

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 212

Artikel: "Was macht man, wenn man ein ungeheures Verlangen hat, sich auszuzeichnen?" : Gespräch mit Dustin Hoffman
Autor: Roth, Patrick / Hoffman, Dustin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867179>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Was macht man, wenn man ein ungeheures Verlangen hat sich auszuzeichnen?»

Gespräch mit Dustin Hoffman



FILMBULLETIN Vor kurzem hörte ich, Ihnen sei vor rund zwanzig Jahren die Hauptrolle in TAXIDRIVER angeboten worden und Sie hätten abgelehnt. Stimmt das?

DUSTIN HOFFMAN Das war vor mehr als zwanzig Jahren. Scorsese kam in das kleine Büro in New York, 600 Madison Avenue, das ich mir nach dem Erfolg von THE GRADUATE gemietet hatte. Ich hatte keine Ahnung, wer er war. Er war damals wahrscheinlich kaum bekannt.

FILMBULLETIN Naja, er hatte schon MEAN STREETS gedreht.

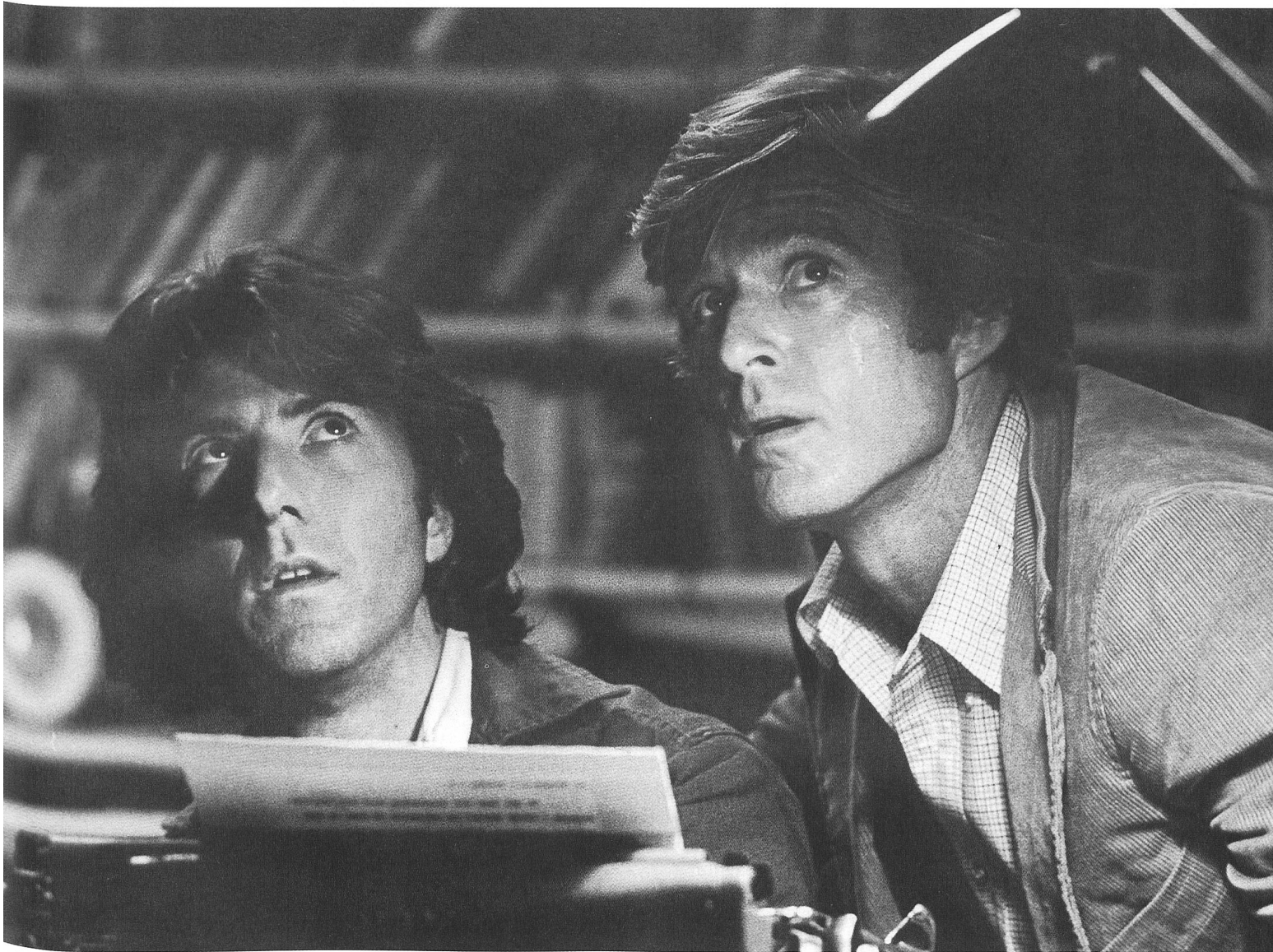
DUSTIN HOFFMAN Ich war immer etwas rückständig, wenn's ums "Neueste" geht, sehe zu wenig neue Filme. Augenblicklich sehe ich nur, was meine Kids sehen wollen. Jedenfalls kam Scorsese damals ins Büro. Mein erster Gedanke war: «Endlich mal einer kleiner als ich.» Er nahm Platz und sprudelte los. Keine Pausen, keine Punkte.

1
mit Dabney
Coleman
in TOOTSIE
Regie:
Sydney Pollack

2
KRAMER VERSUS
KRAMER
Regie:
Robert Benton

3
mit Robert
Redford in ALL
THE PRESIDENT'S
MEN
Regie:
Alan J. Pakula





3

WERKSTATTGESPRÄCH

«Das Schwierigste bei Mamet ist das Erlernen der Dialoge. Jedes Wort muss stimmen. Jedes. Man darf nicht abweichen. Bei Arthur Miller ist das auch unmöglich.»

«Will's Ihnen nur schnell erzählen schnell fährt das Taxi und "Bumm" und überall Blut und überhaupt Taxi verstehen Sie was halten Sie davon?» Ich konnte kaum mithalten. Ich sagte: «Hört sich gut an. Haben Sie ein Drehbuch?» Und er: «Nein nein nein.» Und schon war er wieder weg.

