Braunschweig University of Art
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Noch eine *Hollywood*-Geschichte: Von verschwundenen und (wieder)gefundenen Fragmenten der Extras

Dissertationsschrift

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

an der

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

im Bereich

Medienwissenschaft

vorgelegt von

Alexander Karpisek

aus Berlin

Oktober 2020

Betreuung durch

Prof. Dr. Heike Klippel (Institut für Medienwissenschaft)

und

Prof. Dr. Rolf F. Nohr (Institut für Medienwissenschaft)

Termin der Disputation: 27.5.2021

Mein Dank gilt Frau Prof. Dr. Heike Klippel und Herrn Prof. Dr. Rolf F. Nohr, vor allem für Jahre der Geduld, Motivation und Hilfestellung.

Und natürlich verdanke ich nicht zuletzt auch das Durchhalten und Abschließen dieses Projekts meinem Partner René sowie Willi, Moni, meinen Eltern, meiner Oma und eben all den Freunden, ohne die es schlichtweg anders gelaufen wäre.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung		1
1.	Extras	6
1.1.	Unions-Zugehörigkeit	6
1.1.1.	Extras als „extras“	11
1.1.2.	*Screen Actors Guild* und *Screen Extras Guild*	18
1.2.	Sprechverbot und Upgrade	31
1.3.	Die *IMDb* und der Bildnachweis	41
2.	Bildsuche	47
2.1.	Ein Award für Extras und ihre Fragmente	47
2.1.1.	Ein kurzer Exkurs in ein denkbares Archiv der Extras	66
2.2.	Bildfragmentierung mit den Extras	68
2.3.	Wiedergänger_innen	87
3.	Cinephilia und die Fragmente der Extras	100
3.1.	Standpunkte traditioneller und neuer Cinephilia	100
3.2.	Fragmente aus *Imitation of Life*	115
3.2.1.	Geistererscheinung in Mulveys Fragmenten	120
3.3.	Geister und Zombies	124
3.4.	Geisterproduktion	130
4.	Ursprungsdiskurs und Image-Probleme	137
4.1.	Zeit(punkt)probleme	137
4.1.1.	… *nach* der Fabrik	141
4.1.1.1.	Viele Extras …	141
4.1.1.2.	… und ein Star	148
4.1.1.3.	*La Sortie* und Detailprobleme	162
4.1.1.4.	Nach *La Sortie*: Von wiederholter Ankunft	168
4.1.2.	… *nach* dem Extra Girl	177
4.1.2.1.	Das Extra Girl in der Filmindustrie und den Fan-Magazinen	178
4.1.2.1.1.	„Butterflies in Embryo“?	190
4.1.2.1.2.	Extra Boy?	192
4.1.2.1.3.	Soldier?	193
Schlussbemerkung		201

Text- u. Literaturverzeichnis, andere Quellen 205

Film- und Videoverzeichnis 217

Abbildungen 220

Abkürzungsverzeichnis 223

Einleitung

Extras gelten als Bestandteil der „below the line"-Kategorie der Filmproduktion und bilden in deskriptiven Auflistungen zum Thema nicht selten den eher wenig ruhmreichen Abschluss oder kommen dabei überhaupt nicht vor.[1] An der Spitze der Kostenplanung einer Filmproduktion steht hingegen das „above the line"-Personal, also vor allem die Produzent_innen, die Regisseur_innen, die Drehbauchautor_innen und die Schauspieler_innen.[2] In aktuelleren Beiträgen der Produktionsforschung scheint sich in Bezug auf die Problematik einer solchen Hierarchisierung eher ein Interesse für das technisch-kreative „below the line"-Personal durchzusetzen.[3] Extras finden auch dabei weiterhin eher wenig Beachtung. Aber immerhin scheint die Stoßrichtung der postkolonialen Theorie vereinzelt akademische Auseinandersetzungen mit lokalen Extras einer jeweils gewählten Film- oder Serienproduktion herauszufordern.[4] Zur Geschichte der *Hollywood*-Extras kann man inzwischen auf eine umfassendere Abhandlung von Anthony Slide zurückgreifen. Letztendlich war es aber vor allem eine feministisch orientierte Filmgeschichtsschreibung, die zeigen konnte, wie sich ein gewisses Arbeiter_innen-Image der Extras - hier in der Auseinandersetzung mit dem „extra girl" - unter anderem verdrängen ließ.[5] Oder so: Mit der retrospektiven Betrachtung der filmhistorischen Figur des US-amerikanischen „extra girls" scheint überhaupt erst die Idee Gestalt anzunehmen, dass mit dem Arbeits-Image der *Hollywood*-Extras von Anfang etwas nicht zu stimmen scheint. Insbesondere die Medienwissenschaftlerin Kate

---

[1] Vgl. etwa Bambi Turner: „What does 'below the line' mean in movie production?", unter: *howstuffworks*, https://entertainment.howstuffworks.com/what-does-below-line-mean-movie-production2.htm, Zugriff am 25.7.2020; oder auch auf *Wikipedia* im Eintrag zu „Below-the-line (filmmaking)", unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Below-the-line_(filmmaking), Zugriff am 25.7.2020.

[2] Vgl. ebd.; oder auch John Thornton Caldwell: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham und London, Duke University Press, 2008, etwa S. 38 oder S. 47ff.

[3] Vgl. etwa Caldwell: *Production Culture*, 2008; oder Vicki Mayer, Miranda J. Banks und John T. Caldwell (Hg.): *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009; oder Michael Curtin und Kevin Sanson (Hg.): *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*, Oakland, University of California Press, 2016; oder Mark Deuze und Mirjam Prenger: *Making Media: Production, Practices, and Professions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

[4] Etwa bei Kate Fortmueller: „Encounters at the Margins of Hollywood: Casting and Location Shooting for Bhowani Junction", in: *Film History*, Vol. 28, Nr. 4, Winter 2016, S. 100-124; oder Vicki Mayer: *Almost Hollywood, Nearly New Orleans: The Lure of the Local Film Economy*, Kalifornien, University of California, 2017.

[5] Vgl. dazu etwa Denise McKenna: „The photoplay or the pickaxe: extras, gender, and labour in early Hollywood", in: *Film History*, Vol. 23, Nr.1 (*Art, Industry, Technology*), Indiana University, 2011, S. 5-19.

Fortmueller hat die in diesem Sinn problematische Wahrnehmung von Extras und Schauspieler_innen innerhalb der Filmindustrie weiterführend diskutiert und im Umfeld ihrer prägenden Gewerkschaftsgeschichte greifbar gemacht.[6]

Im Unterschied zu den genannten und für meine Arbeit so zentralen Texten soll im Rahmen der folgenden Auseinandersetzung ausschließlich die vollzogene Ausgrenzung der Extras in den Fokus rücken. Dass sich die Idee von Extras als Schauspieler_innen und Arbeiter_innen womöglich noch bis heute nicht durchsetzen kann, weder in *Hollywood* noch anderswo, hat jedenfalls viele Gründe. Ein Ziel dieser Arbeit ist es, den Blick auf das Singuläre ihrer Lage, das ja bereits seit mehr als 100 Jahren durch das Spielfilmbild abgebildet wird, zu schärfen. Für meine Überlegungen markieren daher etwa der Umstand ihrer fortgesetzten, auch historisch-gewerkschaftlich organisierten Sprachlosigkeit und vor allem die geisterhaften Zustände ihrer unterschiedlichen Spielfilmfragmente erste notwendige Anhaltspunkte. Digital neu zugerichtet lassen sich ihre vergangenen und aktuellen Bildausschnitte in unterschiedlichen Zusammenhängen nachweisen. Basierend auf diesem auf- und untertauchenden Bildmaterial und mit Blick auf die Perspektiven die dabei jeweils eingenommen werden, soll mit diesem Projekt ein Zugang zu einem Möglichkeitsfeld gefunden werden, das bisher in Zusammenhang mit einem potentiellen Image der Extras kaum zur Kenntnis genommen wird. Dabei steht auch zur Diskussion, inwieweit prägende oder eben kaum materialisierte Ideen und Vorstellungen über Extras noch im Umgang und Denken mit ihren Spielfilmfragmenten fixiert werden.

„The extras never play a character in the movies; they do not speak lines, they do not really 'act' – except in the broadest sense. […] In the movies the extras are important *en masse*, not as individuals. Their names are never mentioned on the screen."[7], schreibt Leo Rosten 1941 in seiner frühen kollaborativen Studie über ein *Hollywood*, das dort bereits als soziokultureller Brennspiegel nicht nur der USA beschrieben wird.[8] Die an dieser Stelle festgehaltenen Eigenschaften der sprach- und namenlosen, eher nicht schauspielenden Extras „*en masse*" scheinen nach wie vor evident. Allein mit diesen allgemeinen Vorstellungen materialisiert sich wie selbstverständlich ein Image der Extras

[6] Vgl. Kate Fortmueller: *Part-Time Labor, Full-Time Dreams: Extras, Actors, and Hollywood's On-Screen Talent*, Dissertation, University of Southern California, 2014.
[7] Leo C. Rosten: *Hollywood: The Movie Colony - The Movie Makers*, New York, Harcourt Brace and Company, 1941, S. 332.
[8] Vgl. ebd., S. 7 ff.

- und damit nicht zuletzt der *Hollywood*-Extras -, das den potentiellen Aspekt ihrer jeweils auch lokalen Arbeit bis heute verdrängt bzw. kaum denkbar erscheinen lässt. Wobei bereits die ineinander verwickelten Ideen über *Hollywood* die Realität und Geschichte der *Hollywood*-Extras destabilisiert: *Hollywood* etwa als historisch gewachsener Raum in Los Angeles mit seinen großen Filmstudios oder als mentales Gebilde der Traumfabrik - „which lives in the mind of the public like a fabulous legend“[9] - oder eben als „Global Hollywood“ bzw. strategisch-mobile, weltbesetzende Produktionskultur[10]; Im Rahmen dieser Arbeit werde ich *Hollywood* nicht zuletzt als Bild- bzw. Image-Fabrik besprechen - mit dem Star-Image als prägendes Zentrum - und vor allem in diesem Sinn auch nach einem womöglich notwendigerweise nur mit Spielfilmfragmenten aufspürbaren Image der Extras fragen, wobei dann die Vorstellung der Extras „en masse“ bereits die erste richtungsweisende Idee fixiert. Daher bietet der folgende Text auch keine nachgereichte Zusammenfassung von der potentiellen Arbeit der Extras - insbesondere der *Hollywood*-Extras -, sondern viel mehr eine Auseinandersetzung mit sich durchsetzenden oder sich nur schemen- und oftmals geisterhaft abzeichnenden bzw. auch verschwindenden Bildern und Vorstellungen. Ich möchte in beispielhaften, filmhistorischen Konfrontationen (etwa von Extras und Schauspieler_innen), Konstellationen (etwa in den Vereinbarungen der amerikanischen Schauspieler_innen-Guild) und Verwicklungen (etwa der Extras mit ihren eigenen Spielfilmbildern) sich wiederholende Vorstellungen und Bilder herausarbeiten - die potentiellen Fragmente eines Extras-Image - und dabei folgende Fragestellung im Blick behalten: Wo ist das denkbare Arbeits-Image geblieben, wieso nimmt es keine Konturen an, wodurch bzw. durch welche Bilder und Perspektiven wurde es an den unterschiedlichen Fronten so erfolgreich verdrängt? Lassen sich überhaupt gesuchte Bilder finden, die möglicherweise auch für den_die einzelnen_einzelne Extra irgendwie verwertbar sein könnten? Die im folgenden Text vorgenommene - natürlich nur exemplarische - Versammlung von vertraglichen Vereinbarungen, filmhistorischen Aufarbeitungen, vereinzelten Beiträgen einer cinephil-akademischen Beschäftigung mit Extras, lokalen Zeitungsmeldungen, Berichterstattungen und Anekdoten aus Fan-Magazinen und von Gedanken und Bildfragmenten aus audiovisuellem Material über und

[9] Rosten: *Hollywood*, S. 3.
[10] Vgl. Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria u.a.: *Global Hollywood*, London, British Film Institute, 2001.

mit Extras (aus Spielfilmen, Dokumentationen und Online-Angeboten der Selbstrepräsentation) bildet das Material für meine Untersuchung und Argumentation.
Ich möchte dabei *Hollywood*-Extras aus Spielfilmen als nach wie vor lokalisierbare Extras - etwa innerhalb ihrer ausgehandelten Zonen - besprechen und in Folge dessen auch immer wieder Auseinandersetzungen zu solchen Extras vorstellen, die notwendigerweise in ein besonderes Verhältnis zu ihnen rücken. In den Fokus geraten daher auch Extras und ihre Spielfilmfragmente aus der *Twentieth Century Fox*-Produktion *Star Wars* (George Lucas, 1977), aus der auf Hawaii gedrehten TV-Serie *Lost* (*Bad Robot*, *ABC Studios*, 2004-2010), aber eben auch Extras aus dem sogenannten *Hollywood South* oder aus Bulgarien. Diese Perspektive scheint mir vor allem deswegen zielführend, weil sich etwa mit der spezifischen Unions-Geschichte der *Hollywood*-Extras darstellen lässt, dass auch ihre - im global-gesellschaftlichen Verhältnis - scheinbar privilegierte Verortung erst recht nichts daran ändert, dass sie in gewissen stabilisierten Vorstellungen nicht stattfinden sollen. Außerdem prägen nicht zuletzt ihre Bilder auch die Vorstellungen zu den anderen als „extras" gekennzeichneten Spielfilmmassen einer globalen Filmindustrie.
„Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia?"[11] Mit Blick auf eine ethische Perspektive beim Hinsehen bleibt die hier für einen Aufsatzband einleitend formulierte und zugespitzte Ambivalenz gegenüber einer gelebten Cinephilia durchaus von Belang, gerade auch, weil sie sich im Rahmen meines Projekts erst recht nicht auflösen lässt. Jedenfalls erscheint mit der Suche nach womöglich auch ignorierten Bildern der Extras der cinephil-akademische Umgang mit Fragmenten des Spielfilms - und den dort versteckten Fragmenten der Extras - als relevanter Untersuchungsgegenstand. In diesem Sinn formuliert sich mit den folgenden Überlegungen auch immer wieder die Frage: Wo stärkt die cinephile Perspektive den Blick auf die Fragmente der Extras, wo wird sie zum Problem für die Betroffenen?
Formal habe ich mich für einen Aufbau entschieden, der das gewählte Thema - chronologisch betrachtet - scheinbar von vorne nach hinten aufrollt und daher womöglich auf den Kopf stellt. Das liegt vor allem auch daran, weil ich in der vorgefundenen, akademischen Herangehensweise nur sehr selten auf ein Interesse für die aktuelle Situation von Extras - nicht nur in *Hollywood* - gestoßen bin. Das scheint mir

[11] Vgl. Marijke de Valck und Malte Hagener: „Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures", in: *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Marijke de Valck und Malte Hagener (Hg.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, S. 11-24.

deshalb kaum erklärbar, weil anderswo längst interessante und aufschlussreiche Darstellungen zu ihren Themen produziert werden. Doch auch dazu dann an entsprechender Stelle. Jedenfalls setzt meine Argumentation - somit auch aus strategischem Antrieb - historisch nicht dort ein, wo womöglich die ersten(?) *Hollywood*-Extras - also vor allem frühe Spielfilm-Extras - Los Angeles erreicht haben. Aber selbst wenn sie im Abschluss schließlich doch genau dort hinführt, bleibt festzuhalten, dass es mit der Chronologie - jedenfalls bei diesem Thema - so einfach nicht ist, zumal Ideen und Bilder über Extras auch nachgereicht werden bzw. sich erst mit der Retrospektive entwickelt haben. Und solche retrospektiven Bilder lassen sich natürlich auch nur schwer umgehen und sollen in ihrem potentiellen Vorhandensein im Rahmen dieser Arbeit auch herausgearbeitet und - wenn nötig - problematisiert werden.

