

DER PESSIMISMUS NEW HOLLYWOODS – EASY RIDER, ASPHALT COWBOYS UND LEBENDE TOTE

Wie kam es eigentlich, dass plötzlich alles „neu“ wurde, selbst in Hollywood? Nun, damit das Neue geboren werden kann, muss das Alte auch untergehen. Und das Alte, Old Hollywood, es musste in den gewaltigen gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Umbrüchen der 60er-Jahre einfach nur noch als aus der Zeit gefallen erscheinen. Old Hollywood war eine Traumfabrik, eine Fabrik im wahrsten Sinne des Wortes, mit Patriarchen als Studiobossen, arbeitsteiliger Massenproduktion, fest angestellten, hoch spezialisierten und professionalisierten Mitarbeitern und vor allem einem eigenen Vertriebssystem (Kinoketten), das eine oligopolartige Struktur hatte. Die „Big Five“ (20th Century Fox, Loew's/MGM, Paramount, RKO, Warner Bros.) beherrschten den Markt und mit ihm die Träume, den Stil, die Stars. Die „Little Three“ (Columbia, Universal, United Artists) ergänzten die Fünf, wenn auch, da ohne eigene Kinoketten, mit weniger Gewinn. „Poverty Row Studios“ (Monogram, Republic, PRC) sorgten für einstündige Programmfüller. Norbert Grob beschreibt das Wesen dieses Old Hollywood anhand des MGM-Stils der 30er-Jahre und der Vorlieben des Studio-Moguls Louis B. Mayer ganz wunderbar: „Alles war sauber und hübsch. Mayer war geradezu besessen, die Welt nicht so zu zeigen, wie sie in Wirklichkeit war.“ Für die Paramount, das größte aller Studios, belegten von 1943 bis 1949 Bing Crosby und Bob Hope mit ihren Komödien und Musicals abwechselnd Platz 1 der Liste der kassenträchtigen Stars, an ihrer Seite eine Riege von Glamour Queens, die schönsten Frauen, die Hollywood überhaupt nur auftreiben konnte: Paulette Goddard, Hedy Lamarr, Lucille Ball, Jane Russell, Dorothy Lamour oder Rhonda Fleming.

Allein schon diese Namen! Aber wie naiv doch diese Träume Old Hollywoods waren, und wie unendlich fern von dem Fieberdelirium des sterbenden Penners „Ratso“ Rizzo (Dustin Hoffman) in John Schlesingers *ASPHALT COWBOY* (*Midnight Cowboy* – 1969). Das langsame Sterben Old Hollywoods, es hatte bereits just in dem Jahr seines kommerziellen und künstlerischen Höhepunkts begonnen: 1949 verlor die Paramount einen kartellrechtlichen Prozess und sämtliche Studios mussten nun nach und nach ihr vertikales Vertriebssystem aufgeben und sich von ihren Kinoketten trennen. Hinzu kam das Fernsehen als neue Konkurrenz um die Gunst einer Generation der Baby Boomer. Bereits Mitte der 50er-Jahre wurde etwa die Hälfte aller Filme in Hollywood unabhängig produziert. Die Spezies der Studio-Mogule starb aus oder ging in den Ruhestand. Louis B. Mayer (MGM) starb 1957, Harry S. Cohn (Columbia) 1958, David O. Selznick 1965. Jack Warner hörte 1969 auf. Bereits 1955 wurde die RKO von dem Mischkonzern General Tire übernommen und faktisch abgewickelt, Gulf and Western Industries übernahm 1966 die Paramount.