FILMBULLETIN Er hatte noch kein Drehbuch?

DUSTIN HOFFMAN Nein. Ich habe ihn nie mehr gesehen. Ich weiss also nicht mal, ob ich die Rolle abgelehnt habe. Wissen Sie, man weiss nie, ob man nicht gerade einem Genie gegenüber sitzt.

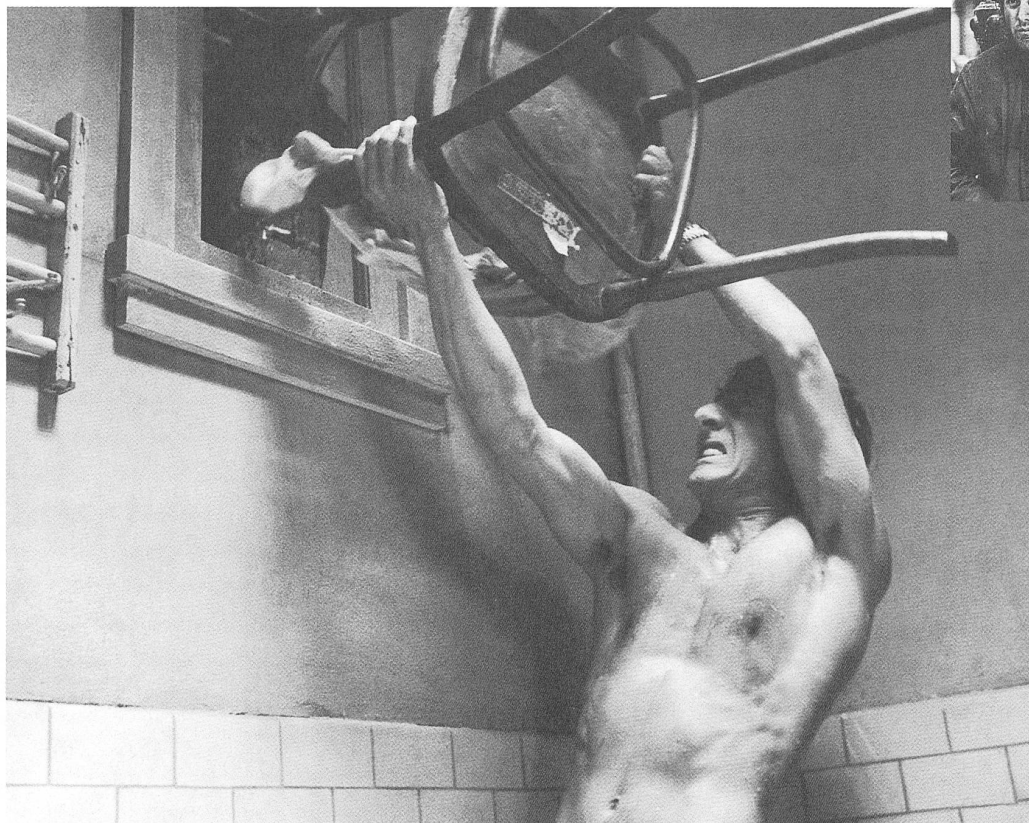
FILMBULLETIN Wie lief das bei David Mamets AMERICAN BUFFALO?

DUSTIN HOFFMAN Ich wollte dem jungen Regisseur, Michael Corrente, persönlich absagen. Er hatte so nett immer wieder in meinem Büro angerufen. Ich bat mein Büro, mich zu ihm durchzustellen. Er klang ganz fern. Ich sagte: «Sorry, man. Heute hat OUTBREAK Premiere. Ich bin total erschöpft. Such

dir einen anderen Schauspieler.» Corrente sagte: «Ich würde gerne persönlich ...» Ich unterbreche: «Wo bist du?» «In Venedig.» «Naja, wenn du mal wieder nach Amerika kommst, dann ...» «Nein,» sagt er, «ich bin in Venedig, Kalifornien!» Zehn Minuten später sass er bei mir. Er sagte: «Im amerikanischen Theater gibt es drei grosse Rollen für Männer. Stanley in "A Streetcar Named Desire", Willy Loman in "Death of a Salesman" und Teach in "American Buffalo".» Ich sagte sofort ja. Meine Frau war wütend! Ich versprach ihr, mich nie mehr an einem Premiertag neu zu verpflichten. Die Euphorie ist zu gross. Man will die Welt umarmen.

FILMBULLETIN Wie gehen Sie an so einen Text wie AMERICAN BUFFALO ran?

DUSTIN HOFFMAN Das Schwierigste bei Mamet ist das Erlernen der Dialoge. Jedes Wort muss stimmen. *Jedes.* Man darf nicht abweichen. Bei Arthur Miller ist das auch unmöglich. Während der Proben



3

2

1

WERKSTATTGESPRÄCH

«Als Schauspieler erstaunt mich dieser Unterschied zwischen Film und Bühne doch immer wieder. Ich lerne da ständig dazu.»

zu «Death of a Salesman» las Miller mir immer seine handschriftlichen Notizen vor. «Du kannst den Text nicht», sagte Miller. «Was soll das, natürlich kann ich den Text.» «Sag ihn mal.» «I got in the car ...» «Nein, nein», unterbrach mich Miller. «Ich habe nicht «I got in the car» geschrieben. In meinem Text heisst es «Got in the car. Took a trip ...» Miller hatte die Personalpronomina rausgeworfen. Wie in einem Telegramm. Kondensiert. Sieht naturalistisch aus. Aber Mamet macht's dem Schauspieler noch schwerer. Shakespeare ist einfach verglichen mit Mamet. Bei Mamet sagt man denselben Satz viermal. Einmal mit einem «but» hier, ein andermal mit einem «and» dort. Musikalisch ist das perfekt. Rhythmisch perfekt. Jede Pause sitzt. Für AMERICAN BUFFALO hatten wir als Vorlage lediglich das Stück. Kein Drehbuch. Mamet wollte es so. Wir wussten gleich: Hier werden keine Kinokassen klingeln.

