

65 REVISITED

USA 2007

R: D.A. Pennebaker.

P: Frazer Pennebaker.

K: D.A. Pennebaker, Howard Alk.

S: D.A. Pennebaker, Walker Lamond.

T: Jones Alk, Robert van Dyke.

Band: Bob Dylan.

Vertrieb: Sony BMG/Columbia Music Video.

UA: zusammen mit der Neuauflage von DON'T LOOK BACK (2007).

DVD, 65min, 1,33:1, Schwarzweiß, Mono. Englisch (Audiokommentare).

When we decided to go back and look into the outtakes, of that film DON'T LOOK BACK I was a little hesitant because I didn't wanna make 'Don't Look Back 2' and what we found actually were many things that I had either forgotten about or never noticed in the first place and [...] it became not so much another movie, but another kind of non-movie, a kind of – we called it an outtake – which was really about a lot of the things that didn't seem important at the time, but which now, looking back, do (Audiokommentar Pennebaker 65 REVISITED, 0:02:47).

Pennebaker hat doch zurückgeblickt. In weiteren fünfundsechzig Minuten zeigt er mit 65 REVISITED neue und ergänzende Facetten von Bob Dylan auf seiner 1965er Tournee durch England aus bisher unveröffentlichtem und digital aufgearbeitetem Material [1]. Couchman (2002, 94) betont, dass Dylan über vierzig Jahre nach DON'T LOOK BACK (1965) [2] noch immer nichts von seiner enigmatischen Ausstrahlung verloren habe. Das gleiche gilt auch für den Film und für seine Ergänzung. Der Begriff *outtake* beschreibt nicht-verwendete Szenen – das heißt jedoch nicht, dass sie ‚schlecht‘, langweilig oder auf die aus Komödien bekannte Weise lustig sind. Die Outtakes von 65 REVISITED versprechen mehr als manch andere Rock-Dokumentation in ihrer Originalversion. Dies liegt, ungeachtet Pennebakers Fähigkeiten als Kameramann, zum einen an dem hohen Bestand an Material und zum anderen am Charakter Dylans. Ramón Reichert sieht in DON'T LOOK BACK zwei filmische Strategien:

Der Bildpolitik der Authentifizierung und Naturalisierung der außerfilmischen Wirklichkeit gegenüber steht die penible Dekonstruktion des Images des ‚Protestsängers‘, ‚Gesellschaftskritikers‘ und ‚Pazifisten‘ Bob Dylan als einer Kunstfigur (Reichert 2007, 233).

Stehen sich jedoch Authentisierung und Dekonstruktion des Dylan-Images zwingend gegenüber? Oder geht nicht die Authentifizierung mit der Dekonstruktion einher? Anders gefragt: Macht nicht erst die Dekonstruktion des Dylan-Images diese Filme authentisch?

Ein zweites Spannungsmoment beobachtet Reichert zwischen der „Public-Relation-Strategie der Auftraggeber und dem kreativen Potenzial des Autorenfilms“, in dem einerseits erwartet wurde, dass das Dylanimage mit filmischen Mitteln beworben werde und Dylan, auf der anderen Seite, dieses Image verweigerte. Pennebaker erkannte dies und nutzte es für seinen Film. Der zentrale Ansatz, so Reichert, lag im „Experimentieren mit filmischen Narrativen mit dem Ziel, außerfilmische Authentizität und subjektive Beteiligung möglichst kohärent zu stilisieren“ (Reichert 2007, 233f). In dieser Hinsicht schildert das Medium *DON'T LOOK BACK* die Auswirkungen der Medien auf den Menschen Bob Dylan auf einer Metaebene. *65 REVISITED* knüpft daran an und bietet eine neue Perspektive auf den Star Bob Dylan.

