

## Classics Revisited

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

***Frau im Mond* (1929) og *The Round-Up* (1965) hører begge til de mere upågtede klassikere i filmhistorien. Om de fortjener denne skæbne, kan man vurdere af nærværende anmeldelse. Udgivelserne eksemplificerer også på hver sin måde, hvordan man kan og bør viderebringe den filmhistoriske arv.**

Den spraglede genrehybrid *Frau im Mond* sammenfletter et trekantsdrama, et espionageplot og en science fiction-beretning om en raketrejse til månen. Trekantsdramat finder sted inden for Helius Kompagniet og aktørerne er raketforskeren Wolf Helius (Willy Fritsch), hans kompagnon, ingeniøren Hans Windegger (Gustav von Wangenheim), og dennes forlovede Friede Velten (Gerde Maurus). Alle kommer ombord på rumraketten *Friede* med månen som destination. Ombord er også en håndlanger for et finanssyndikat, der vil sikre sig guldbeholdningen på månen – spillet af den vidunderligt vederstyggelige Fritz Rasp. Hans modsætning ombord er den passionerede professor Manfeldt (Klaus Pohl), som i flere årtier har levet på en sten, mens han for døve øren har talt om en potentiel guldbeholdning på månen. Den eventyrlige drengedrøm om månerejser kropsliggøres af en blind passager – drengen Gustav (Gustl Stark-Gstettenbauer) – som slutteligt kommer til at spille den form for aktive rolle på ekspeditionen, som man bedst kender fra eventyr- og fantasygenren.

*Frau im Mond* er Fritz Langs sidste stumfilm og er i dag bedst kendt som filmen, hvor Lang efter sigende opfandt *nedtællingen* (*the countdown*). Det, der tælles ned til, er affyringen af den bemandede rumraket (fig. 2). Nedtællingen foregriber ikke blot affyringer af virkelighedens rumraketter mange år senere, men har også vist sig at være et vigtigt dramaturgisk redskab i styringen af filmisk tid – i særdeleshed tilrettelæggelsen af det fortælle-mæssige klimaks.

*Frau im Mond* er også kendt som én af de mest videnskabeligt præcise science fiction-film. Ved lanceringen af filmen blev den sågar fremstillet som den første filmutopi baseret på videnskabelige kendsgerninger, og såvel filmen samt tilhørende research, blev inddraget af nazisterne i 1937 – sandsynligvis fordi man ikke ville lække informationer, som kunne afsløre vigtige detaljer om tyskernes arbejde med langdistanceraketter.

### Raketvidenskab

Informationer om filmens relation til rumraketforskning og måneekspeditioner kan man finde i den 15 minutter lange dokumentarfilm *Der erste "wissenschaftliche" Science-Fiction Film* (2006), som er inkluderet i ekstramaterialet. Dokumentarfilmen behandler meget fint disse emner, som ganske vist er relevante ifm. filmens handling og tilblivelse, men langt fra er *det eneste*, man kunne tænke sig at høre om ifm. en sen stumfilm.



Fig. 1: Den vertikale opstigning og den horisontale slette. *Frau im Mond* og *The Round-Up*.

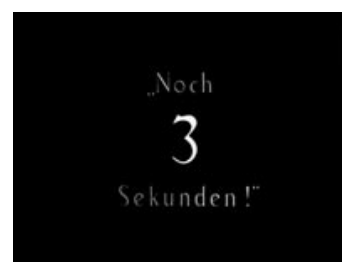


Fig. 2.

I den indledende menutekst står der, at dokumentarfilmen er produceret af Luciano Berriatúa for F.W. Murnau Stiftung og Transit Film i 2006, mens Gabriele Jacobi er krediteret som instruktør (fig. 3). Jacobis navn har jeg ikke set før, men netop Berriatúa har instrueret en meget fin the making of-documentary til Transit Films 2004-udgivelse af *Der letzte Mann*. *Der Letzte Mann – Das Making of* kommer vidt omkring filmens produktionsforhold og er et godt eksempel på det, som der mangler her: Bortset fra en indledende bemærkning om, at der skulle 40 vognlæs sand til for at etablere filmens månedsskab, så kommer man ikke rigtig ind på de mere nærværende produktionsforhold i UFAs filmstudier.