FILMBULLETIN Trotzdem. Mamets Entscheidung, das Bühnenstück nicht zu «öffnen», scheint mir richtig. Das Klaustrophobische des Trödlerladens, in dem AMERICAN BUFFALO sich zuträgt, wäre verloren gegangen.

DUSTIN HOFFMAN Die Entscheidung war richtig, klar. Aber als Schauspieler erstaunt mich dieser Unterschied zwischen Film und Bühne doch immer wieder. Ich lerne da ständig dazu. Wir teilen Filme doch immer ein. Manche werden vom Plot angetrieben, andere von ihren Charakteren. Bei Mamet ist einzig und allein der Dialog der Motor des Stücks. Wie macht man das interessant? Das

Visuelle darf nicht überwiegen, sonst hört man nichts mehr.

FILMBULLETIN Auf der Bühne haben Sie als Schauspieler die Konstanten des Orts, der durchgehaltenen Emotion. Beim Film «unterbricht» Sie jedes «Cut!» des Regisseur. Wie sorgen Sie für Konstanz? Haben Sie AMERICAN BUFFALO chronologisch gedreht?

DUSTIN HOFFMAN Richtig. Wir sind beim Drehen zeitlich nicht vor- und zurückgesprungen. Aber lebensrettend war vor allem das Video-Playback. Man hört sofort, mit welcher Geschwindigkeit, welcher Emphase man in der letzten Szene gesprochen hat. Ich sah mir das immer an, wusste dann, wo ich kompensieren musste. Wie gesagt, bei Mamet ist alles Rhythmus. Wenn man den Rhythmus hat, geht alles von selbst. Wissen Sie, wie Mamet früher Szenen umschrieb? Er setzte sich – während der Probe – in die hinterste Reihe des Theaters. Schrieb dann um. Zunächst nicht in Worten. Sondern in Rhythmen! Er veränderte die Stellung der Worte. Das rhythmische Muster veränderte sich. Sobald er den Rhythmus raus hatte, hat er Worte eingesetzt. Aus purem Rhythmus entstand Sprache.

FILMBULLETIN Kritiker behaupten immer, Mamets Sprache sei lebensnah, «der Strasse abgelauscht». Völliger Blödsinn. Niemand redet so.

DUSTIN HOFFMAN Sie ist völlig stilisiert.

FILMBULLETIN Aber in sein Universum wird man reingezogen. Eben durch diese Sprache.

DUSTIN HOFFMAN Das ist der Trick. Die Sprache

1
MARATHON MAN
Regie:
John Schlesinger

2
MIDNIGHT
COWBOY
Regie:
John Schlesinger

3
LITTLE BIG MAN
Regie:
Arthur Penn

4
WHO IS HARRY
KELLERMAN AND
WHY IS HE
SAYING THOSE
TERRIBLE THINGS
ABOUT ME?
Regie:
Ulu Grosbard



4

«Als ich begann, vor dreissig Jahren, waren neunzig Prozent der Schauspieler immer arbeitslos. Heute ist es genauso. Bei den zehn Prozent, die arbeiten, handelt es sich meist nicht um die wirklich guten Schauspieler. Wie gut einer wirklich ist, lässt sich beim Vorsprechen nämlich nur schwer beurteilen.»

hört sich "naturalistisch" an, ist es aber nicht. Miller hat das auch so gemacht. Das hat Mamet von Miller gelernt. Ich erinnere mich, wie Mamet nach New York kam und «Death of a Salesman» sah. Er hatte Miller vorher nie gesehen. Als wir uns beim Applaus vor dem Publikum verbeugten – Arthur Miller, John Malkovitch und ich –, entdeckte ich Mamet. Er stand in der ersten Reihe. Und blickte Miller an wie einen Gott.

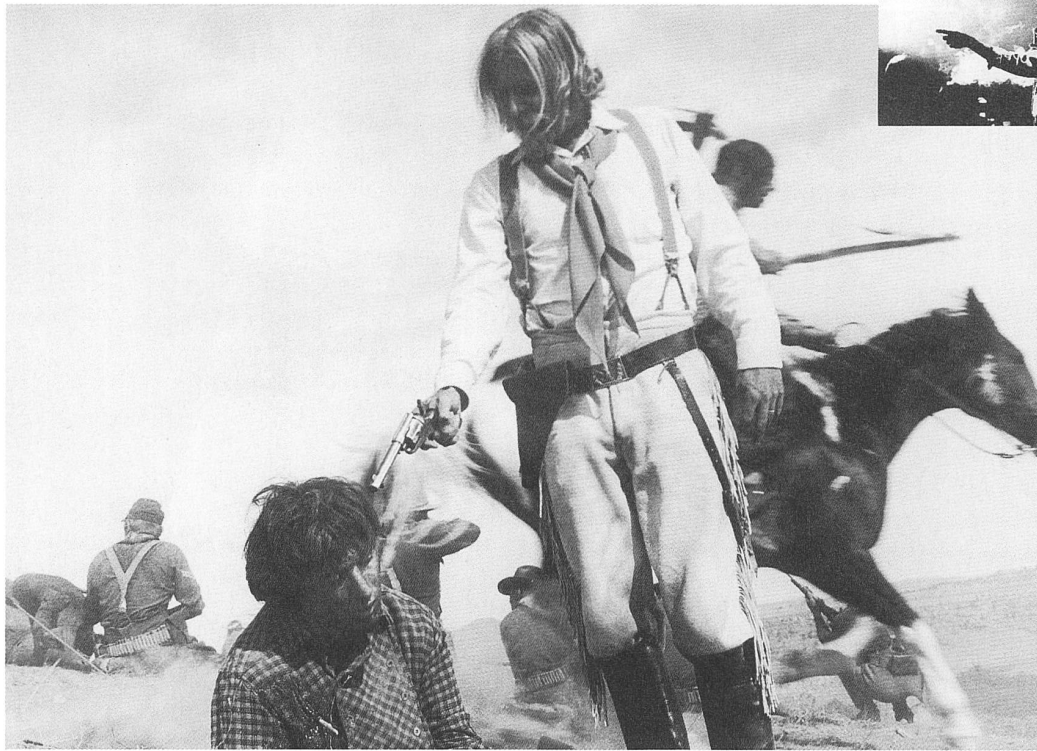
FILMBULLETIN Eine Zusammenarbeit mit Miller hinterlässt doch Spuren.