Es ist natürlich zu fragen, inwiefern und mit welchen Mitteln Pennebaker die Dekonstruktion des Dylan-Images filmisch unterstützt. Durch seine ambivalenten Aussagen und Images stellt Dylan nicht nur Pennebakers Unmittelbarkeitsmethode in Frage und demonstriert, wie man sich generell den „identitätsstiftenden Prozeduren medialer Vereinnahmung entziehen kann“ (Reichert 2007, 238). Vielmehr passt dieses Verhalten auch umgekehrt genau in Pennebakers unkonventionelles Konzept der urteilsfreien Darstellung. Mit Bob Dylan hat der Filmmacher ein so vielschichtiges Subjekt, dass der Film *65 REVISITED* ohne Weiteres aus den Rest-Materialien der seinerzeitigen Aufnahmen realisiert werden konnte, ohne unter Qualitäts- oder Originalitätsverlust zu leiden. Sowohl *DON'T LOOK BACK* als auch *65 REVISITED* ziehen einen großen Reiz aus diesem ‚Katz und Maus-Spiel‘ der beiden Künstler, des Musikers und des Filmmachers, um Authentizität.

Pennebaker wollte in *DON'T LOOK BACK* vordergründig den Menschen Bob Dylan, nicht den Musiker auf der Bühne dokumentieren. „In der Musik sucht Pennebaker offenbar nicht mehr nach der ‚Wahrheit‘ Dylans“, schreiben Kiefer und Schlösser (2004, 52). Allerdings verwechseln die beiden Autoren die angebliche Suche Pennebakers nach der ‚Wahrheit über Dylan‘ mit Pennebakers Anspruch an sich selbst, wahr und glaubwürdig darzustellen, egal, wie Dylan sich gibt. Pennebaker erklärt Dylan nicht und zieht auch keine Rückschlüsse, sondern zeigt uns lediglich sein Bild von dem Musiker (Mamber 1974, 178f; Stubbs 2002, 54). Er will nicht informieren, sondern ein Gefühl für das Gezeigte vermitteln (Levin 1971, 243). G. Roy Levins Frage, ob der Filmmacher besorgt war, dass Dylan nur schauspielerische bzw. sein wahres Selbst vor der Kamera verstecke, beantwortet er mit einem klaren „Nein“ –

because I'm in no better position to judge Dylan than anybody else. I'm not a psychologist or anything. I don't have any particular qualifications for making any judgments of any interest, of any value. All the judgments I make about Dylan are based on my reactions to his music, like everybody else, so when I film Dylan, if he chooses to put on an act for the camera, I assume everyone looking at it can instantly tell as well as I can that it's an act (Levin 1971, 260).

Dylan würde Rollen spielen, jedoch auf sehr berechenbare und durchsichtige Weise (Rosenthal 1971, 192), gleichgültig, ob er sie primär für die Kamera oder für sein Umfeld spiele. Allerdings kann die Frage nie wirklich beantwortet werden. Es ist wenig förderlich, den Kameraeinfluss in einzelnen Momenten generalisierend zu beurteilen. Vielmehr sollte hinterfragt werden, was der Filmemacher in solchen Situationen jeweils intendiert. Mamber unterscheidet daher die Tatsache, dass das Subjekt auf die Kamera reagiert, von der Beurteilung der Qualität der Reaktion. Diese Beurteilung überlässt Pennebaker jedoch ganz dem Zuschauer (Mamber 1974, 182f).

Lag der Schwerpunkt in *DON'T LOOK BACK* auf Dylan selbst und weniger auf seiner Musik, kehrt sich dieses Verhältnis in *65 REVISITED* um. Pennebaker liefert sechzehn Songs in voller Länge nach und erfreut die Dylan-Fans nachträglich mit dem, was im ursprünglichen Film in großen Teilen bewusst auf der Strecke blieb. Charakteristisch ist, dass er sowohl die Einstellungsgrößen als auch die Kamerawinkel – obwohl er mit Howard Alk noch einen zweiten Kameramann hatte [3] – während der einzelnen Songs fast immer durchgängig beibehält. Pennebaker lässt nie mehr als zwei Einstellungswechsel pro Song zu. Damit wahrt er die Authentizität der Darbietung. Meistens filmt er in Einstellungsgrößen von Halbnah bis zur Großaufnahme von Dylans Gesicht. In seinen später gedrehten Musikfilmen gerne geschossene Groß- oder Detailaufnahmen auf das Gitarrenspiel oder andere Details lässt dieser Film weitestgehend vermissen. Pennebaker legt ebenso kaum Wert auf das Publikum in den Konzertsälen, das nur sehr selten während der Auftritte Dylans zu sehen ist. Dies lag einerseits an der Dunkelheit im Zuschauerraum, andererseits vermied der Filmemacher solche Einstellungen bewusst und konzentrierte die ganze Aufmerksamkeit auf Dylan. Woottons These über den hohen filmischen Stellenwert der Live-Zuschauer [4] in den frühen Tagen des Rockumentary-Genres (vgl. Wootton 1995, 95-98) lässt sich anhand von *DON'T LOOK BACK* und *65 REVISITED* (noch) nicht zwingend erhärten. Pennebakers Attitüde zum Publikum änderte sich jedoch bereits ab *MONTEREY POP* [5].

