

THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES/Der Akt des Sehens mit den eigenen Augen

Land USA 1971

Ein Film von Stan Brakhage

Uraufführung 19. Februar 1972, New York

Format 16 mm Farbe, stumm

Länge 32 Minuten

Brakhages THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES / Von Daniel M. Levoff

Wenn man Stan Brakhages vor kurzem vollendetes Hauptwerk THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES zum erstenmal sieht, dann mit größter Spannung. Der Film ist der dritte Teil von Brakhages Pittsburgh-Trilogie. Der erste Teil, *Eyes* behandelte die Tätigkeit der Pittsburgher Polizei; der zweite, *Deus Ex*, befaßte sich mit Vorgängen innerhalb des West-Pennsylvania Hospitals in Pittsburgh. Und THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES ist in der Pittsburgher Leichenhalle gedreht - der Titel ist eine etymologische Übersetzung der griechischen Komponenten des Wortes 'Autopsie'.

Die Spannung, mit der man den Film betrachtet, ergibt sich vor allem aus der Tatsache, daß Brakhage in letzter Zeit eine künstlerische Wende vollzogen hat. In seinen wohlbekannteren reiferen Arbeiten - *Dog Star Man*, *Scenes from Under Childhood*, *The Art of Vision* u.a. - hat Brakhage ausgiebigen Gebrauch von Doppelbelichtungen, seiner von ihm 'barock' genannten Kameraführung, von Unter- und Überbelichtungen und anderen formalen Techniken gemacht, um die Illusion der räumlichen Tiefe und der unmittelbaren optischen Wahrnehmung, die Domäne des konventionellen Spielfilms, zu unterminieren. Dieser formale Einfallsreichtum und die Verwendung seiner eigenen Familie und seines Hauses in Colorado als Primärquellen haben es Brakhage ermöglicht, die üppigen, lyrischen, mythopoetischen, visionären, strukturell komplexen Filme zu schaffen, auf denen sein Ruhm beruht. Diese Arbeiten haben eine ganze Generation unabhängiger Filmemacher gezeugt, die gleichsam dem Haupte des Zeus entsprungen sind. Bei den Pittsburgh-Filmen ist Brakhage von einem intensiven Interesse an dem, was er 'Einmaligkeit der Wahrnehmung' nennt, und vom Prinzip der dokumentarischen Wiedergabe ausgegangen. Als Resultat dieser Bestrebungen ist THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES eine graphische, scharfe, klare Darstellung der Vorgänge in einem Autopsie-Raum, in dem die genaue Todesursache von Verkehrstod, von Brand- und Mordopfern, aber auch die anscheinend natürlicher Sterbefälle festgestellt wird.

Brakhages Trilogie hat stilistische Vorbilder in seinem eigenen Werk: der Filmemacher läßt die Brüder Lumière als seine stilistischen Ahnherren vermuten. *Window Water Baby Moving* (1959) und *Loving* (1956) basieren auf dem Gebrauch einzelner Filmrollen; ihr Inhalt wurde zur Zeit der Herstellung und späteren Aufführung als schockierend empfunden. Mit Hinweis auf sein letztes größeres Werk hat Brakhage gesagt, "daß man sich sicher fühlt, wenn die Arbeit in einer Tradition steht, vor allem in der eigenen". Der Ausgangspunkt des Films, den wir hier betrachten, ist die emotionale Gewalt seines Inhalts. Die vorausgegan-

genen Arbeiten Brakhages, die der Trilogie inhaltlich und stilistisch nahekommen, feiern Lebensprozesse, die im allgemeinen als schön empfunden werden - die sexuelle Begegnung, die natürliche Geburt usw. Wegen unserer emotionalen 'Konditionierung' ruft der Gegenstand einer Autopsie den Schrecken des Todes und, schlimmer noch, der Vergewaltigung des menschlichen Körpers hervor.