DUSTIN HOFFMAN Und ob. Ich höre ihn immer noch. Arthur hat immer gesagt: «Wenn ihr den ersten Akt nur zwei oder drei Minuten zu lang werden lasst, habt ihr verloren. Das Stück, das Publikum, den Abend.» Arthur erzählte, dass das bei der ersten Aufführung von «Death of a Salesman» der Fall gewesen war. Lee J. Cobb spielte damals den Loman. «Als die guten Kritiken eintrafen, liessen die Schauspieler das Stück länger und länger werden.» Arthur sagte: «Ihr müsst eure Zuschauer immer hier haben!» (Hoffman setzt sich auf die äusserste Kante des Stuhls.) Man widersprach ihm: «Dann kriegen die Zuschauer nicht alles mit.» «Völlig egal», sagte Arthur. «Holt sie aus den Lehnen! Macht ihnen Angst, sie könnten was versäumen!» – Bei AMERICAN BUFFALO hatten wir 165 Seiten Text zu bewältigen. Wir liefern ihn in nur 88 Minuten ab! Die Dialoge kommen also enorm schnell, überlappen ständig.

FILMBULLETIN Im Stück sagen Sie (als «Teach») einmal: «I go out there. I'm out there every day.

There's nothing out there.» Da reden Sie wie ein arbeitsloser Schauspieler, der keine Rollenangebote bekommt.

DUSTIN HOFFMAN Mamet sagte mal über die Typen in AMERICAN BUFFALO: «Das waren alles Männer, die sich auszeichnen wollten. Aber die Gesellschaft gab ihnen keinen Kontext für dieses Verlangen.» Ich zum Beispiel habe eine 25 Jahre alte Tochter. Die war es müde, als Schauspielerin ständig abgelehnt zu werden. Wissen Sie, diese Warterei, bis man dann endlich für eine Rolle in «Love Boat» vorsprechen darf. Nur um den Job dann doch nicht zu kriegen. Also zog sie mit ihrem Mann – auch ein Schauspieler – nach Seattle. Dort haben sie ein kleines Theater aufgemacht. Fünfzig Sitze. Haben mit Tschechow und Pinter begonnen. Ab und zu fliegt sie nach New York oder Los Angeles, um für eine Rolle vorzusprechen. Dann seh ich sie auch. Es ist immer so verdammt schmerzvoll für sie. Und ich sag ihr: Bei mir war's auch nicht anders. Es ist in diesem Beruf noch nie anders gewesen. Der Staat unterstützt das Theater nicht. Es gibt keine Jobs. Es ist immer dasselbe. Als ich begann, vor dreissig Jahren, waren neunzig Prozent der Schauspieler immer arbeitslos. Heute ist es genauso. Bei den zehn Prozent, die arbeiten, handelt es sich meist nicht um die wirklich guten Schauspieler. Wie gut einer wirklich ist, lässt sich beim Vorsprechen nämlich nur schwer beurteilen. So dass die meisten amerikanischen Schauspieler Teachs Satz durchaus beipflichten würden. Sie sind in derselben Situation.



2

3

1

WERKSTATTGESPRÄCH

«In jeder Bar wirst du sofort gefragt: "What do you do?" Diese Frage bedeutet aber wirklich: "Wieviel verdienst du?"»

FILMBULLETIN Was macht ein Schauspieler, wenn er keine Arbeit findet?

DUSTIN HOFFMAN Lassen Sie uns allgemeiner fragen: Was macht man, wenn man ein ungeheures Verlangen hat «sich auszuzeichnen»? Denn es geht ja um etwas Dringendes, Überwältigendes. Dieses Verlangen sitzt ja nicht still. Als ich 1978 *STRAIGHT TIME* gedreht habe, habe ich viel Zeit mit Gefängnisinsassen verbracht. Ich muss sagen, dass ich diese Typen vielleicht nicht zu mir nach Hause zum Essen eingeladen hätte, aber sie waren immer interessant. Nie langweilig. Woher kommt das? Kürzlich traf ich einen jungen Schauspieler, mit dem ich jetzt auch drehen werde. Er heisst Adam Sandler. Sie werden einen Star aus ihm machen. Der sagte mir, er habe immer gewusst, dass er eines Tages berühmt werde. Hat das auch immer rumposaunt. Ich fragte ihn: «Hey, Adam, was hättest du gemacht, wenn du kein berühmter Schauspieler geworden wärest?» Er sagte, er hätte auf jeden Fall berühmt werden müssen. «Mann», sag ich, «ich habe früher mit Hackman und Duvall zusammengelebt. Wir hätten doch nie geglaubt, dass wir eines Tages berühmt würden.» «Oh», sagte Sandler, «ich schon.» Er meinte es ernst. Ich hab ihn gefragt: «Und wenn du als Schauspieler nicht angekommen wärest, wärest du dann ein Lee Harvey Oswald geworden? Oder der Typ, der Lennon erschoss?» Ich meine, was wird aus solchen Leuten? Aus Leuten, die nicht wie Charley Chaplin in *MODERN TIMES* in einer Fabrik arbeiten wollen, in einer Ford Autofabrik, um nachts betrunken nach Hause zu kommen,

morgens dann wieder an die Arbeit zu gehen. Nein, die wollen was anderes. Einer der Insassen erzählte mir mal: Es gibt nichts Grösseres als das High, wenn du ne Bank ausraubst. Das Hochgefühl, wenn du erfolgreich davonkommst. Dann abends zu Hause zu sitzen, mit den anderen Jungs das Geld zu zählen, während du die eigene Story im Fernsehen mitverfolgst: «Banküberfall auf dem Ventura Boulevard ...!» Und ich dachte: Mann, so empfindet nicht jeder. Ein derart starkes Bedürfnis hat nicht jeder. Vielleicht hat Mamet das gemeint: «Sie wollten sich als Männer auszeichnen.» Und dann schliesst sich das kurz. Kurzschluss. Du findest was anderes, das dich vor allen anderen auszeichnet. Du raubst eine Bank aus.