1. Extras

Der Begriff „extras“ ist jener, der seit der Frühgeschichte des US-amerikanischen Kinos und seiner Industrie in unterschiedlichsten Diskursverhältnissen und Auseinandersetzungen verlässlich für eine Personengruppe zur Anwendung kommt, die im fertigen Filmprodukt - und womöglich schon im Zuge der Filmproduktion - von einer gewissen sicht- und fühlbaren Auflösung betroffen ist. Davon wird im Laufe dieser Arbeit noch einiges zu lesen sein. Zu Beginn des ersten Kapitels möchte ich allerdings zunächst genauer ausführen, warum es mir im Rahmen meiner Auseinandersetzung angemessen und sinnvoll erscheint, ebenfalls mit dem durchaus nicht unproblematischen Begriff „extras“ - und nicht etwa mit dem Begriff „background actors_actresses“ - zu argumentieren. Dabei möchte ich außerdem zeigen, dass sich der Begriff vor allem in seiner Bedeutung von „extraneous“[12] (fremd, belanglos) als relevante Denk- und Streit-Kategorie innerhalb seiner Industrie - und dabei vor allem im Verhältnis zur Schauspielkunst - durchgesetzt hat. Mit der begrifflichen Kennzeichnung als „extras“ wird nicht einfach nur ein ewiges Sprechverbot im Plural, sondern viel mehr ein chronisches Zugehörigkeitsproblem verwaltet. Außerdem führt die Anwendung dieser Wortwahl und ihre Einpflegung bis hinein in das aktuelle Regelwerk der *Internet Movie Database* (*IMDb*) für die Betroffenen zu einem akuten Nachweisproblem.

1.1. Unions-Zugehörigkeit

Da insbesondere Überlegungen zu US-amerikanischen Extras - und damit auch Überlegungen zur Begriffswahl „extras“ - eigentlich nur entlang ihrer abwechslungsreichen Unions-Zugehörigkeits-Geschichte angestellt werden können, werde ich im Folgenden erstmal einen dahingehenden Überblick skizzieren und ein paar grundsätzliche Unsicherheiten herausarbeiten.

In *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor* beschreibt die Medienwissenschaftlerin Danae Clark ein frühes US-Studiosystem, dem daran gelegen war, dass sich Schauspieler_innen nicht als Arbeiter_innen, sondern als Künstler_innen identifizierten. Dadurch konnten sich die Studios zumindest vorerst eine größere

[12] Vgl. Anthony Slide,: *Hollywood Unknowns: A History of Extras, Bit Players, and Stand-Ins*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, S. 16.

Kontrolle über Fragen arbeitsrechtlicher Beziehungen - „labor-management relations“ - sichern.[13] Das Ringen um eine eigene handlungsfähige Actors-Union - und damit die Formation der *Screen Actors Guild* - in den 30er-Jahren, war demnach also auch ein Kampf gegen Bilder und Vorstellungen, in denen Schauspieler_innen nicht so ohne weiteres als Arbeiter_innen begreifbar werden konnten, während im weiteren Verlauf - etwa auch durch die Star Studies und ihrer in der ästhetischen Tradition stehenden Fixierung auf das Image - die Verwirrung zwischen „dramatic expression“ und „human labor“ weiterverwaltet wurde.[14] Extras bewertet Clark - unter dieser Begriffswahl und im Rahmen der genannten Auseinandersetzung - interessanterweise von Anfang an als Bestandteil der „acting profession“, also auch als Schauspieler_innen, allerdings als solche, über die sich eigentlich kaum etwas sagen lässt, weil - ganz im Sinne ihrer Industrie - keine Namen und Daten zur Verfügung stehen, von denen ausgehend Filmwissenschaftler_innen loslegen könnten.[15] Das ist zweifellos immer noch ein akutes Problem, aber hätte man alle Namen und Daten, hätte man sicherlich ein anderes. Allerdings besteht für mich in Clarks Herangehensweise gleich noch ein weiteres, das direkt mit der selbstverständlichen Einordnung der Extras als Schauspieler_innen zu tun hat, denn eine solche Einordnung hat sich mir weder im Rückblick auf vergangene Verhältnisse noch in Auseinandersetzungen mit aktuellen Festlegungen so ohne weiteres als denkbar vermittelt.

Folgende Fragen drängen sich an dieser Stelle auf: Sind Extras Schauspieler_innen bzw. wann und wo werden sie als solche bezeichnet? Wie und wo wurde und wird insbesondere auch über Extras als Künstler_innen oder Arbeiter_innen nachgedacht bzw. passiert das überhaupt? Lassen sich Definitionsversuche finden, die uns abseits von elliptischen und kaum materialisierten Vorstellungen doch noch erklären, was genau man unter „extras“ - bzw. heute auch „background actors“ - zu verstehen hat? Und solche Fragen führen im US-amerikanischen Kontext unweigerlich zu einer Auseinandersetzung mit der besagten Schauspieler_innen-Guild: der *Screen Actors Guild* (*SAG*). Das ist jene „union“ bzw. „guild“, die von 1933 bis 1945, dann wieder von 1992 bis 2012 und seither als *SAG-AFTRA* (also im Zusammenschluss mit der *American*

[13] Vgl. Danae Clark: *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor*, London und Minneapolis, University of Minnesota, 1995, S. 6 f.
[14] Vgl. ebd. S. 7 f.
[15] Vgl. ebd. S. 5.

Federation of Television und Radio Artists) vor allem in den Spielfilmproduktionsstätten in und um Los Angeles und New York für Extras zuständig war und ist. Die Antwort auf die Frage, ob es ich bei der *SAG* von Anfang um eine Union gehandelt hat, oder ob diese Institution strukturell eher in der Tradition der namensgebenden Guild steht, würde an dieser Stelle sicherlich zu weit führen. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass diese Frage im Rahmen retrospektiver Zuordnung - so gesehen wäre die *SAG* immer schon gleichzeitig eine Guild und Union, und sie wäre als Union immer auch gleich eine „labor-union" – häufig umgangen wird. Und das lässt sich daher nicht nur allein mit dem aktuell vermittelten Selbstverständnis der *SAG-AFTRA* bestätigen, zu der sich die *SAG* im Jahr 2012 mit der *AFTRA* (*American Federation of Television and Radio Artists*) zusammenschloss. Doch dazu gleich noch mehr. Gerade in der Retrospektive, etwa innerhalb der historisch-akademischen Auseinandersetzungen, die zentral für meine Arbeit sind[16], wird eine Gewissheit vermittelt, die jedenfalls den Union-Charakter der *SAG* kaum zur Diskussion stellt. David F. Prindles Aufarbeitung demokratisch-ideologischer Verwicklungen in der Geschichte der *SAG* bildet diesbezüglich zwar keine Ausnahme, aber er unterscheidet gleich zu Beginn zwei zentrale Union-Modelle. In seiner Einleitung über die *SAG* der späten 80er-Jahre schreibt er:

> „The guild is a labor union composed of actors who have performed in feature motion pictures, television series, television commercials, and industrial and educational films. As is the case with other unions, it is an organization that bargains with management in the collective name of its sixty thousand members to improve their wages, hours, and working conditions."[17]

Aus dem binären Verhandlungskonstrukt - Schauspieler_innen-Vertretung vs. Management - leitet sich demnach der Unions-Charakter ab. Danach geht er noch ins Detail und unterscheidet zwischen „craft unions" und „industrial unions", wobei die *SAG* bis zu ihrem Zusammenschluss mit der *AFTRA* eher eine „craft union" gewesen sein müsste, weil sie Personen vertrat, die der gleichen Beschäftigung nachgehen - eine Beschäftigung allerdings, die auch eine gewisse Kunstfertigkeit voraussetzt -, nämlich der Schauspielerei. In dieser Hinsicht, also unter dem Gesichtspunkt des versammelten

[16] Dazu gehören etwa: Anthony Slide: *Hollywood Unknowns;* sowie David Prindle: *The Politics of Glamour: Ideology and Democracy in The Screen Actors Guild*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1988; oder auch Kerry Segrave: *Extras of Early Hollywood: A History of the Crowd, 1913-1945*, North Carolina, McFarland & Company, 2013.
[17] Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 3.

„Gewerbes“, ließe sich vielleicht eine gewisse Guild-Tradition behaupten. Demgegenüber standen die „industrial unions“, die alle Arbeiter_innen der gleichen Industrie organisieren, völlig unabhängig von Qualifikation bzw. Kunstfertigkeit („skill“) oder Beruf („trade“). Diese beiden anfänglich konkurrierenden Union-Modelle sind laut Prindle mit dem Voranschreiten des 20. Jahrhunderts nicht mehr so ohne weiteres voneinander zu unterscheiden. Und damit scheint auch die sich haltende Vorstellung von der Dominanz einer politischen Ausrichtung - „craft unions“, mit ihren oftmals auch managementnahen Mitgliedern, versammeln in erster Linie „rightists“, während „industrial unions“ streikbereite „leftists“ vereinen - kaum noch zu rechtfertigen.[18] Im Rahmen dieser Konstellation lassen sich die dauerhaften Union-Konflikte für Extras aber gut nachvollziehen. Bereits 1933, also im Gründungsjahr, entschloss sich die *SAG* Extras als Mitglieder - allerdings nur mit beschränkten Stimmrechten - zuzulassen.[19] Damit war aber längst nicht geklärt, wer sie waren oder wer sie werden könnten: potentielle „craft workers“ der Schauspielkunst oder die „unskilled workers“ ihrer Industrie?[20] Das Problem ihrer unsicheren Unions-Zugehörigkeit verweist auf ihr dauerhaftes Image-Problem: So verlassen die Extras der Westküste, also die Extras *Hollywoods*, schließlich 1945 die *SAG* und werden danach fast ein halbes Jahrhundert durch die *Screen Extras Guild* (*SEG*) - für die übrigens bis heute noch kein eigener *Wikipedia*-Eintrag existiert - vertreten.[21] Seit 1992 ist die *SAG* wieder für Extras zuständig und 1994 wird die *SEG* endgültig aufgelöst.[22] Hier wäre vielleicht festzuhalten, dass allein die Existenz der *SEG* für



Abb. 1

[18] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 3 ff.
[19] Vgl. den Eintrag dazu unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/about/our-history/1930s, Zugriff am 4.4.2020.
[20] Vgl. den Einsatz der Begrifflichkeiten wiederum bei Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 5.
[21] Vgl. ebd. 38 f.
[22] Vgl. die Einträge unter: https://www.sagaftra.org/about/our-history, Zugriff am 4.4.2020.

die Idee der beiden konkurrierenden Union-Modelle ein Problem aufwirft, da sich die Extras-Guild ja weder als „craft union“ oder „industrial union“ bestimmen lässt - also auch nicht in der Retrospektive. Denn dazu hätte man sich irgendwann darüber einig sein müssen, wer und was ihre Mitglieder sind und waren.

Die von der *SAG* - heute *SAG-AFTRA* - ausgehandelten Vereinbarungen für Extras sind jeweils auf Zonen begrenzt. So ist die aktuell gültige „Los Angeles Background Zone“ für Spielfilm- und Serienproduktionen - also unabhängig davon, ob es sich um eine Produktion für Kino oder TV handelt - folgendermaßen definiert: „75 air miles from the intersection of Beverly Boulevard and La Cienega Boulevard, Los Angeles, California, but excluding any military or naval establishments.“[23] Das Zentrum dieser Zone bildet übrigens die „Los Angeles Studio Zone“, die sich über einen Radius von 30 Meilen erstreckt. (Abb. 1) Außerdem besteht ein 25 oder 15 Meilen-Radius für San Francisco, Sacramento und Las Vegas. Der Bundesstaat Hawaii und die Stadt San Diego sind ebenfalls als „Background Actors“-Zonen festgelegt.[24] Die New Yorker-Extras-Zone erstreckt sich - ausgehend vom Columbus Circle im Zentrum von New York City - in einem 300-Meilen-Radius.[25] Bei dieser Zonen-Absteckung gilt es gleichzeitig zu bedenken, dass es laut der sogenannten „Global Rule One“ allen Mitgliedern der *SAG-AFTRA* im Grunde untersagt ist, weltweit und auch lokal als Schauspieler_innen oder Extras in irgendwelchen Produktionen mitzuwirken, die nicht mit den „collective bargaining agreements“ der Union vereinbar sind. Oder so: „Simply put, a *SAG-AFTRA* member must always work under a union contract around the globe.“[26] Das schränkt die Einsatzmöglichkeiten aller Mitglieder - und nicht zuletzt auch der abhängigeren, weil weniger mobilen Extras - deutlich ein. Es gibt aber auch durchaus eine bemerkenswerte Ausnahme, die dann doch Türen in den unregulierten Produktionsraum offenhält: „[Global Rule One] does not, however, automatically apply in jurisdictions where there are no multiemployer, industrywide agreements unless there is an active organizing effort underway.“[27] Und auch diese Ausnahme ist wohl eher ein Problem für die potentiellen

[23] *SAG-AFTRA Background Actors Contracts Digest*, Version von 2019, als PDF zum Download angeboten unter: https://www.sagaftra.org/files/backgroundDigest_1.24.19.pdf, Zugriff am 27.5.2019, S. 31.
[24] Vgl. *SAG-AFTRA Background Actors Contracts Digest*, S. 31.
[25] Vgl. ebd. S.36.
[26] Vgl. „Global Rule One“, unter: https://www.sagaftra.org/contracts-industry-resources/global-rule-one, Zugriff am 4.4.2020.
[27] Vgl. ebd.

Ansprüche lokal zusammengesammelter Extras und der auf Distanz gehaltenen *Hollywood*-Extras, als für erfolgreiche Schauspieler_innen, die mit der Produktion von Ort zu Ort reisen.

1.1.1. Extras als „extras“

Nach diesem kleinen Exkurs zurück zu meiner Ausgangsfrage in diesem Kapitel: Warum immer noch „extras“? Allein der verführerisch kurze und knackige Schreib- und Sprechakt - also: „extras“ - kann es nicht sein. Möglicherweise spielen unverbindliche Konnotationen, die inhaltliche Austauschbarkeit[28] und strategisch-diskursive Ausweich- bzw. Abkürzungsoptionen, die mit diesem Begriff einhergehen, eine strategische Rolle. Dass es zumindest ein Problem in der Handhabung mit inhaltlich eindeutigeren begrifflichen Substituten geben könnte, die sich scheinbar nur schwer in ähnlicher Dauerhaftigkeit oder mit ähnlicher Sicherheit durchsetzen können - und das vielleicht nicht zufällig -, hat sich erst im späteren Verlauf meines Dissertationsprojekt gezeigt. Stellvertretend für diese Beobachtung möchte ich nun auf einen eher aktuellen Versuch der *Screen Actors Guild* verweisen, die damit einigermaßen vehement einen begrifflichen Austausch markiert hat, das allerdings nur vorübergehend.

Erst im März 2012 erfolgte also der über Jahrzehnte vorbereitete und umkämpfte Zusammenschluss zur *SAG-AFTRA*.[29] Anfangs präsentierte die *SAG-AFTRA* online, also auf *sagaftra.org*, die jeweiligen Historien der beiden Unions in zwei getrennten Timelines. In der „SAG timeline“ gab es für das Jahr 1999 einen interessanten, dabei auffallend knappen und eindeutigen Eintrag: „SAG officially changes term ›Extra‹ to ›Background Actor‹“.[30] Das war allerdings alles zu diesem Thema. Nirgendwo gab es Erläuterungen

[28] Nur ein kurzes Beispiel: Der Begriff „extras“ verweist ja allein im aktuellen filmischen Kontext nicht nur auf ein (un)bestimmtes Filmpersonal, sondern auch auf jenes Zusatzmaterial, das etwa im Rahmen von DVD- oder Blu-Ray-Veröffentlichungen als Ergänzung zum Hauptfilm angeboten wird.

[29] Die „Phase 1“ des „Merger“-Prozess begann Anfang der 80er-Jahre. Bezüglich der jahrzehntelangen Auseinandersetzung, bei der auch der Auflösungsprozess der *SEG* (*Screen Extras Guild*) eine zentrale Rolle spielte, vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 145 ff.; oder die Einträge ab den 80er-Jahren unter: https://www.sagaftra.org/about/our-history, Zugriff am 4.4.2020.

