

Der folgende Text erschien zuerst in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3, 2010, S. 344 - 362. Er findet sich nun auch im „Archiv der Rockumentaries“ der Zeitschrift *Rock and Pop in the Movies: Ein Journal zur Analyse von Rock- und Popmusikfilmen*, URL: ***.

DOKUMENTARISCHE MANIFESTIERUNG EINES MYTHOS: MARTIN SCORSESES THE LAST WALTZ

Ingo Lehmann und Annika Krüger

The Last Waltz

The Last Waltz (aka dt.: The Band)

USA 1978

R: Martin Scorsese.

B: Mardik Martin.

P: Robbie Robertson, Joel Chernoff (ungenannt), Last Waltz Inc.. Executive Producer: Jonathan A. Taplin.

K: Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Narita.

S: Yeu-Bun Yee, Jan Roblee, Thelma Schoonmaker (ungenannt).

Production Design: Boris Leven; Set Decoration: Anthony Mondell.

Sound: Michael Evje, Don Lusby, Arthur Rochester, Nelson Stoll, James R. Wright, Ed Anderson [...].

Musik-Koordination: Sonny J. Olivera.

Soundtrack Production: Rob Fraboni.

Concert Music Production: John Simon.

Concert Producer: Bill Graham.

Chief Technical Engineer: Ed Anderson.

D/M: The Band - Rick Danko (Bass, Violine, Gesang), Levon Helm (Schlagzeug, Mandoline, Gesang), Garth Hudson (Orgel, Akkordeon, Saxophon, Synthesizer), Richard Manuel (Piano, Keyboards, Schlagzeug, Gesang), Robbie Robertson (Lead-Gitarre, Gesang); Ringo Starr, Muddy Waters, Ron Wood, Neil Young, Paul Butterfield, Eric Clapton, Neil Diamond, Dr. John (Malcolm J. Rebennack), Bob Dylan, Emmylou Harris, Ronnie Hawkins, Howard Johnson, Joni Mitchell, Van Morrison, Roebuck „Pops“ Staples and The Staples, Richard Cooper, Jim Gordon, Jerry Hey, Howard Johnson, Charlie Keagle, Tom Malone (Bläsergruppe), Larry Packer (Elektrische Violine). Ungenannt: Martin Scorsese (Interviewer).

UA: 26.04.1978; BRD: 13.07.1978.

117min; Format: 35mm (1:1,85), Farbe (DeLuxe), Dolby Stereo.

„*This film should be played loud!*“ Der ungewöhnlich zwingende Appell in Form der direkten Zuschauer-Adressierung schwirrt noch vor Augen und hallt im Bewusstsein nach. Unter dem Schwarzbild sind Wortfetzen, teils unverständliche Regieanweisungen zu hören, die eine kurze, offen inszenierte Szene mit Rick Danko am Billardtisch vorbereiten. Doch hier ist der Bassist, Violinenspieler und Sänger kein musikalischer Virtuose, sondern nur ein nicht mehr ganz junger Mann von der Straße bei seinem Zeitvertreib. Cut und Zeitsprung. Eine Bühne ist von hinten zu sehen, die Scheinwerfer lassen nur vage die Instrumente erkennen; langsam füllt sich die Szenerie mit den bekannten Musikern und Helden des Films, die nach über fünf Stunden Programm zu einer allerletzten Zugabe ansetzen, *Don't Do It*. Robbie Robertson, Rick Danko, Richard Manuel, Garth Hudson und Levon Helm werden in langen Naheinstellungen und durch Credits einzeln in ekstatischer und hochkonzentrierter Aktion vorgestellt. Schon hier fällt auf: Die Kamera lässt sich Zeit, ruht lange auf den Künstlern, kann sich kaum von ihnen lösen, sich nicht sattsehen. Nachdem die Protagonisten die Bühne endgültig und unwiederbringlich verlassen haben, sind die Gitarrenklänge des titelgebenden melancholischen, italienisch anmutenden Walzers zu hören - harter Schnitt, Rückblende - , begleitet von einer Kamerafahrt-Montage, gefilmt aus einem Wagen, der sich in getragenen Tempo durch die Straßen San Franciscos bewegt, vorbei an aufmunternd winkenden Spät-Hippies sowie an der Schlange der Wartenden vor Bill Grahams *Winterland Auditorium*. Es ist Thanksgiving 1976, und eines der wichtigsten, aber auch eines der wehmütigsten Ereignisse der Rockmusikgeschichte steht unmittelbar bevor: das mit enormem Aufwand und einer illustren Schar an Überraschungsgästen (Bob Dylan, Joni Mitchell, Neil Young, Eric Clapton, Muddy Waters u.a.) aufwartende Abschiedskonzert von The Band, acht Jahre nach dem ersten Auftritt dieser wohl einflussreichsten Folk-/Rock-/Country-/Soul-Formation Amerikas auf eben derselben Bühne, 16 Jahre nach ihren ersten Gehversuchen in der Welt des Rock'n'Roll als *The Hawks* [1]; 16 Jahre, die sie *on the road* verbracht haben, mit all den Sackgassen, Höhenflügen, Unfällen, Katastrophen und Wahnsinnsmomenten, die ein solches Leben mit sich bringt - aber eben auch 16 Jahre, die sie zu Ikonen ihrer Generation und der modernen Musikgeschichte werden ließen.

Diese ersten Filmminuten von *THE LAST WALTZ* lassen keinen Zweifel daran, dass es hier um mehr geht als um die möglichst einwandfreie Aufzeichnung eines großen Konzertabends. Auch wenn die Musik natürlich die wesentliche Rolle spielen wird, fokussiert sich der Kamera-Blick doch mindestens ebenso sehr auf die Menschen dahinter, die sich ihr mit Leib und Seele verschrieben haben: Künstler, die nicht nur Geist und Lebensstil einer Ära verkörpern, sondern – soviel wird bald auf der Bühne sowie bei den ausgiebigen Interview-Passagen deutlich – die sich auch als Botschafter eines über die Jahrhunderte tradierten amerikanischen Geschichten- und Liedguts verstehen, welches The Band in einem einzigartigen Mix aus teils wahrhaftig mythologisch, teils religiös erscheinenden *lyrics* und zeitgemäßen Musikstilen in die 1960er und 70er Jahre transportiert hat. Nicht von ungefähr war es diese Gruppe von vier Kanadiern und einem Amerikaner (Helm), die Bob Dylan, dem Song-Propheten des 20. Jahrhunderts schlechthin, in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre als Begleitband den Rücken stärkten, als fast niemand mehr an ihn glauben wollte. So nahm The Band einerseits entscheidenden Anteil an der Revolutionierung des Folk(-Rock), schuf andererseits mit *The Basement Tapes* (zusammen mit Dylan) und *Music from Big Pink* unvergessene Sammlungen von Songs, die tief in der kollektiven amerikanischen Psyche verwurzelt liegen und bis heute wenig von ihrer genuinen Ausdrucksstärke und Wirkungsmacht verloren haben; als überzeitliche Kunstwerke provozieren sie immer wieder neue, weitreichende Interpretationen. Es steht also fest: Mit dem feierlichen Abschied dieser Gruppe von der Bühne, inmitten ihrer diversen Wegbegleiter, Mentoren und Vorbilder, wird nicht mehr und nicht weniger eingeläutet als das Ende einer Epoche (vielleicht sogar das Ende des kompromisslos gelebten Rock'n'Roll überhaupt) – ein letzter gemeinsamer Reigen zeigt noch einmal eine Vielzahl ihrer Protagonisten auf der absoluten Höhe ihrer Kunst, in einer energetischen Entladung voller Überschwang, geprägt von gegenseitigem Respekt und einer guten Portion Melancholie.