Am 22. November 1963 erloschen mit den tödlichen Schüssen in Dallas auf John F. Kennedy endgültig alle naiven Träume. „Sauber und hübsch“ konnte nun gar nichts mehr sein. In den 60er-Jahren probten die Studenten den Aufstand gegen das Schlachten in Vietnam, der Feminismus stellte das patriarchalische System infrage, die sexuelle Revolution machte dem prüden Production Code Old Hollywoods den Garaus, die Bürgerrechtsbewegung ging gegen den immer noch allgegenwärtigen Rassismus Amerikas vor. Marilyn Monroe, die letzte große Glamour-Fantasie Old Hollywoods, starb am 5. August 1962 unter höchst obskuren Umständen. Peter Bogdanovich datierte den endgültigen Zusammenbruch des Hollywood-Studiosystems nicht zufällig auf dieses Jahr. Die großen Stars Old Hollywoods, die noch lebten, begriffen diese Welt nicht mehr, wie zum Trotz traten sie 1972, gleichsam wie Monumente ihrer selbst, bei den Präsidentschaftswahlen für Richard Nixon auf: Gloria Swanson, Frank Sinatra, John Wayne, James Stewart oder Bob Hope. Es waren Dinosaurier-Veranstaltungen. Doch bereits im Jahr darauf erreichte der von Jack Hill für die unabhängige American International Pictures gedrehte Blaxploitation-Film *COFFY – DIE RAUBKATZE* (*Coffy* – 1973) sogar kurzzeitig Platz 1 der US-Kinocharts. Sein Star: Pam Grier, zugleich eine Ikone afroamerikanischer und femininer Selbstermächtigung und Selbstbestimmung. „You’re a shining symbol. A shining symbol. Of black pride. You’re a new breed. A future seed. A new breed Of black pride, yah!“, heißt es in Roy Ayers’ Song „Shining Symbol“ aus *COFFY – DIE RAUBKATZE*.

Mit dem Zusammenbruch des Alten und der Geburt des Neuen änderte sich auch der Blick auf das Alte. 1962 kehrte der Filmkritiker Andrew Sarris aus Frankreich in die USA zurück und übernahm die Autorentheorie von Kritikern und Filmemachern der Nouvelle Vague wie etwa François Truffaut. Sarris schrieb für *The Village Voice* eine einflussreiche Kolumne und vor allem 1968 das äußerst einflussreiche Buch *THE AMERICAN CINEMA DIRECTORS AND DIRECTIONS, 1925-1968*, in dem er die Regie-Handwerker im Studiosystem Old Hollywoods als Autoren wiederentdeckte. Sogar Kontrakt- oder B-Film-Regisseure wie Budd Boetticher, Joseph H. Lewis oder Edgar G. Ulmer hatten nach Sarris nun einen eigenen Stil, Autorenschaft. Peter Bogdanovich, anfangs noch Filmkritiker und von Sarris’ Texten tief beeindruckt, interpretierte die Werke von Orson

Robert Zion: Der Pessimismus New Hollywoods – Easy Rider, Asphalt Cowboys und lebende Tote, in: 70 Millimeter, Nr. 0, April 2021, Seite 8:

Welles, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford, Fritz Lang und Allan Dwan als Kurator für das New Yorker Museum of Modern Art vollkommen neu. Den gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Umbrüchen gesellte sich so ein künstlerischer Neuaufbruch hinzu. Anstelle der eskapistischen Fantasien Old Hollywoods, „die Welt nicht so zu zeigen, wie sie in Wirklichkeit war“, trat nun die Wirklichkeit – und mit dieser die Kritik. Eine Glamour Queen Old Hollywoods, die bereits erwähnte Rhonda Fleming, brachte 2008 einmal rückblickend auf den Punkt, was auch für Schauspieler mit New Hollywood zu Ende ging: „Von uns

war keiner wirklich politisch da draußen, wir haben einfach unsere Arbeit gemacht. Man kann es wegen des Studiosystems nicht wirklich vergleichen. Die Studios waren wirklich der Boss (...) Wir hatten damals strenge Regeln. Wir mussten einen Vertrag unterschreiben, dass wir nichts sagen oder tun konnten, was sie oder das Studio in Verlegenheit bringen würde.“ Wenn aber die Wirklichkeit an die Stelle der Träume tritt, die künstlerische Freiheit an die Stelle eines hierarchischen Systems und die Kritik an die Stelle des Eskapismus, dann ändert sich auch der Charakter des Kinos: Kaum ein bedeutender Film New Hollywoods hatte noch ein Happy End.