FILMBULLETIN In Mamets Stück findet der Einbruch, den Teach und sein Kumpel planen, nicht statt. Die "Action" wird zwar immer wieder angesprochen – aber: sie bleibt aus. Diese Betonung des Handelns, der Aktion, dieses «Du-bist-was-du-tust» ist sehr amerikanisch. In Amerika "ist" jemand nur, insofern er auch handelt.

DUSTIN HOFFMAN In jeder Bar wirst du sofort gefragt: «What do you do?» Diese Frage bedeutet aber wirklich: «Wieviel verdienst du?» Das ist impliziert.

Lassen Sie mich mal was fragen. Glauben Sie, dass Teach, wenn er zwanzig Jahre jünger gewesen wäre, es tatsächlich getan hätte? Den Einbruch durchgeführt hätte? Oder ist Teach schon immer so gewesen?

1
LITTLE BIG MAN
Regie: Arthur Penn

2
LENNY
Regie: Bob Fosse

3
ALL THE PRESIDENT'S MEN
Regie: Alan J. Pakula

4
TOOTSIE
Regie: Sydney Pollack

5
mit Valerie Perrine in *LENNY*
Regie: Bob Fosse



4



5

«Wenn man Schauspieler ist, dann steht man jeden Morgen auf, kann nicht schreiben, kann nicht malen. Man braucht einen Job, eine Rolle, um sein Handwerk zu üben. Mir war nie bang, wenn ich pleite war. Das Schlimmste war für mich immer, wenn ich mein Handwerk nicht ausüben konnte.»

FILMBULLETIN Schon immer so gewesen.

DUSTIN HOFFMAN Aha. Glauben Sie, dass er schon mal eingessen hat?

FILMBULLETIN Für kleinere Vergehen, möglicherweise. Nicht wegen grösserer Delikte.

DUSTIN HOFFMAN Also glauben Sie, dass er wenigstens irgendwann mal was gestohlen hat. Irgendwann mal! Wenigstens das. (lacht)

FILMBULLETIN Ist doch enorm, was man auf diesen Teach projiziert. Auch Sie scheinen mir als Schauspieler nur schwer zu bestimmen zu sein, Sie sind nicht festzunageln. Man hat den Eindruck, der Kerl könnte jederzeit in eine andere Richtung gehen. Sie altern nicht voraussehbar-ehrwürdig. Genau diese Qualität besitzt Teach ebenfalls. Man weiss nicht, was er als nächstes tun wird. Er hat eine Zukunft voller Versprechen, voller Hoffnung. Doch bleibt alles Wunschtraum. Die grosse unerfüllte Ambition, die sich nie durch Handlung entladen kann.

DUSTIN HOFFMAN Es war aber so schwer nun auch wieder nicht, das schauspielerisch umzusetzen. Die Gedanken, die Sie vorbringen, hatte ich mir gar nicht gemacht. Vielleicht haben Sie ja recht, wenn Sie sagen, Teachs Aussagen erinnern Sie an die eines Schauspielers. Denn wenn man Schauspieler ist, dann steht man jeden Morgen auf, kann nicht schreiben, kann nicht malen. Man braucht einen Job, eine Rolle, um sein Handwerk zu üben. Mir war nie bang, wenn ich pleite war. Das Schlimmste war für mich immer, wenn ich mein Handwerk nicht ausüben konnte. Verstehen Sie?

Niemand kann dich daran hindern, den grossen Roman zu schreiben. Aber ein Schauspieler hat nichts Vergleichbares. Notlösung: die Schauspielklassen. Da finden Sie Schauspieler, die andere Schauspieler dafür bezahlen, ihnen beim Schauspiel zuzusehen. – Also steht man allmorgendlich mit dieser enormen Ambition auf, «sich auszeichnen zu wollen» – und nichts passiert. You're dead, you can't fuckin move.

FILMBULLETIN Wurde das nach Ihrem ersten Erfolg, nach *THE GRADUATE*, nicht anders?

DUSTIN HOFFMAN Nein. Nein ... Als ich *THE GRADUATE* damals drehte, war ich ein Unbekannter. Ich hatte abgedreht, ging zurück nach New York. Ich bekam drei- oder viertausend Dollars damals, die ich sofort auf mein Konto einzahlte. Dann liess ich mir sofort wieder Arbeitslosengeld zahlen. Stand jede Woche wieder in der Schlange vorm Schalter im Arbeitsamt. Und das – verstehen Sie? –, während sie mich in Hollywood langsam, Filmschnitt für Filmschnitt, in einen Star verwandelten! Die schnitten drei, vier Monate. Inzwischen bewarb ich mich in New York weiter um Rollen. Wurde aber immer wieder abgelehnt. Schon nach dem ersten Vorsprechen. All das, während sie mich in irgendeinem Schneiderraum in Hollywood in einen Star verwandeln! Ist doch absurd!

FILMBULLETIN Warum, glauben Sie, wurden Sie damals immer wieder abgelehnt?

DUSTIN HOFFMAN Robert Duvall geriet – genau wie ich – immer in Wut darüber, dass die Kerle, die die Rollen bekamen, immer schlechte Schauspieler waren.



1



2



3

WERKSTATTGESPRÄCH

«Picasso sagt: "Wenn ich mir keine Ölfarbe mehr leisten kann, kaufe ich Wasserfarben. Wenn für Wasserfarben kein Geld mehr bleibt, bitte ich um Bleistifte. Wenn die Bleistifte ausgehen, man mich ins Gefängnis wirft, spuck ich mir auf den Finger, bemale die Wand." Kein Schauspieler kann das.»