Reichert (2007, 237) zufolge sucht die Kamera fast voyeuristisch die physische Nähe Dylans. Sie scheine „fordernd das Inszeniert-Enigmatische Dylans ergründen zu wollen“. Zwar mögen die meisten zustimmen, dennoch ist dies – so wie oben angesprochen – eine weitere bewertende Beurteilung durch den Zuschauer, nicht durch Pennebaker. Er will nicht die Wahrheit über Dylan darstellen, weil er sie genauso wenig kennt wie alle anderen. Er ist schlichtweg an Dylan als einer öffentlichen und zugleich privaten Persönlichkeit interessiert:

I am interested in people who understand what they do and at the same time don't understand it at all. I like that kind of personality. The way people play with their lives. [...] the part of me that really got into filmmaking wants to just see it and think about it and not even make a judgment (Interview mit Barchet, in Beyerle 1991, 162).

Ganz anders als während der Auftritte inszeniert Pennebaker die Fans und Groupies außerhalb bzw. zwischen den Konzerten [6]. Auffällig ist, dass Dylan häufig von teilweise sehr jungen Fans, die sogar von ihren Eltern begleitet werden, umringt ist. Auf den Straßen und an den Ticketkontrollen werden immer wieder einzelne Jugendliche individualisiert und mit Dylan kontrastiert. Stereotypisch begleitet Pennebaker das aus DON'T LOOK BACK bekannte junge Mädchen Carol [7]. Verliebt zeigt sie ihren Freunden ein Autogramm ihres Idols: "Oh, he's lovely, I wanna go in, I wanna break a door down!" (0:18:22). Unmittelbar in der nächsten Einstellung hat sie es mit einer Freundin in seine Garderobe geschafft. Nervös und mit leuchtenden Augen verspricht sie zusammen mit einer Freundin, nicht zu kreischen, als Dylan behauptet, ihre Begleiterin von seinem letzten Konzert wiedererkannt zu haben, und es den beiden erlaubt, hinter der Bühne bleiben zu dürfen (0:18:26). Pennebaker konzentriert sich ganz auf die Reaktionen: Als die Mädchen hören, dass sie bleiben dürfen, positioniert er sich hinter Dylan, um ihre freudigen Gesichter in nahen Einstellungsgrößen einzufangen. Kurz darauf, als Dylan sich versichert, dass sie während seines Auftritts nicht schreien werden, kehrt sich die Perspektive um. Nun konzentriert sich Pennebaker auf den sich väterlich und unnahbar gebenden Dylan. Passend dazu wählt der Kameramann eine halbnahe Einstellungsgröße. Ganz in James-Dean-Manier macht sich der Musiker mit Zigarette im Mundwinkel bereit für seinen Auftritt. Ähnlich einer vorangegangenen Szene auf offener Straße, in der die Jugendlichen vor Nervosität gar nicht wissen, was sie sagen sollen, bleibt Dylan entspannt in seiner Rolle als „Rockstar zum Anfassen“ und doch unnahbar. Er antwortet dort nur mit einem schlichten „Me either!“ (0:16:46).