[30] An dieser Stelle komme ich nicht umhin auf ein Problem meiner Quellenlage zu verweisen: Als ich im Jahr 2017 nicht zum ersten Mal die Online-Präsenz der *SAG-AFTRA* durchstöberte, habe ich zur Sicherheit eine Kopie der vollständigen „SAG-Timeline“ als PDF-Dokument - laut Erstellungsdatum des Dokuments dürfte das exakt am 14.6.2017 gewesen sein - exportiert und abgespeichert. In diesem PDF ist auch das eben angeführte Zitat festgehalten. In den folgenden Jahren wurde zu irgendeinem Zeitpunkt der gesamte Online-Auftritt der *SAG-AFTRA* aktualisiert und dabei wurden Inhalte verändert. Ich kann und muss daher

oder auch nur irgendeinen passenden Hinweis zu finden, in welchem Zusammenhang oder im Rahmen welcher - vielleicht damals aktueller - Auseinandersetzung diese Entscheidung überhaupt einzuordnen ist.

In der mehr als 800 Seiten umfassenden Basisvereinbarung zwischen der *SAG-AFTRA* und der *Alliance of Motion Picture and Television Producers* (*AMPTP*) aus dem Jahr 2014 hat man sich tatsächlich nicht verunsichern zu lassen.[31] Es ist an den betreffenden Stellen ein äußerst komplexes Regelwerk, in dem ausschließlich der Begriff des „background actors" zur Anwendung kommt. Hier finden keine Extras statt, aber im Übrigen auch keine „background actresses". Allerdings - und darauf komme ich gleich nochmal zurück - hat man in dieser hier angewandten und teilweise für den Laien unzugänglichen Sprache zwischen Produzenten_innen und Arbeitnehmer_innen-Vertretung eine Strategie gewählt, die eine ernst gemeinte Aufwertung des „backgrounds" durch den Zusatz „actor" äußerst zweifelhaft erscheinen lässt.

Sobald aber potentiell betroffene *SAG-AFTRA*-Extras - oder eben „background actors" - auf *www.sagaftra.org* auf die Fragmente Ihrer Unions-Historie oder auf für sie abgestimmtes Material stoßen, verliert sich sowieso auch jede begriffliche Festlegung. Der inzwischen gänzlich aktualisierte *SAG-AFTRA*-Online-Auftritt ist nur noch mit einer einzigen historischen Timeline - unter dem Titel „Our History" - ausgestattet. Diese bildet nun in einer entschiedenen Gleichzeitigkeit die getrennten und auch verbundenen historischen Begebenheiten dieser beiden großen Unions ab.[32] Fast alle vorhandenen, die Extras betreffenden Einträge wurden unverändert - also auch im Wortlaut - aus der alten *SAG*-Übersicht in die *SAG-AFRTA*-Timeline übernommen.[33] Tatsächlich wurde für diesen aktualisierten Überblick nur ein einziger Extras-Eintrag gelöscht, nämlich der zuvor zitierte für das Jahr 1999. Dieser Eintrag zur Begriffsanwendung „background actor", diese definitive Entscheidung als historisches Ereignis ist also aus dem neuen Überblick

---

im folgenden Argument - in dem ich aktuelle und alte Inhalte vergleichen möchte - auch aus einem kopierten Fragment einer verschwundenen Quelle zitieren.

[31] Vgl. die *Producer - SAG-AFTRA Codified Basic Agreement of 2014*, als PDF zum Download unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/files/2014_sag-aftra_cba_1.pdf, Zugriff am 4.4. 2020. Das Durchsuchen des Dokuments nach dem Begriff „extras" oder „extra" hat – in der hier relevanten Bedeutung - tatsächlich keinen einzigen Treffer ergeben.

[32] Vgl. die Timeline unter der Rubrik „Our History" unter: https://www.sagaftra.org/about/our-history, Zugriff am 4.4.2020.

[33] Möglicherweise wurden auch zahlreiche andere *SAG*-Einträge für die aktuelle Timeline auf *sagaftra.org* übernommen, allerdings habe ich mir bei meiner damaligen Recherche auf der *SAG*-Seite fast ausschließlich jene Ereignisse herauskopiert, die mit der Geschichte der Extras zu tun haben, und daher kann ich auch nur über diese Einträge urteilen.

verschwunden.[34] Die eindeutige begriffliche Festlegung, möglicherweise als Entgegenkommen im Sinne zumindest vordergründig sprachlicher Aufwertung gedacht, fehlt nun und ist an dieser Stelle und an diesem Ort plötzlich nicht mehr gesichert.

Wie bereits diese eigentlich unscheinbare Entwicklung zeigt, geht es in der Auseinandersetzung mit Extras immer auch um den Umgang mit gefährdetem, weil flüchtigem, dabei oft unvollständigem und fragwürdigem Wissen bzw. Mikro-Wissen. Dass der besagte Eintrag nun fehlt, verweist jedenfalls eher auf die Möglichkeit, dass der damalige Entschluss gar nicht so offiziell gemeint war oder inzwischen nicht mehr als tauglich und daher nicht mehr zwingend gilt, als auf eine Entwicklung, in der sich diese Entscheidung inzwischen als Norm durchgesetzt hätte. Das würde jedenfalls den fortgesetzt-unentschlossenen Umgang mit den Begrifflichkeiten an den unterschiedlichsten Fronten - und vor allem auch innerhalb des Angebots auf der neuen *SAG-AFTRA*-Seite selbst - erklären. Der aktuelle historische Überblick verwirrt diesbezüglich nicht nur durch die Löschung des genannten Eintrags, sondern auch durch eine Ergänzung, die den meisten der übernommenen Einträge zu Extras vorangestellt ist. So wird jetzt fast jedes dieser Ereignisse über die gesamte Timeline hinweg - also von 1930 bis heute - mit dem einleitenden Hinweis „Background actors/extras:[…]“ oder „Extras/background actors:[…]“ thematisch kenntlich gemacht.[35] Diese begriffliche Aneinanderlehnung signalisiert hier keine erkennbare Unterscheidbarkeit - zumindest wird diese online von der *SAG-AFTRA* nicht angeboten oder definiert - oder historisch gesicherte Begriffsentwicklung, eben auch weil der besagte Eintrag nicht mehr existiert. Viel eher vermittelt sich hier eine Unentschlossenheit, die sich bis hinein in die Aktualisierungen der angebotenen Leitfäden für Extras bzw. „background actors“

[34] Aber selbst dort, wo diese Entscheidung nochmal als Ereignis heraufbeschwört wird, ändert es am Umgang nur wenig. So wird etwa in einem umfangreichen Handbuch für Filmproduzenten_innen, das speziell für den US-amerikanischen Markt geschrieben wurde, im Kapitel „Background Talent“ noch einmal explizit und gleich im ersten Satz auf den begrifflichen - und inzwischen aus der Timeline gelöschten - Umschalter der *SAG* erinnert: „[The] Screen Actors Guild has changed the designation of *extras* to that of *background actor*,[…]. Im anschließenden Text - und vor allem: „for the purpose of this chapter“ –, sowie in den abschließend noch angebotenen Formularen für Produzenten_innen darf es dann aber doch auch wieder „extras“ sein. Vgl. Eve Honthaner: *The Complete Film Production Handbook*, 4. Auflage, Oxford und Massachusetts, Focal Print, 2010, S. 261 ff.

[35] Ein Beispiel: Der entscheidende Extras-Eintrag für das Jahr 1945 liest sich folgendermaßen: „Background actors/extras: Screen Extras Guild formed, with support of SAG and receives Associated Actors and Artistes of America charter.“ Siehe „Our History: 1940s“, unter: *https://www.sagaftra.org/about/our-history/1940s*, Zugriff am 4.4.2020.

fortsetzt.[36] Vielleicht müsste man aber viel eher von einer Entschlossenheit sprechen: Demnach sind aktuell eben doch wieder beide Termini gut genug für den - auch offiziellen - Einsatz, auch dann, wenn man Extras direkt adressiert. Jedenfalls bringt ein solcher Umgang mit den Begriffen nicht nur für das damit bezeichnete Personal ein fortdauerndes Maß an Ungewissheit mit sich. Denn es bedeutet ja nicht nur für die Betroffenen einen Unterschied ob sie als „extras" oder als „background actors" und damit als „actors" bezeichnet werden bzw. ob sie sich als Extras oder Actors_Actresses - und damit im besten Fall als Teil einer potentiellen Gemeinschaft von Filmschauspieler_innen - definiert und wahrgenommen fühlen können. Bereits anhand des offiziellen „Mission Statement" auf *www.sagaftra.org* lässt sich zeigen, dass die Zugehörigkeit für die Betroffenen - trotz einer möglicherweise bereits vollzogenen Mitgliedschaft - weiterhin ungewiss formuliert bleibt:

> „SAG-AFTRA brings together two great Amercian labor unions: Screen Actors Guild and the American Federation of Television and Radio Artists. Both were formed in the turmoil of the 1930s, with rich histories of fighting for and securing the strongest protections for media artists. […] We are actors, announcers, broadcast journalists, dancers, dj's, news writers, news directors, program hosts, puppeteers, recording artists, singers, stunt performers, voiceover artists and other media professionals. Our work is seen and heard in theaters, on television and radio, sound recordings, the internet, games, mobile devices, home video: you see us and hear us on all media distribution platforms. We are the faces and the voices that entertain and inform America and the world."[37]

Ob sich der_die einzelne Background-Darsteller_in im Rahmen dieser Erklärung wiederfindet, mag unter anderem davon abhängen, wie sehr das berufliche Selbst- und Fremdbild mit dem der Schauspielerei zusammenfallen, also wie sehr die Vorstellungen zur Schauspielerei mit den Ideen einer entschiedenen Könnerschaft sowie Sichtbarkeit und Stimm- und Sprachmächtigkeit verbunden bleiben. Leicht wird es den Betroffenen hier jedenfalls nicht gemacht. „[You] see us and hear us on all media distribution

[36] Interessanterweise betrifft dies insbesondere Ergänzungen und Aktualisierungen, die für den aktuelleren Leitfaden aus dem Jahr 2019 vorgenommen wurden. Da ist - im Gegensatz zur Version aus dem vorhergehenden Jahr - plötzlich auch wieder in der Überschrift dezidiert von „extras" die Rede, während die darauffolgenden Texte und Tabellen die Begriffe „background actors" und „extras" wiederum als beliebig austauschbar inszenieren. Vgl. *SAG-AFTRA Contracts Digest*, S. 55 ff. und *SAG-AFTRA Background Actors Contracts Digest*, Version von 2018, als PDF zum Download angeboten unter: *SAG-AFTRA*, *https://www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/files/apr18_bkgrndigest_f4.pdf, Zugriff am 4.4. 2020. Für meine noch folgende Argumentation werde ich ausschließlich auf die aktualisierte Version zurückgreifen.

[37] Siehe „Mission Statement", unter: https://www.sagaftra.org/about/mission-statement, Zugriff am 4.4.2020.

platforms.“, oder: „We are the faces and the voices that entertain and inform America and the world.“, ist im oben zitierten Absatz zu lesen. Diese Ergänzung lässt sich auch in ihrer betonten Wiederholung eher als zynisch verfasstes Ausschlusskriterium lesen, denn Extras oder Background-Darsteller_innen sprechen im Spielfilmbild nicht, jedenfalls nicht so, dass man sie über ihre Stimme verstehen oder besser wahrnehmen könnte. Ihr Einsatz im und mit dem Bewegtbild verläuft also in dieser Hinsicht sprachlos, während ihre Gesichter an filmischen Randpositionen verschwimmen und verschwinden. Wenn Extras zu sehen sind, dann werden sie in der Regel als Einzelne nicht bemerkt bzw. lösen sich als Teil einer Menschenmasse auf. Ihre Gesichter oder Stimmen bleiben wohl großteils nicht in Erinnerung. Abseits von Bildern mit bewegten Menschenmassen hinterlassen Extras des US-amerikanischen Spielfilms kaum einen Eindruck, und man könnte sagen, dass genau das auch Teil ihrer - schauspielerischen? - Aufgabe ist.[38] „To blend in“, also die Fähigkeit des Verschmelzens mit dem Hintergrund, scheint eine der zentralen Job-Anforderungen zu sein.[39] Extras sind daher scheinbar eines genau nicht: Nämlich die im zitierten Absatz zelebrierten „faces“ und „voices“ der amerikanischen Unterhaltungs- und Informationsindustrie. Mag sein, dass die genannte Sammelkategorie der „media professionals“ einen denkbaren Fluchtpunkt für alle in der Aufzählung nicht genannten *SAG-AFTRA*-Mitglieder oder potentiellen Mitglieder fixiert, jedenfalls bleibt die Ein- und Zuordnung der Extras ungeklärt. Selbst mit dem Begriff des „background actors“ im Gepäck ist nicht automatisch gesichert ob sie wirklich als Teil der im Statement versammelten Schauspielerschaft - „We are actors, […]“ - begreifbar werden sollen oder können. Schließlich werden ja auch „stunt performers“ unabhängig genannt, womit die dezidierte Nicht-Nennung von „background actors“ bzw. „extras“ umso problematischer erscheint.

---

[38] Es ist klar, dass ich im Rahmen dieser erstmal nur allgemeinen Auffassung noch nicht auf die Ausnahmen eingehen kann. Aber natürlich gibt es solche z.B. dort, wo Erzählungen einen Mikrokosmos gestalten. Ganz im Sinne einer korrekten Darstellung einer abgeschlossenen Welt kann es dann zum wiederholten Einsatz eines ausgewählten Extras-Personal bzw. „Extras-Esemble“ kommen, das durchaus bemerkt werden soll. Eindrücke die möglicherweise über das allein Atmosphärische hinausgehen findet man auch im Rahmen von Massenszenen US-amerikanischer Spielfilme, in denen wegen der ein-dringlichen Darstellung vom Schicksal etwa einer gesamten Klasse immer wieder auf den einzelnen Körper oder Gesichtsausdruck verwiesen wird. Auf beides werde ich in meiner Auseinandersetzung mit der „Core-Extras-Group“ aus James Camerons *Titanic* (*Twentieth Century Fox*, 1997) noch zu sprechen kommen. Vgl. Ed Marsh: *James Cameron´s Titanic*, New York, Harper Collins, 1997, S. 86 ff.

[39] Vgl. Meghan Dubitsky: „What Do Background Actors Do?“, unter: *Central Casting*, *www.centralcasting.com*, https://www.centralcasting.com/background-actors-job-description/, 6.9.2018, Zugriff am 4.4.2020.

Dass Extras hier tatsächlich nicht mit der Kategorie „actors“ zusammengedacht werden sollen, also dass genau diese potentielle Möglichkeit des Zusammendenkens nicht gemeint ist, darauf verweist dann eben jene von mir schon angedeutete begriffliche und umwegige Strategie, die in der umfangreich und komplex formulierten Basisvereinbarung zwischen Produzenten und der Union zur Anwendung kommt. Gleich mit den ersten Worten unter Punkt 1A „Recognition“ wird dort eine erste scharfe Grenze - und gleich darauf noch weitere, weniger scharfe - definiert, und zwar folgendermaßen:

> „The Union is recognized by Producer as the exclusive collective bargaining agent for performers in the production of motion pictures in the motion picture industry within the territorial limits of the United States of America. The term 'performer' means those persons covered by the terms of this Agreement and includes performers, professional singers, stunt performers, airplane and helicopter pilots, dancers covered under Schedule J of this Agreement, stunt coordinators, puppeteers and body doubles. Background actors are not considered 'performers'.“[40]

Damit die „background actors“ aber nicht sofort wieder aus dieser Vereinbarung rausfallen, folgt eine weitere - als Folgeabsatz getrennt markierte - Einlassung:

> „The Union is also recognized by Producer as the exclusive bargaining agent for background actors covered by the terms of this Agreement and employed in the production of motion pictures in the motion picture industry in the Hawaii, Las Vegas, Los Angeles, New York, San Diego, San Francisco and Sacramento Zones, as defined in Schedule X, Part I and Schedule X, Part II.“[41]

Damit wird unter anderem ein Möglichkeitsfeld für Produzenten formuliert - vor allem die Extras betreffend -, insofern sich gleich die Frage stellt, was denn mit Extras ist, die sich außerhalb der besagten Zonen befinden. Im Gegensatz zu den Schauspieler_innen, die hier plötzlich in einer merkwürdig strapazierten begrifflichen Abgrenzung zu den „background actors“ als „performers“ gekennzeichnet werden, scheint die freie Bewegungsmöglichkeit von Extras in der allerersten Justierung bereits innerhalb der USA einer verwirrenden Grenzgängerei Platz machen zu müssen, eine Grenzgängerei, durch welche Extras womöglich auch als die Andersartigen innerhalb der Spielfilmproduktion festgelegt sind. Was in dieser Basisvereinbarung insgesamt wie ein umständliches

[40] *Basic Agreement of 2014*, S. 1.
[41] Ebd. S. 1.