Beim ersten Anschauen von THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES ist man den antithetischen Regungen des Gefühls und des Intellekts konfrontiert. Es ist notwendig, diese Empfindungen von der Vorstellung zu trennen, man habe es nur mit Eingeweiden zu tun. Man empfindet einen inneren Schauer und Widerwillen gegenüber dem Vorgang und seiner Wiedergabe auf der Leinwand. Der Eindruck unterscheidet sich klar von dem, den kommerzielle Spielfilme auf das Bewußtsein ausüben, die physische Gewalt darstellen und ausbeuten. In solchen Fällen ist die Spannung und die daraus folgende Trennung von Gefühl und Intellekt das Ergebnis der Einsicht, daß die Vorgänge auf der Leinwand fiktiv sind. Die Spekulation über die Tricks, mit denen man Effekte wie zernarbte und verstümmelte Körper und Schußwunden bewerkstelligt hat, wirkt wie eine Art Überdruckventil, durch das die emotionale Spannung schnell und leicht entweichen kann.

Bei Brakhages Leichenhallenfilm steht uns jedoch kein solcher psychischer Mechanismus zur Lösung der Spannung zur Verfügung. Wir haben es keinesfalls mit Trickfotografie, ausgeklügelten Requisiten oder Make-up zu tun. Wir sind in einer wirklichen Leichenhalle, vor uns sind wirkliche Leichen von Ermordeten, Opfer von Unfällen, Bränden und Selbstmorden, und wir erleben die Vorgänge einer Autopsie in all ihren Einzelheiten.

Deshalb entsteht die innerliche Spaltung, die wir beim ersten Betrachten von THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES erfahren, nicht wie beim Spielfilm zwischen der Einbeziehung des Gefühls und dem Bewußtsein der illusionären Natur eines Fiktionsfilms. Sie entsteht vielmehr aus der Spannung zwischen dem vorgeprägten Schauer angesichts des Todes wie der Mißhandlung des menschlichen Körpers und unserem rationalen Wissen, daß die menschlichen Hüllen vor uns ohne Leben und daher nicht mehr Menschen sind, daß die Autopsie unumgänglich ist, um die Todesursache festzustellen, und daß, wie Brakhage meint, wenn er einen Alptraum zitiert, den er während der Aufnahmen hatte: "es nicht weh tut". Brakhage führt uns so nahe an das emotionale Unerträgliche, daß wir den Intellekt zur Hilfe rufen müssen, um es ertragen zu können. Das Ergebnis dieses gewissermaßen dialektischen Prozesses ist, daß wir uns instandsetzen, in dem Film das zu sehen, was er ist: ein reiches, formal subtiles und schönes Werk.

Der Film ist als eine Folge immer weitergehender Einblicke strukturiert; Brakhage hat seinen Film mehr in der Reihenfolge der Aufnahmen zusammengesetzt und nicht eigentlich montiert. Er hat seinen Horror vor dem Tod, wie er in Filmen wie *Sirius Remembered* und *The Dead* dargestellt wird, öffentlich erklärt. So war Brakhage verständlicherweise nicht dazu imstande, alles um ihn herum sofort zu ertragen. Folglich werden wir in das Erlebnis der Pittsburgher Leichenhalle in ähnlicher Weise eingeführt wie der Autor selbst. Brakhage hat sich in diesem wie in den anderen Pittsburgh-Filmen auf seinen intuitiven Sinn für Gliederung, Bewegung und Rhythmus bereits im Moment der Aufnahmen verlassen. Das Ergebnis dieser Strategie der inneren Montage ist ein Minimum an Schnitten, verglichen mit vielen Filmen, die Brakhage vor seiner Pittsburgh-Trilogie gemacht hat.

THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES beginnt mit einer Großaufnahme von behandschuhten Händen, nach einem Schnitt folgt eine weitere Großaufnahme von Händen, die einen

toten Körper untersuchen. Die nächste Großaufnahme wechselt zwischen der Hand des Toten und der Hand des Untersuchenden. Auf diese Weise führt Brakhage eine Art formalen und strukturellen Leitmotivs seines Films ein, das auch zum Teil symbolisch für seine Absichten steht: das Leben in diesem Film ist in den Händen derer enthalten, die die Autopsie vornehmen.