#### Naturvidenskabelig filmkritik

Med i ekstramaterialet er også en 36 siders *booklet*, hvor et bidrag af Michael E. Grost fylder mest. Hvem?, tænker I måske. Michael E. Grost står beskrevet som "a computer scientist who lives in Michigan. He is an abstract painter, and writes mystery fiction". Efter flere timers granskning, må jeg dog antage, at hans fiktion ikke er blevet udgivet, og hans malerier ikke blevet udstillet. Grosts fiktion og hans skrivelser om film, abstrakt kunst, tegneserier, komponister mv. finder man først og fremmest på hans egen hjemmeside.

Grost har en ph.d. i matematik, og hans skrivefacon bærer præg af, at han er skolet i en naturvidenskabelig tradition. Bidraget kaldes "a formal analysis", men underoverskrifterne antyder et bredere fokus. Man kan læse om temaer i filmen som fx politik, tidskontrol, medier såvel som visuelle karakteristika: set design, cirkler i billedopbygningen mv. Set fra en medieforskers perspektiv omhandler kun en lille del af artiklen stilistiske virkemidler, og artiklen kan næppe regnes for en *analyse*. Bidraget består fortrinsvist af en række observationer og registreringer. Nogle er banale, andre er skarpsindige, men fælles for alle er, at de ikke er indskrevet i en overordnet argumentationsrække styret af en problemstilling, tese eller et centralt spørgsmål.

Grosts lidt firkantede retorik og tekstdisposition minder lidt om Barry Salts arbejde, om end der er en langt større generøsitet hos Grost. Salt og Grost har også den naturvidenskabelig baggrund til fælles samt en interesse i at videnskabeliggøre stilanalyse. Der er dog ingen grafer over klippetempi og statistik over billedudsnit i Grosts tekst, som man ser i Salts stilometriske tilgang. Til gengæld fortaber han sig ligesom Salt i en hel række stilistiske paralleller – især til andre film instrueret af Lang – uden at give nogen fyldestgørende forklaring på, hvilke funktioner og betydninger disse stilistiske valg egentlig har i den nærværende kontekst. Vi kan således læse, at filmens helt, Helius, bor i retliniede omgivelser og bærer et nålestribe jakkesæt, og at det minder om andre "good guys" i *The Big Heat* (1953) og *Moonfleet* (1955). Men hvad betyder det i *Frau im Mond*?

Det 36-sider lange hæfte afsluttes med en række citater af Lang selv og en håndfuld andre skribenter, hvis navne klinger mere velkendt: Jacques Rivette, Lotte Eisner og Tom Gunning. Sidstnævnte har skrevet hovedværket om Fritz Lang, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (2000), og ville være en mere oplagt kandidat til at levere en artikel til udgivelsen. Hvorfor det ikke er tilfældet vides ikke med sikkerhed, men antydes nok i det citat, som er bragt: "Lang described his own inspiration for the film as coming from the experience of falling asleep on a train [...] (part of my problem with the film has always been that it makes me incredibly drowsy – bored? or something more trance-like?)." (*Booklet*, s. 33. Citatet er fra Gunning 2000, s. 173).