Auseinanderschreiben von „background actors“ und „performers“ anmutet, zeigt vor allem, dass hier weiterhin mit dem Begriff „extras“ gedacht wird.

Der Begriff „extra“ führt auch in seiner substantivierten Form seine lateinische Herkunft und ursprüngliche Bedeutung von „außen“ bzw. „außerhalb“[42] unnachgiebig mit sich. „[An] ›extra‹ on stage or screen is someone who is extraneous or irrelevant to the production“, [43] schreibt etwa der Filmhistoriker Anthony Slide einleitend in seiner Auseinandersetzung, in der er noch wenige Seiten zuvor genau dieser Stigmatisierung etwas entgegensetzt. Denn: „They are the unknown performers, without whom many a project might remain unrealized, […].[44] „Extraneous“ bedeutet aber auch ganz konkret: Jemand der fremd ist, ohne dass dieser Umstand von Bedeutung oder gar bedenkenswert wäre, also jemand der gleichzeitig anders und belanglos ist. Der Begriff „extra“ und seine Abwandlungen sind für den strategischen Einsatz möglicherweise dort nützlich, wo in unterschiedlichen Zusammenhängen eine scheinbar unproblematische und selbstverständliche Abgrenzung in einer Art festgehalten oder vorgenommen werden soll, ohne dass weiterer Klärungsbedarf entsteht. Möglicherweise ist es eben kein Zufall, dass mit dem Wort „extras“ nach wie vor ein großer Teil des Filmbildpersonals - wie ich noch zeigen werde auch an eher unerwarteter Stelle - in einer Weise angesprochen wird, sodass es allein mit dem Begriff ein erstes oder bereits weiteres Mal verschwindet. „Extras“ wären dann eben immer schon jenes sichtbare und gleichzeitig unsichtbare Personal, das es vor allem auch bleiben soll. Sie bewegen sich im Spielfilmbild zumeist im Umfeld von Schauspieler_innen, wobei diese immerzu verschwindende, vom Sprechakt getrennte und ent-individualisierte Bewegtheit eben genau nicht mit jener Schauspielerei, für die allein sie existiert, - oder auch mit irgendeiner anderen Form der Schauspielerei - verwechselt werden soll. Die Bezeichnung „background actor“ erscheint unter der vorgestellten Perspektive dann eher als unmögliche Konstruktion bzw. nur als - ebenfalls - strategisches sowie irreführendes und vorübergehend einsetzbares Zugeständnis, mit dem die Unsicherheit für die Betroffenen jedenfalls nicht abnehmen muss.

[42] Vgl. dazu die *Langenscheidt*-Erläuterungen unter: https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/extra, Zugriff am 4.4.2020.
[43] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 16.
[44] Ebd. S. 3.

1.1.2. *Screen Actors Guild* und *Screen Extras Guild*

Allein die Vermutung bzw. das Risiko des strategischen Einsatzes könnte auch als ein Argument gegen die Anwendung des Begriffs - zumal in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung, die mit seiner denotativen und konnotativen Ausstrahlung ohnehin hadert - in Stellung gebracht werden. Nur: man muss sich auf die Extras als „extras" einlassen, da dieser Begriff in vergangenen und aktuellen Auseinandersetzungen zum Thema - und damit innerhalb einer besonders gelagerten Vorstellungs- und Bilderpolitk - schlichtweg eine prägende Rolle spielt. Außerdem bleibt immer die Möglichkeit einer - wie ich finde - sinnvollen Gegenstrategie, auf die der Begriff und seine historische Anwendung vor allem im Rückblick - und dann im Zusammenblick mit bereits vollzogenen Rückblicken - eigentlich vehement hindeutet: Insofern möchte ich in meiner Arbeit den Begriff „extras" vor allem auch deswegen hervorheben, weil sein vergangener und aktueller Einsatz eigentlich ohne Umwege auf die Normalisierungspraktiken filmhistorischer Diskursverhältnisse - und gleichzeitig die Geister, die sie produzieren und über die ich noch schreiben werde - verweisen kann. Er ist so gesehen zumindest ein vager Vermittler jener Lücken bzw. jener Auslassungen in der Filmgeschichtsschreibung, die möglicherweise erst durch seinen Einsatz (un)denkbar werden konnten. Um diesen Gedanken konkretisieren zu können, möchte ich jetzt noch - und das nur beispielhaft - auffallend ineinander verwickelte film-, begriffs- und „labor"-historische Entwicklungen vorstellen, mit denen sich gleichsam die Diskrepanz zwischen einer zentralisierten Film-Geschichte – *Hollywood*! - und den (un)denkbaren Extrasgeschichten manifestiert.

> „As far as can be ascertained, in theatrical circles the term „extra" was first used not on the legitimate stage but in vaudeville, denoting a part not requiring a voice and played by someone who was not a regular member of the vaudeville company."[45]

Mit dem auch aktuellen Extras-Diskurs zu denken, ohne seine anhaltenden, weil darin immer wieder formulierten und - wie ich noch zeigen werde - besonderen Beziehungen zu einem behaupteten Ursprung mit zu reflektieren, erscheint mir kaum praktizierbar oder sinnvoll. Die Verhältnisse waren freilich für Extras nicht immer die gleichen, aber ihre

[45] Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 16 f.

jeweils vermittelte Ursprungsgeschichte bzw. die Verwicklung der Vorstellungen bezüglich ihrer Herkunft mit sich scheinbar anbietenden Bildern wirken gerade in aktuelleren Auseinandersetzungen als kraftvolle Instrumente, die gewisse Evidenzen - Extras und ihre Erscheinungsform betreffend - als vorgängig markieren. Nach Slide etwa werden die ersten Extras im Filmbild möglicherweise bereits 1895 sichtbar.[46] Aber ihre Stummheit wird dann nicht vom Medium des Stummfilms bestimmt, denn sie waren - siehe Zitat weiter oben - möglicherweise bereits davor stumm und scheinbar auch immer schon „extraneous", nämlich auf den Vaudeville-Bühnen. Das Sprechaktverbot im Filmbild erscheint dadurch noch vehementer, nämlich als unverhandelbare Konstante der Extras, als historische und kaum bemerkenswerte Gegebenheit oder auch als unhintergehbarer, vorgeburtlicher Zustand. Dass dieser Zustand aber durchaus einer war, der sozusagen strategisch gehalten werden musste - und der bis heute hält -, das möchte ich hier nochmal darstellen.

Die sich ergänzenden Arbeiten von Anthony Slide und David F. Prindle verdeutlichen, dass die Aufspaltung der *Screen Actors Guild* in die *Screen Actors Guild* und *Screen Extras Guild* in den 1940er-Jahren über eine Auseinandersetzung verlief, die ein zentrales Unterscheidungsmerkmal von Schauspieler_innen und Extras im Spielfilm kategorisch und endgültig nachjustierte. Unter der Aufsicht der Mutterorganisation *American Federation of Labor* (*AFL*) und mit Unterstützung des vermittelnden Verbund der *Associated Actors and Artistes of America* (*AAAA*) materialisierte sich für die Betroffenen noch einmal das scheinbar ohnehin bereits gängige Verständnis, wonach nur das schauspielende Personal Zeilen bzw. „lines" im Spielfilm sprechen darf, während den Extras genau das weiterhin untersagt bleiben sollte.[47] Für die Extras konnte die Mitgliedschaft bei der *SAG* bis dahin nicht wirklich zufriedenstellend verlaufen sein. Der Status als Junior-Mitglied bzw. als „Class B members" der *Screen Actors Guild* bescherte ihnen zwar niedrigere Mitgliedsbeiträge, untersagte es ihnen aber bei Guild-Wahlen mitzustimmen.[48] Klarerweise galt diese Abstimmregelung - zumal innerhalb einer Union, die laut Prindle von Beginn durch eine ungewöhnlich demokratische Struktur

[46] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 15. Diese Ursprungserzählung zu den US-amerikanischen Extras fällt hier gleich mit der Ursprungserzählung des gesamten Kinos zusammen, die auch bei Slide mit einem eigentlich europäischen Film einsetzt: *La Sortie de l'Usine Lumière À Lyon/Workers Leaving the Lumière Factory*. Aber ich greife hier vor, denn dazu werde ich noch ausführlich im vierten Kapitel schreiben.
[47] Vgl. ebd. S. 208 ff und insbesondere S. 214 f.; oder Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 38 ff.
[48] Vgl. hier vor allem Slide: *Hollywood Unknowns,* S. 208.

auffällt[49] - als umstritten und war ein treibendes Thema der Auseinandersetzungen.[50] Dass man aber darauf bestand, ist aus der Perspektive der damaligen Schauspieler_innen - die ja nicht alle Stars waren - und ihrer jungen Union mit ihren eigenen existentiellen Nöten und Forderungen vielleicht verständlich. Slide deutet das etwa folgendermaßen an: „Because they outnumbered all other groups of performers within the union, the extras could easily have staged a takeover had they been granted the right to vote.“ [51] Scheinbar standen kurz vor der Aufspaltung etwa 1200 *SAG*-Schauspieler_innen einem Aufgebot von etwa 4500 *SAG*-Extras gegenüber. Und scheinbar war mit dieser Überzahl auch eine gewisse Handlungsunfähigkeit der *SAG* verbunden.[52] So schreibt etwa der Guild-Historiker Prindle: „It did not take long for the actors to discover that they were spending the great majority of their time in [the] committees dealing with the problems of extras.“[53]

Im Trennungsprozess meldete sich schließlich eine weitere Union zu Wort: Die neue - und von der *AFL* unabhängige - *Screen Players Union* (*SPU*) warb um die abtrünnigen Extras der *SAG*. Die Extras und andere *SAG*-Mitglieder, die in der Diskussion auch als „boderline players“ bezeichnet wurden, stimmten im Dezember 1944 gegen die *SAG* und damit für die *SPU* als die für sie in Zukunft zuständige Union.[54] Als „boderline players“ galten in dieser Auseinandersetzung vor allem solche *SAG*-Mitglieder, die in Filmproduktionen hauptsächlich für „bits“, „parts“ oder „singing“ eingesetzt wurden. Die

[49] Der Vorstand („board of directors“) und jede einzelne Person darin wurde seit den Gründungstagen im Jahr 1933 direkt von den Mitgliedern - allerdings anfänglich nur von den „senior members“, zu denen Extras dezidiert nicht gehörten - der *SAG* gewählt. Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 22 f.

[50] Vgl. Slide: *Hollywood Unkowns*, S. 208 ff.

[51] Ebd. S. 208; oder auch Segrave, Kerry: *Extras of Early Hollywood*, S. 100 ff.

[52] Die Zahlen, die Slide zu diesen Ereignissen nennt, sind unterschiedlich. Für das Jahr 1943 argumentiert er anhand einer Festlegung auf 4500 *SAG*-Extras, während er kurz darauf schildert, dass im Jahr 1944 nur rund 2000 Extras darüber abstimmen, welche Organisation sie für zukünftige Tarifverhandlungen einsetzen wollen. (Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 212 und S. 214.) Für das Jahr 1941 hält der Filmhistoriker Kerry Segrave wiederum ein Verhältnis von etwa 1:5 fest. Demnach war die Guild zu dieser Zeit für etwa 1200 „top players“ bzw. „Class A members“ und für etwa 6500 *Hollywood*-Extras zuständig. Nach einem Ausschlussverfahren von ungefähr 2000 Personen - etwa wegen nicht bezahlter Jahresgebühren - waren es auch nach Segrave insgesamt noch etwa 4500 *SAG*-„film extras“, die sich um ihren weiteren Verbleib sorgen mussten. (Vgl. Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S. 105 ff.) Eine Diskrepanz in der Gegenüberstellung der meisten genannten Zahlen entsteht allein schon deshalb, weil in allen Aufarbeitungen oftmals zwar von „extras“ geschrieben wird, aber dabei nicht ausgewiesen ist oder gar nicht ausgewiesen werde kann, wie viele „bit players“ - also Kleinstrollen-Darsteller_innen mit „lines“ - , die ja ebenfalls bzw. weiterhin als „Class B members“ galten - dabei mitgezählt wurden. (Vgl. Schwierigkeiten bei der Grenzziehung bei Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S 96 oder 109.) Jedenfalls scheint es unzweifelhaft, dass Extras in der *SAG* bis zur Aufspaltung in der Überzahl waren.

[53] Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 38.

[54] Vgl. ebd. S. 38 f; sowie Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S. 109.

Screen Actors Guild musste daher nun fürchten, dass unter dem Engagement der *SPU* ihre ehemaligen Extras plötzlich - und ohne dabei in den Zuständigkeitsbereich der *SAG* und *AFL* zurückzufallen - vor der Kamera zu sprechen beginnen könnten.[55] Die Entscheidung des *National Labor Relations Boards* (*NLRB*) - nämlich pro „borderline players" in der *SPU,* also eine Entscheidung, welche die Situation nochmals zuspitzte - stand noch aus.[56] In einer fast schon wahnwitzig anmutenden Meldung, die unter anderem in der *Los Angeles Times* veröffentlich wurde, wird der plötzlich herrschende Zuständigkeitskonflikt aus jeder der drei denkbaren Perspektiven übersetzt. Zuerst werden die „borderline players" für die Fragestellung herangezogen, nämlich so: „Which union will bargain for those borderline players who do both extra playing and acting?"[57] Die scheinbare Unlösbarkeit dieser Problemstellung formuliert sich dann erst in den zwei anderen relevanten Perspektiven: „[The *SPU*] believes that its jurisdiction covers extras when they do bits, parts, singing, etc."[58] Die *SAG* sah das freilich anders: „[It] still believes that it has exclusive bargaining rights for extras […] when they become ›actors‹ i.e. when they do bits, parts, singing, etc."[59] Also: Extras in kleinsten - möglicherweise gar individualisierenden - Sprechrollen oder Gesangsauftritten kann es nicht geben, weil sie dann bereits Schauspieler_innen wären. Insofern läuft vor allem das begriffliche Downgrading von einer „actors"-Union zu einer „players"-Union ins Leere. Zu ergänzen bleibt hier auch, dass im Zuge der folgenden Aushandlungen und unter Berücksichtigung des Sprechens - oder eben der Sprache beim Singen - die in der Regel als Individuum im Filmbild mit anderen Schauspielern_innen sprechenden und agierenden „bit"-Darsteller_innen von den „silent bits" unterschieden werden. „Bits" verbleiben in der *SAG*. „Silent bits" werden spätestens ab den 50er-Jahren als Extras kategorisiert.[60] Ihren Spielraum beschreibt Slide so: „A player can ask an extra a question on camera, and the

[55] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 38 f.
[56] Vgl. ebd. S. 38 f; aber auch Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 214. Auch die *Los Angeles Times* berichtet im März 1945 über die Entscheidung des *NLRB*, nach der die *SPU* nun endgültig autorisiert gewesen wäre von nun an als „bargaining agent" für Extras aufzutreten. Zuständig gewesen wäre sie aber außerdem auch noch für: „[…] certain others who play bits, do stunts and sing". Vgl. die kurze Meldung „Film Union Test Delayed", in: *Los Angeles Times*, 28.3.1945, Part I, S. 7.
[57] „Union Conflict Seen as Result of Extras' Poll", in: *Los Angeles Times*, 19.12.1944, Part I, S.11; oder siehe auch „Film Unions have conflict: Jurisdictions overlap for Extras who do bit parts", in: *The Baltimore Sun*, 19.12.1944, S. 7.
[58] „Union Conflict Seen as Result of Extras' Poll", S. 11.
[59] Ebd. S. 11.
[60] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 217 ff; oder auch Philip Scheuer: „Hollywood's Extras Live in Own World: Checks Range From $24,26 for Midgets to $67,46 Top", in: *Los Angeles Times*, 2.3.1962, Part IV, S. 17.

extra can respond, with a gesture."[61] Aber als Einzelperson bzw. dialogisch sprechen dürfen sie - wohlgemerkt im Filmbild - nicht. Damit wird noch einmal und konkret der individualisierte Sprechakt und nicht zuerst die Interaktion im Handlungsraum zum primären Kriterium erklärt, das im Spielfilmbild scheinbar die Schauspielerei vom Tun der Extras trennt bzw. trennen soll.

