange i format 1,66 eller 1,85. Men nogle af de store billeder har jeg lavet med 40 mm, især i Peep-showet, hvor det var nødvendigt med en lang brændvidde på grund af spejlet.

H.N.: *Den røde farve er altid til stede i filmen. Det er et af de begreber, der er blevet bestemt før man har valgt rekvisitterne og kostumerne, går jeg ud fra.*

R.M.: Det var Wims idé. Han talte med scenografen og kostumieren om hvad han ville have. Hvis han havde spurgt om min mening, havde jeg selvfølgelig givet ham den, men jeg fik først den røde farve at se, da jeg allerede stod bag kameraet. Der er øjeblikke hvor den er vel skarp og jeg kunne have reageret, men det er i orden med mig. Og det er noget, som Wim har gjort sig mange tanker om.

H.N.: *Du var en af de første til at bruge Zeiss objektiver med stor lysstyrke i »Den amerikanske ven«. Hvilke objektiver har du benyttet til »Paris, Texas«?*

R.M.: Bortset fra særlige film (science-fiction film og action film) hvor man har brug for meget materiel, bryder jeg mig ikke om at have for meget. Jeg har et slags standard udstyr, der består af en række Zeiss objektiver og en række Cooke objektiver. Det er alt. Jeg blander dem så uden at nogen lægger mærke til det. De er næsten ens. Den eneste forskel er, at Zeiss er en smule bedre i vanskeligt lys, og ved natoptagelser. Cooke objektiverne bruger jeg så, når det foregår om dagen, på grund af deres bedre dybdeskarphed.

H.N.: *Stiller du særlige krav til laboratorierne?*

R.M.: Nej, jeg interesserer mig så meget for lyset og har så stor tiltro til det, at jeg intet særligt foretager mig i laboratoriet. Jeg foretrækker at beholde det lys, som jeg har skabt under optagelserne.

En scene som denne fra »Saint Jack« er karakteristisk for Robby Müllers talent for billedkomposition.

H.N.: *Er du blevet influeret af nogle filmfotografer – amerikanske eller europæiske?*