Dann zeigt Brakhage den ersten Leichnam: ein massiger männlicher Körper, an dessen Zeh eine Kenn-Nummer hängt, ist aus einem niedrigen Winkel aufgenommen. Das so entstehende Bild erinnert in seiner verkürzten Perspektive in Gegenstand und Form an gewisse anatomische Studien von Rembrandt und Mantegna. Der Leichnam wird von den Angestellten der Leichenhalle mit entwaffnender Sorgfalt und Sanftheit behandelt. Die folgende Großaufnahme des Penis und eines entzündeten Hodens erscheint, da von diesen Körperteilen die Fortpflanzung des Lebens ausgeht, als ironische Anspielung (im Sinne einer Synekdoche) auf das Phänomen des Todes. Der erste Vorgang der Autopsie, mit dem wir konfrontiert werden, ist die Entnahme von Blut aus dem Schädel einer älteren männlichen Leiche vermittels einer großen Spritze. Wir werden also ganz allmählich in die verschiedenen Schnitte und Sektionen eingeführt, die zur Feststellung der Todesursache in vielen verschiedenen Fällen nötig sind.

Die Großaufnahme ist Brakhages wichtigstes Mittel, um eine formale und rhythmische Einheitlichkeit des ganzen Films zu erreichen. Dieses kompositorische Konzept beruht sowohl auf Notwendigkeit wie auf der Ästhetik - oder vielleicht ergibt sich die Ästhetik teilweise aus der Notwendigkeit. Brakhage hatte das Gefühl, er dürfe das Gesicht der Leichen nicht so fotografieren, daß Verwandte und Freunde sie wiedererkennen könnten. Es gab daher bestimmte Vorgänge in der Leichenhalle, die er nicht filmen konnte. Aber dank dieser selbstaufgelegten Einschränkung erreicht Brakhage eine klare und einheitliche Struktur durch das Element der Großaufnahme, die, wie schon ausgeführt, auf der rhythmischen, erzählerischen und thematischen Ebene und auch formal die Funktion einer Art visueller Zeichensetzung hat.

Vom rein kompositionellen Standpunkt ergeben Brakhages Großaufnahmen viele fesselnde, dramatische Bilder, deren besondere Wirkung darin liegt, daß sie über sich selbst hinausweisen. Aufnahmen von unten, die Teile vom Gesicht eines Toten zeigen, das so ausgeleuchtet ist, daß die helle Kontur des Augenlids gegenüber den dunklen Wimpern oder die künstlich wie Plastik erscheinende Nase hervorgehoben wird; die schon erwähnten Aufnahmen von den Händen; verschiedene angeordnete Großaufnahmen von inneren und äußeren Körperteilen; solche und andere Bilder werden während der 32 Minuten von THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES immer wieder verwendet. Damit ist ein Konzept entworfen, das die formale Einheit herstellt.

Die Großaufnahmen, die in Brakhages Film mit Halbnahe-Aufnahmen und Totalen abwechseln oder, durch Schnitte akzentuiert, nebeneinander stehen, ergeben eine gewisse rhythmische Struktur, eine Folge von Spannung und Entladung, die eine paradoxe Funktion zu haben scheint. Im konventionell erzählten Film erzeugt ein Schnitt zur Großaufnahme meistens Spannung; in THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES bewirkt die Großaufnahme wegen der Art des Themas ein Nachlassen der Spannung. So erlaubt uns z.B. eine sehr nahe Großaufnahme innerer Organe, die Fülle an Farben, Textur und Formen zu erleben, ohne daß wir unter dem traumatischen Gefühl leiden, das sich einstellt, wenn man bestimmte Körperteile erkennt. Solch eine Konfiguration, in Großaufnahme erfaßt, erinnert an eine Art visionärer Landschaft. Ein Schnitt zur Totale katapultiert uns zurück in den wirklichen Ablauf einer Autopsie. In einer filmischen Analogie zur literarischen Figur des Histeron-Proteron sehen wir in einem solchen Fall die Wirkung vor der Ursache. Aus der Perspektive des Gefühls wird ein Behagen an der ästhetischen Wirkung durch die gewaltsame Erkenntnis seiner Ursache aufgehoben. Jedenfalls beim ersten Betrachten des Films. So folgt gewissermaßen auf die Entladung wieder neue Spannung.

Die vielleicht wirkungsvollste Verwendung der Großaufnahme

zur Unterbrechung der Spannung ist in einer anderen Art formalen Leitmotivs verkörpert, das Brakhage im Verlaufe seines Films entwickelt. Er benutzt Großaufnahmen weißer Laken und der weißen Kittel, die von den Angestellten der Pittsburgher Leichenhalle getragen werden, um eine Art Vorhang oder Wischblende in der Kamera zu erzeugen, die die Szene der Autopsie teils freigibt, teils verbirgt, je nachdem, wie sich die Personen vor der Linse bewegen und die Laken über Leichen gelegt oder von ihnen weggenommen werden.