Das Wesen des Kinos, es ist ein janusköpfiges, es kann einen ganz besonderen Zugang zur Welt eröffnen, oder eben auch Weltflucht. Und Kinogeschichte ist immer auch die Geschichte dieser beiden, sich zyklisch abwechselnden Pole. Der „sauberen“ MGM-Welt der 30er-Jahre folgte der harte Realismus des Film Noir in den 40ern, dem wiederum der romantische Eskapismus der 50er-Jahre in Technicolor, bevor dann Dustin Hoffman in dem erwähnten *ASPHALT-COWBOY* in den 60ern im Bus auf dem Weg in das Land seiner Träume an einer Lungenentzündung verreckte. Und auch New Hollywood verabschiedete sich spätestens mit dem Blockbuster-Kino Steven Spielbergs und George Lucas' Ende der 70er-Jahre wieder in die Weltflucht. Da passte es dann auch, dass 1981 mit Ronald Reagan ein Schauspiel-Veteran Old Hollywoods Präsident der USA wurde und auch politisch eine neue Phase der Restauration einleitete. Jetzt durfte es auch wieder Happy Ends geben. Das janusköpfige Wesen des Kinos macht dennoch seine ganze Magie aus, nur durch dieses ist es nicht nur ein Spiegelbild seiner Zeit und von Relevanz, sondern vielleicht sogar die genuine Kunstform eines ganzen Jahrhunderts. Und weil das Kino mit den Zyklen seiner Zeit geht, ist es auch ein kultureller Speicher. Darum hat uns ein bedingungslos romantischer Swashbuckler wie George Shermans *GEGEN ALLE FLAGGEN* (*Against All Flags* – 1952) in seiner ganzen Weltflucht noch ebenso Interessantes wie Aufschlussreiches über die 50er-Jahre zu erzählen, wie Sydney Pollacks *NUR PFERDEN GIBT MAN DEN GNADENSCHUSS* (*They Shoot Horses, Don't They?* – 1969) in seinem bedingungslos realistischen Weltzugang über die 60er. Darum können wir noch heute Maureen O'Hara ebenso lieben wie Jane Fonda. Die eine findet am Ende den Mann ihrer Sehnsüchte (Errol Flynn), die andere den freiwilligen Tod, das Einzige, was sie sich in dieser Welt überhaupt noch ersehnt hatte. Darum erzählt uns das Kino immer auch sehr viel von uns selbst. Denn, in welchem Zyklus sich das Kino auch gerade befindet, in dem der Weltflucht oder dem des Weltzugangs, es bleibt doch immer ein Sehnsuchtsort, eine Wunschmaschine. Nur, dass sich mit den Zeiten auch die Sehnsüchte ändern.

Erst jetzt ist es uns möglich, New Hollywood wirklich zu verstehen, nicht allein als Untergang des Alten und Geburt des Neuen, sondern auch dessen Pessimismus, vor allem, wenn wir es als einen Moment in den Zyklen des

Kinos begreifen, in denen sich die Zyklen der Zeit widerspiegeln und kulturell abspeichern. Natürlich existierten die großen Studios weiterhin, doch das zyklische Wesen der Geschichte und des Kinos haben sie nicht begriffen. Sie reagierten mit dem, was sie ausmachte: mit Geld und Stars. So erschienen bei der 20th Century Fox, Warner Bros. und MGM kurz hintereinander Weltuntergangsfantasien mit dem Super-Star des Monumentalkinos Old Hollywoods, Charlton Heston. Franklin J. Schaffners *PLANET DER AFFEN* (*Planet of the Apes* – 1968), Boris Sagals *DER OMEGA MANN* (*The Omega Man* – 1971) und Richard Fleischers ... *JAHR 2022 ... DIE ÜBERLEBEN WOLLEN* (*Soylent Green* – 1973) sind Filme, die das Kritische New Hollywoods als reines Zeitgeistphänomen abhandeln, sie interpretieren den Untergang Old Hollywoods linear und übersetzen diesen in Dystopien, denen jegliches Gespür für die Geburt des Neuen und der darin liegenden existenziellen Tiefe abgeht. Die Universal wiederum reagierte einfach mit Geld. Sie gab drei der Stars New Hollywoods jeweils eine Million Dollar und vollkommen freie Hand. Die Universal war von den reduzierten, klugen und ästhetisch hoch experimentellen Ergebnissen entsetzt. Sie ließ Peter Fondas Western *DER WEITE RITT* (*The Hired Hand*

Robert Zion: Der Pessimismus New Hollywoods – Easy Rider, Asphalt Cowboys und lebende Tote,
in: 70 Millimeter, Nr. 0, April 2021, Seite 10:

– 1971) gerade mal eine Woche in den Kinos, Dennis Hoppers *THE LAST MOVIE* (*The Last Movie* – 1971) immerhin noch zwei Wochen. Für Monte Hellmans *ASPHALTRENNEN* (*Two-Lane Blacktop* – 1971) unterband Studioboss Lew Wasserman jegliche Promotion.