#### Trance

Gunnings problemer med at holde sig vågen under filmen, kan jeg godt genkende, og filmens spilletid på 163 minutter synes unødvendig langtrukket. Faktisk går der godt 90 minutter, før rumraketten sendes af sted. Var disse 90 minutter forvaltet med den samme sans for suspenseopbygning som ved nedtællingen, ville det ikke være noget problem, men filmen synes flere steder at træde vande i disse passager. Filmen bruger for lang tid på at udfolde forholdet mellem Helius, Windegger og Friede samt på at flette finanssyndikatet ind i fortællingen om ekspeditionen. Jeg er til gengæld ikke helt enig i Tom Gunnings udlægning af *Frau im Mond* som en film, der tilsidesætter karakterskildring til fordel for "spectacle of technology" (Gunning 2000, s. 173). Teknologifascination og den tilknyttede grafiske og spektakulære billedfabrikation er der ganske vist i rigelig mål (fig. 4-5),



Fig. 3: F.W. Murnau-Stiftung anvender selskabet Transit Film til at udgive og distribuere deres restaurerede film på DVD. Som ved andre tyske stumfilmsklassikere har det britiske selskab Eureka købt licensen til salg i UK og Irland af Transit Film.



men hele første scene varer godt et kvarter og tager sig netop for *god tid* med at skildre forholdet mellem Helius og Professor Manfredt og med at muntre sig over sidstnævntes særheder. Det er snarere den dramaturgiske drivkraft, som kommer til at lide under filmens fascination ved teknologi, end det er karakterskildringen.

På sin vis kan man godt forstå, at Michael E. Grost ikke formår at koble filmens stilgreb til konkrete betydninger og funktioner. Mange af filmens mest iøjnefaldende iscenesættelser efterlader nemlig en uendren snarere end en fornemmelse af betydningsfylde. I filmens første scene holder kameraet sig mestendels artigt på afstand af karaktererne (profil, toskud i halvtotale), men bevæger sig også tættere på interaktionsaksen mellem Helius og Manfredt for på et tidspunkt abruptt at springe direkte ind i interaktionsaksen (fig. 7-8). Skiftet er interessant og optræder også senere i filmen, men det er vanskeligt at se, hvorfor det skal ske lige præcis på dette tidspunkt i samtalen.

Filmens indledes af teksten: "For the human mind there is no never – only a not yet". Lang mener utvivlsomt den menneskelige stræben efter at nå til månen, men det bliver også en ufrivillig dom over filmens iscenesættelse. Det er som om, at Lang *søger* efter iscenesættelsesstrategier uden helt at have afmålt dem og funktionsbestemt dem. Det gælder især Langs ellers karakteristiske anvendelse af *inserts* – dvs. nærbilleder af genstande eller udsnit af den menneskelige skikkelse, som ikke hører til ansigtet såsom en hånd eller en fod. Her er ganske vist slående kompositioner (fig. 9), men *inserts* i *Frau im Mond* får aldrig den dramaturgiske fylde og tematiske kompleksitet som i fx *M* (1931) – tænk blot på den uovertrufne anvendelse af *inserts* (uret, det dækkede bord, lille Elsie's ballon fanget i byens elledninger mv.) i denne films indledning.

#### Hvilken version?

Er verden et bedre sted, fordi Eureka nu har udgivet *Frau im Mond*? Først og fremmest udkom der allerede sidste år en tysk udgivelse af selv samme restaurerede udgave af filmen, og så vidt jeg kan vurdere er en endnu tidligere spansk DVD-udgivelse også baseret på samme restaurerede udgave af filmen. Er Eureka's udgivelse af filmen så tvingende nødvendig, kunne man spørge? Måske for de som har det bedre med engelsk end med tysk og spansk.

Et mere graverende problem er, at udgivelsen lanceres som "newly restored to its near-original length" uden at der gives nogen som helst informationer om, hvornår denne restaurering har fundet sted, og hvorledes denne udgave står i forhold til de andre udgaver af filmen (se Faktaboks). Hvad er føjet til? Hvad mangler? Hvad var den oprindelige spilletid? Har der været en version til hjemmemarkedet i Tyskland og forskellige eksportversioner? Hvad har restaureringen forsøgt at nærme sig?