In einer Aussendung zum Thema *SPU* ließ die *SAG* bzw. ihr Vorstand vermelden:

> „A major percentage of bits, parts, stunts and singing is done by actors who do no extra work. Those actors would, even in the event of an S.P.U. victory, remain guild members. Therefore, the decision would seem to create a conflict as to overlapping jurisdiction over this acting work […]."[62]

Wobei hier – wie schon im Beispiel zuvor - von der *SAG* eben eine scheinbar völlig unproblematische, wie selbstverständlich artikulierbare Differenzierung von Extras und Schauspieler_innen stattfindet, die scheinbar ohne Zwischenräume auskommen muss, und die möglicherweise in dieser Vehemenz erst mit den Austrittsbestrebungen der Extras heraufbeschwört wurde. Der für die Auseinandersetzung scheinbar erst gefundene Begriff des „boderline players" – der zuvor eher in Zusammenhang mit Sportberichterstattung auftaucht[63] - wird auch gleich wieder verworfen. Die Deutungshoheit der *SAG* schien jedenfalls durch das *AFL*-Rückgrat gegeben. Eine strategisch notwendige Grenzziehung bildet die nicht hinterfragbare Vorjustierung: Der Graubereich und damit eigentlich auch die besprochenen „borderline player" existieren in diesem Verhältnis nicht mehr. Was als zusätzliche Tätigkeit für Schauspieler_innen gelten soll, das ist und war dann eben immer schon „acting work" und kann daher nicht gleichzeitig als zusätzliche Tätigkeit von Extras, also als „extras work" gewertet werden. Und die Rede ist - wohlgemerkt - von Schauspieler_innen, die zwar vieles machen, aber eben nicht das, was Extras machen. Womöglich wäre ein solches - möglicherweise unauffällig anfälliges - Manöver selbst heute noch mit dem Begriff „extras" einfacher und vor allem widerspruchsfreier zu vermitteln, als etwa mit der Begriffswahl „background actor".

---

[61] Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 229.

[62] „Rival Actors' Units to Confer with the N.L.R.B", in: *Los Angeles Times*, 15.11.1944, Part I, S. 6.

[63] Zumindest dürfte er nur sehr kurze Zeit - innerhalb dieses Kontexts - im öffentlichen Diskurs wahrnehmbar gewesen sein: Im Zuge meiner Recherchen auf *Newspapers.com* tauchte dieser Begriff – etwa in den Formen „boderline players", „borderline player", „border-line player" oder „border line player" - in Zusammenhang mit Auseinandersetzungen in der Filmindustrie tatsächlich nur im Jahr 1944 auf und war danach innerhalb einer filmpolitischen Berichterstattung schlichtweg nicht mehr zu finden. Allerdings ist er - spätestens seit den 1930er-Jahren - Bestandteil US-amerikanischer Sportberichterstattung.

Im Verbund mit der mächtigen Mutterorganisation, der *AFL*, konnte die *SAG* die Durchsetzung der *SPU* - als die für nun an für ihre Extras zuständige Organisation - schließlich abwenden und gleichzeitig für ein weiteres begriffliches Downgrading sorgen. Eine „players"-Union signalisierte scheinbar immer noch ein Zuviel an Möglichkeiten: Zugelassen wurde im Juli 1945 die *Screen Extras Guild*, oder wie Segrave schreibt: „[The SAG and the AFL] simply manufactured a new union out of thin air, the Screen Extras Guild […]."[64] Damit war eine Institution geboren, die von Beginn an auf die umstrittene Zuständigkeit über *Hollywood*-Schauspieler_innen mit auch nur kleinsten Sprechrollen - darunter die genannten „borderline players" - verzichtete[65]. Außerdem war damit die Schauspielerei zumindest in dieser Relation deutlich über den Sprechakt definiert, und für die Extras in L.A. war damit geklärt, wer bzw. was sie im Grunde als Mitglieder ihrer neuen Guild - also als Mitglieder der *Screen Extras Guild* - nicht waren und in dieser Guild nicht mehr ohne weiteres werden konnten.

Die Auseinandersetzungen um die Zuständigkeit für alle *Hollywood*-Extras waren - oder wurden rückblickend - auch mit den Vorstellungen und Ängsten der kommunistischen Infiltration verflochten, mit Ängsten also, die mit Ende des zweiten Weltkriegs deutlich zunahmen. Innerhalb der *SEG* schien sich von Beginn an die politisch eher konservative Ausrichtung der *SAG* fortführen zu lassen. Richard H. Gordon - laut Slide als Mitglied der *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* Vertreter des extrem rechten Flügels und ehemaliges Vorstandsmitglied bei der *SAG* und von 1948 an langjähriger Präsident der *SEG*[66] - erklärte die Ereignisse rund um die *SEG*-Gründung etwa so: „A small group of troublemakers had led the extras out of the Screen Actors Guild, and now sought to take them into the group supported by the Commies." Und er setzt fort: „Extras, like actors, are fundamentally conservative. They wanted no part of the Red brethren […]."[67] Gordon verweist auf eine Minderheit, die den Austrittskonflikt verursacht hat und schließt damit die potentielle Fortsetzung der Klassenfrage in Zusammenhang mit der *SEG* ab und aus. Und dieses Bild von generell eher klassenlos und amerikanisch agierenden und denkenden Extras war angesichts der einsetzenden Kommunismus-Panik möglicherweise auch eine vorübergehende und überlebens-

[64] Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S. 109.
[65] Vgl. hier vor allem Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 38.
[66] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 216 und die Fußnote 19 zu Gordon auf S. 242.
[67] Vgl. ebd. S. 216. Slide zitiert aus der folgenden Quelle: Richard H. Gordon: „Extra! Extra!", in: *The American Federationist*, August 1951, S. 21-23, S. 22.

strategische Notwendigkeit für die *SEG*, um Vorstellungen zu Extras bzw. Bilder ihrer anonymen Masse und zumindest imaginierten Überzahl in ihrer potentiellen Bedrohlichkeit zu entkräften. Zumindest im sich mit Ende des zweiten Weltkriegs verschärfenden Anti-Kommunismus[68], schienen die *SEG* und ihre Extras mit den Schauspielern_innen der *SAG* noch eine gemeinsame Front zu bilden. Jedenfalls scheinen das sofortige „blacklisting" der *SEG* von womöglich 60 Extras sowie langjährige Auseinandersetzungen mit Einzelfällen über den unamerikanischen Betätigungsvorwurf gesteuert.[69] Wobei das Blacklisting in der *SEG* wie in der *SAG* einem Arbeitsverbot in der „motion picture industry" gleichkam.[70]

Für so manche *SAG*-Schauspieler_innen der frühen 80er-Jahre wiederum scheint die mit den Extras gemeinsam vollzogene Verlebendigung und gleichzeitige Austreibung der damaligen Angstbilder jedenfalls keinen überzeugenden bzw. nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. Die geplante Wiederaufnahme aller *Hollywood*- bzw. *SEG*-Extras in die *SAG* [71] nach fast vier Jahrzehnten der Trennung brachte neuerlich Auseinandersetzungen mit sich, die sich vor allem in der öffentlich ausgetragenen Schlammschlacht zwischen den beiden bekannten Schauspielern Edward Asner und Charlton Heston zuspitzte. Im dabei betitelten „War of Words" erscheinen die beiden Schauspieler als Repräsentanten zweier entgegengesetzter politischer Lager: Asner, der damalige Präsident der *SAG* und bekannte Hauptdarsteller der fiktionalen Journalisten-Serie *Lou Grant* (*CBS*, 1977-1982), wurde als liberaler Demokrat eingeschätzt, während der Oscar-Preisträger Heston als Anhänger der konservativen Politik Ronald Reagans

[68] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 62.

[69] Vgl. Gordon: „Extra! Extra!", S. 22; und Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S. 112; sowie Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 217.

[70] Vgl. Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S. 112. Zur strategischen Zusammenarbeit der *SAG* mit dem *HUAC* (*The House Committee on Un-American Activities*) als Effekt eines „McCarthyism", sowie zu den *HUAC*-„interviews" mit den „friendly witnesses", also den kooperativen Zeugen, und mit den „unfriendly witnesses", also den unkooperativen Zeugen, dem daraus folgenden Blacklisting von Schauspielern - aber vor allem auch Drehbuchautoren -, die als Kommunisten bezeichnet wurden, vgl. wiederum Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 52 ff.

[71] Der erst 2013 vollzogene Zusammenschluss zur *SAG-AFTRA* war spätestens mit Anfang der 1980er-Jahre anvisiertes Ziel. Doch um dieses Ziel erreichen zu können, musste das Extras-Problem gelöst werden. Da die *AFTRA* in ihrer Zuständigkeit für TV-Produktionen weiterhin Extras vertrat, die für solche Produktionen benötigt wurden, stand die *SAG* unter Zugzwang. Sie musste sich zuerst um die vor Jahrzehnten abgegebene Zuständigkeit für Extras kümmern, also die *SEG*-Mitglieder wieder zurückholen. Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 145.

bekannt war.[72] [73] Rückblickend unterlief Asner - und damit dem von 1981-1985 gewählten Präsidenten der *SAG*[74] - ein entscheidender Fehler, der die Gemüter erhitzte und scheinbar mithalf zwei Debatten zu vermischen: Während einer Pressekonferenz in Washington am 15. Februar 1982 präsentierte er - zusammen mit anderen bekannten Schauspielern - einen Scheck über 25.000 $. Der Betrag wurde im Rahmen einer Privatinitiative gesammelt, war als medizinische Hilfe für den Bürgerkrieg in El Salavador gedacht und wurde zu diesem Zweck noch während der Pressekonferenz an einen Repräsentanten der kommunistischen Guerilla-Streitkräfte übergeben.[75] Dass sich Asner nun gleichzeitig - und hier in der Rolle als *SAG*-Präsident - für die Wiederaufnahme aller *SEG*-Extras bzw. für den Zusammenschluss mit der *SEG* stark machte, führte dann fast wie selbstverständlich zur Verkomplizierung der Extras-Frage. Diese wurde mit neuen bzw. alten Angstbildern versetzt, weil ihre Lösung womöglich vom falschen, aber für die Gegenseite strategisch möglicherweise passenden Mann vorangetrieben wurde.

Laut den Berichten in kalifornischen Tageszeitungen erhielt Asner im Anschluss an seine Scheck-Präsentation in Washington Morddrohungen, während sich vor dem *SAG*-Hauptquartier am Sunset Boulevard Flugblätter sammelten, auf denen der *SAG*-Präsident als „communist swine" beschimpft wurde. Außerdem planten Mitglieder der *SAG* ein Amtsenthebungsverfahren, an dem sich Charlton Heston allerdings nicht beteiligte.[76] Asner entschuldigte sich öffentlich, aber dabei dezidiert nicht für seine

---

[72] Vgl. Harry Bernstein: „Actors in War of Words: Asner, Heston Battle Over Direction of Union", in: *Los Angeles Times*, 11.2.1982, Part II, S. 4.

[73] Anzumerken wäre vielleicht noch, dass auch Charlton Heston und US-Präsident Ronald Reagan jahrelang als *SAG*-Präsidenten tätig waren. (Vgl. die Bildergalerie „SAG Presidents", zu finden unter: https://www.sagaftra.org/about/our-history/sag-presidents, Zugriff am 4.7.2019.) Eine umfangreichere Zusammenfassung mit politisch erhitzten Stimmungsbildern der Auseinandersetzung bietet vor allem Prindles Buch. (Vgl. *The Politics of Glamour*, S. 145 ff.) Die Perspektive Asners wiederum wird rückblickend mit der Monografie *Lou Grant: The Making of TV's Top Newspaper Drama* gestärkt. Ob die im Jahr 1982 erfolgte Absetzung der *CBS*-Serie *Lou Grant* direkt als Reaktion auf die laufenden Auseinandersetzungen gewertet werden kann ist demnach unklar. (Vgl. Douglass K. Daniel: *Lou Grant: The Making of TV's Top Newspaper Drama*, New York, Syracuse University Press, 1996, S. 139 ff.) Douglass Daniel weist außerdem darauf hin, dass Asners vehementer Pro-Merger-Einsatz in Zusammenhang mit seinem Kampf gegen eine Union-Feindlichkeit - für die Asner damals scheinbar Ronald Reagan verantwortlich macht - zu bewerten ist. (Vgl. Daniel: *Lou Grant: The Making of TV's Top Newspaper Drama*, S. 132 ff., hier besonders S. 134.)

[74] Vgl. „SAG Presidents", unter: https://www.sagaftra.org/about/our-history/sag-presidents, Zugriff am 4.4.2020.

[75] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 146.

[76] Vgl. Daniel: *Lou Grant*, S. 136 f; sowie folgende Artikel aus Tageszeitungen: Harry Bernstein: „Ed Asner Admits 'Slight Goof', Cools Ouster Drive", in: *Los Angeles Times*, Late Final, 25.2.1982, Part I, S. 1; oder die als Nachrichtenargentur-Texte gekennzeichneten Artikel: „Asner admits 'goof' over gift to rebels", in: *The San Francisco Examiner*, 25.2.1982, S. A3; und „Asner 'goofed' over personal

politische Haltung und Meinung, sondern für den Umstand, dass er während seiner Rede in Washington nicht klar genug vermitteln konnte, dass er hier als privater Mensch und nicht als Präsident der *SAG* sprach.[77] Prindle erinnert aber daran, dass Asner in seiner Funktion als *SAG*-Präsident seine persönliche Sicht zum Bürgerkrieg in El Salvador - etwa in Vorstandssitzungen - nie zum Thema gemacht hat.[78] Dennoch wurde seine umstrittene persönliche Agenda unausweichlich zu einem Problem für die *SAG* und ihre Schauspieler_innen erklärt. Und damit wurde sie auch zum Problem für die *SEG* und ihre Extras. David Prindle bringt diese Misere und die Konsequenzen daraus folgendermaßen auf den Punkt: „It didn't matter; a month after the president's fatal press conference, a vote for the SEG merger had become, through a process of symbolic transmutation, a vote for the Communist rebels in El Salvador."[79] Unter diesem Gesichtspunkt war plötzlich nicht nur Asners Image, sondern auch jenes der Extras der *SEG* vom aktuellen Diskurs zum Bürgerkrieg beeinträchtigt und damit gleichzeitig mit schwelenden Erinnerungen der kommunistischen Gefahr versetzt, die - wie Prindle betont - unter Schauspieler_innen zu dieser Zeit noch eine akute Emotionalisierung der Diskussionskultur bewirken mussten:

> „To actors, the blacklist seems always on the verge of returning. […] To suggest even obliquely that there might be Communists, by membership or philosophy, in the Screen Actors Guild is to create an instant emotional rejection. In such an atmosphere, thinking about certain issues is impossible."[80]

Die Bildung (1945) und endgültige Auflösung (1994) der *Screen Extras Guild* fallen vielleicht nicht ganz zufällig - wenn auch nur ungefähr - mit dem Anfang und dem Ende des *Kalten Kriegs* zusammen. Die Fortsetzung des *Kalten Kriegs* in *Hollywood* verstärkte - jedenfalls für die kommenden Jahre - die Argumente der Fusions-Gegner. Heston und seine Anhänger versammelten sich zur *Actors Working for an Actor's Guild* (*AWAG*), also zu einer neuen Organisation innerhalb der *SAG*. Allein der Name der Organisation

---

statements about Salvador aid", in: *The Lompoc Record*, 25.2.1982, S. A3. Selbstverständlich wurde auch an der Ostküste über Asners Lage berichtet: Vgl. Aljean Harmetz: „Screen Actors Panel Stands By Asner", in: *The New York Times*, 26.2.1982, S. 11, bzw. unter: *The New York Times Archives*, https://www.nytimes.com/1982/02/26/arts/screen-actors-panel-stands-by-asner.html, Zugriff am 3.7.2019.

[77] Vgl. Daniel: *Lou Grant*, S. 137.

[78] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 148.

[79] Ebd. S. 148.