All diese Implikationen schwingen von Anfang an mit, wenn *THE LAST WALTZ* Fäden aufnimmt und Fährten legt, die Chronologie kurzschließt, um einen vielschichtigen Zugang zu dem Phänomen The Band zu

ermöglichen. Man könnte auch sagen, der Film umkreist seinen Gegenstand regelrecht und schafft durch seine komplexe Struktur von unterschiedlichen Zeit- und Bedeutungsebenen erst den Rahmen, innerhalb dessen auch der kulturhistorisch nicht vorgebildete Laie die Signifikanz und Endgültigkeit des Anlasses erfassen kann. Entsprechend wird in der Folge des zitierten verschachtelten *Intros* immer noch nicht der Blick auf die Bühne oder auf die Darbietungen in ihrem realen Ablauf freigegeben. Die sich im Walzertakt ausbreitende Titelsequenz präsentiert den in anachronistischer Opulenz ausgestaffierten Festsaal des *Winterland Auditoriums* [2]. Die Kameras durchmessen im Rhythmus der Musik den Raum und folgen dem durchchoreographierten Arrangement in perfektem Gleichmaß, die sich drehenden Paare tanzen förmlich die *credits* hinweg. Eine Sequenz wie diese erinnert eher an eine Spielfilmeröffnung, genauer an die eines amerikanischen Filmmusicals der 1950er Jahre, als an einen zeitgemäßen Dokumentarfilm. Auch der offensichtlich beabsichtigte *Patina-Look* des Films, gespeist durch warme, dunkle und satte Farben – es überwiegen Rot- und Brauntöne – scheint einer längst vergangenen Ära zu entstammen bzw. diese noch einmal heraufzubeschwören. Doch schon nach dem nächsten Schnitt sieht der Zuschauer sich einer kurzen Interviewszene gegenüber, wie sie selbstreflexiver und experimenteller kaum sein könnte: Ein unsicherer, sichtlich nervöser Fragensteller (Scorsese höchstpersönlich) sitzt mit seinem Interviewpartner (Robbie Robertson) in einem spärlich ausgeleuchteten Raum. Uneindeutige Fragen nach der Bedeutung des Konzerts werden mehrmals gestellt, nach einem *Jump Cut* und mehrfachen Re-Kadrierungen wird neu angesetzt, hektische Kameraschwenks versuchen der Unterhaltung zu folgen, alles wirkt unfertig wie eine Rohschnittfassung. Es sind jene Ambivalenz, jene bewusste Unausgeglichenheit bzw. der eklektische Zugang zwischen dokumentarischem Anspruch, Improvisiertheit und perfekter Inszenierung, die den Film zu einem Unikat seines Genres werden lassen. Erst jetzt, nach komplizierten Umwegen und mehrfachem `Atemholeñ, erscheint der fulminante Auftakt des legendären Abends mit umso größerer Wucht auf der Leinwand – im komplett abgedunkelten Saal ist nur das Raunen der Zuschauer zu hören, die Vorfreude ist greifbar. Plötzlich flackern Scheinwerfer zu vereinzelt Tönen und ersten Akkorden auf, um schließlich die Bühne

in stimmungsvoller Eleganz erstrahlen zu lassen; *Up on Cripple Creek* ertönt. Von diesem Zeitpunkt an ist der Film endgültig bei sich selbst angekommen – im Schwung und im formalen Gleichgewicht – ein musikalisches *highlight* folgt auf das andere; jede Note und jede Aktion der Musiker werden eingefangen und durch eine *mise en scène* vermittelt, in der nichts dem Zufall überlassen scheint. Auch versteht man erst jetzt, was es mit der Aufforderung zu Beginn des Films tatsächlich auf sich hat, und möchte die Lautstärke jäh noch etwas erhöhen [3]. Hier wird der Zuschauer nach allen Regeln der Kunst in den Bann geschlagen: von dem Zusammenspiel dieser Virtuosen, ihrer Freude am Spiel und dem totalen Verschmelzen mit ihren Instrumenten, ihrer Musik – man ist beinahe versucht, von einer Aura zu sprechen, die hier in Erscheinung tritt und durch die filmische Bearbeitung zelebriert bzw. für die Nachwelt in ein Monument aus Zelluloid gegossen wird. Vielleicht erschafft jedoch auch erst die filmische Vorgehensweise diesen auratischen Charakter. Nichtsdestoweniger bleibt der zu Beginn etablierte selbstreflexive Impetus des Films bestehen und kreiert einen doppelten Boden, der die Brüchigkeit und Vergänglichkeit solcher ekstatischen und euphorischen Momente, stellvertretend für eine Lebensphilosophie, stets in Sichtweite hält. Man begegnet keinen unnahbaren, unfehlbaren und ikonengleichen Künstlern, sondern lernt Protagonisten kennen, die vor langer Zeit einen Weg eingeschlagen haben, den sie nicht mehr zurückgehen können, dessen Endpunkt aber nun unmittelbar vor ihnen liegt. Diese Männer sind buchstäblich am Ende – aber nicht, bevor noch einmal alle Register gezogen worden wären.

Dem Anspruch, die hypnotische Kraft der *live* aufgeführten Rock-Musik und ihrer Interpreten einzufangen und für ein großes (Kino-)Publikum physisch in möglichst unmittelbarer Weise erfahrbar zu machen, versucht das Kino mit dem Aufkommen des *Rockumentary*-Genres im Amerika und England der 1960er Jahre zu genügen. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit der Geburt und Hochphase der *Direct-Cinema*-Bewegung und den neuen technischen Möglichkeiten einer flexiblen, dem unerwarteten, spontanen Impuls folgenden Kameraführung von der Schulter, die den Zuschauer ins Geschehen involviert, ihn demnach die direkte Beteiligung des Filmemachers während der Aufnahme

nachempfinden lässt. Nicht zuletzt verfolgt dieser, spätere Generationen von Dokumentaristen prägende Drehstil das Ziel, die filmische Apparatur bzw. das Medium *per se* durch das völlige Abtauchen ins Geschehen so geschickt wie möglich unsichtbar zu machen, möglichst nichts – auch nicht den Filmemacher als Vermittler – zwischen die Ereignisse und den Kinozuschauer treten zu lassen. Über eine spezifische, sprunghafte und Synchronizität suggerierende Schnitttechnik wird diese Direktheit des filmisch vermittelten Erlebnisses oft noch erhöht. Eingestreute Interview-Sequenzen fangen meist stellvertretend Stimmung und Lebensgefühl der Zuschauer und Beteiligten vor Ort ein, während des Festivals bzw. Konzerts, was den Grad an Authentizität um ein weiteres Moment zu steigern sucht. Auf diese Weise entsteht eine neue, höchst populäre Spielart des (Musik-)Dokumentarfilms, die noch bis heute viele Aufzeichnungen von Rock- und Pop-Konzerten in Stil und Struktur beeinflusst. Als Inbegriff und Modell jener Art der *Rockumentary* gilt nach wie vor *WOODSTOCK* (USA 1970, Michael Wadleigh) – ein epochales Werk, an dem sich, wie auch an Murray Lerner's (z.B. *FESTIVAL*, USA 1967), David und Albert Maysles (*GIMME SHELTER*, USA 1971) oder D. A. Pennebaker's (z.B. *MONTEREY POP*, USA 1967) Filmen, alle in den Folgejahren in Erscheinung tretenden Exemplare des Genres messen lassen mussten; so auch *THE LAST WALTZ*, der am 13. Juli 1978 in Deutschland uraufgeführt wurde [4], also fast zwei Jahre nach dem im Zentrum stehenden Ereignis. So lange dauerte die Postproduktion, die mit ebensolcher Akribie angegangen worden war wie schon die Vorarbeit und der Dreh selbst. Konnten Zuschauer und Kritiker demnach ein filmisches Ereignis in der Tradition der großen Vorläufer innerhalb des noch jungen Genres erwarten, so war das Erstaunen über den Film nur um so größer, da er ein Rockkonzert in einer völlig ungewohnten Art und Weise präsentierte, die – insbesondere von Kritikerseite – zunächst geteilte, teilweise harsche Reaktionen hervorrief. Nichts ist hier übrig geblieben von den typischen hektisch-wackeligen Bildern und Kamerafahrten eines Michael Wadleigh im Stile des *Direct Cinema*, kaum ein Zuschauergesicht kann während der gesamten *performance* aus der nur selten überhaupt zu erahnenden Masse des Publikums im Sinne eines effektvollen *reaction shots* ausgemacht werden. Die Illusion eines in seiner Chronologie wiedergegebenen Ereignisses wird von

vornherein zerstört, gängige experimentelle Einschübe, wie bspw. das *Split-Screen*-Verfahren, sind wiederum nicht zu finden etc., kurz: Den geltenden Grundprinzipien des noch jungen Genres wird bewusst nicht gehuldigt zugunsten einer streng durchkomponierten Bildgebung, die um einen noch minutiöser angelegten Schnittrhythmus ergänzt ist. Die künstlerische Bearbeitung ist in jedem Moment unterschwellig spürbar. Dennoch verfehlte der Film beim breiten Publikum nicht seinen Effekt. Er wurde begeistert aufgenommen und erfuhr Jahre später dann auch eine nahezu vollständige Rehabilitierung durch die Kritik, gilt heute gar als Meilenstein des Genres, wenn nicht als „best rock movie ever“ (Travers, 2002), unter anderem wegen seiner bewussten Abkehr von zu jener Zeit fast schon kanonisierten formalen Charakteristika.

Der besondere Zugang, den *THE LAST WALTZ* zu seinem Sujet findet, und die nahezu sogartige Wirkung, die der Film auf den sich in irgendeiner Weise dieser Musik verbunden fühlenden Betrachter ausübt, müssen auf mehreren Ebenen analysiert werden, fußen jedoch nicht zuletzt auf dem spezifischen Hintergrund des Regisseurs Martin Scorsese sowie auf dessen ganz persönlicher Beziehung zur (Rock-)Musik. Diese innige Verbindung spiegelt sich im Film personalisiert in der Künstler- bzw. Männerfreundschaft wider, welche sich während des *THE-LAST-WALTZ*-Projektes – fast vor den Augen des Zuschauers (Scorsese selbst übernimmt durchgehend die Rolle des Interview-Führenden) – zwischen dem Regisseur und dem *frontman* von The Band und Producer des Films, Robbie Robertson, entwickelte und schließlich in eine noch immer andauernde kreative Kooperation mündete (Robertson fungierte für viele Scorsese-Filme seit Anfang der 1980er Jahre als *musical supervisor*, zuletzt für *SHUTTER ISLAND*, USA 2010). Der Film-Fan Robertson selbst war es auch, der Scorsese als Regisseur auswählte und über den gemeinsamen Freund und Executive Producer Jonathan Taplin für das Prokekt gewinnen konnte.