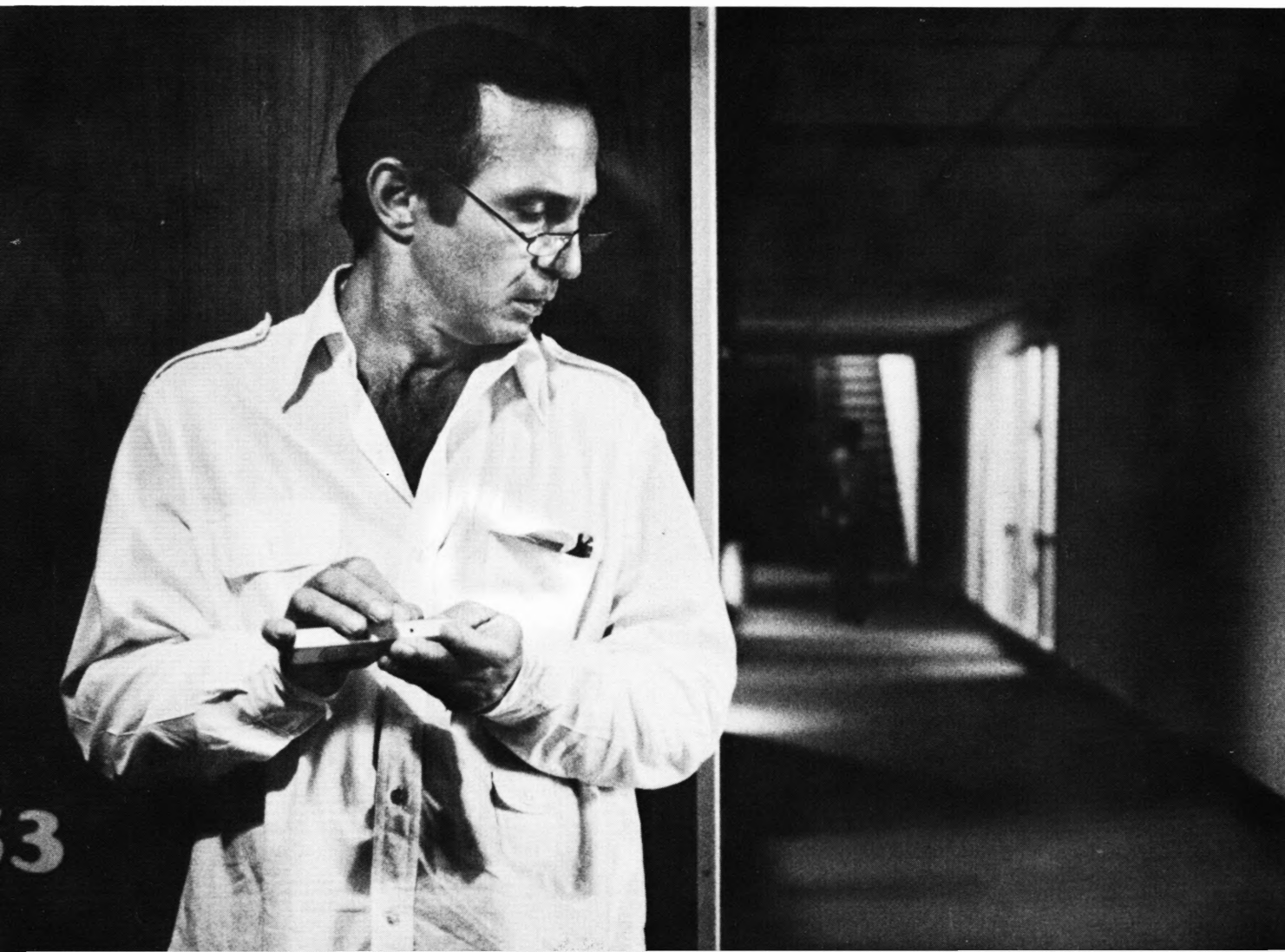
R.M.: Da jeg gik på filmskolen, var der især to personer, der gjorde indtryk på mig og som har hjulpet mig med fotografiet. Det var Gianni Di Venanzo, der er død nu, og Conrad Hall. Hos disse to har jeg fundet en slags magi. De har bevist for mig, at visse ting som jeg havde i hovedet, var mulige. Conrad Hall, eksempelvis, er i »Fat City« så sand med hensyn til lyset. På det pågældende tidspunkt var jeg ikke en særlig god tekniker og jeg kæmpede med lyset. Conrad Hall gjorde det, som jeg søgte. Jeg beundrede, at han gjorde tingene med en respekt for lyset, ved hjælp af lyset og ikke kun ved hjælp af teknik. Jeg tror det var en slags filosofi fra hans side, men jeg har aldrig snakket med ham om det. . .

H.N.: *Din største kvalitet, er det at være tro imod lyset?*

R.M.: Ja, men det er ikke ensbetydende med at lave et super-realistisk lys. Jeg tror, at man først når man virkelig er klar over hvad lys er, kan begynde at lege med det. Undertiden gør man noget meget præcist og producenten siger så: »Men ingen vil lægge mærke til det«. Det er muligt, at man ikke ser det, men man mærker det. Jeg er ligeglad med om man taler om det. Når det lykkes mig at få noget af denne magi, så trænger det ind i folk, selv om de ikke taler om det og ikke bemærker det.

H.N.: *Interesserer du dig for malerkunst?*

R.M.: Ikke mere end så mange andre.



H.N.: *Og fotografiet?*

R.M.: Når jeg ser fotos af Ansel Adams eller Walker Evans, er der et eller andet der udløses i mig og gør mig lykkelig. Når man »genkender« noget, findes det allerede inden i en selv, eller det tager form i forbindelse med en selv.