Die rhythmische Struktur von THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES drückt sich in den einzelnen Sequenzen durch die Kamerabewegungen aus. Brakhage erlaubt sich gelegentlich einen dramatischen Schwenk, wie in dem Falle, wo etwa die Hälfte eines weiblichen Torsos intakt zu sehen ist und die Kamera dann zur anderen Hälfte schwenkt, die vollständig geöffnet ist; oder bei der langen, von unten gefilmten Sequenz, die am Kopf des Leichnams beginnt und der ganzen Länge des Körpers folgt. Brakhage gestattet sich ferner gegen Ende des Films ein rhythmisches Crescendo: er führt die Kamera im frenetischen Stil und beschleunigt die Schnittfolge. Im allgemeinen sind die Einstellungen des Films jedoch zeitlich gedehnt und relativ statisch. Wie schon erwähnt, hat Brakhage sich auf seine Einfälle während der Aufnahmen verlassen, um Struktur und Rhythmus zu erzeugen und weniger auf die konventionelle Schnitttechnik. Der Filmemacher weist auch auf die große Bedeutung der kleinen Bewegungen am Bildrand bei den 'statischen' Einstellungen hin. Sie artikulieren die durchgehende rhythmische Struktur des Werks, besonders insofern, als sie das Atmen und den Herzschlag des Menschen, der die Kamera hält, verraten und in einem gewissen Grade sogar auch seinen Widerwillen. Brakhage erwähnt als Beispiel dafür eine Stelle gegen Anfang des Films, wo ein männlicher Leichnam entblößt wird. Als Brakhage filmte, bemerkte er, daß der Mann ein kleines Quantum Sperma verloren hatte, als er starb; eine plötzliche Aufwärtsbewegung der Kamera zeigt den Moment an, in dem der Filmemacher sich dieses Details bewußt wurde. Für Brakhage ist die rhythmische Struktur seines Films eng verknüpft mit der Wahrnehmung seiner eigenen Lebensprozesse, des Ausdrucks dieser Lebensprozesse in der Bewegung der Kamera und ihrer anschließenden Fixierung auf dem belichteten Film.

Der Rhythmus von THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES ist im wesentlichen das Ergebnis der Vermischung dreier Elemente: Bewegung des gefilmten Gegenstands im Bild, Wechsel der Einstellung und Kamerabewegung am Bildrand. Diese drei elementaren Aspekte kinemathographischer Bewegung verschmelzen in einer Rhythmisierung, die Brakhage als 'Tanz' bezeichnet.

Die rhythmische Struktur des Films wird wesentlich verstärkt und bereichert durch die Anwendung verschiedener Strategien, die auf ein Wechselspiel von hell und dunkel abzielen und die allgemeine Dynamik des Films um eine Art rhythmischen Clair-obscure bereichern. Gelegentlich beginnt Brakhage seine Szene mit einer Aufblendung und beendet sie mit einer Abblendung. Häufiger setzt er aber helle und dunkle Gegenstände hart nebeneinander, sei es im selben Bild oder mit Hilfe eines Schnitts. Der stark verkohlte Leichnam eines Negers, der Opfer eines Brandes geworden ist, wird im Kontrast zur Weiße der Laken und Arbeitskittel gezeigt und neben Einstellungen ähnlicher Bildkomposition gestellt, die die Leichen Weißer zeigen. In einem anderen Falle schneidet Brakhage in die schwach ausgeleuchtete Großaufnahme von laufendem Leitungswasser die leicht überbelichtete Aufnahme eines Leichenhallenwärters ein, der den Fußboden wischt. Die Verwendung von Licht und Dunkel dient dem Filmemacher nicht nur zu einem metaphysischen Zwecke sondern auch dazu, die visuelle Dynamik von THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES zu strukturieren und rhythmisieren.