Die der Welt der Musik und besonders des Rock'n'Roll inhärente und durch ihre *performer* freigesetzte sinnliche Energie nimmt im emotionalen, nervös-getriebenen und sperrigen Werk Scorseses von dessen frühen Spielfilmen an als *soundtrack* und Stilmittel eine essentielle Rolle ein. Der Regisseur zählt tatsächlich zu den ersten

Filmmachern, die `vorgefundené, also präexistente zeitgenössische und populäre Musik anstelle eines klassischen, extra für den Film komponierten *scores* bzw. in Ergänzung zu diesem verwenden. Auf den ersten Blick verwundert das nicht, da Scorsese doch einer Generation angehört, die in hohem Maße durch die Pop- und Rockmusik der 1950er, -60er und -70er Jahre sozialisiert und geprägt worden ist. Aber in Scorseses Filmen, und das gilt ganz besonders auch für *THE LAST WALTZ* [5], ist die Musik weit entfernt davon, in einer illustrativen Funktion zu erstarren, die Stimmung filmischer Momente lediglich zu bestätigen, zu kontrapunktieren oder zu erhöhen. Sie wird genauso wenig auf ihre gängige Rolle als Keimzelle eines Zeitkolorits beschränkt. Vielmehr ist Musik bei Scorsese nicht selten der Schlüssel zum psychologischen Subtext des ganzen Films oder scheint für den Kino-Zuschauer eine Tür ins Unterbewusste der Filmhelden sowie in ihre Welt zu öffnen. So fungiert sie unter anderem als Off-/On-Kommentator, innerer Monolog oder Impuls- und Rhythmusinitiator gleichermaßen; sie öffnet assoziative Höfe, stellt intertextuelle Bezüge und über *sound* und *lyrics* eine zweite Bildebene her, sorgt einmal für affirmative Nähe und ein anderes Mal für ironische Distanz. Mit anderen Worten: Sie ist ein eigenständiger, stets präsenter und verführerender Erzähler.

Die Affinität des damaligen Regie-*shooting-stars* Scorsese und dessen filmischer Welt zum körperlich animierenden, geradezu `viszeralem Modus des Rock'n'Roll erklärt sich weiterhin aus jener brisanten Mischung von einerseits unverstelltem, dionysischem Ausleben bzw. Vermitteln von wahrhaften Emotionen und andererseits der stets drohenden Gefahr, welche der damit einhergehende *way of life* für seine Protagonisten bereithält. Es handelt sich oft um Menschen/Künstler, die dem exzessiven bzw. narzißtisch-selbstzerstörerischen Typus, wie er in Scorseses Spielfilmen meist im Zentrum steht, direkt verwandt sind. Auch bewegen sie sich in einer Welt des ausgelebten Machismo, mit der sich der Filmmacher bis heute immer wieder auseinandersetzt, zu der er in einer Art ambivalenten Ehrfurchts- bzw. Hass-Liebes-Beziehung zu stehen scheint [6]. Die emotionale Gewalt, welche die Musik während einer *performance* auf den Zuschauer ausübt, mit der sie ihn im positiven und befreienden, aber manchmal

auch beängstigenden Sinne gefangennimmt, weist darüber hinaus starke Parallelen zum oft als halluzinatorisch beschriebenen Effekt des Kinos und den dort vorherrschenden Wirkungsweisen auf. Diese innere Verwandtschaft muss dem Regisseur und Musikfanatiker Scorsese spätestens seit seiner Mitarbeit als Cutter und Regie-Assistent an *WOODSTOCK* oder *MEDICINE BALL CARAVAN* (USA 1971, François Reichenbach) klargeworden sein. So war es im Grunde nur eine Frage der Zeit, bis sich die Wege Scorseses und die des Rock'n'Roll nachhaltiger kreuzen würden. Ein großes Thema von *THE LAST WALTZ* ist schließlich die Versuchung, die von dieser überlebensgroßen Welt und ihrem *soundtrack* ausgeht; nicht nur der Zuschauer wird hier verführt, denn dieser wird in den Interview-Passagen sogar Zeuge, wie stellvertretend der Filmemacher höchstpersönlich als direkter Adressat der Erzählungen seines Musiker-Freundes Robertson und dessen Gefährten der Verführung erliegt. Gerade jene Einschübe wurden dem Film häufig als Schwäche ausgelegt - die erst einmal hölzern wirkenden, inszenierten Interviews sowie die offensichtliche Diskrepanz zwischen dem sich teils nervös gebärdenden, teils verzückten Filmemacher und den umso cooler und verbrauchter auftretenden Musikern. Letztlich geht jedoch von diesen unbeholfenen Versuchen des Nicht-Musikers Scorsese, sich vor laufender Kamera an das faszinierende, aber auch hermetische Universum des Rock'n'Roll heranzupirschen, gleichermaßen ein starker Reiz aus. Der Regisseur bewegt sich zwar zeitweise in der Sphäre seiner Protagonisten, steht aber, völlig uneitel, gemeinsam mit dem Zuschauer bzw. stellvertretend für ihn bewundernd und auf den ersten Blick hilflos vor diesen kaum greifbaren Gestalten, versucht vergeblich, sie oder die Essenz bzw. die Hybris ihrer Künstlerleben zu erfassen. Jenes von vornherein zum Scheitern verurteilte Unterfangen läuft häufig auf bewegungslose *close-ups* von den Gesichtern der Band-Mitglieder hinaus - als Nachklang auf eine gerade erzählte Anekdote, oft genug aber auch als Bestätigung dafür, dass nicht das gesprochene Wort diese Menschen ergründen kann, sondern viel eher, wenn auch nur annäherungsweise, der Kamera-Blick in Kombination mit ihrer Musik. Solchermaßen findet eine Personalisierung innerhalb des Films statt, wie sie vorher im *rockumentary*-Genre noch nicht zu sehen gewesen war - mehr noch: Über die Interview-Sequenzen in intimer Atmosphäre [7] suggeriert der

Film dem Zuschauer eine Möglichkeit, sich den Band-Mitgliedern und vor allem den Menschen als solchen privat zu nähern. Scorsese lässt sie jeweils einzeln und in der Gruppe zu Wort kommen. Jedoch entpuppt sich diese Nähe in der Rückschau insgesamt als Illusion. Entsteht zunächst der Eindruck, neben einigen interessanten Hintergrundinformationen zur musikalischen Prägung der Band, etwas Elementares über die individuellen Protagonisten und ihre Lebensphilosophie zu lernen, so verhält es sich vielmehr so, dass der Betrachter dem Prozess der Mythisierung quasi *in situ* beiwohnt. Denn nichts anderes geschieht hier auf der Leinwand: Aus einzelnen verstreuten Geschichten, die von den rauchenden, trinkenden und herumhängenden Band-Mitgliedern genüsslich und mit der paradigmatischen Abgeklärtheit von mit allen Wassern gewaschenen Rock-Veteranen vorgetragen werden, setzt sich ein Bild ihres Rock'n' Roller-Weges zusammen, wie es von der Fach- und Klatsch-Presse nicht schillernder hätte ausgemalt werden können. Die Anekdoten der *road experience* klingen dann auch beinahe zu ausgebufft und exemplarisch, um wirklich erlebt worden zu sein, bspw. wenn Robertson von dem letzten gemeinsamen Abend mit Sonny Boy Williamson erzählt und die Blues-Legende als immer noch virtuosen, aber heimlich nebenbei Blut spuckenden Harmonika-Spieler ausmalt; oder wenn die Band-Mitglieder ihre gemeinsame Diebes-Taktik beschreiben, mit der sie sich als arme Nachwuchsmusiker zu Beginn ihrer Karriere im Supermarkt Nachschub an Essen und Zigaretten verschafften. Fakt und Fiktion, Lebenserzählung und Selbststilisierung bzw. Mythenbildung gehen in solchen Momenten Hand in Hand oder verschränken sich auf uneindeutige Weise miteinander [8]. Und wenn der Regisseur sich dann auch noch die Zeit nimmt, die bedeutungsschwangeren Worte im filmischen Raum bzw. im Kinosaal nachhallen zu lassen, während die Protagonisten halb abwesend, halb nachdenklich ins Leere blicken - so als könnten sie ihr Leben selbst nicht ganz fassen - dann hat man als Zuschauer kaum eine zweite Wahl, man muss diesen Typen einfach glauben. Oder besser: Man möchte es, von ganzem Herzen. Denn man beginnt in solchen Szenen gleichzeitig zu begreifen, dass es doch eben dieses Nirvana ist - jener ominöse Zwischenraum zwischen dem Mythos vom lebensgeprüften und getriebenen Musiker, der nicht anders kann, als um jeden Preis, bis zum oft bitteren Ende kreativ zu sein und am