Falls Pennebaker je Dylans Image in DON'T LOOK BACK als arrogant oder als rechthaberisch dargestellt hat, räumt er in 65 REVISITED damit auf. Dylan sei gar nicht so ein „bad guy“ gewesen, sondern sehr umgänglich und großzügig. Pennebaker überraschte es im Nachhinein, dass seine Zuschauer Dylan ganz anders sahen als er selbst [8]. Der Sänger wirkt in 65 REVISITED auch gegenüber den Journalisten wesentlich entspannter und freundlicher. Jedoch vergisst er nie, sich selbst zu inszenieren. Noch in New York gibt er sich vor kichernden Pressevertretern bei einem Telefonat als „Jason Smith“ aus und behauptet, dass er nicht viele Popsänger kenne und damit nicht wirklich etwas zu tun habe. Sofort nach der Beendigung des Gesprächs stellt er den Presseleuten seine gerade erschienene neue Platte (*Bringing It All Back Home*) vor, über die er im vorigen Telefonat selbstironisch behauptet hat, dass die zweite Seite ganz „okay“ sei (0:02:00). In London erzählt er in einem Interview von Hasenfellen als ausgefallene Form von Gage.. Pennebaker reagiert in dieser Situation spontan und sucht in einer Detailaufnahme von Dylans Augen nach der Wahrheit. An anderer Stelle spricht der Musiker von seinen schlechten Augen als Grund für seine Sonnenbrille. Dabei kann er es sich nicht verkneifen, die Brille mit einem „See the world as Bob Dylan sees it“ zu verleihen (0:06:20). Dylan gibt vor, im Jetzt zu leben. Drei Tage später sieht er sich in seiner Zukunft als sechzig Jahre lang schlafend, statt als Sänger oder Songschreiber (0:29:40). Zu diesen bereits aus DON'T LOOK BACK bekannten Selbstmystifikationen erwähnt Pennebaker im Audiokommentar, dass Dylan in Vier-Augen-Gesprächen sich sehr präzise ausdrücke und nur vor einem Publikum von zwei oder mehr Presseleuten anfangs, phantasievolle oder sogar phantastische Antworten zu geben (Audiokommentare Pennebaker 65 REVISITED,

0:02:25-45 und 0:06:20). Ob Dylan anno 1965 wirklich seine Zukunft so gesehen hat, wie er sie beschreibt, und ob er wirklich immer im Jetzt gelebt und nie vorausschauend gedacht hat, bleibt vollkommen offen und fraglich. Es ging Pennebakers nie darum, diese Fragen zu klären (ein Mißverständnis und eine Unterstellung, die sich immer wieder in Rezensionen des Films findet).

Stattdessen spielt er mit den Möglichkeiten, die ihm seine Technik und die jeweilige Situation bieten. Dabei drängt sich heute gerade Jüngeren die Frage auf, warum er in Schwarzweiß gedreht hat, wenn er einen naturalisierenden Eindruck des Geschehens vermitteln wollte. Lange war die These populär, dass Schwarzweiß zwar weniger visuelle Informationen als der Farbfilm vermittele, gerade dadurch aber zu einen tieferen und abstrakteren Zugang zu Story, Dialog und Psychologie des Filmerlebnisses ermögliche. Gleichzeitig sei der Künstler durch diese Material-Beschränkung herausgefordert, mehr durch Komposition, Ton und Inszenierung zu vermitteln (Monaco 2009, 118). Ungeachtet solcher ästhetischen Gründe und der Kostenfrage sah Pennebaker die höhere Lichtempfindlichkeit gegenüber dem Farbfilm als zentralen Vorteil:

I love the look of black and white, but there was no color that was that fast. [...] color came along just about the time of Monterey [...] in here you'd shoot color if you didn't have lights, see I didn't have lights. I never used lights! I could go anywhere with this black and white and it was a kind of stock in a way of processing that I'd been working on for a couple of years and I knew that anything that I could see with my normal eye, I could get on a piece of this black and white film (Audiokommentar Pennebaker in 65 REVISITED, 0:40:22).