At føje ekstra minutter til en film er ikke nogen uskyldig handling. Film er ofte et resultat af forskelligartede interesser, og for denne anmelder vil det primære til enhver tid være filmen, som den oprindeligt blev vist. Det skal naturligvis siges, at dette også kan variere ifm. premieren – jvf. Jacques Tatis evige fiflen med sin egen *Play Time* (1967)- og ifm. udgaver til forskellige markeder – jvf. talrige stumfilm og multisprogsudgaver af tidlige tonefilm.

Den oprindeligt viste udgave er måske ikke identisk med instruktørens "vision", men afspejler til gengæld den dynamiske og til tider konfliktfyldte proces, hvorved en film bliver til. F.W. Murnau Stiftung kender jeg som et ganske redeligt foretagende, der ikke som så mange andre forplumrer det filmhistoriske overblik med diverse mere eller mindre redelige *director's cut*-udgivelser. De deler sikkert mine intentioner om at viderebringe det mest præcise historiske dokument, men når man ser en salgsfrase som "newly restored to its near-original length", så bliver jeg automatisk mistænksom. Det kræver ikke blot stor ansvarlighed at restaurere filmhistoriske klassikere, men også stor ansvarlighed at *formidle* restaureringsprocessen. Ved ikke at informere publikum om udgivelsens placering ift. tidligere versioner, hældes der blot mere brænde på dette virvarsbål.

#### Mænd på sletten

*Szegénylegények/ The Round-Up* (1965) var Miklós Jancsó's fjerde spillefilm i et årti, hvor ungarsk film fik et internationalt gennembrud. På Torino Film Festival i slutningen af november i år vises faktisk et

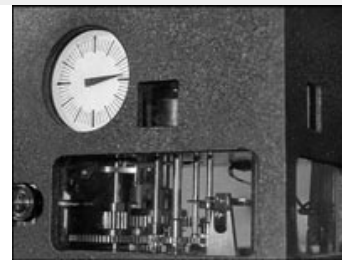


Fig. 4-6: Filmens rig på grafiske illustrationer af månefart, illustrationer af tekniske procedurer og spektakulær teknologi.



Fig. 7-8: Dette spring direkte ind i interaktionsaksen a la Yasujiro Ozu sker også ved Helius' samtaler med hhv. Turner og Friede – dog uden den direkte p.o.v. markering, som ses her ved skinkens placering i billedfeltet.



Fig. 9: Turner (Fritz Rasp) ringer på. For en glimrende analyse af Langs anvendelse af hånden se Joe McElhaneys artikel "The Artist and the Killer: Fritz Lang's Cinema of the Hand" i [16: 9 no. 17 \(juni 2006\)](#).

imponerende retrospektivt program af ungarske film fra tresserne. Her er der hele fem spillefilm og to dokumentarfilm af Miklós Jancsó på programmet - heriblandt *The Round-Up* og tre andre hovedværker: *Oldás és kótés/Cantata* (1963), *Így jöttem/My Way Home* (1965) og *Csillagosok, katonák/The Red and the White* (1967).

Det nok mest bemærkelsesværdige ved Jancsó er, at man i hans bedste film finder en sjældent vellykket kombination af stilistisk idiosynkrasi, psykologisk kompleksitet og politisk brod. Alle disse kvaliteter er til stede i *The Round-Up*.

### Handling og historie

Hvis man vil sted- og tidsfæste *The Round-Up*, så skal man lytte godt efter i filmens indledning. Til tonerne af Franz Josef Haydns *Das Kaiserlied* i Johann Gabriel Seidls tekststudgave fra 1854, ser man grafiske illustrationer af militærpåklædning, våben og artilleri. *Das Kaiserlied* fortoner sig og afløses af en voice-over, som sætter de historiske rammer for filmen. Tråden trækkes tilbage til 1848 og ungarnernes indledningsvis vellykkede revolution mod Habsburgerne (Kaiser Franz Josef den 1. af Østrig). Filmens handling foregår dog godt tyve år senere i 1869 – to år efter det såkaldte *Österreichisch-Ungarischer Ausgleich*, hvor dobbeltmonarkiet Østrig-Ungarn blev etableret. Grev Gedeon Raday bliver udnævnt til kommissær og får til opgave at etablere "materiel sikkerhed", hedder det. Målet er at indlemme de lovløse banditter, som stadig huserer i landet (fig. 10).