Limit zu leben, und dem realen, fast gewöhnlichen Menschen von der Straße, der stellvertretend für jeden Fan ums Überleben kämpft – , das den Reiz solcher Figuren ausmacht. Diese beiden untrennbar miteinander verknüpften Seiten des Rock'n'Roll-Daseins macht Scorsese hier spürbar und huldigt ganz bewusst einem *bigger-than-life*-Schema, so dass Robbie Robertsons spätes Bekenntnis „*It's a goddamn impossible way of life ...*“ als Motto des ganzen Films genommen werden kann. Da die Methode der dokumentarischen Annäherung aber dermaßen offengelegt bzw. reflexiv-ironisch gebrochen wird, wirken die Intervieweinschübe niemals aufgesetzt oder störend-plakativ. Im Gegenteil: Es kommt dem Film zu Gute, dass Scorsese bewusst mit offenen Karten spielt; das Unbeholfene und Improvisierte hat hier System, ist in Wirklichkeit so minutiös geplant und inszeniert wie alles andere [9]. So scheinen auch jenseits der Bühne doch immer wieder `Momente der Wahrheit´ auf, die letztlich im Wesentlichen die Höhepunkte sowie das Rückgrat eines gelungenen Dokumentarfilms bilden sollten. Es drängt sich der Eindruck auf, dass gerade durch das betont inszenatorische Moment – die Fiktion also – einem Abbild des Wahrhaftigen auf die Spur gekommen werden kann. Eine Einsicht, die bereits lange vor Scorsese das Werk bedeutender Dokumentaristen wie bspw. Jean Rouch prägte oder auch, auf ganz andere Art, Werner Herzogs Idee einer `poetischen, ekstatischen Wirklichkeit´ entspricht (vgl. Herzog, 1999), jenseits des *direct-cinema*-Impulses.

Aber *THE LAST WALTZ* ist in seiner filmischen Struktur nur zum Teil dokumentarisch im analytischen Geist solcher *behind-the-scenes*- und *talking-heads*-Szenen; den größten Anteil machen natürlich die Darbietungen der Musiker aus. Hier nehmen das Direkte, die reine Präsenz der Musik und ihrer Interpreten den kompletten filmischen Raum ein, drohen diesen beinahe zu sprengen. In der Konzentration auf das Bühnengeschehen, auf die verbale, gestische und künstlerische Kommunikation der Musiker untereinander, muss ein wichtiges Charakteristikum des Films erkannt werden, welches ihn am markantesten exponiert im Verhältnis zu den großen Vorgängern des Genres. Trugen in *WOODSTOCK* oder *MONTEREY POP* die Hintergrundszene und Impressionen aus dem Zuschauer-Raum entscheidend zum Publikumserfolg bei – als affirmativer Anker sozusagen, der jedem

Zuschauer das Gefühl des „Dabeigewesenseins“ bereitstellt – so ist es hier einzig die Show, also der enge Raum, in dem sich die Künstler bewegen, worauf der ganze Fokus liegt. Diese radikale Entscheidung, die Protagonisten nicht in Interaktion zur Außenwelt, also mit ihren Fans zu zeigen (oder diese zu Wort kommen zu lassen!), sondern nur untereinander, kann als Bestandteil einer fast ethnographischen Vorgehensweise beschrieben werden, die der Regisseur selbst oft in seinen Spielfilmen verfolgt: Ein Mikrokosmos, meist in Gestalt eines Milieus oder einer gesellschaftlichen Klasse, wird teilweise bis in die kleinste Geste und das scheinbar unbedeutendste Ritual pedantisch durchleuchtet, um am Ende exemplarisch auf das Universelle, das `große menschliche Drama, das Mythische zu verweisen. Eine solchermaßen umfassende Perspektive ist auch in *THE LAST WALTZ* zu spüren, und das Sujet lädt mit Nachdruck dazu ein. War das Konzert doch von vornherein als `großer Wurf` gedacht: ein Abend, der so allumfassend, wie es nur geht, die gesamte Entwicklung und Spannweite der Band offenbart, an dem nicht nur die größten Songs aufgeführt, sondern über die schier nicht enden wollende Reihe von legendären Überraschungs-Gaststars ein Netzwerk der amerikanischen Kulturgeschichte ausgebreitet werden sollten. Da bringen berühmte Beat-Poeten wie Lawrence Ferlinghetti und Michael McClure Verse zu Gehör oder The Staple Singers ihre ganz eigene „schwarze“ Version der The-Band-Hymne *The Weight* und bestätigen für den Zuschauer ein für alle Mal die stets zu erahnende Nähe der Band zur religiösen Liedform des Gospels bzw. Spirituals [10]. Da werden gemeinsam mit Pionieren des Blues und des Jazz wie Muddy Waters und Dr. John lautstark und extensiv weitere Brücken zur amerikanischen *roots*-Musik geschlagen und darüber hinaus mit Eric Clapton, Paul Butterfield oder Van Morrison nicht nur persönliche Freunde der Bandmitglieder, sondern veritable zeitgenössische Nachfolger als `Fackelträger` präsentiert. Auf der anderen Seite bekommt der Zirkel der in der ersten Hälfte der 1970er Jahre populären, introvertierten Singer-Songwriter-Bewegung um Figuren wie Joni Mitchell und Neil Young ebensoviel Platz eingeräumt. Ist dann zuguterletzt noch Bob Dylan, im Erscheinungsbild noch geprägt durch seine vor kurzem abgeschlossene *Rolling Thunder Revue*, als Leitwolf eingetroffen, um zum Höhepunkt alle buchstäblich hinter sich zu vereinen, muss seinem Song *Forever Young* sowie der

gemeinsam intonierten Hymne *I Shall Be Released* nichts mehr hinzugefügt werden, um den Gedanken dieses Abends auf den Punkt zu bringen.

Ist man heute von etlichen *Tribute*-Konzerten im Zuge des 1960er-/70er Jahre-Revivals an stilistisch ähnlich breit gefächerte Veranstaltungen mehr als gewöhnt, teilweise davon übersättigt, so galt ein solches Unterfangen 1976 als absolutes Novum. Hieraus spricht bei weitem nicht nur das egozentrische Bestreben einer Band, sich in die amerikanische Musikgeschichte einzuschreiben, denn dies war schon längst geschehen. Vielmehr lässt sich hieraus ein akademischer Anspruch und Impuls von The Band ablesen, ihren künstlerischen und nationalen Wurzeln nachzuspüren, auf diese hinzuweisen, sie als unsterblich zu feiern und schließlich weiter zu tragen. Auch in diesem Antrieb ist eine Wesensverwandtschaft der Filmhelden und *The-Last-Waltz*-Initiatoren Robertson und Co. mit dem italo-amerikanischen Regisseur auszumachen, denkt man heute in der Rückschau an die zahlreichen dokumentarischen und archivarischen Projekte Scorseses in den folgenden Jahrzehnten, nicht nur was die Film- und Musikgeschichte angeht, sondern stets auch bezüglich der den realen amerikanischen Alltags-Menschen bzw. den (Film-)Helden prägenden historischen Ereignisse und vielseitigen kulturellen Quellen [11].

Doch eben dieser teilweise überambitionierte Anspruch ist es auch, der dem Film die wenigen, aber nicht ganz unbegründeten Kritiken eingebracht hat, welche bis heute nicht endgültig entkräftet werden können. Der Gestaltungswille der Kreativen – sowohl auf der Bühne als auch hinter der Kamera – geht so weit, dass das titelgebende Ereignis für den Film im Nachhinein `aufgebessert` wird. Indem sie, wie bereits oben erwähnt, einige Auftritte, die während des Konzerts nicht zustande kamen, der Vollständigkeit halber auf der MGM Studiobühne nachgedreht haben, reihten die Verantwortlichen neben dem Staples-Song auch zwei weitere Stücke (*Evangeline*, einen Walzer im Cajun-Stil, gemeinsam mit Emmylou Harris interpretiert, und das *The-Last-Waltz-Theme*) wie selbstverständlich in die Reihe der Konzertdarbietungen in der Endschnittfassung ein. Zum Einen ist das eindeutig wieder dem akademischen Perfektionismus eines Robbie Robertson geschuldet, der