Mit dem Ektachrome-Film von Eastman-Kodak zog der Farbfilm erst kurz nach dem Dreh zu DON'T LOOK BACK in Punkto Lichtempfindlichkeit mit seinem Schwarzweiß-Pendant gleich. Da Pennebaker nie wusste, was in den nächsten Minuten passieren würde oder in welchen Raum er sich befinden würde, war eine künstliche Lichtsetzung unmöglich – und unabhängig davon aufgrund der erwünschten Spontanität und Authentizität des Direct-Cinema-Stils ausgeschlossen. Der Preis für die hohe Lichtempfindlichkeit ist das körnige Bild. Dafür konnte der Filmemacher in jedem Raum bei nahezu jeder Beleuchtung drehen. Beispielhaft dafür ist die Detailaufnahme der Nase einer jungen Begleiterin Dylans. Sie hebt sich aufgrund ihrer schwarzen Haare und Bekleidung kaum von dem dunklen Sofa ab, auf dem sie sitzt. In dieser Szene wird Pennebakers Kamera von Dylan thematisiert. Passend zum Satz „Make sure you're good looking when your nose is on“ (0:47:18-21) zeigt der Filmemacher, wozu Kameramann, Zoom und Filmmaterial in der Lage sind. Erst jetzt scheint sich Dylan trotz der Anwesenheit der Kamera wirklich der Tatsache bewusst zu sein, dass er gefilmt wird, und bittet Pennebaker, abzuschalten. In der Unauffälligkeit der Kamera und im Augen-, nicht im Kamerakontakt zum Gefilmten, liegt für Pennebaker das Erfolgsrezept:

A lot of times I put the wide-angle lens on and then I don't even put a finder on the camera, I just pointed. I can stick it in my lab, I can put it on my shoulder [...] I kind of taught myself to do it by looking in a mirror with a camera on my shoulder and making sure that I was getting the picture, but I like doing that, because than you

can make eye-contact with people [...] if people don't have to talk to a camera, they can talk to you. Or they can take notice of you as a person... they don't think of you as a person taking a picture. (Audiokommentar Pennebaker 65 REVISITED, 00:53:15).

In Martin Scorseses *NO DIRECTION HOME* (2005) bestätigt Dylan Pennebakers Unauffälligkeit und räumt die mit der Zeit einsetzende Selbstvergessenheit ein: "They didn't light places, they didn't have to stop filming. If you ran, they ran. If you went in a room, they went into the room. And [...] at a certain point, you just became oblivious to that" (Dylan in *NO DIRECTION HOME*, DVD II, 0:36:16).

Durch die dunklen Lichtbedingungen vor Ort erscheint Dylan bei seinen Auftritten daher jedesmal wie verloren in einer ‚schwarzen endlosen Weite‘. Andererseits betont Pennebaker durch diese isolierende und das Graphische herausstellende Bildgestaltung, dass es nur auf Dylan ankommt, wenn er spielt, er ist Thema des Films und des Bildes. Die fast spartanisch wirkende Bildkomposition assimiliert sich an die spärliche Instrumentierung der Ein-Mann-Band Dylan. Sowohl Dylan als auch Pennebaker beschränken sich auf das Wesentliche.

Abgesehen von den schlechten Lichtverhältnissen sind wackelige Kamerabewegungen, (schnelle) Zooms und Reißschwenks charakteristisch für 65 REVISITED wie schon für *DON'T LOOK BACK*. Pennebaker kann durch seine leichte Ausrüstung und Beweglichkeit unmittelbar auf das Geschehen reagieren. Durch die Spontaneität der Ereignisse sind Unschärfen bei den Refokussierungen jedoch nicht zu vermeiden. Klassische filmische Regeln der raum-zeitlichen Orientierung wie *establishing shots* oder narrative Anschlüsse bleiben zugunsten diverser *jump-cuts*, die den bildlichen Fluss zwar brechen, jedoch die Erzählung vorantreiben, auf der Strecke.