Selv denne – filmens mest meddelsomme passage – giver blot en stikordsberetning, før tilskueren bliver plantet ved en unavngiven fangelejr midt på den ungarske slette – den såkaldte *puszta*. Her er vi vidner til, at en broget gruppe af bønder mv. føres ind i fangelejren (heraf den engelske titel *The Round-Up*).

Hvis man ikke i forvejen er bekendt med Ungarns historie, kan det anbefales at kaste et blik i historiebøgerne eller læse John Cunninghams meget fine artikel om Jancsó og *The Round-Up* i den medfølgende *booklet*. Den er ganske vist halvt så lang (16 sider), som den der følger med *Frau im Mond*-udgivelsen, men mindst ligeså givtig.

Der er efter min overbevisning ikke noget forgjort i at kunne koble historiske personer på de karakterer, som ofte kun bliver nævnt ved efternavn eller fornavn i filmen. Fx at "Kossuth" refererer til oprørslederen Lajos Kossuth, som blev jaget i eksil, mens dele af hans oprørshær blev i landet, og at Sándor Rózsa var én af de lovløse og nationalistiske banditledere, som førte guerillakrig mod styret. Gradvist erfarer man, at det er de tidligere medlemmer af Sándor Rózsas gruppe, som fangevogterne forsøger at lokalisere blandt de indlemmede mennesker.

### Psykisk terror

Allerede få minutter inde i filmen antydes det, hvad det kan koste fangerne at have tilknytning til Kossuth eller Sándor Rózsa. I styrtende regnvejrs plukkes en cirka 40-årig mand (József Madaras) ud af forsamlingen og føres ind i en adskilt afdeling. I filmen forbliver han unavngivet, men krediteres på imdb.com som *Magyardolmányos* (herefter Dolmányos), som vist betyder noget lignende *den ungarske ravn*. Fangevogteren går ind ad en dør og låser den efter sig. Dolmányos står nu foran seks lukkede døre (fig. 11). Som tilskuer forstår man hans forundring. Han tager fat i dørene. Alle er låst. Han bevæger sig ud i den tomme gård, hvor et kors pryder endevæggen, men ser så, at én af dørene er gået op. Han bevæger sig ind, og døren lukkes næsten uforklarligt hurtigt udefra. Han tager sit våde tøj af, men bliver nødt til at tage det på igen, da en dør i den *modsatte* ende af cellen nu åbnes, og en *anden* fangevogter leder ham ud. På den anden side af cellen er der pludselig strålende solskin og en række opretstående stolper, hvis funktion ikke er entydig og netop derfor underligt foruroligende (fig. 12).

Han føres ud til en gård/forhørshus. I alle de følgende tre indstillinger flettes en ældre kvinde ind i såvel tilskuerens som mandens synsfelt (fig. 13). Hun vil efterfølgende føre os videre i fortællingen og videre til den næste karakter, som vi følger: bonden János Gajdor (János Görbe). I tredje indstilling identificerer hun liget af sin mand og søn og forlader billedrammen, hvorefter Dolmányos og en *tredje* vogter af højere rang træder ind i dørrammen, bag hvilken ligene er placeret (fig. 14). Til vores overraskelse er der tilsyneladende ikke nogen direkte



Fig. 10: Ved omtalen af Radays ansvarsområde vises illustrationer af fangelejren og henrettelsesredskaber.



Fig. 11: I silende regn afprøver Dolmányos, om dørene er åbne.



Fig. 12: Solskin på den anden side af cellen.