Die Universal hatte einfach gehofft, sie könnte mit diesen Experimenten ein ähnliches Einspielergebnis einfahren wie die Columbia mit Dennis Hoppers *EASY RIDER* (*Easy Rider* – 1969), der der Firma \$60 Millionen eingespielt hatte. Fonda, Hopper und Hellman zählten zu denen, die gewissermaßen aus dem praktischen und konzeptionellen Zentrum New Hollywoods kamen, von Roger Corman. Ob Regisseure, Schauspieler, Kameraleute, Cutter, Drehbuchautoren oder Produzenten, kaum eine der prägenden Figuren New Hollywoods, die nicht im unabhängigen Kino Cormans begonnen hatte, der ihnen überhaupt erst die Möglichkeit eröffnet hatte, jenseits des alten Studiosystems zu arbeiten und auf sich aufmerksam zu machen: Peter Fonda, Dennis Hopper, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Robert De Niro, Monte Hellman, Francis Ford Coppola, Joe Dante, Bruce Dern, Nicholas Roeg, Charles Bronson, John A. Alonzo, Jack Hill, Pam Grier, Jack Nicholson, Robert Towne (die Liste ist bei weitem nicht erschöpfend). *EASY RIDER*, wohl zurecht als der Film New Hollywoods betrachtet, war im Grunde nicht viel mehr als eine Art Paraphrase auf zwei Filme Roger Cormans: *DIE WILDEN ENGEL* (*The Wild Angels* – 1966) mit Peter Fonda und Bruce Dern, bei dem Peter Bogdanovich erstmals praktische Erfahrungen im Filmemachen gesammelt hatte, sowie dem LSD-Film *THE TRIP* (*The Trip* – 1967) mit Peter Fonda, Dennis Hopper und Bruce Dern, für den Jack Nicholson das Drehbuch geschrieben hatte.

Dass Roger Cormans Kino die „Talentschmiede“ New Hollywoods war, ist heute weitestgehend anerkannt, doch bereits 1970 hatte der belgische Filmkritiker Paul Willemen dessen Werk präzise auch als das inhaltliche Zentrum New Hollywoods identifiziert: Fast alle Filme Cormans handeln von dem Untergang einer alten und der Geburt einer neuen Welt, die in Zyklen vonstattengehen. In Cormans Werk spiegelt sich sowohl das zyklische Wesen der Geschichte, wie auch das des Kinos. In den ewigen Zyklen des Zusammenbruchs und Neuaufbruchs findet sich bei Corman das Heilige (die Weltflucht) ebenso wieder wie das Profane (der Weltzugang). Cormans Kino ist bereits ein Metakino, indem es zugleich das Wesen des Kinos in seiner gesellschaftlichen Relevanz erfasst und den Moment der Umbrüche, für den New Hollywood steht, festhält. In dem, was allgemein hin mit 1968 als Zeitalter der Utopien, der Hoffnungen, des Aufbruchs gesehen wird, konfrontiert uns das Kino New Hollywoods in Wirklichkeit mit der Erfahrung der gesellschaftlichen, aber auch mit der eigenen Endlichkeit, mit dem Tod. Die Rebellion gegen die bestehenden Verhältnisse mag als Neuaufbruch daherkommen, es mag den Untergang des Alten mit Sicherheit auch beschleunigen, doch zunächst einmal wirft sie uns auf uns selbst zurück. Darum ist New Hollywood ein existentialistisches Kino, und da die Filmemacher hierbei gewissermaßen gezwungen waren, tief in das Wesen des Menschen vorzudringen, ist es auch ein pessimistisches. Dass der Zyklus auch wieder vorübergeht, dass aber mit jedem neuen gesellschaftlichen Untergang und Neuaufbruch (und damit auch denen des Kinos) ein zyklischer Abstieg bis zum endgültigen Untergang stattfindet, das ist die zweite Grundaussage des Kinos Roger Cormans – und New Hollywoods.

Auch wenn das Kino New Hollywoods nach wie vor von hoher Relevanz ist – oder gerade deshalb –, kann uns der auf sich selbst zurückgeworfene Mensch, wie wir ihm in diesem Kino begegnen, nicht gefallen. Beschäftigt sich dieses Kino mit dem Vietnamkrieg, sei es offen oder verklausuliert, dann ist es ein Blick auf den Menschen als sei dieser ein direkter Blick in das „Herz der Finsternis“: Colonel Kurtz (Marlon Brando) in Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (*Apocalypse Now* – 1979), nach der gleichnamigen Erzählung Joseph Conrads entstanden, ist am Krieg wahnsinnig geworden. Er lässt sich in Stücke hacken, mit einer Grausamkeit, von denen auch New-Hollywood-Filme wie Ralph Nelsons *DAS WIEGENLIED VOM TOTSCHLAG* (*Soldier Blue* – 1970) oder Robert Aldrichs *KEINE GNADE FÜR ULZANA* (*Ulzana's Raid* – 1972) erstmals handeln. Nicht ein einziger Film Old Hollywoods, auch nicht die kritischsten, hatte von dieser