[80] Ebd. S. 62.

verblüfft durch eine vehemente Wiederholung des Begriffs „actor“, ganz so als sollte damit deutlich gemacht werden, wer sich in der aktuellen Lage zu wenig beachtet fühlte und von welchem Personal man sich auch zukünftig unterscheiden wollte. Und die *AWAG* vertrat klare Standpunkte: Die *SAG* sollte sich aus internationaler Politik heraushalten und sich stattdessen wieder auf ihre Zuständigkeit für die Schauspieler-_innen besinnen, und schon allein deswegen von einer Wiederaufnahme aller *SEG*-Extras absehen.[81] Mit der Aufnahme aller *Hollywood*-Extras sahen die konservativen Gegner aber nicht nur ihren scheinbar besonders ausgeprägten Status als Anti-Kommunisten gefährdet. Viel mehr stand ganz allgemein - und wieder einmal - die professionelle Filmschauspielerei auf dem Spiel, weil sie nach einem offiziellen Zusammenschluss wieder leichter mit der Tätigkeit der Extras, die ja nach wie vor ausschließlich in „non-speaking roles“ vorstellbar waren[82], zusammengedacht werden konnte. Dabei wurde Hestons Anti-Fusions-Anliegen auch von Vorstellungen der „casual“ und „unskilled labor“ geprägt: „[...] work that can be very easily done by students, by retired people, by disabled people.“[83] Gleichzeitig wurde man zunehmend nervös, weil durch die verhandelte Wiederaufnahme der Extras scheinbar auch der zentrale Guild-Begriff des „actors“ zur Verhandlung stand. Die Idee einer potentiellen, nämlich Schauspieler_innen und Extras zusammenfassenden „Performers Guild“ schien wie selbstverständlich die Abwertung einer Könnerschaft zu vermitteln bzw. zu realisieren.[84] So begründet der Schauspieler Robert Conrad seine Ablehnung mit folgenden Worten: „Seals perform. I still think I can act.“[85]

Rund die Hälfte der 5.000 *SEG*-Extras waren zu dieser Zeit bereits Mitglieder in der *SAG*. Aus heutiger Sicht erscheinen jedenfalls die puren Zahlen die damalige Aufregung kaum noch erklären zu können, ging es doch 1982 nur noch um die Aufnahme von etwa 2.500

[81] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 150 ff. Prindle und die zeitgenössische Presse nennt stellvertretend folgende Namen als Mitglieder der *AWAG*: Frank Sinatra, Burt Reynolds, Barbara Standwyck, Clint Eastwood, James Stewart, Robert Conrad, Bob Hope, Mike Connors, sowie die ehemaligen *SAG*-Präsidenten Charlton Heston, James Cagney, Leon Ames, Walter Pidgeon, George Murphy und Howard Keel; Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 151; bzw. die Pressemitteilung „Politics split actors“, in: Auburn Journal, 21.5.1982, S. B6.
[82] Vgl. Daniel: *Lou Grant*, S. 135.
[83] Das Zitat von Charlton Heston stammt aus einem Interview, das Prindle für sein Buch geführt hat. Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 147.
[84] Vgl. ebd. S. 147.
[85] Vgl. ebd. S. 147.

Extras in eine inzwischen etwa 50.000 Mitglieder umfassende *SAG*.[86] Dabei mag das seit 1947 in den USA gültige *Taft-Hartley*-Gesetz nur ein Grund unter vielen sein, weshalb sich die Zahl an Union-Extras im Verhältnis zu den Union-Schauspieler_innen über die Jahre offensichtlich deutlich verringert hat. Laut diesem Gesetz - dessen Durchsetzung im Sinne einer Anti-Union und Anti-Kommunismus-Debatte gesehen werden muss - war das „closed shop"-Prinzip nicht mehr durchsetzbar: Filmproduzent_innen konnten nicht mehr dazu verpflichtet werden ausschließlich Union- bzw. *SEG*-Extras einzusetzen.[87] Und der auffallende Zuwachs innerhalb der *SAG* hängt nicht zuletzt mit einer erweiterten Zuständigkeit zusammen: Ab 1952 vertrat die *SAG* nämlich auch Schauspieler_innen - und dazu zählten dann auch „singers", „announcers", „stuntmen", und „airplane pilots" -, die für TV-Filme benötigt wurden, also für solche „motion pictures", die nicht für das Kino, sondern auch allein für TV-Ausstrahlungen produziert wurden.[88] Und schließlich muss daran erinnert werden, dass die Durchsetzung der *SEG* selbst im US-amerikanischen Kontext der *SAG* eine Besonderheit der Westküste darstellt. Jedenfalls waren die *SAG*-Extras in New York von der *SEG* nicht betroffen und blieben durchgehend Mitglieder der Schauspieler_innen-Union.[89] Und aus New York gab es auch scheinbar weiterhin keine vergleichbar ausgrenzende Tendenz zu vermelden. „We think it's nonsensical elitism", hält etwa die *New York Times* fest und führt diesen Einwurf als Zitat

[86] Vgl. die genannten Zahlen bei Harry Bernstein: „Screen Extras Overwhelmingly Vote to Merge Union With Actors Guild", in: *Los Angeles Times*, 25.3.1982, Part I, S. 17; vergleichbare Zahlen für 1982 nennt auch der Nachrichtenagentur-Text „Charlton Heston leads rally against SAG merger plans", in: *The Desert Sun*, 23.2.1982, S. B16. Im Jahr 1986 berichtet die *Los Angeles Times* bereits von 60.000 *SAG*- und 6.700 *SEG*-Mitgliedern. Vgl. Henry Weinstein: „Teamsters Court Screen Extras Guild for Merger", in: *The Los Angeles Times*, 23.11.1986, Part II, S. 2.

[87] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 175 ff. „Closed shop"-Vereinbarungen sind nach den Verfügungen dieses „labor acts" seit 1947 in den USA nicht mehr zulässig. Allerdings waren Vereinbarungen im Rahmen von „union shops" nach wie vor möglich: „This allows employers full freedom in hiring, but workers must join recognized unions in stated time, usually 30 days." (Vgl. Regelung Nummer 1 von 16 in der Auflistung „Provisions of New Labor Act in Detail", in: *The San Francisco Examiner*, 24.6.1947, S. 2; oder „Principal Provisions of Taft-Hartley Bill", in: *Los Angeles Times*, 21.6.1947, Part I, S. 2.) Das anti-kommunistische Anliegen zeigt sich hingegen ganz offen in folgender *Taft-Hartley*-Vorschrift: „Unions with Communist or Communist sympathizing officers cannot be certified by NLRB as collective bargaining agents." Vgl. Vorschrift Nummer 3 von 16 in der Auflistung „Provisions of New Labor Act in Detail", in: *The San Francisco Examiner*, 24.6.1947, S. 2.

[88] Außerdem war die *SAG* von da an auch für TV-Extras in New York zuständig. Zum selben Zeitpunkt wurde auch aus der *AFRA* (*American Federation of Radio Artists*) die *AFTRA* (eben *American Federation of Television and Radio Artists*), die als solche von nun auch Personal aus dem Bereich der „Live Television" vertrat. (Vgl. „Our History", unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/about/our-history/1950s, Zugriff am 4.4.2020.) Die Aura der Exklusivität des Kinos als ein besonderer Ort der Filmpräsentation - und damit auch besonderen Präsentation von Schauspielern_innen und Stars - mag der Grund sein, warum die ehemalige *SAG* noch bis heute mehr Glamour und Bekanntheit auszustrahlen scheint als die *AFTRA*.

[89] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 145; oder Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 219.

an, das direkt aus der New Yorker Geschäftsstelle der *SAG* kommt.[90] Die lauten und hier noch einmal verhandelten Auseinandersetzungen zu Extras verweisen daher in ihrer womöglich potentiellen Unverhältnismäßigkeit auf die Sendekraft und damit problematische Diskurshoheit *Hollywoods*, den eigentlichen Ort der *SAG* und damit einer Union, die schon bald nach ihrer Gründung ein weiteres Office außerhalb von L.A. eröffnete - eben 1937 in New York[91] -, deren Form aber von Beginn an strukturell, nämlich als zentralisierte Organisation, an *Hollywood* gebunden blieb.[92]

Die Auseinandersetzung in Zusammenhang mit den noch ausgegrenzten bzw. immer noch auszugrenzenden *Hollywood*-Extras schien also einer Heraufbeschwörung alter Angstbilder aber auch einem Exklusivitätsanspruch geschuldet, der nun möglicherweise nicht mehr von einer beginnenden, sondern möglicherweise schon von einer als final imaginierten Zersetzung bedroht schien. Prindle diagnostiziert passend dazu - und wohlgemerkt in seinem Buch aus dem Jahr 1988 - einen grundsätzlichen „universal antagonism" der betroffenen Schauspieler_innen gegenüber den Extras und schreibt dazu: „To ask actors to admit extras into their union is to tell them that they are not special people, not different from the herd […].[93] Außerdem dürfte vor allem für jene *SAG*-Mitglieder, die selbst Filme produzierten, die Angst vor steigenden Kosten ein Grund für ihre Haltung gewesen sein. Die bisherige Trennung der beiden Unions hatte demnach nämlich einen entscheidenden Vorteil: Potentielle Streikerfolge der Extras ließen sich unterdrücken, da Produzent_innen problemlos auch auf „non-union"-Extras zurückgreifen konnten, ohne damit Streiks von namhaften Schauspieler_innen zu provozieren, da Extras und Schauspieler_innen eben nicht Mitglieder der gleichen Union waren.[94] Insofern verwundert es wenig, dass etwa auch eine geplante Vereinbarung, die es Mitgliedern der *SAG* in Zukunft erlauben sollte aus Sympathie mit den Extras der *SEG* zu streiken, weitere Konflikte mit sich brachte.[95]

---

[90] Vgl. Sally Ogle Davis: „Battling It Out In Hollywood", der online archivierte Artikel ist zu finden unter: *The New York Times Magazine Archive*, *www.nytimes.com*, https://www.nytimes.com/1982/04/25/magazine/battling-it-out-in-hollywood-by-sally-ogle-davis.html, 25.4.1982, Zugriff am 4.4.2020.

[91] Vgl. „Our History", https://www.sagaftra.org/about/our-history/1930s, Zugriff am 4.4.2020.

[92] Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 22 f.

[93] Vgl. ebd. S. 147.

[94] Vgl. Harry Bernstein: „Asner loses Vote on Actors-Extras Merger", in: *Los Angeles Times*, 20.3.1984, Part I, S. 3.

[95] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 152 und 171.

Seit 1992 ist die *SAG* auch wieder für *Hollywood*-Extras zuständig. Die Extras waren aus ihrer eigenen Union befreit, in der sie die Jahre zuvor zunehmend in eine deutlich schlechtere Verhandlungsposition gebracht wurden und dort womöglich auch leichter gebracht werden konnten.[96] Zwischen den zuvor kurz dargestellten Austritts- und Wiedereintrittsszenarien liegen fast 40 Jahre einer Union - und ihren Extras -, über die nur schwer Informationen zu finden sind. Doch die Geschichte der Extras verschwindet selbst da, wo sie als Näheverhältnis zur Schauspielerei erzählt werden kann, ein umstrittenes Verhältnis, das sozusagen mit der Gründung einer eigenen Guild für *Hollywood*-Extras für einige Jahrzehnte zumindest formal aufgekündigt wurde. Segraves historische Daten- und Zahlenversammlung zu den *Extras of Early Hollywood* und ihrer Unions-Geschichte endet auch ausgerechnet im Jahr 1945 und exakt mit der Gründung der *SEG*. Ohne Umwege schließt er das Kapitel ab und macht dabei mit den Jahrzehnten des Bestehens der Extras-Guild kurzen Prozess: „SEG apparently never satisfied the needs of the extras. During negotiations for the 1992 film industry agreement […], SAG won jurisdiction, again, over motion picture extras, thus bringing to an end the Screen Extras Guild, aged 46 years."[97]

Dies scheint ein hartes Urteil, immerhin lassen sich auch einzelne Verhandlungserfolge der *SEG* nachweisen. Das zeigt etwa Anthony Slide, wenn er von einer im Jahr 1954 hart umkämpften, aber schließlich erwirkten, zumindest fünfprozentigen Lohnerhöhung für Union-Extras schreibt, allerdings ohne eine vergleichende Einordnung vorzunehmen.[98] Außerdem präsentiert er eine Liste an 17 Extras-Kategorien bzw. die ebenfalls 1954 erweiterte Ausdifferenzierung von unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten für Extras, nämlich als: „Stand-In", „Midget", „General Extra", „Photographic Double", „Dress Extra", „Dancers, Skaters & Swimmers", „Riders", „Drivers", „Singers" - gemeint sind hier ausschließlich Laien in Gruppen, also keine professionellen Solo-Sänger_innen -, „Sports", „Riding camel oder elephant", „Leading camel or elephant", „Special Ability Extras", „Inserts and wardrobe tests", „Silent bit", „Amputees" und „Motorcyle Driver".[99] Ergänzt wird die Liste noch durch zahlreiche Unterkategorien. Eine Hierarchisierung der

[96] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 172.
[97] Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S. 113.
[98] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 217; oder die kurze Meldung mit der Überschrift „Screen Extras Approve Pact For Pay Rise", in: *Los Angeles Times*, 29.4.1954, Part II, S. 7.
[99] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 218 f.

genannten Einsatzmöglichkeiten ergibt sich wiederum aus den ebenfalls angeführten Tageslöhnen, also den „daily wages“.[100]

1.2. Sprechverbot und Upgrade

Auch Slide präsentiert am Ende von *Hollywood Unknowns* eine ziemlich radikale Schlusspointe. Wobei sich die völlig überraschende Behauptung eines sich aktuell abzeichnenden Desinteresses für Extras plötzlich wie eine Rechtfertigung für das eigene Desinteresse an aktuellen Entwicklungen liest. Der letzte und verwirrende Absatz lautet folgendermaßen:

> „In the beginning, the work of the extra might be depicted as both a fascinating experience and a tragic one. Today, thanks to Extras [gemeint ist hier die *BBC*-Comedy-Serie *Extras*, 2005-2007; Anmerk. des Verf.] and a drastic change in public perception, there is no glamour associated with the profession, neither is there any genuine sorrow. Working as an extra is nothing more than an irrelevant job for an irrelevant minority.“[101]

Das ist jedenfalls ein Abschluss, mit dem sich scheinbar auch gleich jede weitere Beschäftigung mit der Aktualität von Extras für eigentlich irrelevant erklären lässt. Aber was soll dieser behauptete - und gleichzeitig übernommene - Wahrnehmungswechsel in diesem Zusammenhang bedeuten: Warum jetzt doch ein irrelevanter Job für eine irrelevante Minderheit? Sind damit alle Extras gemeint? Und wieso Minderheit? Warum überhaupt plötzlich das, zumal in einer historisierenden Arbeit, die doch bis dahin genau gegen eine solche - wie selbstverständliche - Perspektive geschrieben hat? Und vor allem: Warum lässt sich so etwas selbst im Umfeld einer solchen Auseinandersetzung immer noch so überzeugt und einfach schreiben?
Noch etwas fällt auf (oder eben auch nicht): Slide nimmt zu Beginn seines Abschlusses eine eher allgemeine Einordnung vor, wenn er von der Arbeit der Extras bzw. „the work of the extra“ schreibt. Man liest - hier wie anderswo - eigentlich darüber hinweg, aber er bezieht sich auf ein eigentlich fragwürdiges Image, das sich im Umfeld vergangener und aktueller Auseinandersetzungen womöglich gar nicht so ohne weiteres versammeln und materialisieren kann. Die soeben besprochene Unsicherheit einer Unions-Zugehörigkeit

[100] Unter den genannten Kategorien stechen „silent bit“ mit 50 $ pro Tag und „riding camel or elephant“ mit 52,5 $ pro Tag als die damals bestbezahlten hervor. Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 218 f.
[101] Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 230.