Bei genauerer Betrachtung von 65 REVISITED erkennt man, dass Pennebaker mit Spiegelmetaphoriken spielt, um Dylan zu beschreiben. In Großaufnahmen seines Gesichts wirken die Gläser von Dylans Sonnenbrille wie ein Blick hinein in den Kopf des Musikers und zugleich wie eine Abschirmung der Augen gegen die Umwelt (und die Kamera). Man sieht ein Abbild von dem, was Dylan in diesem Moment gerade sieht, es spiegelt sich in den Gläsern. Ähnliche Spiegelungen enthält eine Szene am Bahnhof in Newcastle: Umringt von seinen Fans, wird Dylan von Pennebaker mit der Kamera auf der Schulter auf dem Weg zum Zug begleitet. Als dieser einfährt, spiegeln sich die Passanten in den Scheiben der Waggonen und symbolisieren das Paradoxon um Dylan, in seiner Perspektive zu sein und gleichzeitig ihn zu sehen. Nur sich-spiegelnd-scheinbar befinden sich seine Anhänger und die Menschen um ihn herum in dem Zug, in den er einsteigt. Tatsächlich verlässt Dylan die Jugendlichen. Die Szene ist mit der Tonspur von der kurz vorher platzierten Performance des Johnny-Cash-Covers *It Ain't Me, Babe* [9] (0:44:50-00:46:20) unterlegt.

Dylan war nicht immer der eiskalte Anführer der Protestbewegung, zu dem die Medien ihn stilisierten. Pennebaker zeigt auch in 65 REVISITED, dass der Sänger sich unter seinen Fans abseits der Bühne häufig unwohl fühlte. Schon in der erwähnten Szene im Zugabteil weiß er nicht so richtig, wie er den Mädchen zuwinken soll, und sagt zum Kameramann sowie zu Albert Grossmann und Bob Neuwirth [10]: „Oh, you don't have to do that, man! Can this train go any faster? Can this train outrun those kids?“ (0:45:40). An anderer Stelle, nach der Performance von *It's All Over Now, Baby Blue*, sehen wir Dylan in einer ähnlichen Situation im Auto: Umringt von Jugendlichen, kaut er verunsichert an seinen Fingernägeln, während er von den Kindern und Jugendlichen wie ein Tier in einem Käfig betrachtet wird. Kopfschüttelnd und eingeschüchtert wendet er sich direkt an Pennebaker und versucht, die Aufmerksamkeit auf die Kamera zu lenken. Nur zögernd setzt er sich die Mütze eines jungen Fans auf, als er darum gebeten wird, und gibt sie auch sofort wieder zurück, um sich der Situation zu entziehen (0:24:47).

Pennebaker konterkariert den Star ‚Bob Dylan‘ mit seinem Image als Anführer der Protestbewegung in DON'T LOOK BACK und setzt diesen Ansatz trotz des erst später gesetzten Schwerpunkts auf die Musik in 65 REVISITED fort. Der Filmemacher lässt Dylan sich so selbst-inszenieren, wie der Musiker will. Gerade das macht die Darstellung authentisch. Paradoxerweise steht er als Vertreter der Medien, als Filmemacher und Dokumentator, jedoch an der Seite des Stars und nicht an der der Fans und Journalisten. Sein neutrales, unaufdringliches, nicht erklärendes Filmprinzip ermöglicht ihm, Dylan zu zeigen – nicht zu erklären. Die Erklärung erfolgt durch den Rezipienten. Pennebaker deutet allenfalls durch *jump cuts*, Fokussierungen oder andere filmtechnische Mittel auf die Dinge hin. Genauso wie Dylan sich selbst offen lässt, lässt er auch seine filmische Argumentationen letztlich offen. Beide Männer haben die Unkonventionalität in ihren Darstellungsformen als Parallele. Pennebaker erkannte dies an Dylan genauso wie der Musiker umgekehrt an dem Filmemacher. Genauso erkannte der Filmemacher, dass sich Dylan von seinem Protest- und Folksänger-Image frei machen wollte (Hogenson 1984, 26). Daher revidierte Dylan auch seine anfängliche negative Meinung über den fertigen Film DON'T LOOK BACK [11].