H.N.: *Det er fotografier, som er karakteristiske ved deres store klarhed, og den store dybdeskarphed? . . .*

R.M.: De har en meget stor perfektion i overfladen, altid skarpe og klare, hvad enten det er i fokus eller ej.

H.N.: *Indenfor dit eget filmhold arbejder du på en noget anden måde end så mange andre. Du bytter undertiden rolle. . .*

R.M.: Jeg bryder mig ikke om hierarki og formel magt. Jeg kan godt lide at forklare hvad jeg gør. Jeg holder ikke af at man spørger ud om hvorfor jeg nu gør dette eller hint. Jeg mener at folk bør træffe deres egne beslutninger. Jeg arbejder ikke med *zombier*. Hvis de først er klar over hvad jeg prøver at finde frem til, så kan de arbejde sideløbende med mig og de kommer automatisk til at gøre det rigtige. Og hvis det skal gå meget hurtigt, stiller de ikke så mange spørgsmål, fordi de er klar over hvad det drejer sig om. Jeg tror, at jo mere ansvar man giver dem, der omgiver en, jo bedre er de.

H.N.: *Bestemmer du selv beskæringen.*

R.M.: Altid. Den eneste film jeg ikke selv har bestemt beskæringen i, er »Honeysuckle Rose« (On the Road Again).

Man kan ikke adskille beskæringen fra lyset. Når man sætter lys, tænker man i en bestemt beskæring, en bestemt bevægelse. Når man har en person til at gøre dette, er det meget svært at forklare hvad man søger. Det blokerer mig. Under optagelserne er der instruktøren, skuespillerne og cheffotografen. For mig er det meget vigtigt at vise skuespillerne hvem jeg er: ham, der er bagved det lille sorte apparat.

H.N.: *»Honeysuckle Rose« var en noget anderledes oplevelse. . .*

R.M.: Ja, jeg havde en *framer*, et stort filmhold og det var min første og eneste film i anamorft format. Jeg er stadig ikke fortrolig med dette format eftersom jeg ikke bestemte beskæringen selv. Jeg var virkelig *lost*. Jeg bestemte lyset og havde så ikke mere at bestille. Det var et enormt filmhold. Antallet af hjælpere var enormt. Holdet var en stor tung masse at sætte i bevægelse og at stoppe igen. Og det var heller ikke muligt at reagere hurtigt. I tre måneder kiksede man en tussmørkeoptagelse, fordi maskineriet var for tungt. De havde set »Den amerikanske ven«, og elskede den, især på grund af eksteriørerne. De mente, at når jeg nu havde gjort dette, så måtte jeg også lave noget lignende hos dem. Men de gjorde sig ikke klart, hvordan man arbejdede i den film. Vi var kun en femten stykker og alt gik meget hurtigt. Vi gjorde alt selv. Hvis man derimod ønsker en tussmørkescene i USA, så må man betale overtimer til en hel masse mennesker. . .hvilket altså har ændret min fotografering betydeligt. Jeg synes ikke det er blevet særligt godt i den film. Det gik dårligt fra starten. Mit forhold til instruktøren, Schatzberg, gik bedre og bedre, men maskineriet var for tungt. Da vi skulle lave filmens begyndelse med solen der går op, var det planlagt til at vare en hel dag. Jeg sagde: »Men det varer da kun en time. . . – Jamen, der kan jo opstå problemer. Det kan vi ordne med *special-effects*, gå bare i gang«. Hertil svarede jeg: »Nej, det lyder ikke godt. . .Vi tager et let kamera og filmer når solen står op«.

Vi måtte stå op klokken tre om morgenen – selv om det havde været tilstrækkeligt at stå op fem minutter før – for at få det hele sat i bevægelse, køre ud til optagelsesstedet, installere kantine og så videre. Jeg var virkelig sur. Så tog vi billedet på ti minutter, og arbejdsdagen var ovre! Den eneste, der havde det hårdt var kantinens kok. Han havde forberedt det hele og fik så ikke solgt en pind, fordi alle gik hjem og sov.