verweist bereits auf diese Möglichkeit. Es geht mir um ein Image, im Sinne von sich kollektiv und über Diskurse und Filmbilder verankernde Vorstellungen und Ideen, durch das Extras zumindest als Arbeiter_innen - und nicht nur innerhalb ihrer Industrie oder „craft" - erkennbar wären. Ich meine erstmal also gar nicht viel mehr als: Arbeiter_innen in einem - zu einem jeweils gegeben Zeitpunkt - allgemeinen Sinn, also schlichtweg Menschen, die für eine imaginierbare und dann zumindest in diesem Sinn anerkannte Tätigkeit oder Leistung unter vereinbarten Bedingungen Lohn erhalten. Wie verhält es sich also mit der Vorstellung, dass Extras im Spielfilmbild eben nicht einfach nur so da sind, sondern dass sie dafür arbeiten, um dann - im besten Fall - da zu sein? „Work" ist schnell geschrieben oder gesprochen. „I don't think extra work should be organized", sagt etwa Charlton Heston in einem Interview mit David Prindle.[102] Aber was für eine Vorstellung von Arbeit meint er dann damit? *The American Federationist* - Anfang der 50er-Jahre noch offizielles Monatsmagazin der *AFL* - veröffentlichte 1951 einen Artikel über die Tätigkeit der *SEG* und ihre Mitglieder.[103] Richard Gordon, damals Präsident der *Screen Extras Guild*, lässt sich dort nur kurz auf das Arbeitsprofil seiner Extras ein. Dabei trennt er - wiederum - die Arbeit der Extras von jener der Schauspieler_innen. Er hält den Unterschied so fest:

> „Just what do extra players do? Extra players form the human backdrop or background before which the actors play their parts. Generally speaking, the dividing line between extra work and acting work is the speaking of individual dialogue.
> For example, you may be employed as an extra player in dress clothes to sit at a nightclub table while the stars of the picture dance or sing or what have you. As long as the performer does not speak, he is doing extra work. But if he speaks a line or even a word of individual dialogue, that is acting work and his paycheck goes up accordingly." [104]

„Extra work" erscheint also in diesem Verhältnis zuallererst durch etwas bestimmt zu sein das Extras nicht tun, nämlich Sprechen. Und insbesondere dieses Insistieren auf den Sprechakt in einer ersten allgemeinen Herangehensweise - eine Praktik, auf die ich hier zugegebenermaßen wiederholt verweisen muss - schließt das Tun der Extras immer mit einem grundsätzlichen ersten Nicht-Tun kurz. Das hatten wir schon. Aber was tun sie

[102] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 147.
[103] Vgl. Gordon: „Extra! Extra!", S. 21-23. Mit dem Text argumentiert - wie schon erwähnt - bereits Slide in seinem Buch. (Vgl. *Hollywood Unknowns*, S. 216.) Beim Durchsehen des - Jahrzehnte umfassenden - Mikrofilmangebots zu *The American Federationist* am *J.F. Kennedy Institut*, Freie Universität Berlin, bin ich allerdings auch auf keinen weiteren relevanten Beitrag gestoßen, der sich insbesondere mit der *SEG* als Labor-Union auseinandergesetzt hätte.
[104] Ebd. S. 22.

noch (nicht)? Sie formen den Hintergrund vor dem dann vor allem die Schauspieler_innen etwas tun. Oder sie sitzen schweigend im passenden Outfit, während der Star etwas tut. Das verordnete Nicht-Sprechen, im Outfit Dasitzen oder Hintergrund-Formen könnten auch nur die Beschreibung des immerzu schon in Auflösung begriffenen filmischen Ergebnisses der eigentlichen Arbeit sein. Das Verschwinden von Extras ist insofern vom Verschwinden anderer Arbeiter_innen in anderen Industrien grundsätzlich verschieden, als es über eine andauernde Sichtbarkeit im Endprodukt - dem Spielfilm - organisiert ist. Das Filmbild, von dem ausgehend Gordon offensichtlich das Tätigkeitsprofil seiner Extras für den_die Leser_in einschränkt, scheint diesen Prozess noch einmal zu verdoppeln. Denn als eine auch nur annähernd kompakte Idee von Arbeit, zumal formuliert in dieser - aus der Perspektive der Extras - negativen Verhältnismäßigkeit, ist das so kaum vermittelbar. Gordon beschreibt das Tun bzw. Nicht-Tun seiner Extras und lässt es dann hinter einem Teil und auch als Teil eines potentiellen Möglichkeitsfelds - „or what have you" - der Schauspieler_innen in ihren Rollen verschwinden. Das jeweilige und womöglich ohnehin unbrauchbare Fragment für ein Arbeits-Image wird sozusagen bereits überblendet, bevor es noch richtig sichtbar wird. Zwar bezeichnet Gordon seine potentiellen Extras in diesem Textausschnitt respektvoll als „extra players"[105], aber er achtet gleichzeitig darauf, den Moment festzuhalten, wo offensichtlich etwas Entscheidendes passiert: „[If] he speaks a line or even a word". „Extra work" ist auch hier keine „acting work". Die Frage und Situation einer womöglich unlösbaren Verwickeltheit der beiden Profile wird im Ansatz zwar sichtbar, aber nicht als Problem ausformuliert. Unter anderem deswegen wurde die *SEG* ja auch gegründet: Um jede weitere Infragestellung dieser Grenzziehung zu beenden.[106]

Als Mitglieder der *SAG* (ab 1933) und der *SEG* (ab 1945) waren *Hollywood*-Extras von Beginn an den Craft-Unions unter den Labor-Unions zugeordnet. Als Dachverband von Craft-Unions stand die *AFL* - bis Anfang der 50er-Jahre - zuerst der *IWW* (*Industrial Workers of the World*) und dann der *CIO* (*Congress of Industrial Organizations*) gegenüber, also dem ab Mitte der 1930er-Jahren in den USA wohl entscheidenden

[105] An anderen Stellen schreibt er aber einfach nur über „extras". Vgl. Gordon: „Extra! Extra!", S. 22.
[106] Vgl. noch einmal Prindle: The *Politics of Glamour*, S. 38 f; sowie Segrave: *Extras of Early Hollywood*, S. 109.

Dachverband für „industrial unions".[107] Von einer „craft" der Extras scheinen aber nicht nur die Schauspieler_innen seit jeher wenig zu wissen. Aber unter dem Dachverband der *American Federation of Labor* - bzw. ab 1955 der *AFL-CIO*, also dem wiederholten Zusammenschluss der *American Federation of Labor* und dem *Congress of Industrial Organizations*[108] - stellt sich ohnehin zuallererst die Frage nach der Vermittelbarkeit oder möglicherweise sogar strategischen Auslassung eines Labor-Images für eines ihrer Mitglieder, ein Labor-Image nämlich, das zumindest die Idee der „unskilled work" brauchbar aufnimmt. Da sich Extras - wie Schauspieler_innen - im Filmbild "aufhalten", ist die Vermittelbarkeit des besagten Labor-Image, oder eben eine diesbezügliche Auslassung, auch an den Eindruck gekoppelt, den Extras im fertigen Spielfilmbild hinterlassen können und dürfen. Sie ist aber auch an eine Rezeption gekoppelt, die sich ja für solche Bildfragen interessiert zeigen kann oder eben nicht. Daher wird insbesondere auch der cinephile Umgang mit Extras-Bildern noch zu verhandeln sein.
Und was ist mit der „acting work" der Schauspieler_innen? Das ist eben zunächst eine Frage, die sich unter anderen Verhältnissen stellt. Denn „actors" und „actresses" sind - wie sich gezeigt hat - eben keine Extras und umgekehrt. *Hollywood*-Schauspieler_innen haben nicht nur eine Stimme im Filmbild, sondern mit der Existenz der *SAG* bzw. heutigen *SAG-AFTRA* längst die Gewissheit einer für sie zuständigen Labor-Union. Dass der Labor-Aspekt ihrer „craft" - und damit auch die Arbeit, die auch *Hollywood*-Schauspieler_innen mit ihrer Berufswahl seit jeher leisten müssen - weiterhin nicht so ohne weiteres in den Vordergrund tritt, mag sicherlich auch ein Problem darstellen, das seine Vorgeschichte hat. So waren laut Richard deCordovas Aufsatz über die Entstehung des Star-Systems in Amerika etwa bis 1909 noch kaum Namen von Filmschauspieler_innen bekannt bzw. die Kategorie des Schauspielers und der Schauspielerin im Film noch nicht wirklich relevant.[109] Erst mit der Entwicklung eines spezifischen Wissens

[107] Vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 6 f. Dass sich die *AFL* in der Mitte des 20. Jahrhunderts noch als direkte Entwicklung aus historischen Craft-Unions - deren Ursprünge wiederum bis ins altertümliche Rom, China, Indien oder auch Ägypten zurückreichen - verstehen wollte, davon kann man sich in einem mehrteiligen Beitrag überzeugen, der im *American Federationist* veröffentlicht wurde. Die achtteilige Beitragsserie aus dem Jahr 1944 von John P. Frey - damals Präsident des *Metal Trades Department* der *AFL* - wurde monatlich von April bis November abgedruckt. Vgl. beginnend mit: „Craft Unions of Ancient and Modern Times", in: *The American Federationist*, April 1944, S. 6-9, S. 6; und abschließend hier: „Craft Unions of Ancient and Modern Times", in: *The American Federationist*, November 1944, S. 22-25, S. 22.
[108] Vgl. „Our Labor History Timeline", unter: *AFL-CIO*, *www.aflcio.org*, https://aflcio.org/about/history, Zugriff am 4.4.2020; oder Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 6.
[109] Vgl. deCordova, Richard: „The Emergence of the Star System in America", in: *Stardom: Industry of Desire*, Christine Gledhill (Hg.), London und New York, Routledge, 1991, S. 17-29, S. 17 f.

- unter anderem produziert und vorangetrieben von „studio publicity departments“, dramaturgisch sich ausdehnenden Filmen, sowie durch Artikel in Fan-Magazinen wie dem *Motion Picture Story Magazine* - entstand ein sich fortsetzendes Interesse an der „picture personality“.[110] Zuvor stand hauptsächlich der Apparat bzw. die „›Moving Pictures and the Machines which Create Them‹“ im Zentrum der journalistischen Aufmerksamkeit.[111] Die „picture personality“ war demnach allerdings noch kein Star, da das öffentliche Interesse erstmal nur dem professionellen Aspekt seiner bzw. ihrer Schauspielerei galt. Zur Diskussion stand also die ausgewählte Person in der von ihr verkörperten Rolle im Verhältnis zu ihren vergangenen Rollen - die dann zumeist noch auf der Bühne verkörpert wurden. „Knowledge about the picture personality was restricted to the player's professional existence […]“[112] Dieses Wissen bzw. das damit verbundene namentliche Aufdecken der „picture personality“ dürfte laut deCordova angesichts einer Industrie, welche die Wahrheit von menschlicher Arbeit im Film als Geheimnis konstituierte, ein besonderes Vergnügen bedeutet haben.[113] Es hatte aber zur Folge, dass plötzlich Schauspielerei - und damit „human labour“ - im Filmbild verhandelbar werden konnte. Der Film war damit auch im Diskurs kein Produkt mehr, das von menschlicher Arbeit unabhängig war, zumal sich zunehmend auch Vorstellungen zum „manufacturer“, „cinematographer“ oder „photoplay-wright“ materialisieren konnten.[114]
„The star is characterised by a fairly thoroughgoing articulation of the paradigm professional life/private life. With the emergence of the star, the question of the player's existence outside his/her work in films entered discourse.“[115] Die Fixierung des Filmstars mit und in *Hollywood* wäre demnach als eine Entwicklung festzuhalten, welche - laut deCordova etwa mit 1914 - die Konzentration auf den technischen Apparat und seine Arbeit endgültig überwindet,[116] während sie gleichzeitig vom konzentrierteren Arbeits-Image der „picture personalities“ wegführt. Aber: Es ist dann eben eine Abschweifung, die seither mit einer Partizipation an der immer noch glamourösen Idee *Hollywoods* - zu der eben auch das Star-Image gehört – einhergeht.[117] Die weitaus weniger glamouröse

[110] Vgl. ebd. S. 17 und S. 24.
[111] Vgl. ebd. S. 19.
[112] Vgl. ebd. S. 26.
[113] Vgl. ebd. S. 24.
[114] Vgl. ebd. S. 19.
[115] Ebd. S. 26.
[116] Vgl. ebd. S. 19 und S. 26.
[117] Vgl. Clark: *Negotiating Hollywood*, S. 5 ff.

Realität der Filmschauspielerei mag zwar im Einzelfall verhandelbar sein, aber die sich - vor allem in und durch *Hollywood* - allgemein vermittelnde Vorstellung von besonderer Ausstrahlung, individuellem Talent oder womöglich über Jahre hinweg erlernter Kunstfertigkeit kann kaum wegdiskutiert werden. An dieser Stelle muss allerdings noch einmal vermerkt werden, dass sich der besondere Status der Filmschauspielerei nicht nur einfach über das Argument der „skilled" oder gar „highly skilled work" verhandeln lässt. Ihr besonderer Status wird viel mehr in der scheinbar zwingenden Ab- und Ausgrenzung von den Extras - und daher auch mit dem Begriff „extras" - auf diesen selbstverständlichen Ursprung von „craft" zurückgeführt. [118]

Vor allem die Frage, wer im fertigen Spielfilm spricht bzw. sprechen darf, scheint für die Abgrenzung der Schauspielerei als „craft" eine entscheidende Rolle zu spielen. Dazu war es scheinbar auch notwendig denkbare Grenzsituationen des Sprechens situativ voneinander zu unterscheiden. Es gilt auch heute noch eine Vereinbarung, die in die SAG-Präsidentschaftsphase von Charlton Heston - also von 1965-1971[119] - fällt und die in den Basisvereinbarungen von 2014 daher noch prominent - nämlich in Form einer Kopie des originalen Schriftstücks - ausgewiesen wird.[120] In diesem Übereinkommen aus dem Jahr 1969, das als „Agreed Interpretation" formuliert ist, wird zuallererst auf eine Tradition verwiesen, nämlich so: „After discussion and consideration of all aspects of the matter and a review of historical practice and policy, the following is an Agreed Interpretation […]."[121] In diesem Schreiben wird insbesondere definiert, unter welchen Bedingungen das Sprechen von Extras ihren Status - als Extras - doch nicht verändert. 1969 waren *Hollywood*-Extras bereits durch die *SEG* vertreten. Insofern verdeutlicht dieses Dokument, das ja allein von der *SAG* und der *Association of Motion Picture and Television Producers* (*AMPTP*) unterzeichnet wurde, eine gewisse Handlungsohnmacht

[118] Vgl. etwa Frey: „Craft Unions", April 1944 (erster Teil), S. 6.; sowie die Positionen Hestons oder Robert Conrads bei Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 147 f; und Davis: „Battling it Out in Hollywood", Zugriff am 4.4.2020.

[119] Vgl. „SAG Presidents", https://www.sagaftra.org/about/our-history/sag-presidents, Zugriff am 4.4. 2020.

[120] Vgl. *Basic Agreement of 2014*, S. 717. Die dort eingefügte Kopie des einseitigen Dokuments bildet den Abschluss von „Schedule X/Part I", und damit den Abschluss aller Vereinbarungen, die insbesondere auch Extras in Los Angeles betreffen. Wobei „Schedule X" auch eine spannende Abschnittsbetitelung ist: Als Abschluss der Basisvereinbarung folgt „Schedule X" nämlich direkt auf „Schedule K", und damit einer bis dahin - also von A-K - lückenlos durchalphabetisierten Abarbeitung verschiedener Performer-Kategorien. Damit vermittelt sich hier eine weitere deutliche formale Distanzierung. Vgl. dazu etwa auch das Inhaltsverzeichnis der *Basic Agreement*, S. i-viii.