In Anbetracht dessen, dass Pennebaker immer davon ausgeht, 90% der Ereignisse nicht einfangen zu können (Audiokommentar Pennebaker in 65 REVISITED, 0:12:05), ist es bemerkenswert, dass aus den 10%, die schon zu DON'T LOOK BACK geworden waren, noch immer genug interessantes Material übrig geblieben ist, um 65 REVISITED zu erschaffen und dabei neue Seiten über den sich Mitte der 1960er musikalisch neu orientierenden Dylan aufzuzeigen. Im Einklang mit dieser Neuorientierung wollte Bob Dylan ein Jahr nach DON'T LOOK BACK seinen eigenen Film über den britischen Abschnitt seiner 1966er Tournee machen. Jedoch brauchte er erneut Pennebakers Hilfe, um den Film so zu realisieren, wie er ihn sich vorstellte. Dylan war auf einem Höhepunkt seiner Karriere, dennoch verziehen ihm seine alten Folk-Fans seinen Wechsel zum Rock nie, weswegen er immer wieder auf seinen Konzerten fast schon traditionell ausgebuht wurde. Übermäßiger Drogenkonsum, allgegenwärtiger Druck durch die Medien und sein schwerer Motorradunfall im Sommer 1966 passten zu dem erst sechs Jahre später veröffentlichten konzeptlosen Farbfilm EAT THE DOCUMENT

(1972). Obwohl sie sich immer gut verstanden, waren sich Dylan und Pennebaker über die Gestaltung uneinig. *EAT THE DOCUMENT* war alles andere als ein großer Erfolg und ist hierzulande nur über die Internetplattform youtube.com einsehbar [12]. Letztlich machte Pennebaker mit *YOU KNOW SOMETHING IS HAPPENING HERE* seine eigene Version aus dem Material, die er aber nie veröffentlichte. Dylan indes, zog sich nach seinem Unfall für die nächsten acht Jahre aus dem Rampenlicht zurück (Rothman 1997, 199). *65 REVISITED* – wie schon der ältere *DON'T LOOK BACK* – bleiben darum zwei einzigartige Filme, die Dylan in einer kreativen und persönlichen Umbruchphase seines Lebens porträtieren.

(Kevin Finner)

Anmerkungen:

[1] Unter anderem einen alternativen Take zur Kartenszene zu *Subterranean Homesick Blues* mit einem frierenden Bob Dylan auf einem Hausdach, der Schwierigkeiten dabei hat, die Karten synchron zum Songtext zu zeigen sowie Produzent Tom Wilson und Tourmanager Bob Neuwirth im Hintergrund.

[2] Für detaillierte Analysen von *DON'T LOOK BACK* vgl. Rothman 1997, 144-198; Hall 2002, 223-237.

[3] Da nicht nachvollzogen werden kann, welche Bilder von Alk und welche von Pennebaker stammen, wird Pennebaker als Kameramann (und auch als Editor) generalisierend genannt. Dies gilt auch für die folgenden Filme, es sei denn, die Ausnahmen sind offensichtlich oder nachgewiesen. Gleichwohl ist sich der Verfasser bewusst, dass nicht immer alle Aufnahmen von Pennebaker sein müssen und dass in diesem Fall ebenfalls Jones Alk und Robert van Dyke als Tonmänner anwesend waren.

[4] Durch die häufige filmische Präsenz der Live-Zuschauer sollte eine emotionale Identifikation zwischen dem Zuschauer vor Ort und dem Filmkonsumenten zu Hause erreicht werden. Im Allgemeinen wollen Letztere jedoch vordergründig die Band sehen, auch da sich das Verhalten des Publikums eines bestimmten Events selten von irgendeinem anderen unterscheidet, so Wootton. Der Versuch, eine künstliche Verbindung zwischen beiden Zuschauergruppen zu kreieren, vermische nur diese beiden Formen der Sehgewohnheiten (vgl. Wootton 1995, 95-98).

[5] Vgl. Gordon (2001): URL: <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/reviews/Documenting-Life-A-Conversation-with-D.A.-Pennebaker-and-Chris-Hegedus> (Stand: März 2010).

[6] Vgl. das Bild der *Kontaktzonen* bei Reichert 2007, 237.

[7] Carol fängt Dylan in *DON'T LOOK BACK* vor dem Hotel in Liverpool ab und diskutiert mit ihm über *Subterranean Homesick Blues* und seinen musikalischen Wandel weg vom Folk; vgl. *DON'T LOOK BACK*, 0:20:00.

[8] Vgl. Dollar (2007) URL: <http://www.nysun.com/arts/pennebaker-looks-back/67111/> (Stand: März 2010).