Aber irgendwie verstanden wir das auch. Wir hatten eine Bezeichnung für diese Schauspieler, die uns die Rollen wegschnappten. Wir nannten sie: «What you see is what you get»-Idioten. Solche Schauspieler verstanden es, die Besetzungstante und den Regisseur in einer gewissen Sicherheit zu wiegen. Wenn die vorsprachen, gaben sie immer eine kleine Vorstellung. So dass der Regisseur wusste: «Das kriegen wir auch auf Film.» Ein guter Schauspieler dagegen weiss nie, was er tun wird. Weiss zu diesem Zeitpunkt noch nicht, wie er die Rolle später bei Drehbeginn angehen wird. Der Besetzungstante und dem Regisseur ist das aber zu riskant, die haben Schiss. Wollen den Schauspieler die Rolle spielen sehen – und zwar auf der Stelle, jetzt! Also besetzen sie immer «What you see is what you get»-Schauspieler. Die liefern später genau das ab, was beim Vorsprechen schon zu sehen war. Die entwickeln sich nicht. Keinen Inch wachsen die. Wie Radio-Schauspieler. Wenn Mamet das mitbedacht hat, dann war er vielleicht irgendwann mal Schauspieler, bevor er zu schreiben begann.

FILMBULLETIN Er hat sogar Schauspiel unterrichtet.

DUSTIN HOFFMAN Das wusste ich nicht. Picasso sagte mal – und hier können sich Schauspieler eben nicht von ihm inspirieren lassen, ihm nicht folgen – Picasso sagte: «Wenn ich mir keine Ölfarben mehr leisten kann, kaufe ich Wasserfarben. Wenn für Wasserfarben kein Geld mehr bleibt, bitte ich um Bleistifte. Wenn die Bleistifte ausgehen, man mich ins Gefängnis wirft, spuck ich mir auf den Finger,

bemale die Wand.» Kein Schauspieler kann das. Es ist furchtbar. Und doch sind wir Schauspieler von Natur keine depressiven Menschen. Im Gegenteil. Wir können unsere schauspielerische Energie zwölf Stunden lang auf hoher Flamme halten, können durchhalten, wenn wir proben oder arbeiten. Darin liegt ja gerade ein Aspekt unserer Kunst. Wenn wir arbeiten, sind wir alle gleich. Wir sind nicht müde zu kriegen. Wir können ewig proben. Aber diese Energie, wenn wir nicht arbeiten – das fällt mir jetzt auf – diese Energie ist wahrscheinlich «Teach-Energie». Wir versuchen, «uns auszuzeichnen».

Mamet sagte zu *AMERICAN BUFFALO*: «Ich schrieb nicht über diesen Typen, als ich das Stück schrieb. Ich schrieb über mich. Nur über mich.» Ich dachte: Genau so werd ich's spielen. Ich werde Teach nicht als «Typen» darstellen. Ich *spiele* in *AMERICAN BUFFALO* nicht. Ich *bin* genau wie Teach, wenn ich nichts zustande bringe. Wenn ich fühle, dass mich das Nichtstun erstickt, das Nichts-tun-Können blockiert. Dieser Aspekt war also gar nicht schwer für mich. Schwer war es einzig und allein, den Text auswendig zu lernen, in der kurzen Zeit, die mir zur Verfügung stand. Dabei der Gedanke, immer wieder der Gedanke in unseren Köpfen: «Wer will das schon sehen? Eineinhalb Stunden mit nichts als Dialog?»

FILMBULLETIN Im Stück gibt's eine Zeile, die mich – vielleicht weil ich Deutscher bin – besonders erstaunt hat. Teach redet zunächst von «Free Enterprise», der völligen Freiheit, die er mit diesem Begriff verbindet. Und dann, plötzlich, assoziiert er



5

6

4

1
DEATH OF A
SALESMAN
Regie: Volker
Schlöndorff

2
ISHTAR
Regie: Elaine May

3
mit Faye Dun-
away in LITTLE
BIG MAN
Regie: Arthur
Penn

4
mit Laurence
Olivier in
MARATHON MAN
Regie: John
Schlesinger

5
ACCIDENTAL
HERO
Regie: Stephen
Frears

6
OUTBREAK
Regie: Wolfgang
Petersen

zu jener «Freiheit» die totale Unfreiheit der Juden in den KZs. Der Juden, die «kicking and screaming» in die Gaskammern gezerzt wurden.

DUSTIN HOFFMAN Ja, ich weiss. Kommt wie aus dem Nichts dieser Vergleich.

FILMBULLETIN Wie aus dem Nichts. Aber wie haben Sie sich das als Schauspieler erklärt?

DUSTIN HOFFMAN Ich glaube, er ist jüdisch.

FILMBULLETIN Mamet ist jüdisch ...

DUSTIN HOFFMAN Nein, ich meine Teach. Mamets Teach. Ich glaube, er ist jüdisch. Mamet hat ihn zwar nicht «Ginsberg» genannt, dafür aber auch nicht «Pacino» oder «De Niro». Als mein Regisseur, Michael Corrente – der ja italienischer Abstammung ist – zu mir kam, fragte ich ihn: «Was ist denn mit Pacino, will er das nicht machen? Der arbeitet da doch schon seit Jahren dran.» Corrente sagte: «Ja, Pacino will's machen. Aber Pacino will nicht, dass ich inszeniere.» Ich sagte: «Na, dann mach ich's nicht. Macht das unter euch aus. Ich gehe.» Dann liess Mamet verlauten, dass er Corrente seinen Segen gegeben hätte. «Wenn Pacino es mit dir nicht machen will, dann musst du einen anderen Schauspieler finden», sagte Mamet. Ich hatte trotzdem immer noch Bedenken. Pacino und De Niro sind erstklassige Schauspieler, und ich wollte keine Besitzstreitigkeiten mit ihnen. «Aber Pacino wäre nicht mal meine erste Wahl», meinte Corrente. «Warum?» «Weil Teach kein Italiener ist, kein Italo-Amerikaner.»

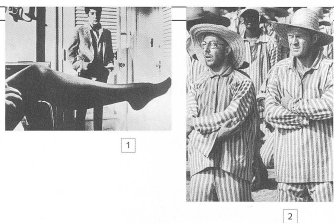
FILMBULLETIN Wenn Mamet sagt: «Dieses Stück hier, das bin ich.» Und wenn Sie dann sagen:

«Teach, das bin ich, der Schauspieler, der sich im Leben auszeichnen will», dann sprechen Sie beide nicht nur von Ihrer Innenwelt. Mitgemeint muss doch sein: die Realität, die Sie umgibt. Denn das Dunkel ist auch draussen, Teach meint es, wenn er sagt: «There's nothing out there.»