Außer der Verwendung des Clair-obscure hat Brakhage eine Palette von sieben verschiedenen Filmsorten sorgfältig ausgesucht, um seine 'Sinfonie in Farben', wie er sagt, zu instrumentieren. Der Film ist vorwiegend eine Studie in blau/weiß mit verschiedenen Schattierungen von Rot- und Fleischtönen. Rot wird natürlich identifi-

ziert mit Blut und den Organen, die bei der Autopsie freigelegt werden. In zwei Fällen hat Brakhage jedoch diese Identifikation benutzt, um die Erwartung des Zuschauers zu täuschen und Ironie zu erzeugen. Im ersten Fall läßt er auf die Großaufnahme des Inneren eines seziierten Leichnams das Bild eines roten Feldes folgen; man nimmt an, noch bei der vorigen Aufnahme zu sein. Das rote Feld beginnt sich zu bewegen, und die darauffolgende Halbnahaufnahme zeigt, daß es sich in Wirklichkeit um eine Decke handelt, die eine Leiche auf einer rollenden Bahre bedeckt. Eine extrem nahe Aufnahme eines wenig ausgeprägten, beweglichen roten Gegenstandes wird gefolgt von einer Totale, welche das Objekt als den Gummihandschuh eines Hallenwärters erkennen läßt. Der grimmige Humor, der in dieser Täuschung der Erwartung liegt, scheint darauf gerichtet, die vorgeprägte Reaktion des Zuschauers auf den Anblick von Blut zu stören; wir werden auf den Weg zu erhöhter Selbsterkenntnis gebracht. Brakhage bemüht sich hier, wie im ganzen Film, das Thema zu objektivieren und damit die Emotionen zu intellektualisieren.

Nach Brakhage ist es "eines der größten Dinge, die Kunst leisten kann", in einer Weise zu arbeiten, daß Licht, Dunkel, Tönungen und Farben, Rhythmen und Formen "dem Sachverhalt angemessen" eingesetzt werden. In *THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES* verwendet Brakhage seine Filmsorten in voller Kenntnis ihrer Leistungsfähigkeit und ihrer Grenzen im Hinblick auf ihre Empfindlichkeit für feine und extreme Nuancen von Farbe und bestimmten Lichtquellen, um die besonderen Farbtönungen der Vorgänge in der Leichenhalle einzufangen. Der Filmemacher erklärt, daß die wenigen Abweichungen vom chronologischen Ablauf der Aufnahmen bei der Fertigstellung des Films vor allem von dem Bedürfnis nach angemessenem Wechsel der Farben motiviert waren. So verändert sich z.B. das Licht in der Leichenhalle ziemlich zu Anfang des Films nach einem Schnitt zu einem weichen Blau, während die Leichname herein- und hinausgefahren werden. In einer besonders fesselnden Sequenz, die die Entfernung der äußeren Gewebeschichten einer weiblichen Leiche zeigt, scheint die Haut gedämpft blaugrün, während das Fettgewebe darunter blaßgelb ist. Die optische Textur der äußeren und inneren Gewebe scheint durch diese expressive Behandlung der Farbe deutlicher zum Vorschein zu kommen, was dadurch erreicht wird, daß der Filmemacher spezielles Filmmaterial verwendet.

In der Aufnahme eines geöffneten Torsos, die Brakhage als 'Glückstreffer' bezeichnet, scheinen Wellen von elektrisch phosphoreszierendem Blau von einem Gewebe zwischen den Organen der Rumpfhöhle auszustrahlen, während grünes Licht auf der ausgestreckten Hand spielt. Diese 'special effects' sind das Ergebnis eines Sonnenstrahls, der zufällig durch ein Fenster der Leichenhalle fiel und das Blau des Himmels in der Kameralinse reflektierte, während Neonlicht die Leichname beleuchtete. Das Ergebnis ist eine farbliche Anomalie, zugleich von Zartheit und Kraft, versehen mit einer seltenen Resonanz, wie man sie sonst vielleicht nur noch in dem grünen Lichtfleck, dem 'Nachtfalter' am Ende von Kenneth Angers *Eaux d'Artifice* findet. Brakhage scheut sich, über die sinnlichen und gedanklichen Implikationen dieses Moments und ähnlicher Beispiele in seinem Werk zu sprechen. Die Evokation, die durch die Vereinigung von Komposition, Licht und Farbe erreicht wird, entzieht sich jedem Versuch einer beschreibenden Analyse.