H.N.: *»Saint Jack« var noget mere europæisk. . .*

R.M.: Ja, den blev jo optaget udenfor USA på et lille budget. Jeg kan huske at vi allerede var klar til at filme den allerførste dag. Peter Bogdanovich kiggede noget på vores materiel og sagde: »Er det virkelig alt!« I begyndelsen var han meget ængstelig, men efterhånden som han opdagede hvor hurtige vi var – og fordi han holder af at ændre mening – endte han med at synes meget godt om vores måde at arbejde på. Det gik meget hurtigt.

H.N.: *Siden »Paris, Texas« har du lavet endnu en film. . .*

R.M.: Jeg skulle have lavet en film i USA sammen med Peter Bogdanovich, men fagforeningerne forbød det. Så lavede jeg »Body Rock«, en film om break dance. Det er første gang i mit liv at jeg har lavet en film af rent kommercielle grunde og for et meget begrænset publikum: børn fra fjorten til seksten år. Det er en anden måde at tænke i film på. Jeg lærte at bruge mit talent på en anden måde og det gik da jeg havde en instruktør, der var meget sympatisk. For eksempel sagde jeg til ham: »Det er meget mærkeligt dette her, historien er stupid og intetsigende, der er ingen intrige og man kan kun lave billeder ud af det.« Han var meget intelligent og sagde så: »Jeg skal slå igennem i Los Angeles. Det er ikke for historiens skyld at jeg laver denne her film, ejheller for produktionselskabet. Det gælder bare om at komme i gang«. . .Og vi besluttede at gøre det så godt som vi kunne.

H.N.: *Kunne du lave filmen officielt?*

R.M.: Det var udenfor de vestlige fagforeningers rækkevidde. Man gav mig en »stråmand«. Det betalte de for. Han lavede intet, bortset fra at hæve sin løn. . .

(Interviewet er oprindeligt trykt i »Positif« nr. 283, september 1984).

FILMOGRAFI: ROBBY MÜLLER

- 1968: »Der Fall Lena Christ« (Hans W. Geissendörfer).
1969: »Jonathan – Vampire sterben auch« (Hans W. Geissendörfer).
»Alabama« kortfilm (Wim Wenders).
1970: »Summer in the City« (Wim Wenders).
»Eine Rose für Janek« (Hans W. Geissendörfer) TV.
1971: »Die Angst des Tormanns beim Elfmeter« (Wim Wenders).
1972: »Marie« (Hans W. Geissendörfer) TV.
»Der Scharlachrote Buchstabe« (Wim Wenders).
1973: »Die Reise nach Wien« (Edgar Reitz).
»Eltern« (Hans W. Geissendörfer) TV.
»Alice in den Städten« (Wim Wenders).
1974: »Falsche Bewegung« (Wim Wenders).
»Wanda's Paradise« (Christa Maar) TV.
»Perahim – Die zweite Chance« (Hans W. Geissendörfer) TV.
1975: »Die linkshändige Frau« (Peter Handke).
»Es herrscht Ruhe im Land« (Peter Lilienthal).
»Das Double« (Christa Maar) TV.
1976: »Im Lauf der Zeit« (Wim Wenders).
»Die Wildente« (Hans W. Geissendörfer).
1977: »Der amerikanische Freund« (Wim Wenders).
1979: »Saint Jack« (Peter Bogdanovich).
1980: »Honeysuckle Rose« (Jerry Schatzberg).
1981: »They all laughed« (Peter Bogdanovich).
1983: »Un Dimanche de Flics« (Michel Vianey).
»Der Klassenfeind« (Peter Stein).
»Les Iles« (Azimi).
1984: »Tricheurs« (Barbet Schroeder).
»Paris, Texas« (Wim Wenders).
»Body Rock« (Marcello Apstein).