die Country- und Gospelsinflüsse in der Show zu wenig berücksichtigt fand, zum Anderen bot dieses Nebenset einer MGM-Musicalbühne dem experimentierfreudigen Regisseur über die Interviewsequenzen hinaus genau die Spielfläche, um sich inszenatorisch beinahe spielfilmgerecht auszutoben. Scorseses Kameraregie wirkt hier wie entfesselt: Während es bei den Konzertaufnahmen durch die bloße Anzahl und technische Versiertheit der Kameramänner schon zu einem Ausmaß von im Vorfeld choreographierter Dynamik und Bewegung kommt wie bei kaum einem *live shooting* eines Rockkonzertes jemals zuvor – obwohl die Kameraführung hier aber insgesamt noch als ruhig und wenig aufdringlich zu bezeichnen ist –, so besteht die MGM-soundstage-Sequenz buchstäblich nur aus Kamerafahrten. Der Zuschauerblick schwebt, kreist und tanzt förmlich im Takt der Country- und Walzer-Melodien um das surreal beleuchtete Set. Wird die Tiefe des Raumes in diesem Teil des Films das erste Mal in unverkennbarer Scorsese-Manier voll ausgelotet, von einigen speziellen *travellings* hinter der *Winterland*-Bühne und ungewöhnlichen Einstellungen während des Konzerts einmal abgesehen, lastet dieser Sequenz bei aller eindringlichen Wirkung und Virtuosität doch auch der Beigeschmack des Artifizialen an. Der dokumentarische Anspruch scheint für einige Minuten in den Hintergrund zu treten zugunsten des starken Willens zur perfekten Inszenierung. Es wirkt fast so, als ob der Regisseur, hatte er einmal die volle Farb-Palette des Regie-Handwerks zur Verfügung, hier nicht widerstehen konnte, zumal er an den verschwenderischen Einsatz der Mittel in der Phase seiner *NEW YORK, NEW YORK*-Produktion gewöhnt war. Hier balanciert der Film auf dem schmalen Grad zwischen originärem, aber immer angemessen-zurückhaltendem dokumentarischem Ausdruck und künstlerischer Masturbation. Trotzdem wirken die intensive Art der *performance* sowie die enorme Präsenz der Musiker diesem Eindruck entgegen, so dass selbst in dieser blau-rosa gefärbten und von künstlichen Rauchschwaden durchwaberten `Bühnenwelt´ [12] ein hohes Maß an Authentizität und schlichter Schönheit aufscheint. Darüber hinaus werden auch in dieser erschaffenen `Kunst-Welt´ die Mittel der Inszenierung offen gelegt, wenn die Kamera nach Ende der Vorstellung noch lange auf der sich langsam leerenden Szenerie verweilt und sie damit eindeutig als eine einfache Holzbühne mit einigen technischen Aufbauten und Gerüsten für die Scheinwerfer

entlarvt bzw. entzaubert. Immer wieder offenbart sich auch die harte Arbeit, die hinter dem ganzen Projekt steht – wie auch der Schweiß auf den Gesichtern der Musiker durch viele *close-ups* während des Konzerts sichtbar gemacht wird.

Der andere große Impuls, welcher während des Konzerts und des Films, neben dem akademischen Grund-Tenor, immer prominent im Vordergrund steht, ist der auf der Bühne ausagierte (ebenfalls uramerikanische) Demokratiegedanke. Mit jedem einzelnen neu auftretenden Künstler füllt sich der Raum weiter, und es findet sich Vortrag um Vortrag die heterogene künstlerische Gemeinschaft zum familiär anmutenden *Thanksgiving*-Festakt zusammen. Auch wenn man als Film-Zuschauer in einigen Momenten das Bedürfnis verspürt, einen Eindruck von der Überraschung und Euphorie zu erhaschen, die im *Winterland Auditorium* nach jeder weiteren Ankündigung eines kommenden *highlights* um sich gegriffen haben müssen, so sind die ehrliche Freude und Wärme, mit der die Musiker und Dichter von ihren Kollegen begrüßt und aufgenommen werden, am Ende aussagekräftiger als jedes schreiende Fangesicht. Dass das Publikum aus dem Häuschen ist angesichts des überbordenden Programms, setzt der Film schlicht voraus [13]. Was zählt, ist vielmehr die Art und Weise, wie hier gespielt, kommuniziert und miteinander umgegangen wird, die Quelle der Faszination also. Die konzentrierte Beobachtung der Bühnenhandlung ermöglicht es, kleine kameradschaftliche Gesten und Nuancen wahrzunehmen, wie das spontane musikalische Einspringen Robertsons, als sich Eric Claptons Gitarrenkord während des ersten Solos löst, oder einzelne bedeutungsvolle Kommentare aufzuschnappen, die *in nuce* eine gemeinsame Haltung bzw. eine gemeinschaftliche `Mission` auf den Punkt bringen. So bleibt es auch lange in Erinnerung, wenn Neil Young, von der Kamera in Naheinstellung und Heranfahrt eingefangen, nach den ersten Mundharmonika-Tönen seines *Helpless* noch einmal absetzt und mit halb wissendem, halb schelmischem Blick nur ein „*They got it now, Robbie!*“ in Robertsons Richtung raunzt, bevor er eine seiner bewegendsten Interpretationen des Songs abliefert. Den Gedanken weiterverfolgend ließe sich feststellen, dass Young natürlich Recht behält – der Konzert- wie auch der Filmzuschauer haben zu diesem Zeitpunkt endgültig verstanden. Spätestens wenn auch

Altmeister wie Muddy Waters oder der sonst für seine mürrisch-distanzierten Auftritte bekannte Van Morrison auf der Bühne aus purer Lust am Gesang halb ekstatisch herumhüpfen und tanzen, unter den freudig-überraschten Blicken (selbst der Band-Kollegen), kann es keinen Zweifel mehr daran geben, dass man etwas Großem und Einzigartigem beiwohnt. Muddy Waters' Auftritt kommt, mehr noch als den anderen *acts* zuvor und danach, etwas Änigmatischem bzw. Gottesdienstähnlichem gleich und wird auch in entsprechender Weise gefilmt: Die Kamera ruht minutenlang fast ohne Einstellungswechsel (zwischen Nah- und Großaufnahme) auf diesem manischen Prediger, der die Menge wie seine Begleitmusiker gleichermaßen in Atem hält.

Die Interviewszenen setzen Akzente zwischen den *performances*, sind häufig das lockere thematische Bindeglied, das zum Einen für einen weichen, einleitenden Übergang sorgt, aber andererseits auch neue Bedeutungshorizonte erschließt. Hierbei entsteht häufig der Eindruck, dass die Songs in feiner Abstimmung auf das zuvor Gesagte reagieren, wie es am Beispiel des Joni Mitchell-Auftritts am eindrücklichsten zu beobachten ist: Eben noch hört man die Band-Mitglieder über die Beziehungen zu und den Stellenwert von *women on the road* philosophieren, und schon ertönt mit *Coyote* der angemessene weibliche Gegenkommentar, aus dem so markante Textzeilen dank der filmischen Inszenierung in den Vordergrund gerückt werden wie „...a prisoner of the white lines of the freeway“. Ist Joni Mitchell erst einmal im Zentrum der Bühne angekommen [14], gilt ihr die ganze Aufmerksamkeit. Die Kamera ist, wie so oft, sehr dicht an dem Solo-Künstler, es wird nur selten zwischen den wenigen genutzten Einstellungen (es werden nur drei verwendet) hin und her geschnitten. Die Band tritt als respektvolle Begleitung lediglich marginal und unscharf in Erscheinung, obwohl ihre Präsenz stets spürbar bleibt. Kurze und dezente Kamerafahrten stören den komplexen Vortrag in keiner Weise, sondern lenken den Blick und das Gehör nur umso deutlicher auf selbigen. So kommt auch dem Text dieser Song-Poetin der Stellenwert zu, den er verdient.

Aus der akribischen Planung und der bedachten Vorsicht, mit der sich der Regisseur seinen (Anti-)Helden von The Band und deren Freunden

nähert, spricht ein tiefer Respekt vor den Männern, ihrer Kunst und nicht zuletzt ihrer *street credibility* (wie es Georg Seeslen sehr treffend bezeichnet). Scorsese, obwohl zu diesem Zeitpunkt noch mitten in der finanziell desaströsen *NEW YORK, NEW YORK*-Produktion gefangen [15], lässt es sich nicht nehmen, ein für seine Arbeitsweise obligatorisches Skript opulenten Ausmaßes anzufertigen, in dem der ganze Abend Auftritt für Auftritt im Vorfeld durchexerziert ist, nach folgenden fünf Kategorien: 1. Interpret; 2. *lyrics*; 3. Instrumente; 4. Beleuchtung; 5. Kamerabewegung/ -einstellung. So ist es ihm möglich, alle Variablen unter Kontrolle zu behalten, ohne während des Drehs nicht auch, im groben Rahmen der Vorgaben, Momente der spontanen kreativen Freiheit zulassen zu können. Auf diese Weise können bspw. eine Songzeile mit einer bestimmten Kamerafahrt kombiniert, die entsprechende Beleuchtung angepasst oder einzelnen Interpreten oder Instrumenten spezifische Aufmerksamkeit des Kamerablicks zuteil werden. Der Wechsel der Einstellungen erfolgt nach einem gleichmäßigen Schema und Rhythmus - man wird manchmal unweigerlich an die Bühnenszenen von *NEW YORK, NEW YORK*, manchmal aber auch an die Ringszenen aus *RAGING BULL* (USA 1980, Martin Scorsese) erinnert [16]. Diese fast an Pedanterie grenzende Planung ist dem fertigen Film in der analytischen Rückschau in vielen ergreifenden Momenten anzumerken, wie in Rick Dankos Darbietung von *Stage Fright*: Es ist nur die Silhouette des Interpreten von hinten im Scheinwerferkegel zu sehen [17], während er einen bedrohlich wirkenden, beinahe schwarzen Bühnenraum adressiert. Die Kameraeinstellung ändert sich kaum, dauert beklemmend lange an und bietet somit die perfekte bildliche Entsprechung zum inhaltlichen Tenor des Songs.