[9] Die erste Strophe des Songs – „Go away from my window, leave at your own chosen speed. I'm not the one you want, Babe, I'm not the one you need” – könnte kaum passender zu dieser Situation sein.

[10] Grossmann und Neuwirth waren Dylans Manager bzw. Tourmanager in England.

[11] “We showed him the first rough cut. What he saw must have made him look like he was bare bones and I think that was a big shock to him. But then he saw [...] that it was total theatre. It didn't matter. He was like an actor, and he suddenly had reinvented himself as the actor within this movie, and then it was okay” (Pennebaker in *NO DIRECTION HOME*, Disk II, 0:35:49); vgl. dazu auch Hogenson 1984, 28; Struck 1985, 65-67.

[12] URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TOqqqCrusE4> (Stand: März 2010).

Literatur:

- Barchet, Michael (1991) Interview with Donn Alan Pennebaker. In: Beyerle, Mo / Brinckmann Christine N. (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/NewYork: Campus Verlag, S. 154-165.
- Couchman, Jeffrey (2002) The freewheelin' Bob Dylan. In: *American Cinematographer* 83/12 (Dezember), S. 94-96, 98, 100.
- Dollar, Steve (2007) Pennebaker Looks Back. In: *The New York Sun* (28.11.2007). URL: <http://www.nysun.com/arts/pennebaker-looks-back/67111/> (Stand: März 2010).
- Hall, Jeanne (2002) "Don't You Ever Just Watch?" American Cinema Verité and DONT LOOK BACK. In: Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeannette (Hrsg.): *Documenting the Documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, S. 223-237.
- Hogenson, Barbara (1984) D. A. Pennebaker on the Filming of DON'T LOOK BACK. In: *Film Library Quarterly* 17/2-4, S. 25-29.
- Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (E)motion pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Mainz: Bender, S. 50-65.
- Levin, G. Roy (1971) *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers*. New York/Garden City: Doubleday.
- Mamber, Stephen (1974) *Cinema Verite in America. Studies of Uncontrolled Documentary*. Boston, Mass./London: The MIT Press.
- Monaco, James (2009) *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Reinbek/Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Reichert, Ramón (2007) Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music. In: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*. Hrsg. v. Arnold Jacobshagen u. Markus Leniger unter Mitarb. v. Benedikt Henn. Köln: Dohr 2007, S. 233-243 (Musicologia. 1,2007.).
- Rosenthal, Alan (1971) *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University Press.
- Struck, Jürgen (1979) *Rock around the Cinema. Geschichte des Rockfilms*. München: Monika Nüchtern.
- Rosenthal, Alan (1971) *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University Press.

Szenen- und Songauswahl 65 REVISITED:

Arrive London, April 29

Prelude

Don't think twice, It's alright

Purple Heather

Sheffield, April 30

Love Minus Zero/No Limit (Soundcheck)

To Ramona

Liverpool, May 1

You're the One

It's all over now, Baby Blue

Leicester, May 2

It takes a lot to laugh, it takes a train to cry

The Lonesome death of Hattie Carroll

Savoy Hotel, London, May 4

Remember me (When the candle lights are gleaming)

Birmingham, May 5

It's alright, ma (I'm only bleeding)

Newcastle, May 6

It ain't me Babe

Manchester, May 7

If you gotta go, go now

Savoy Hotel, London, May 8

Royal Albert Hall, London, May

She belongs to me

I'll keep it with mine

Alt. Take – Subterranean Homesick Blues

Rezensionen:

Dargis, Manohla: Back to DON'T LOOK BACK, this Time with Dylan's Songs in the Spotlight. In: New York Times, 28.11.2007.

Rich, Jamie S.: N.t. In: DVD Talk, 21.1.2007, URL: <http://www.dvdtalk.com/reviews/26171/bob-dylan-dont-look-back-65-tour-deluxe-edition/>.

Scheck, Frank: Bottom Line. Feels like a DVD extra but still deserves exposure on the big screen. In: Hollywood Reporter, 5.12.2007.

Empfohlene Zitierweise:

Finner, Kevin: 65 Revisited.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 25.8.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Kevin Finner. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.