Fig. 13: Den ældre kvinde ses til venstre i billedet.

forbindelse mellem ligene og Dolmányos, som blot betragter dem med væmmelse. Måske tjener de som trusselseffekt, men det synes formålsløst, da inkvisitoren allerede ved det, som han skal vide. Han fortæller Dolmányos, at denne smuglede Kossuths papirer tilbage i de dage (dvs. for tyve år siden), hvortil han svarer, at han var ung. "Ja, du var ung" svarer den overordnede efterfulgt af "Du kan gå nu".

Foran ham strækker den øde *puszta* sig, og han går ud i dette frie, åbne og vidtstrakte landskab tilsyneladende benådet for sin ugerning. Han når dog ikke mere end godt tyve meter ud, før man hører et skud. Skytten får vi aldrig at se, men en lille røgsky svæver ind foran døråbningen. Dolmányos falder død om (fig. 15). Dette er den første indikation af, at landskabet ligeså meget er et fængsel som den arkitektoniske struktur, der huser fangerne. Her er ingen steder at skjule sig for hverken vind, vejr eller geværskud.

Scenen er også et udtryk for den psykologiske terror, som fangerne bliver udsat for. De udførlige, men også næsten uforståelige procedurer, synes beregnet på at vildlede fangerne og give dem forhåbninger, som fangevogterne ikke har i sinde at efterleve. Fangerne, som vi følger, vælger forskellige strategier, men for ingen af dem er der en udvej – heraf den ungarske titel, som betyder "De håbløse". Filmens grumme afslutning antyder et snedigt og manipulerende maskespil, men en del af den vildledning, som fangerne udsættes for, synes så rablende, at den næppe er styret af en menneskelig *mastermind*: fx vejrskiftet, dørene der åbner og lukker sig og senere at én af officererne forveksles med én af Sándor Rózsas mænd og fejlagtigt degraderes.

Under alle omstændigheder er en eventuel orkestrator ikke til stede i filmen. En grafisk illustration af Raday er alt, hvad vi får at se af ham i filmen (se fig. 10), og østrigere er ligeledes fraværende. Ved at lade de mest oplagte fjendebilleder forblive off-screen, åbner man pladsen for at indlæse mere nutidige regimer (anno 1965) i deres sted uden at drage for åbenlyse paralleller. Ydermere kan filmen koncentrere sig om det psykologiske maskespil iblandt den ungarske befolkning – mellem fange og vogter. Herigennem kan filmen trænge længere ind i den ungarske folkesjæl.

Hertil skal det siges, at filmen naturligvis ikke blot handler om den tid, som filmen foregår i. I et lille fint interview inkluderet på skivens ekstramateriale, hører man da også Jancsó overbringe den næsten uundgåelige pointe, at filmen ligeså meget handler om datidens Ungarn (anno 1965) og 1956-revolutionen som den historiske periode, den foregår i.

#### Kamerakoreografi

Af stilistiske karakteristika er Jancsó især kendt for sine lange uklippede, horisontale kamerakørsler. Ovennævnte stilometriker, Barry Salt, giver sågar *The Round-Up* skylden for at søsætte en trend inden for den europæiske kunsthøj: "*Szegénylegények* was a leader in a small trend that developed in European art cinema towards the use of complex tracking shots around quasi-static scenes in conjunction with extremely long takes" (Salt 1992, s. 258). *The Round-Up* adskiller sig dog en smule fra senere Jancsó-film ved kun at anvende lange uklippede kamerakørsler i udvalgte scener. Senere blev flere minutter lange indstillinger snarere normen end undtagelsen.

Salt affærdiger ganske let betydningen af denne iscenesættelsesstrategi som prætentiose *markeringer*: "[T]he higher the pretensions, the longer the take" (s. 283). Selvom den sindrige koreografi af kamera- og skuespillerbevægelser har en selvstændig nydelsesværdi i *The Round-Up*, så er vi dog langt fra paradeindstillingen, som vi efterhånden kender fra såvel film og tv-produktioner (fx *Touch of Evil*, *Absolute Beginners*, *The Player*, *Boogie Nights*, *Snake Eyes*, *X-files*, *War of the Worlds*, *Poseidon* osv.). Over hvilke afstande kan kameraet bevæge sig, igennem hvilke genstande kan det sno sig?