Sicher kann das ganze Projekt, von der Idee eines Abschiedskonzertes bis hin zur Intention der angemessenen filmischen Dokumentation und somit zum Festhalten für die Ewigkeit als Liebeserklärung auf mehreren Ebenen bzw. als Schwanengesang einer Ära verstanden werden, die zu diesem Zeitpunkt nach mehreren soziokulturellen und politischen Desillusionierungsschüben eigentlich ihre Hochphase längst hinter sich hatte. Die Mitglieder von The Band machen gleich mehreren Generationen von Musikern ihre Aufwartung und zelebrieren

gemeinsam mit ihnen den Geist sowie die verschiedensten Facetten des Rock'n'Roll; in jeder einzelnen *performance* schwingt wiederum eine Verbeugung des prominenten Gastes vor der Gesamtleistung der Band-Mitglieder mit; und die *crew* der Filmemacher – allesamt ebenfalls Meister ihres Fachs wie die heute legendären Kameramänner Vilmos Zsigmond, Michael Capman, Laszlo Kovacs und Bobby Byrne – ist sich stets des epochalen Stellenwerts des Ereignisses bewusst. Alle Beteiligten agieren dementsprechend professionell. Viele der auftretenden Musiker geben so herausragende Vorstellungen, wie sie nie zuvor oder später filmisch dokumentiert wurden. Die Aufzählung dieser Prämissen allein reicht jedoch trotzdem nicht aus, will man *THE LAST WALTZ* in filmhistorischer Perspektive tatsächlich gerecht werden und angemessen würdigen, denn es sind vielmehr der erläuterte intensive kreative Zugang zu diesem kulturellen Großereignis und besonders auch die filmische Annäherung an die The-Band-Musiker als prototypische Rock'n'Roll-Protagonisten, die den Film einzigartig machen. Parallel zum archivarisch-dokumentarischen Kraftakt einer ambitionierten Konzertaufzeichnung entwickelt sich über die komplexe verschachtelte Struktur dieser *rockumentary* eine Tiefendimension, die über die Intention der *direct-cinema*-Apologeten hinausgeht. Vielmehr scheint es angemessen, im Falle von *THE LAST WALTZ* von einem „semifiktionalen“ dokumentarischen Ansatz zu sprechen, der in erster Linie nicht nur das Ziel verfolgt, dem Kinzuschauer ein *live*-Erlebnis so unmittelbar und authentisch wie möglich nahezubringen, sondern dem Geist und inneren Antrieb einer Band, ihrer Welt und der hinter ihr stehenden Menschen auf die Spur zu kommen sucht, welche ihr Leben einer überlebensgroßen Sache verschrieben haben und dafür bereit sind, notfalls bis ans selbstzerstörerische Ende zu gehen. Dass dieser Weg eben nicht nur von fiktionalen oder mythischen amerikanischen Figuren und schillernden Rock'n'Roll-Stars gesäumt ist, sondern auch ganz reale menschliche Opfer einfordert, wird einem spätestens dann klar, wenn man sich den Selbstmord Richard Manuels nur einige Jahre nach der Uraufführung des Films in Erinnerung ruft. Es spricht für sich, dass ihm und Rick Danko, der 1999 ebenfalls vor seiner Zeit verstarb, die DVD-Edition zum 25. Jubiläum dieses Meilensteins der Rockmusik-Filmgeschichte gewidmet ist.

Die letzte Einstellung: Während die Band das THE-LAST-WALTZ-Thema auf der MGM-Studio-Bühne darbietet, entfernt sich die Kamera beinahe in Zeitlupe in Rückfahrt vom *setting*. Die Bühne wird immer kleiner, ist nur noch schemenhaft zu erkennen, bis sie – gemeinsam mit den Künstlern – im Dunkel des Raums verschwindet. Die Musik jedoch ist weiterhin zu hören, das Thema wechselt zur alten Volkweise *Greensleeves*. Über diese, an Antonioni erinnernde, inszenatorische Akzentuierung wird noch einmal die Fragilität einer Realität und Wahrheit des Moments bzw. die Zweifelhaftigkeit der Vorstellung von einem objektiven Dokument angedeutet. Was überlebt, sind weniger authentische Figuren oder ‚in Stein gemeißelte Biographien‘, sondern vielmehr Geschichten in Form von Erinnerungen, Legenden und Mythen. Dies gilt für Songs wie für Filme gleichermaßen. Ein großer Abend, eine Darbietung und auch eine Ära erreichen irgendwann unweigerlich ihr Ende und geraten allmählich in Vergessenheit. Die einst heldenhaft erscheinenden Protagonisten sterben. Die Musik an sich allerdings, genauso wie die über sie transportierten Geschichten, sind unsterblich. Umso mehr gilt damals wie heute: *„This film should be played loud!“*

Anmerkungen

[1] Ronnie Hawkins war es, der die späteren Mitglieder von The Band zu Beginn der 1960er Jahre unter seine Leitung nahm und mit ihnen die erfolgreiche *Rockabilly*-Formation The Hawks gründete, die bis zu ihrer Trennung 1964 als ein wichtiger Bestandteil der Musikszene Torontos galt.

[2] Das Stage-/ Setdesign Boris Levens tut hier das Übrige. Unter Verwendung des Bühnenbilds der aktuellen La Traviata-Aufführung der San Francisco Opera und einzelner Requisiten von *GONE WITH THE WIND* (Victor Fleming, USA 1939), der Hollywood-Oper *par excellence*, entstand eine Art surrealistischer Mixtur, gespeist aus Einflüssen europäischer Dekadenz und gründerzeitlichem Prunk, mit der auch Robbie Robertson und Veranstalter Bill Graham einverstanden waren, weil es ihrer Meinung nach dem Geist des Events entsprach.

[3] Man kann heute als DVD-Zuschauer die eruptive Stärke solcher Augenblicke im Kinosaal nur noch erahnen; eine seltene Gelegenheit zum Verständnis bot die Wiederaufführung des Films in ausgewählten Lichtspielhäusern zum 25-jährigen Jubiläum der Erstaufführung.

[4] Die amerikanische Uraufführung erfolgte drei Monate zuvor, am 26.4.1978.

[5] Im Gegensatz zum sonst zumeist extradiegetischen Musikeinsatz kommt hier hauptsächlich klar intradiegetische Musik vor. Diese wird aber auch teilweise beinahe unmerklich zum *soundtrack* umfunktioniert.

[6] Die Nähe von Scorseses persönlichen Spielfilm-Halbwelten zur Sphäre des Rock'n'Roller-Lebens kommt am eindringlichsten in einer Passage über die ersten harten Erfahrungen der Musiker in New York zum Ausdruck. Die Szene wird angemessen eröffnet mit dem *close-up* eines Posters von der Manhattan-Skyline. So reiht sich auch *THE LAST WALTZ* ein in die lange Kette von Scorseses Filmen über (Künstler-)Schicksale in dieser paradigmatischen „großen Stadt“. Sie stellen in Bezug auf den Regisseur letztlich alle eine Art von übergeordnetem Heimatfilm dar, der in gewissem Sinne seinen eigenen künstlerischen Werdegang und Lebensweg auf den Straßen New Yorks widerspiegelt.

[7] Sämtliche Interviews wurden in den Räumen von *Shangri-La*, dem eigenen Clubhaus und Studio der Band in Malibu nachträglich gedreht.

[8] Somit sind nicht nur die Figuren und Landschaften, die in ihren Songs beschrieben werden, Teil eines mythischen, halbrealen, halb-irrealen amerikanischen (Ur-)Kontinents, sondern auch die Musiker und Dichter selbst erscheinen als legendenähnliche Protagonisten einer schillernden Welt, die anscheinend in gewisser Verbindung zu verborgenen Wurzeln des kollektiven nationalen (Unter-)Bewusstseins steht. Ihr Werdegang spiegelt in mancherlei Hinsicht auch eine Form des *American dream* wider.

[9] Trotz der vermeintlich unbeholfenen Art, die Scorsese hier vor der Kamera an den Tag legt, scheint doch an einigen Stellen dezent dessen Kontrollbewusstsein auf, und es sind Indizien der subtilen Vorgehensweise bemerkbar, wenn der Regisseur etwa während des Gesprächs dem Kameramann fast nicht registrierbar eine Heranfahrt mit dem Finger suggeriert.