Mit *THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES* scheint Brakhage an einem besonderen und etwas problematischen Punkt seiner Filmkarriere angelangt zu sein. Er hat sich stilistisch, theoretisch und vielleicht sogar philosophisch auf einen neuen Weg begeben. Er betont von neuem die Einmaligkeit der optischen Wahrnehmung: mit dem daraus resultierenden Illusionismus und dem Aspekt des Dokumentarischen scheint er die unabhängigen Filmemacher und ihre Kritiker in eine ästhetische Krise zu stürzen. Die Konkretetheit der Bilder in Brakhages letzten Arbeiten scheint von der Oberflächlichkeit konventioneller filmischer Formen zu sein; die deutliche Akzentverschiebung vom Formalen auf das Inhaltliche könnte symptomatisch für eine mehr oder minder bewußte Bewegung zum Anti-Esoterischen hin sein.

Einige Filmstudenten, Kritiker und Ästhetiker haben ihre Enttäuschung über Brakhages letzte Produktion zum Ausdruck gebracht und sind bis zu der Behauptung gegangen, der Meister des unabhängigen Films sei im Abstieg begriffen.

Es ist Brakhages persönliche Überzeugung, daß gewisse starke Vorurteile die Grundlage gängiger Ansichten in der Filmkritik und Ästhetik bilden, die folgerichtig aus der genauen Analyse und Akzeptierung von früher blind verehrten Werken, natürlich auch Brakhages eigenem Oeuvre, hervorgegangen sind. Er weist darauf hin, daß man Filme mit komplizierten Mehrfachbelichtungen und frenetischen Bewegungen der Handkamera fast automatisch für hohe Kunst hält. Brakhage erklärte bei einem Filmseminar, das die Kritikerin Annette Michelson im 'Anthology Film Archives' abhielt, daß "ein überragender Künstler wie Ricky Leacock von den Ästhetikern übersehen wird", weil er klar und direkt mit Dokumenten arbeitet. Er behauptete weiter, "daß ein zu großer Teil der Filmkritik Wall-Street-Spekulation geworden ist" und daß ein Künstler das Recht haben muß, von einer Möglichkeit formaler Gestaltung zur anderen zu springen, wenn sie vom Inhalt eines Werks gefordert wird. Im Hinblick auf seine Pittsburgh-Trilogie bemerkt Brakhage, daß darin "glücklicherweise der Impuls dominiert, einen Film so zu machen, wie er gemacht werden muß", und daß "Subtilität in der Welt immer einen schweren Stand hat."

Wenn man von der besonderen technischen und formalen Strategie und dem Inhalt ausgeht, gibt *THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES* - ebenso wie *Eyes* und *Deus Ex* - Grund zu einer doppelten Polemik. Das Gewicht des Films scheint letztlich zwischen seinem ästhetischen Wert und seiner vielleicht unbewußt didaktischen Natur verteilt, und zwar sowohl hinsichtlich der Besonderheit des Themas, der daraus entstehenden Spannung wie auch der Notwendigkeit einer Trennung von Emotionen und Intellekt. Auch die Tatsache, daß dieser Film mit der dokumentarischen Methode der 'einzelnen Rolle' gedreht wurde, verdient ernsthafte kritische Auseinandersetzung unter ästhetischen und formalen Gesichtspunkten.

Wie ich schon nahegelegt habe, erscheint mir der Film *THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES* ein ernsthaftes, formbewußtes Werk von seltener Zartheit und Schönheit. Als solches steht es über der kritischen Polemik, die es ausgelöst hat. Der Film endet mit Aufnahmen von einem Mann mit Schlips und weißem Kittel - vermutlich ein Leichenhallenbeamter -, der in ein Diktiergerät spricht. Dieses Bild hat in dem Film die Funktion, das Leben zu bejahen und zu feiern. Und insofern ist es ein Hinweis auf die Sensibilität, die Brakhage in seinen größten Filmen bewiesen hat.

Film Culture Nr. 56 - 57, Spring 1973, Seite 73 ff.

Stan Brakhage

geboren 1933 in Cansas/Missouri. Lebt mit seiner Frau Jane und seinen fünf Kindern in Rollinsville/Colorado, Jane arbeitet an den meisten Filmen mit.