Denne bravureffekt er der ikke hos Jancsó. Stilistisk er filmen snarere spartansk – fx er den med undtagelse af indledning og afslutning fuldstændig rensat for underlægningsmusik. Jancsó appellerer snarere til tilskuerens tålmodige og intense blik. De adstadige kamerakørsler og det adstadige klippetempo er her så virkningsfulde, fordi de synes i pagt med tidens rytme. Desuden er kameraets kringelkrogede



Fig. 14: Ligene ligger lige inden for døren – uden for vores synsfelt.



Fig. 15: *Pusztá*en er re-funktionaliseret fra at være frihedens landskab til at være et landskab, hvorfra der ikke findes nogen flugtmulighed.

bevægelser med til at artikulere den usikkerhed, der hevsker om karakterernes relation til hinanden såvel som den forbundenhed, der er mellem, hvad én karakter foretager sig og hvilke fatale konsekvenser, det har for en anden. Ofte så er det som om, at en karakterer "bærer" kameraet over til et andet landskab og en anden karakter, som så bærer det videre i fortællingen.

Rent visuelt bliver tilskueren ganske vist tilbudt overbliksbilleder (fig. 16), men på et informationsmæssigt plan kan vi ikke drage nytte af disse perspektiver. Undertiden ved vi mere end enkelte karakterer, som når en fange tager en stikker for at være sin redningsmand, men selvom vi følger en hel række karakterer igennem filmen og kan akkumulere viden ud fra deres handlinger, sidder man oftest med en fornemmelse af at være i underskud af viden.

#### Filmhistorisk berettigelse

Second Run DVD har efterhånden oparbejdet et ganske imponerende udbud af svært tilgængelige ungarske, tjekkiske og polske film. Deres udgivelser gør med andre ord en stor forskel på cinefilers mulighed for at få bestemte film at se. Second Run har også tidligere udgivet *My Way Home* og *The Red and the White*. Sidstnævnte blev allerede udgivet på DVD af Kino Video tilbage i 2001, men de to øvrige har mig bekendt aldrig været udgivet på DVD før. Ved *The Round-Up* er billede og lyd restaureret, men ellers fremstår filmen heldigvis i sin oprindelige form.

Efter at have stiftet bekendtskab med udgivelserne af *Frau im Mond* og *The Round-Up*, må konklusionen altså være, at selvom en månerejse nok lyder eventyrlig, så er en tur til den ungarske slette at foretrække.



Fig. 16: Ét af flere tilfælde hvor tilskueren betragter begivenhederne oppefra. Se også fig. 13.

#### Fakta

Ifølge filmportal.de er den oprindelige udgave af *Frau im Mond* 4365 meter. Omregnet til minutter vil det ved en projektion på 24 billeder i sekundet give en spilletid på ca. 200 minutter. Så vidt jeg har kunnet se af diverse internetsøgninger har der bl.a. cirkuleret en redigeret version på ca. 91 minutter (2492 meter) fra begyndelsen af halvferdserne (en udgave til tysk TV formodes det). Ifølge [F.W. Murnau Stiftungs website](#) blev *Frau im Mond* restaureret i 2001, og denne udgave står anført til at vare 184 minutter på websitet, mens den anmeldte udgave kører 163 minutter. Andetsteds – fx [imdb.com](#) – står der angivet to forskellige spilletider på en restaureret udgave fra 2000: 156 og 200 minutter. Forskelle i angivelse af spilletid på hhv. 156 min og 162/163 min skyldes sandsynligvis formatforskelle (24 eller 25 frames i sekundet), og den på [imdb.com](#) anførte 2000-restaureringen er sandsynligvis identisk med F.W. Murnau Stiftungs 2001-restaurering.

Her kan man se [Second Runs udgivelser](#).

#### Litteratur

Gunning, Tom (2000). *Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)