[10] Die Aufnahmen von den Staples gehören zu den wenigen nachträglich gedrehten und später eingefügten *performance*-Szenen des Films. Die Sänger sind demnach, genau genommen, nicht als Gäste des Konzertabends zu bezeichnen. Da dieser Auftritt jedoch neben zwei weiteren Songs nahtlos in den Film montiert wurde, ist es letztlich (auch nach Robertsons späterer Aussage) nur als ein den äußeren Umständen geschuldetes Versäumnis zu werten, dass die Staples nicht auch schon am Konzertabend anwesend waren.

[11] In diesem Kontext ist auch die Entscheidung Scorseses für die Verwendung von 35 mm-Filmmaterial im Rahmen der Produktion zu verstehen. *THE LAST WALTZ*

sollte nicht nur den `klassischen Look eines *features* haben, sondern das epochale Ereignis auch in `angemessener Weisé dokumentiert werden. 16mm-Amateur-Material kam für den Kino-Enthusiasten und späteren leidenschaftlichen Verfechter der Filmrestauration in diesem Fall nicht in Frage. Stattdessen war er bereit, enorme technische Hürden auf sich zu nehmen, so dass unter anderem die Halterungen für die sieben eingesetzten Kameras durch die Bühne in den Beton-Boden eingelassen werden mussten, um eine ruhige Führung zu ermöglichen. Allein in solchen bewussten und signifikanten Entscheidungen kommt der Abstand zur Philosophie des *direct cinema* nachhaltig zum Ausdruck.

[12] Entsprechend sind die Musiker hier auch im ländlichen Stil `kostümiert, wie man es eher aus ihrer *Big Pink*-Phase kennt. Außerdem spielen sie auf antiken Instrumenten und werden somit insgesamt deutlicher als zuvor Teil eines eigentlich längst vergessenen Country-Universums.

[13] Allein die Tatsache, dass das Publikum eine Show von fast sechs Stunden Programm – das nachmittags ausgerichtete üppige *Thanksgiving*-Truthahn-Essen im Winterland-Festsaal nicht berücksichtigt – ohne Murren und noch am Ende mit voller Inbrunst verfolgt, sagt alles über den Grad der Euphorie aus, der an diesem Abend geherrscht haben muss.

[14] Sie war zuvor bereits hinter einem Bühnenvorhang als `blauer Schatten im Bild und Sängerin der Harmonien zu Neil Youngs *Helpless* dezent, aber umso wirkungsvoller in Erscheinung getreten. Als `mütterliche Leitfigur des *singer-songwriter*-Kreises, die sich auch in ihren Liedtexten intensiv mit dem Geist der Gegenkultur, aber auch mit deren Kehrseite und Illusion beschäftigte, wird Mitchell im Rahmen des Films auch als `Seelé des Abends inszeniert. Dass die Kanadierin ihren alten Freund und Kollegen Young sowie The Band hier zunächst aus dem Hintergrund – noch unsichtbar – unterstützt, eröffnet im Hinblick auf die prägenden kanadischen, besonders literarischen Einflüsse auf die Rock'n'Roll-Szene eine weitere Bedeutungsdimension (und hat wohl weniger mit einer vermeintlich schwachen Kondition und *performance* Neil Youngs zu tun, wie Kiefer und Grob angedeutet haben, vgl. Kiefer/ Grob, 2004).

[15] Der Regisseur schob den *THE-LAST-WALTZ*-Dreh buchstäblich dazwischen bzw. nutzte seinen kurzen Thanksgiving-Urlaub vom Set für ihn und informierte die Produktion des laufenden Projektes nicht über sein Vorhaben, was ihm nachträglich große Schwierigkeiten bescherte.

[16] Die Ambivalenz der Bühne als Ort der kreativen Extase und des grenzenlosen Ruhms einerseits und als Schauplatz des (Überlebens-)Kampfes und der Bewährung andererseits entspricht *pars pro toto* Scorseses Rock'n'Roll-Portrait.

[17] An dieser Stelle sei besonders auf die extravagante und stimmungsvolle Bühnenbeleuchtung hingewiesen, die in der teils surreal, teils expressionistisch anmutenden Ausführung weit entfernt liegt von den gängigen Beleuchtungstechniken für Rockkonzerte. Auch hier geht es nicht um grelle Effekte oder die bestmögliche Sichtbarkeit, sondern ganz im Gegenteil eher um Verfremdung, das Erschaffen der für den jeweiligen Song passenden Stimmung und, in herausstechenden Momenten, das Etablieren weiterer Bedeutungsebenen.

Songs im Film:

Don't Do It - The Band
Theme from the Last Waltz - The Band
Up on Cripple Creek - The Band
The Shape I'm In - The Band
Who Do You Love - Ronnie Hawkins/The Band
It Makes No Difference - The Band
Such a Night- Dr John (Mac J. Rebennack)/The Band
Helpless - Neil Young/The Band
Stagefright - The Band
The Weight - The Band/The Staples
The Night They Drove Old Dixie Down - The Band
Dry Your Eyes - Neil Diamond/The Band
Coyote - Joni Mitchell/The Band
Mystery Train - Paul Butterfield/The Band
Mannish Boy - Muddy Waters/The Band
Further on up the Road - Eric Clapton/The Band
Sip the Wine - Rick Danko
Evangeline - The Band w/Emmylou Harris
Genetic Method - Garth Hudson
Ophelia - The Band
Caravan - Van Morrison/The Band
Forever Young - Bob Dylan/The Band
Baby Let Me Follow You Down - Bob Dylan/The Band
I Shall Be Released - Everybody w/Ringo Starr & Ron Wood
Theme from Last Waltz - The Band

Rezensionen und Analysen

Ackermann, Rita: The Last Waltz. (Rez.) In: *ND*, 02.01. 1982.
Alisch, Jörg: The Last Waltz. (Rez.) In: *Der Abend*, 15.07. 1978.
Altendorf, Jörg: The Last Waltz. (Rez.) In: *Filmecho/Filmwoche*, 21.07. 1978.
Bartholomew, David: The Last Waltz. (Rev.) In: *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 2. (Winter, 1979-1980), pp. 56-60.
Bartholomew, David: The Last Waltz. (Rev.) In: *Film Bulletin*, april/ may 1978.
Béhar, Henri: The Last Waltz. (Crit.) Dans: *Image et Son*, jul./ aug. 1978.

Bell, James: And the Band Played on. In: *S&S*, nov. 2002, p. 65. (Interview with Robbie Robertson).

Beyers, Jürgen: The Last Waltz. (Rez.) In: *Zitty*, 15/ 1978.

Blake, Richard A.: The Last Waltz. (Rev.) In: *America*, 20.05. 1978.

Bloom, Harold: The Last Waltz. (DvD-Rev.) In: *FC*, may/ june 2002.

Chevassu, François: The Last Waltz. (Crit.) Dans: *RdC*, Oct. 1978 (La Saison cinématographique '78).

Combs, Richard: The Last Waltz. (Rev.) In: *Sight & Sound XLVII/2*, Spring 78, p.125.

Combs, Richard: The Last Waltz. (Rev.) In: *MFB*, Spring 78.

Corliss, Richard: The Last Waltz. (Rev.) In: *NYT*, 15.05. 1978.

Craven, Jenny: The Last Waltz. (Rev.) In: *F&F*, sept. 1978.

Dean, Dorothy: The Last Waltz (Rev.) In: *FiR*, aug./ sept. 1978.

Disch, Thomas M.: The Last Waltz. (Rev.) In: *New Statesman*, 28.07. 1978.

Doms, Andreas: The Last Waltz. (Rez.) In: *Rheinische Post*, 22.07. 1978.

Eichenlaub, Hans M.: The Last Waltz. (Rez.) In: *Zoom*, 19.07. 1978.

Fox, Terry Curtis: Martin Scorsesés Elegy for a Big-Time Band. In: *VV*, 29.05. 1978.

Friedrich, Detlef: The Last Waltz. (Rez.) In: *Berliner Zeitung*, 14.01. 1982.

Fründt, Bodo: The Last Waltz. (Rez.) In: *Die Zeit*, 21.07. 1978.

Gallo, Phil: The Last Waltz. (DvD-Rev.) In: *Variety*, April 22, 2002, p. 29.

Garbowski, Christopher: The Catholic Imagination in Martin Scorsese's The Last Waltz. In: *Journal of Religion and Film* Vol. 5, No. 2 October 2001.

Gehler, Fred: The Last Waltz. (Rez.) In: *Film und Fernsehen*, Apr. 1982.

Gerhold, Hans: The Last Waltz. (Rez.) In: *fd*, 01.08. 1078.

Gilliatt, Penelope: The Last Waltz. (Rev.) In: *The New Yorker*, 01.05. 1978.

Gote, Uta: The Last Waltz. (Rez.) In: *Hannoversche Allgemeine*, 21.07. 1978.

Greenspun, Roger: The Last Waltz. (Rev.) In: *Penthouse*, aug. 1978.

Günther, Jürgen: The Last Waltz. (Rez.) In: *tip*, 21.07. 1978.