DUSTIN HOFFMAN Mamet sieht den Widerspruch. Er sagt: Ich bin ein Kapitalist, der in einem kapitalistischen System sein Geld verdient, in einem sterbenden Amerika. In einem Experiment namens Amerika, das im Sterben liegt. Und den Zustand dieses Landes, den ich beschreibe, benütze ich, mir mein Geld zu verdienen. Diese Gespaltenheit, dieser Widerspruch: Das bin ich. Dasselbe gilt für mich und Teach. Mich als Teach. Dieselbe Gespaltenheit. Ich wollte ihn nicht als «Typ» spielen. Man will in einem solchen Fall nie wissen, was bei der Arbeit rauskommen wird. Man muss diese Ungewissheit zunächst mal ertragen können. Sonst entwickelt sich nichts. Du entwickelst eine Rolle, die viel mir dir zu tun hat. Du bist der Wahrheit hinterher. Das ist gefährlich. Das macht Angst. Man denkt da nicht in Resultaten. Man denkt in *Prozessen*. Weiss nicht, wie sich etwas entwickelt. Weiss nur, dass man auf dem Weg zur Rolle die Wahrheit sucht.

FILMBULLETIN Teilen Sie Mamets Meinung? Sehen Sie Amerika ebenso dunkel?

DUSTIN HOFFMAN Mamet glaubt, wenn ich das richtig verstehe, dass der Mythos in Amerika darniederliegt. Der alte Mythos, der Menschen zusammengebracht hatte. Stattdessen haben wir



Kleine Filmographie

- 1966 THE TIGER MAKES OUT
Regie: Arthur Hiller
MADIGAN'S MILLION/
UN DOLLAR PER SETTE
VIGLIACCHI
Regie: Stanley Prager,
Dan Ash
1967 THE GRADUATE
Regie: Mike Nichols
1969 MIDNIGHT COWBOY
Regie: John Schlesinger
JOHN AND MARY
Regie: Peter Yates
1970 LITTLE BIG MAN
Regie: Arthur Penn
1971 WHO IS HARRY KELLERMAN
AND WHY IS HE SAYING
THOSE TERRIBLE THINGS
ABOUT ME?
Regie: Llu Greshard
1972 ALFREDO, ALFREDO
Regie: Pietro Germi
STRAW DOGS
Regie: Sam Peckinpah
1973 PAPILLON
Regie: Franklin J. Schaffner
1974 LENNY
Regie: Bob Fosse
1976 MARATHON MAN
Regie: John Schlesinger
ALL THE PRESIDENT'S MEN
Regie: Alan J. Pakula
1978 STRAIGHT TIME
Regie: Llu Greshard
1979 AGATHA
Regie: Michael Apted
1980 KRAMER VS. KRAMER
Regie: Robert Benton
1983 TOOTSIE
Regie: Sydney Pollack
1985 DEATH OF A SALESMAN
Regie: Volker Schlöndorff
1987 INSTAR
Regie: Elaine May
1988 RAIN MAN
Regie: Barry Levinson
1989 FAMILY BUSINESS
Regie: Sidney Lumet
COMMON THREADS:
STORIES FROM THE QUILT
Regie: Robert Epstein,
Jeffrey Friedman
1990 DICK TRACY
Regie: Warren Beatty
ROCK
Regie: Steven Spielberg
1991 BILLY BATHGATE
Regie: Robert Benton
1992 ACCIDENTAL HERO
Regie: Stephen Frears
1995 OUTBREAK
Regie: Wolfgang Petersen
1996 AMERICAN BUFFALO
Regie: Michael Corrente
SLEEPERS
Regie: Barry Levinson

Dustin Hoffman

Geboren am 8. August 1937
in Los Angeles in
eine filmregierte Familie:
sein Vater war Ausstatter
bei verschiedenen Hollywood-
Studios, sein älterer Bruder
hatte bereits 1939 eine
kleine Rolle in Frank Capras
MR. SMITH GOES TO
WASHINGTON; nach Abbruch
seines Musikstudiums
begann er Schauspielkarriere
am Pasadena Playhouse
zu nehmen; 1964 Durchbruch
auf der Bühne mit dem
Off-Broadway-Stück
«The Journey of the Fifth Horse»
in New York

1
THE GRADUATE
Regie:
Mike Nichols

2
mit Steve
McQueen in
PAPILLON
Regie: Franklin
J. Schaffner

3
mit Susan George
in STRAW DOGS
Regie:
Sam Peckinpah

4
ACCIDENTAL
HERO
Regie: Stephen
Frears

5
LENNY
Regie: Bob Fosse



«Der Mann hat die Seele verloren. Auf spiritueller Ebene kann er sich nicht mehr mit anderen verständigen. Business is Business. Das heisst: Alles wird auseinandergerissen. Freundschaft? Gibt's nicht mehr.»

„Phantasie“, haben wir den „Individualisten“. Amerika hat den Individualismus gefeiert. Daraus wurde aber schon bald etwas Monströses: Business is Business. Und das hiess: Anything goes. Mamet sagt also: Teach, das ist auch «American Business». Er benützt in AMERICAN BUFFALO diesen Trödelladen, diese reduzierten Mitglieder der amerikanischen Gesellschaft, um damit zu sagen: Hier seht ihr die dunklen Spiegelbilder der grossen amerikanischen „Erfolge“, der Leute, die Armani-Anzüge tragen, in Gulf-Stream-Jets fliegen. Hier seht ihr das Machtgehabe der Aktionäre. Gewinner und Verlierer sind sich darin gleich. Es gibt keine „Seele“ mehr in Amerika. Alles ist nur noch „Geschäft“. Keine Seele mehr in Teach. Der Mann hat sie verloren. Auf spiritueller Ebene kann er sich nicht mehr mit anderen verständigen. Business is Business. Das heisst: Alles wird auseinandergerissen. Freundschaft? Gibt's nicht mehr. Die meisten Sätze in AMERICAN BUFFALO könnte man den grossen Bossen, den Aktionären in den Mund legen. Kein Unterschied. Und das hat Mamet vor zwanzig Jahren gesagt! Wie prophetisch, wenn man sich überlegt, was heute daraus geworden ist. Im Geschäftsleben heutzutage ist es das Ziel, den anderen völlig auszunehmen. Eine faire Transaktion, von der jeder profitiert, genügt nicht mehr. Befriedigt nicht mehr. Heute muss man die Opposition, die Konkurrenz schlachten. Es ist Krieg, eine neue Art von Krieg. Es ist wie in INDEPENDENCE DAY: die dunkle Wolke, die über uns kommt. Das ist das

Geschäftsdunkel der grossen Aktiengesellschaften Amerikas. Und das Dunkel raunt: «Was, du willst Präsident werden? Als Präsidentschaftskandidat eine Chance haben? Kostet dich hundert Millionen Dollar.» Ohne hundert Millionen hast du keine Chance. Und woher bekommst du das Geld? Von den grossen Corporations. So, jetzt bist du Präsident. Jetzt zahl' den Corporations mal das Geld zurück. «Business over Soul», das sind die Tatsachen.