Die Filmographie Stan Brakhage auf der folgenden Seite stammt aus Artforum, New York, Januar 1973

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30

- 1952 INTERIM 16mm 25 min B&W
music by James Tenney
- 1953 UNGLASSED WINDOWS CAST A TERRIBLE REFLECTION 16mm 35 min silent B&W
- 1953 THE BOY AND THE SEA 16mm 2 min silent B&W
lost; portrait of son of Brakhage's employer, Mr. Bogner; first film photographed by Brakhage
- 1954 DESISTFILM 16mm 7 min B&W
sound by Stan Brakhage
- 1954 THE EXTRAORDINARY CHILD 16mm 10 min silent B&W
- 1954 THE WAY TO SHADOW GARDEN 16mm 10 min B&W
sound by Stan Brakhage
- 1955 Untitled film of Geoffrey Holder's wedding 16mm color
wedding gift from Maya Deren to Geoffrey Holder; Stan Brakhage and Larry Jordan made film of wedding at Maya Deren's invitation, told to be "as free as possible"
- 1955 IN BETWEEN 16mm 10 min color
music by John Cage
- 1955 REFLECTIONS ON BLACK 16mm 12 min B&W
sound by Stan Brakhage
- 1955 THE WONDER RING 16mm 4 min silent color
theme suggested by Joseph Cornell, film photographed by Brakhage also became Cornell's *Gnir Rednow*
- 1955 "TOWER HOUSE" 16mm 10 min silent color
film photographed by Brakhage for Joseph Cornell became Cornell's *Centuries of June*
- 1956 ZONE MOMENT 16mm 3 min silent color
lost
- 1956 FLESH OF MORNING 16mm 25 min sound B&W
- 1956 NIGHTCATS 16mm 8 min silent color
- 1957 DAYBREAK and WHITEYE 16mm 8 min sound B&W
- 1957 LOVING 16mm 6 min silent color
- 1958 ANTICIPATION OF THE NIGHT 16mm 42 min silent color
- 1959 WEDLOCK HOUSE: AN INTERCOURSE 16mm 11 min silent B&W
- 1959 WINDOW WATER BABY MOVING 16mm 12 min silent color
- 1959 CAT'S CRADLE 16mm 5 min silent color
- 1959 SIRIUS REMEMBERED 16mm 12 min silent color
- 1960 THE DEAD 16mm 11 min silent color
- 1961 THIGH LINE LYRE TRIANGULAR 16mm 5 min silent color
- 1961 FILMS BY STAN BRAKHAGE: AN AVANT-GARDE HOME MOVIE 16mm 5 min silent color
- 1962 BLUE MOSES 16mm 11 min sound B&W
- 1962 SILENT SOUND SENSE STARS SUBOTNICK AND SENDER 16mm 2 min B&W
lost; attempt to create sound with silent film
- 1963 OH LIFE — A WOE STORY — THE A TEST NEWS 16mm 5 min silent B&W
- 1963 "MEAT JEWEL" 16mm color silent
film incorporated into DOG STAR MAN: PART II
- 1963 MOTHLIGHT 16mm 4 min silent color
- 1961-64 DOG STAR MAN
1961 PRELUDE: DOG STAR MAN 16mm 25 min silent color
1962 DOG STAR MAN: PART I 16mm 35 min silent color
1963 DOG STAR MAN: PART II 16mm 7 min silent color
1964 DOG STAR MAN: PART III 16mm 11 min silent color
1964 DOG STAR MAN: PART IV 16mm 5 min silent color
- 1961-65 THE ART OF VISION 16mm 270 min silent color
incorporates DOG STAR MAN
- 1965 THREE FILMS includes BLUE WHITE, BLOOD'S TONE, VEIN 16mm 10 min silent color
- 1965 FIRE OF WATERS 16mm 10 min sound B&W
- 1965 PASHT 16mm 5 min silent color
- 1965 TWO: CREELEY/McCLURE 16mm 5 min silent color
- also incorporated in 15 SONG TRAITS
- 1965 BLACK VISION 16mm 3 min silent B&W