Hansen, Sven: The Last Waltz. (Rez.) In: *Die Welt*, 18.07. 1978.

Harrington, Richard: Curtain Call For 'The Last Waltz'. In: *The Washington Post*, april 19, 2002, p. 47. URL: <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A8996-2002Apr18> (Stand: 13.07. 2010).

Haskell, Molly: The Last Waltz. (Rev.) In: *New York Magazine*, 08.05. 1978.

Henry, Michael: The Last Waltz. (Crit.) Dans: *Positif*, jul./ aug. 1978.

Hodenfield, Chris: The Last Waltz. (Rev.) In: *Rolling Stone*, 01.06. 1978.

Hofmann, Felix: The Last Waltz. (Rez.) In: *Filmkritik*, Jan. 1980.

Jackson, Blair/ Michie, Chris: THE LAST WALTZ. Recording, Mixing, and Remaking the Music. In: *Mix*, sept. 2002.

Jansen, Peter W.: The Last Waltz. (Rez.) In: *epd Film*, Aug. 1978 (Kino-Notizen XXXIX).

Kernis, Mark: The Last Waltz. (Rev.) In: *W Post*, 14.12. 1977.

Kochenrath, Hans Peter: The Last Waltz. (Rez.) In: *Saarbrücker Zeitung*, 17.07. 1978.

Kroll, Jack: The Last Waltz. (Rev.) In: *Newsweek*, 01.05. 1978.

Lecourt, Bernard: The Last Waltz. (DVD-Crit.) Dans: *Le Monde*, 13.06. 2002.

Le Pavec, Jean-Pierre: The Last Waltz. (Crit.) Dans: *Cinéma*, Jul. 1978.

Letremble, Marc: The Last Waltz. (Crit.) Dans: *Séquences*, Jul. 1978.

Leukert, Bernd: The Last Waltz. (Rez.) In: *FAZ*, 20.07. 1978.

Lyons, Charles: Strike up the WALTZ. In: *Variety*, 15.04. 2002.

Manola, Franz: The Last Waltz. (Rez.) In: *Die Presse*, 11.08. 1978.

Marcus, Greil: The Bands Last Waltz. That Train Doñt Stop Here Anymore. In: *Rolling Stone*, 30.12. 1976.

Marsh, Dave: Schlock around the Rock. In: *FC*, jul./ aug. 1978.

Marsh, Dave: The Last Waltz. (Rev.) In: *FC*, jul/ aug 1978.

Maslin, Janet: The Last Waltz. (Rev.) In: *NYT*, 26.04. 1978.

Milne, Tom: The Last Waltz. (Rev.) In: *Monthly Film Bulletin XLV/534*, July 1978, pp.136-37.

Mitchell, Elvis: A cinematic seduction still working its charm. (The Last Waltz). In: *The New York Times*, April 7, 2002.

Mohn, Erich: The Last Waltz. (Rez.) In: *Medien + Erziehung*, Nr. 3, 1978.

Naeffe, Vivian: The Last Waltz. (Rez.) In: *AZ (München)*, 14.07. 1978.

Perchaluk, E.: The Last Waltz. (Rev.) In: *Independent Film Journal*, 28.04. 1978.

Piegay, Baptiste: Scorsese rock. In: *Cahiers du Cinema* no. 570 (July/August 2002), p. 40.

Poliak, Leshe: The Choreography of Camera Movement in Martin Scorsesés THE LAST WALTZ. In: *Millimeter*, Juni 1976.

Rich, Frank: The Last Waltz. (Rev.) In: *Time*, 08.05. 1978.

Robinson, David: The Last Waltz. (Rev.) In: *The Times*, 28.07. 1978.

Rowe, Matt: The Last Waltz. Special Edition. (Rev.) In: *The Digital Bits*, July 22, 2002. URL: <http://www.thedigitalbits.com/reviews2/lastwaltz.html> (13.07. 2010).

Ryan, Tom: The Last Waltz. (Rev.) In: *Cinema Papers*, oct./ nov. 1978.

Satchett, B.W.: 'Rockumentary' as Metadocumentary: Martin Scorsese's The Last Waltz. In: *Literature/Film Quarterly XXII/1*, Jan 94; pp.28-35.

Sarris, Andrew: The Last Waltz. (Rev.) In: *VV*, 01.05. 1978.

Schirmer, Arnd F.: The Last Waltz. (Rez.) In: *TSP*, 16.07. 1978.

Schmidt, Eckhart: The Last Waltz. (Rez.) In: *SZ*, 14.07. 1978.

Schmidt, Eckhart: The Last Waltz. (Rez.) In: *Deutsche Zeitung/ Christ und Welt*, 28.07. 1978.

Schober, Siegfried: The Last Waltz. (Rez.) In: *Der Spiegel*, 10.07. 1978.

Schreger, C.: The Last Waltz. (Rev.) In: *Variety*, 12.04. 1978.

Schumann, Jochem: The Last Waltz. (Rez.) In: *Westdeutsche Allgemeine*, 27.07. 1978.

Schwaneer, Teja: The Last Waltz. (Rez.) In: *Sounds*, 7/ 1978.

Schwarz, Hans-Heinz: The Last Waltz. (Rez.) In: *KStA*, 15./16.07. 1978.

Severn, Stephen E.: Robbie Robertson's Big Break. In: *Film Quarterly* v. 56 no. 2 (winter 2002/2003) pp. 25-31.

Simon, John: The Last Waltz. (Rev.) In: *National Review*, 21.07. 1978.
 Shartzkin, Roger: The Last Waltz. (Rev.) In: *Jump Cut*, aug. 1978.
 Telotte, J. P.: Scorsese's "The Last Waltz" and the Concert Genre. In: *Film Criticism*, winter 1979, Vol. 4 Issue 2, pp. 9-20.
 Telotte, J. P.: A Sober Celebration: Song and Dance in the New Musical. In: *Journal of Popular Film*, spring 1980.
 Travers, Peter: The best rock movie ever made. (The Band's "The Last Waltz"). In: *Rolling Stone* May 9, 2002 i895, p. 26.
 Van Winsen, Christa: The Last Waltz. (Rez.) In: *StZ*, 14.07. 1978.
 Vogel, Wolfgang: The Last Waltz. (Rez.) In: *FR*, 18.07. 1978.
 Westerbeck, Colin L.: The Last Waltz. (Rev.) In: *Commonweal*, 07.07. 1978.
 Winterstein, Axel: The Last Waltz. (Rez.) In: *Film-Beobachter*, 01.08. 1978.
 Wyman, Bill: „The Last Waltz“ (Review). In: *Salon*, May 22. URL: http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2002/05/22/last_waltz/index.html?CP=IMD&DN=110 (Stand: 13.07. 2010).

Texte in Monographien

Arnold, Frank et al. (Hrsg.): *Martin Scorsese*. München/ Wien: Hanser Verlag, 1986, pp. 146-151.
 Chaussebourg, Anne/ Maillot, François/ Paquot, Claudine (ed.): : *Martin Scorsese. Entretiens avec Michael Henry Wilson*. Paris: Éditions du Centre Pompidou/ Cahiers du cinéma, 2005, pp. 72-81.
 Helm, Levon (with Stephen Davis): *This Wheels on Fire. Levon Helm and the Story of the Band*. London, Plexus, 1994, pp. 245-280.
 Hoskyns, Barney: *Across the Great Divide. The Band and America*. New York: Hyperion 1993, pp. 332-397.
 Lasagna, Roberto: *Martin Scorsese*. Rom: Gremese, 2002, pp. 63-66.
 Minturn, Neil: *The last waltz of The Band*. Hillsdale, N.Y. : Pendragon Press, 2005.
 Schaller, Nicolas/ Trosset, Alexis: *Martin Scorsese*. Paris: Dark Star, 2004, pp. 58-67.
 Schneider, Jason: *Whispering Pines. The Northern Roots Of American Music...From Hank Snow To The Band*. Toronto: ECW, 2009, pp. 1-7/ 271-305.
 Seeßlen, Georg: *Martin Scorsese*. (film:6). Berlin: Bertz, 2003, pp. 143-151.
 Thompson, David/ Christie, Ian (Hrsg.): *Scorsese über Scorsese*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1996, pp. 107-116.

Weitere Texte

Herzog, Werner: *The Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Filmmaking*. URL: www.wernerherzog.com (Stand: 13.07. 1978).
 Kiefer, Bernd/ Schössler, Daniel: (E)motion Pictures: Zwischen Authentizität und Künstlichkeit: Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: Kiefer, Bernd/ Stiglegger (Hrsg.): *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Mainz: Bender 2004, pp. 50-65.
 Kitts, Thomas M.: Documenting, Creating, and Interpreting Moments of

Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. In: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 42, No. 4, 2009, pp. 715-732.

Plasketes, George M.: Rock on reel: The rise and fall of the rock culture in America reflected in a decade of rockumentaries. In: *Qualitative Sociology*, Volume 12, No. 1 March 1989, pp. 55-71.