Robert Zion: Der Pessimismus New Hollywoods – Easy Rider, Asphalt Cowboys und lebende Tote, in: 70 Millimeter, Nr. 0, April 2021, Seite 11:
--

schieren Grausamkeit des Menschen im Krieg erzählt. In den Freiheitsfantasien dieses Kinos, die sämtlich auch Fluchtfantasien sind, erscheint dieser Mensch wiederum in einer eigenartigen existentialistischen Leere: In *ASPHALTRENNEN* sind die flüchtenden Protagonisten ebenso bindungslos und unendlich distanziert von allem wie in *EASY RIDER* oder wie Kowalski (Barry Newman) in Richard C. Sarafians *FLUCHTPUNKT SAN FRANCISCO* (*Vanishing Point* – 1971). In beiden letzteren enden die Fluchten im Tod. Begegnet dieser

Mensch nicht seiner Grausamkeit oder Bindungslosigkeit, dann ist es seine berechnende Selbstsucht. So in Roman Polańskis *ROSEMARIES BABY* (*Rosemary's Baby* – 1968), in dem Guy Woodhouse (John Cassavetes) selbst noch für den kleinsten eigenen Vorteil einen Pakt mit dem Bösen an sich, mit dem Teufel, eingeht. Aber auch das Böse erscheint in New Hollywood nicht mehr als metaphysische Kategorie, sondern als logisches Resultat des Zusammenbruchs oder Fehlens wirklicher Bindungen, sei es an die Familie oder einen anderen Menschen. Der Amoklauf von Bobby Thompson (Tim O'Kelly), des Snipers in Peter Bogdanovichs *BEWEGLICHE ZIELE* (*Targets* – 1968), erscheint uns ebenso zwangsläufig wie mechanisch, profan und in sich leer. Oder aber der auf sich selbst zurückgeworfene Protagonist lädt seinen Furor moralisch zur faschistoiden Gewalt- und Reinigungsfantasie auf, so wie Travis Bickle (Robert De Niro) in Martin Scorseses *TAXI DRIVER* (*Taxi Driver* – 1976). Bogdanovich und Scorsese zeigen im Grunde erweiterte Selbsttötungen.

Mit New Hollywood begann auch der aus Pittsburgh stammende Independent-Filmer George A. Romero seinen Zyklus von Zombie-Filmen. In *DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (*Night of the Living Dead* – 1968) kehren erstmals die Toten zurück. Für Romero sind wir alle Konsumzombies, die sich den Weltuntergang organisieren und dabei noch gegenseitig zerfleischen. Und wieder wird der Mensch im Angesicht der dumpfen Bedrohung auf sich selbst zurückgeworfen, und es stellt sich die Frage: Wenn die Toten dann doch wieder zurückkehren, wer will entscheiden, auf welcher Seite wir dann stehen? Auf der Seite der noch ums Überleben Kämpfenden, der sich untereinander Bekämpfenden? Oder auf der Seite der „lebenden“ Toten, deren Bewusstlosigkeit und Konditionierung wie ein postmortales Echo des sich immer schon zerfleischenden und bewusstlos konsumierenden, also „toten“ Lebens erscheint? Der Horrorfilmmythos des Halbwesens wird von Romero jedenfalls nun ebenso entmystifiziert und profaniert wie der des Gangsters im Kino New Hollywoods allgemein. In Old Hollywood war der Gangster noch ein Volksheld, der gewissermaßen sogar für den „American way of Life“ stand, sich dem Realitätsprinzip verweigerte und den eigenen Aufstieg organisierte, indem er bedingungslos dem eigenen Lustprinzip folgte. Dies tut auch Ma Barkers (Shelley Winters) Familie in Roger Cormans *BLOODY MAMA* (*Bloody Mama* – 1970). Die Familie ist aber auch inzestuös, die allerletzte Konsequenz der Verfolgung des Lustprinzips jenseits aller institutionenbildenden Regeln. Noch bevor das FBI die Familie zusammenschießt, ist diese dann auch psychisch zusammengebrochen. Und selbst wenn New Hollywood von Old Hollywood erzählte, tat es dies in der Form individueller Zusammenbrüche. John Schlesingers *DER TAG DER HEUSCHRECKE* (*The Day of the Locust* – 1975) zeigt das Hollywood der 30er-Jahre nicht als die „saubere und hübsche“ Traumfabrik Louis B. Mayers, sondern als eine Wolfsgrube. Für die Studiopatriarchen ist dieses Hollywood