FILMBULLETIN Sie planen ein deutsches Projekt, wollen zusammen mit Ihrem Kameramann Michael Ballhaus einen deutschen Roman verfilmen, in Berlin inszenieren.

DUSTIN HOFFMAN Ich werde mit Ballhaus co-inszenieren. Wir sind gerade dabei, die Rechte zu erwerben. Meine Anwälte verboten mir aber, darüber zu reden. Damit uns andere nicht zuvorkommen.

FILMBULLETIN Sie haben neben Ballhaus auch mit Volker Schlöndorff und Wolfgang Petersen gearbeitet. Hatten Sie eigentlich je das Gefühl, dass zwischen Deutschen und Juden eine Anziehung besteht?

DUSTIN HOFFMAN Zunächst mal war's Zufall, dass ich mit diesen Leuten gearbeitet habe. So nehme ich zumindest an. Volker Schlöndorff wurde von Arthur Miller, einem Juden, empfohlen. Der sagte: «Schau dir DIE BLECHTROMMEL an.» Und durch Volker traf ich Ballhaus, seinen Kameramann. Wolfgang Petersen traf ich ebenso zufällig. Aber vielleicht war's



5



6



8



7

WERKSTATTGESPRÄCH

1
mit Tom Cruise in
RAIN MAN
Regie: Barry
Levinson

2
mit Dennis Franz
in AMERICAN
BUFFALO
Regie: Michael
Corrente

3
mit Kate Reid in
DEATH OF A
SALESMAN
Regie: Volker
Schlöndorff

4
mit Jon Voight in
MIDNIGHT
COWBOY
Regie: John
Schlesinger

5
OUTBREAK
Regie: Wolfgang
Petersen

6
AMERICAN
BUFFALO
Regie: Michael
Corrente

7
STRAIGHT TIME
Regie: Ulu
Grosbard

8
SLEEPERS
Regie: Barry
Levinson

doch kein wirklicher "Zufall". Denn ich fühle mich wohl, wenn ich mit diesen Leuten arbeite. Weil sie sehr menschlich sind.

Mir fällt gerade eine Geschichte ein, die mir das letzte Mal in Hamburg passiert ist. Wir kamen zur Premiere von *OUTBREAK*. Ich hatte meine Familie dabei. Wir hatten einen freien Tag. Ich hatte einen Van gemietet und wollte an diesem Tag – zum ersten Mal – mit meiner Familie ein KZ besichtigen. Ich weiss nicht mehr, wie es heisst. Es war ein paar Autostunden entfernt. Kurz vor der Abfahrt verlasse ich das Hotel, gehe in einen Laden, um uns noch etwas Proviant für die Fahrt zu kaufen. Der Laden lag nur einen Häuserblock vom Hotel entfernt, in einer Fifth-Avenue-artigen Gegend. Ein schöner Laden. Die Leute assen an kleinen Tischen in der Mitte des Ladens, tranken Kaffee. Ich sehe: Einige erkennen mich, aber es bleibt alles sehr nett. Ich bestelle die Brötchen, den Aufschnitt, gebe ein paar Autogramme. Plötzlich höre ich diese Stimme hinter mir, vielleicht zehn Meter entfernt: «Dustin Hoffman. Jude! Jude!» Sowas ist mir noch nie passiert. Alles hielt an. Die Leute standen wie eingefroren da. Niemand wandte sich um. Ein Tableau. Etwas Schreckliches lag in der Luft. Ich war ein amerikanischer Movie-Star, in Germany, und jemand nannte mich «Jude». Ich wandte mich um. Es war ein junger Mann, Mitte zwanzig, der dort gerade Kaffee trank. Der Geschäftsführer ging zu ihm hin, sprach ruhig auf ihn ein und führte ihn aus dem Laden. Das war alles. Ich war völlig

schockiert. Schockiert, wissen Sie, ohne mir dessen schon bewusst geworden zu sein. Ich ging nach draussen. Die Ironie war ja, dass wir dieses KZ besuchen wollten.

Seltsam. Dieses Gefühl der Immobilität, ich wusste auf einmal, was damals geschehen sein musste. Wenn man plötzlich angehalten wird. Ich bin einmal – damals war ich Schauspieler ohne Job – überfallen worden. Jemand bedrohte mich mit einer Pistole. Ich dachte damals: Mann, das Loch am Ende des Laufs sieht so riesengross aus. Mein Herz klopfte wie wahnsinnig, mein Adrenalin floss in Strömen. Ich stand da, wusste, die Kugel würde jeden Moment durch mich hindurchgehen, bereitete mich darauf vor und dachte doch im selben Augenblick noch wie ein Schauspieler: «Niemand hat das je filmisch richtig dargestellt.» Denn wenn man mit einer Pistole bedroht wird, wird man sich völlig klar, dass es dem Finger am Abzug ein Leichtes wäre, dich auszulöschen. So war's mir, als man mich «Jude!» rief. – Als ich Wolfgang und Ballhaus erzählte, was mir in Hamburg passiert war, konnten sie's nicht glauben. Trotzdem muss ich Ihnen recht geben. Es gibt dieses Bedürfnis, ein Verhältnis zwischen Juden und Deutschen wiederherzustellen. Es gibt das Verlangen zu heilen.

Das Gespräch mit Dustin Hoffman führte Patrick Roth