- 1968 THE HORSEMAN, THE WOMAN, AND THE MOTH 16mm 19 min silent color
- 1968 LOVEMAKING 16mm 36 min silent color
- 1964-69 SONGS**
- 1964 SONG 1 8mm 4 min silent color
- 1964 SONGS 2 and 3 8mm 7 min silent color
- 1964 SONG 4 8mm 5 min silent color
- 1964 SONG 5 8mm 6 min silent color
- 1964 SONGS 6 and 7 8mm 6 min silent color
- 1964 SONG 8 8mm 5 min silent color
- 1965 SONGS 9 and 10 8mm 9 min silent color
- 1965 SONG 11 8mm 5 min silent color
- 1965 SONG 12 8mm 5 min silent B&W
- 1965 SONG 13 8mm 5 min silent color
- 1965 SONG 14 8mm 5 min silent color
- 1965 15 SONG TRAITS 8mm 47 min silent color
- 1965 SONG 16 8mm 7 min silent color
- 1965 SONGS 17 and 18 8mm 8 min silent color
- 1965 SONGS 19 and 20 8mm 14 min silent color
- 1965 SONGS 21 and 22 8mm 10 min silent color
- 1966-67 23rd PSALM BRANCH 8mm 100 min silent color
- 1966 Part I
- 1967 Part II and Coda
- 1967 SONGS 24 and 25 8mm 10 min silent color
- 1968 SONG 26 8mm 8 min silent color
- 1968 MY MOUNTAIN SONG 27 8mm 26 min silent color
- 1969 SONG 27 (Part II) RIVERS 8mm 36 min silent color
- 1969 SONG 28 8mm 4 min silent color
- 1969 SONG 29 8mm 4 min silent color
- 1969 AMERICAN 30's SONG 8mm 30 min silent color
- 1969 WINDOW SUITE OF CHILDREN'S SONGS 8mm 24 mm silent color
- 1969 NUPTIAE 16mm 14 min color
collaboration with James Broughton;
music by Lou Harrison
- 1967-70 SCENES FROM UNDER CHILDHOOD
- 1967 SCENES FROM UNDER CHILDHOOD: SECTION NO. 1 16mm 30 min sound color
- 1969 SCENES FROM UNDER CHILDHOOD: SECTION NO. 2 16mm 40 min silent color
- 1969 SCENES FROM UNDER CHILDHOOD: SECTION NO. 3 16mm 27½ min silent color
- 1970 SCENES FROM UNDER CHILDHOOD: SECTION NO. 4 16mm 46 min silent color
- 1970 THE WEIR-FALCON SAGA 16mm 29 min silent color
- 1970 THE MACHINE OF EDEN 16mm 11 min silent color
- 1970 THE ANIMALS OF EDEN AND AFTER 16mm 35 min silent color
- 1970 SEXUAL MEDITATION NO. 1: MOTEL 8mm 6 min silent color
- 1971 eyes 16mm 35½ min silent color
- 1971 DEUS EX 16mm 33¼ min silent color
- 1971 The Act of Seeing with one's own eyes 16mm 32 min silent color
- 1971 FOX FIRE CHILD WATCH 16mm 3 min silent color
- 1971 ANGELS' 16mm 2 min silent color
- 1971 DOOR 16mm 1¼ min silent color
- 1971 WESTERN HISTORY 16mm 8¼ min silent color
- 1971 THE TRIP TO DOOR 16mm 12¼ min silent color
- 1971 SEXUAL MEDITATION: ROOM WITH VIEW 16mm 3 min silent color
- 1971 THE PEACEABLE KINGDOM 16mm 7¾ min silent color
- 1972 EYE MYTH 16mm 190 frames silent color
begun in 1968 as sketch for THE HORSEMAN, THE WOMAN, AND THE MOTH
- 1972 SEXUAL MEDITATION: FAUN'S ROOM YALE 16mm 2 min silent color
- 1972 SEXUAL MEDITATION: OFFICE SUITE 16mm 3 min silent color
- 1972 THE PROCESS 16mm 8 min silent color
- 1972 THE RIDDLE OF LUMEN 16mm 13½ min silent color
- 1972 The Shores of Phos: a fable 16mm 10 min silent color
- 1972 SEXUAL MEDITATION: HOTEL 16mm 5 min silent color
- 1972 THE PRESENCE 16mm 2½ min silent color
- 1972 THE WOLD-SHADOW 16mm 2½ min silent color