eine Art Luxusbordell (das es für diese tatsächlich auch gewesen ist), für Regisseure ein gigantisches Spielzeug (William Castle spielt sich hierin quasi selbst), für das Statisten auch schon mal ihr Leben lassen müssen, und für die, die ihre Hoffnungen hiermit verknüpfen, ein Ort persönlichen Scheiterns. Der Buchhalter Homer Simpson (Donald Sutherland) verliebt sich in das Starlet Faye (Karen Black), doch diese prostituiert sich bei den Studiobossen für den ersehnten Durchbruch. Ihr Vater Harry (Burgess Meredith) hatte diesen Durchbruch schon als Komiker hinter sich. Aber nun verkauft er als Hausierer Elixiere, bis das Herz versagt. Der Storyboardzeichner Tod Hackett (William Atherton) bekommt zumindest eine Anstellung für den Kriegsfilm „Waterloo“. Die Galapremiere des Films am Ende wird zu einem Albtraum: Homer zertrampelt wie im Rausch ein Kind, das Premierenpublikum wird daraufhin zum rasenden Mob und ihre Gesichter verwandeln sich in die Storyboardzeichnungen vom Krieg entstellter Fratzen Hacketts, während der Straßenzug niederbrennt. Schlesinger kehrt den psychischen Zusammenbruch der Protagonisten hierbei vollkommen nach außen, ihre Psyche tritt ihnen als äußere Landschaft, als apokalyptisches Szenario gegenüber. Ein langer existenzieller Schrei ist die einzige Reaktion, die für Hackett überhaupt noch möglich ist – so wie auf jenem berühmten Gemälde Edvard Munchs.

Den auf seine Art erschütterndsten und – in vielerlei Hinsicht – philosophischsten Moment New Hollywoods inszenierte jedoch Sydney Pollack in *NUR PFERDEN GIBT MAN DEN GNADENSCHUSS*. Die existentielle Situation ist hier quasi in Reinform vorhanden, die auf sich selbst, auf ihre Selbstsucht, ihre Leere oder ihre Hoffnungen, die sich jedoch als trügerisch, als reine Fantasie erweisen (sie wie in *ASPHALT-COWBOY*), zurückgeworfenen Menschen sind hier Teilnehmer eines Tanzmarathons während der Great Depression. Es ist nahezu unmöglich, sich dem, was man als Zuschauer eigentlich nicht wissen, nicht sehen will, zu entziehen, dafür ist Pollacks Inszenierung zu brilliant, dafür bleibt die Kamera zu nahe und intim auf den sich quälenden Figuren. Es ist freilich eine absteigende Dynamik, psychisch wie körperlich, die einem selbst noch als Zuschauer jegliche Kräfte raubt. Nach fast zwei Stunden körperlicher, psychischer und moralischer Quälerei (des Films) erschießt Robert (Michael Sarrazin) Gloria (Jane Fonda), nachdem sie ihn, ganz ruhig und selbstverständlich und dafür selbst zu mut- und kraftlos, darum gebeten und ihm ihre Pistole gegeben hatte. Das menschliche Drama spielt sich schlicht in einem selbstorganisierten Schmierentheater ab und irgendwann geht es einfach nicht mehr. Irgendwann ist es einfach vorbei. Ob das Herz versagt wie bei Saylor (Red Buttons), oder der Verstand wie bei Alice (Susannah York), oder der Schutzinstinkt wie bei Robert, oder schlicht dieses stets ungreifbare, kleine Geheimnis des Lebenswillens wie bei Gloria. Zuvor war da noch dieser besagte Moment, in dem der Veranstalter des Tanzmarathons Rocky (Gig Young), der die tagelange Farce für das schaulustige Publikum moderiert hatte, zu Gloria meinte, dass sie, wenn sie den Tanzmarathon und die 1.500 Dollar Preisgeld gewinnen würde, damit natürlich die Kosten der Veranstaltung bezahlen müsse. Es bliebe für sie nichts mehr übrig. Für alle anderen, die Verlierer also, seien Verpflegung und Unterbringung umsonst. Gloria sagt daraufhin, vollkommen ausdrucks- und kraftlos, nur noch: „Mein Gott“.