[121] Vgl. ebd. S. 717.

der *SEG*, insbesondere was alle Entscheidungen des Sprechakts im Spielfilmbild betraf. Im Schreiben wird allein das gemeinsame Sprechen im Einklang - „unison" - einer Gruppe von mindesten fünf Personen als Möglichkeit für Extras festgehalten. Allerdings muss das Gesagte bzw. Ausgerufene von einem handlungsrelevanten Dialog unterscheidbar bleiben, oder als „traditional or commonplace dialogue" funktionieren, von dem eben angenommen wird, dass er allgemein bekannt ist. Als Beispiele werden etwa „The Pledge of Allegiance to The Flag" oder „The Lord's Prayer" angeführt. Sobald 15 Personen oder mehr - wohlgemerkt: „Groups of 15 or more extras" - im Einklang sprechen, fällt jede weitere Anforderung offensichtlich weg und Extras bleiben Extras.[122] In der aktuellen Basisvereinbarung der *SAG* wird die Begrenzung des Sprechakts auch anhand von möglichen „upgrade"-Situationen vorgeführt, in denen aus Extras Performer_innen werden.[123] Allerdings möchte ich hier vor allem auf einen Beitrag in einem aktuellen *SAG-AFTRA*-Newsletter verweisen, auch weil er sich im speziellen an Extras wendet - übrigens wieder mithilfe beider Begriffe, also mit „extra" und „background actor" - und dort ohnehin die Punkte aus der Basisvereinbarung angeführt sind. Darüber hinaus findet sich dort auch noch ein ergänzendes Detail, das in den besagten Abschnitten der Basisvereinbarung - jedenfalls für mich - nicht so einfach herauszulesen war.[124] Hier stellt sich das Sprachproblem der Extras - in einem Text unter der durchaus passenden Überschrift „The Secret Language of Upgrades" - dann immerhin als ein Möglichkeitsfeld von Grenzüberschreitungen dar, in dem aber der_die unwissende bzw. unachtsame Betroffene auch schnell um seine_ihre Ansprüche gebracht werden kann. Das betrifft vor allem die Berechtigung zu einer *SAG-AFTRA* Mitgliedschaft und den Anspruch auf sogenannte „residuals"[125]. Das sind jene Zusatzzahlungen, die seit der

[122] Vgl. Punkt 1. und 2. des besagten Dokuments in der *Basic Agreement of 2014*, S. 717.

[123] Vom „upgrade" oder von „claims for the upgrade" wird in der umfangreichen Vereinbarung überhaupt nur in Zusammenhang mit „background actors" geschrieben. (Vgl. *Basic Agreement of 2014*, S. 55 und 56.) „Background actors" können unter gewissen Produktionsbedingungen vertraglich abgemeldet und als „performers" oder auch „stunt performers" neu angestellt werden. Ausgeführt werden diese Bedingungen unter den jeweiligen Abschnitten für „Day Performers" – „Schedule A" - oder „Stunt Performers" – „Schedule H" – der *Basic Agreement of 2014*, S. 262 ff und 529 ff.

[124] Vgl. den Beitrag „The Secret Language of Upgrades" im *SAG-AFTRA* Newsletter N.Y., Frühling 2017, S. 1-2, zu finden unter: https://www.sagaftra.org/files/sany_spring17_v13_noreg_final.pdf, Zugriff am 4.4.2020. Der Newsletter ist als ein *SAG-AFTRA* Newsletter der New Yorker-Geschäftsstelle ausgewiesen. Auf Rückfrage bei der *SAG-AFTRA* per e-Mail wurde mir am 22.7.2019 aus der Direktion der Abteilung „Theatrical Contracts" bestätigt, dass die im Newsletter formulierten Regelungen generell gelten, also auch für *SAG-AFTRA* Extras aus allen anderen Zonen und damit auch aus der Los Angeles Zone.

[125] „Residuals are compensation paid to performers for use of a theatrical motion picture or television program beyond the use covered by initial compensation. For TV work, residuals begin once a show starts

Weiterverwertung von Kinofilmen - also mit Beginn der TV-Übertragung von ehemaligen Kinofilmen ab den 1950er-Jahren - für alle Schauspieler_innen ausgehandelt werden und von denen Extras nach wie vor ausgeschlossen sind.[126]

Der besagte Newsletter-Text kann durchaus als seltene offizielle Stellungnahme - außerhalb der Basisvereinbarung - zum Thema Upgrade gewertet werden.[127] Der Text wird nämlich als Antwort auf eine der am häufigsten, nämlich an die Vertragsabteilung der *SAG-AFTRA* gerichteten Fragen formuliert, die da wäre: Hat ein Performer in einer gewissen Produktionssituation Anrecht auf ein Upgrade vom „extra" zum „principal"?[128] Für eine hinreichende Antwort scheinen aktuell demnach erstmal drei Verträge von Relevanz: der *TV/Theatrical Contract* - für Kinofilme, auch Low Budget-Produktionen, Kurzfilmprojekte, Studentenfilme, TV-Spielfilme, TV-Serien - , der *Network Code* - für Talk Shows, Game Shows und „variety shows" wie *Saturday Night Live* - und der *Commercials Contract* - für unterschiedliche TV-, Kino-, Radio- und New Media-Werbeformate unter drei Minuten Länge.[129] Zwar existierten für weitere unterschiedliche Produktionstypen auch noch der „Sound Recordings Code", „Interactive (Video Game) Media Agreement", oder die gesonderte „Music Video Agreement", aber die dürften für einen überwiegenden Teil der *SAG-AFTRA*-Extras - folgt man der Auswahl des Newsletters - nicht von vergleichbarer Bedeutung sein.[130]

---

re-airing or is released to video/DVD, pay television, broadcast TV, basic cable, or new media. For film work, residuals begin once the movie appears on video/DVD, basic cable and free or pay television, or new media." Siehe „What are residuals", unter: https://www.sagaftra.org/what-are-residuals, Zugriff am 4.4.2020.

[126] Vgl. die ersten Einträge zu Aushandlungen im Jahr 1952 und 1957 unter „Our History", https://www.sagaftra.org/about/our-history/1950s, Zugriff am 4.4.2020; oder vgl. den Eintrag „The history of residuals", unter: https://www.sagaftra.org/membership-benefits/residuals/history-residuals, Zugriff am 4.4.2020; oder: Zur Entwicklung von „residual payments" vgl. Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 78 ff.

[127] Jedenfalls wird dort auch der situative Aspekt des Sprechproblems offenbar, zu dem man sonst kaum etwas nachlesen kann, also auch nicht im offiziellen PDF der *Theatrical/Television*-Vereinbarung zwischen der Guild und den Produzenten aus dem Jahr 2017. (Vgl, das Dokument „2017 Theatrical/Television MOA", unter: https://www.sagaftra.org/production-center/contract/818/agreement/document, Zugriff am 4.4.2020.). Im bereits erwähnten und aktualisierten *SAG-AFTRA* Background Actors Vertragsleitfaden aus dem Jahr 2019 bleibt das Thema Upgrade zwar nicht gänzlich unberücksichtigt, aber es ist in den Details deutlich unpräziser formuliert als die Informationen des hier verwendeten Newsletters. Vgl. *SAG-AFTRA Contracts* Digest, S. 18.

[128] Vgl. „The Secret Language of Upgrades", S. 1.

[129] Vgl. ebd. S. 1-2; oder auch den Bereich „Contracts & Industry Resources", unter: https://www.sagaftra.org/contracts-industry-resources, Zugriff am 4.4.2020.

[130] Vgl. „The Secret Language of Upgrades", S. 1-2; sowie „Contracts & Industry Resources", unter: https://www.sagaftra.org/contracts-industry-resources, Zugriff am 4.4.2020.
Wobei ich ergänzen möchte, dass natürlich der Bereich des Musikvideos mit einer Extras-Thematik durchaus einhergehen müsste. Da aber meine Arbeit bei der Strahlkraft *Hollywoods* ansetzt und sich mit den daraus entwickelnden Vorstellungen beschäftigt, bleibt dieser Ansatz in dieser Arbeit unberücksichtigt.

Für die Produktion von Kinofilmen und TV-Serien werden auch Einsatzmöglichkeiten für Extras angeführt, die eben kein Upgrade mit sich bringen, aber offensichtlich immer wieder bzw. immer noch zu Fragen bei den Betroffenen führen. Hier wird manches noch einmal klargestellt, das - wie gezeigt - schon länger gilt: Allein durch den Einsatz als „silent bit", durch wortloses Interagieren mit Schauspieler_innen vor der Kamera oder das stimmliche Hörbarwerden als Mitglied einer Gruppe oder „crowd" kommt kein Upgrade zustande. Und es reicht auch nicht aus, wenn man als Extra für eine Einstellung deutlich in den Vordergrund gerät und daher als Individuum im fertigen Filmbild sichtbarer wird, auch wenn das für Extras durchaus eine erstrebenswerte Erfahrung darstellen mag.[131] Dreh- und Angelpunkt eines jeden Upgrades ist und bleibt das gesprochene Wort, und zwar - und hier besteht die Krux neuer Details - die angewiesene („directed"), ungeskriptete („unscripted") und aufgenommene („recorded") Zeile („line"), wobei eben vor allem die Information des notwendigen „recordings" in den Darstellungen der Basisvereinbarung untergeht.[132] Wer als Einzelperson ein Wort aus einem vorgegebenen Drehbuch übernimmt - und damit ja auch eine Figur aus dem Skript spielt - ist per Definition kein Extra mehr. Die Chance auf „script lines" für Extras ist sehr gering, da - und hier kommt wieder die Basisvereinbarung zum Zug - Produzent_innen für geplante („pre-planned") Sprechakte nur ausgewiesene Performer_innen einsetzen dürfen.[133] Sobald aber ein_e Extra einen Sprechakt - außerhalb der Vorgaben des Skripts - übernimmt und die Aufnahme der Einstellung mit dem Sprechakt stattgefunden hat, bleibt vor allem noch die Gesichertheit der Aufforderung, die sich für Extras im schlimmsten Fall als Nachweisproblem darstellen kann. „If the director tells you to improvise or react, and you do so with a line of your own creation, you are *not* entitled to an upgrade."[134] Im Newsletter wird den Betroffenen daher geraten, sich in einer solchen Situation den exakten Wortlaut vorgeben zu lassen und den Namen des_der Anweisenden zu notieren.[135] Und: „[It] does not matter if your line makes the final cut. As long as you performed and it was recorded, you are entitled to an upgrade. You are paid

[131] Vgl. „The Secret Language of Upgrades", S. 1-2.
[132] Vgl. ebd. S. 1; sowie die Ausführungen unter *Basic Agreement of 2014*, S. 262 ff.
[133] Vgl. *Basic Agreement of 2014*, S.262.
[134] Vgl. „The Secret Language of Upgrades", S. 1.
[135] Als der entscheidende Unterschied zu den Vereinbarungen des *Network Codes* - der etwa für Shows wie *SNL* gilt - wird hier etwa die „under-five lines"-Kategorie vorgestellt, ein Upgrade, mit dem man allerdings noch nicht als „principal performer" gilt. Vgl. „The Secret Language of Upgrades", S. 1-2.

for what you do, not for what is used."[136] Das ist nämlich insofern ein wichtiger Hinweis, da Extras immer damit rechnen müssen, dass sie sich im finalen Spielfilm nicht mehr wiederfinden, weil sie z.B. als Bestandteil einer Massen-Schlachtszene verschwinden oder weil die Aufnahme, in der sie dabei gewesen wären, in der Post-Produktion ganz einfach nicht berücksichtig wurde.

Unabhängig davon, ob es angestrebt wird oder nicht, ist man heute als Extra zu einer *SAG-AFTRA*-Mitgliedschaft erst dann berechtigt, wenn man etwa für eine Spielfilmproduktion - und wenn auch nur an einem Tag - in einer „principal or speaking role" beschäftigt wird.[137] Insofern wird klar, welche Relevanz ungünstige Umstände eines vollzogenen Sprechakts für die Betroffenen haben können. Wobei - folgt man den Beschreibungen der Basisvereinbarung und des Newsletters - Extras bezüglich der Chance auf ein Upgrade ohnehin eher in eine Wartehaltung versetzt sind. Ihr Möglichkeitsfeld scheint erstmal durch ein Hoffen auf das hereintretende Ereignis - bei der „script line": etwa weil der eigentliche Performer unerwartet ausfällt - oder auf die Ansprache und Aufforderung - bei der „unscripted line" etwa durch den_die Regisseur_in - abgesteckt.[138] Extras haben außerdem auch dann einen Anspruch auf *SAG*-Mitgliedschaft, wenn sie zumindest drei Tage Beschäftigung als Extras hinter sich haben und diese nachweisen können. Allerdings ist gemeint: „three (3) days of work […] under a SAG-AFTRA collective bargaining agreement". [139] Dass dabei in Kino- und TV-Produktionen - etwa innerhalb der L.A.-Zone - Union-Extras auf Non-Union-Extras treffen ist aufgrund entsprechender Vorgaben unvermeidbar: Sofern eine Produktion in L.A. eine größere Anzahl an Extras benötigt, müssen für „features" - also für Kinofilme - zumindest 57 Extras beschäftigt werden, die entweder Union-Extras sind oder als Non-Union-Extras unter den Bedingungen der tarifvertraglichen Vereinbarungen unterschreiben. Das unterscheidet sich übrigens deutlich von den New Yorker-Verhältnissen, wo zumindest 85 Extras pro „feature" als *SAG-AFTRA*-"covered" beschäftigt werden müssen, natürlich nur dann, wenn eine solche Zahl - oder auch mehr - überhaupt benötigt wird.[140] Die überzähligen

[136] Vgl. ebd. S. 2.
[137] Vgl. die Hinweise unter „Steps to Join", unter: *SAG-AFTRA*, https://www.sagaftra.org/membership-benefits/steps-join, Zugriff am 4.4.2020.
[138] Vgl. „The Secret Language of Upgrades", S. 1; sowie die Ausführungen unter *Basic Agreement of 2014*, S. 262 ff.
[139] Vgl. „Steps to Join", Zugriff am 4.4.2020.
[140] Auch für TV-Spielfilme oder Serien-Episoden gelten in diesem Zusammenhang unterschiedliche Zahlen für L.A. und N.Y.: nämlich 21 bzw. 25 Extras. Vgl. *SAG-AFTRA Contracts Digest*, S. 5 und S. 14 sowie S. 29 und S. 33.

Extras - also extra Extras? - setzen sich womöglich ausschließlich aus Non-Union-Extras zusammen. Jedenfalls ist es Union-Extras nicht erlaubt unter dem tariflich ausgehandelten Mindestlohn der jeweils herangezogenen Zone zu arbeiten, also auch nicht in einer *SAG*-Produktion und als Extra „above the numbers".[141] Jedenfalls kann man sich vorstellen, dass es unter diesen Voraussetzungen in so mancher *Hollywood*-Großproduktion mit Massenszenen auch zu einem deutlichen Übergewicht an Non-Union-Extras kommt.

1.3. Die *IMDb* und der Bildnachweis

Laut offizieller *SAG-AFTRA*-Mitteilung gilt also: „You are paid for what you do, not for what is used."[142] Für Union- und Non-Union-Extras mag es eine Erleichterung sein, dass Produktionsumstände, die zum bereits erwähnten „recording" einer Szene mit Sprecheinsatz geführt haben, nicht im finalen Spielfilm ersichtlich - bzw. dann ja auch hörbar - werden müssen, um als Upgrade verwertet werden zu können. Für die einen bedeutet es weiterhin mehr Geld, für die anderen mehr Geld und - sofern angestrebt - die Möglichkeit einer *SAG-AFTRA*-Mitgliedschaft. Grundsätzlich führen aber die Varianten des Verschwindens der Extras aus dem finalen Cut immer zu einem Nachweisproblem ihrer Arbeitsleistung. Ein Umstand, der damit durchaus in Verbindung gebracht werden muss, ist, dass die namentliche Auflistung von Extras nach wie vor nicht zwingender Bestandteil in Credits-Sequenzen von Spielfilmen ist. Laut der Basisvereinbarung zwischen der *SAG-AFTRA* und den Produzenten müssen bis zu 50 Performer_innen pro Spielfilmproduktion in den Credits-Sequenzen namentlich ausgewiesen werden. Wird diese Anzahl in einer Produktion gar nicht benötigt, können die Credits dementsprechend reduziert werden. Alles, was aber darüber hinausgeht, ist dann bereits eine Angelegenheit für zusätzliche Verhandlungen.[143] Allerdings gilt: Auch das betrifft nur die Kategorie „performer" in der Basisvereinbarung, zu denen etwa Stuntmänner und -frauen gerechnet werden, aber eben nicht Extras. Für Extras existiert

[141] Vgl. ebd. S. 19.
[142] „The Secret Language of Upgrades", S. 2.
[143] Vgl. *Basic Agreement of 2014*, S. 78 f, also Punkt 25 - „Screen Credits" – der allgemeinen Bestimmungen - „General Provisions".

kein Anspruch auf eine Nennung, da es diesbezüglich auch keinerlei Vereinbarungen gibt.

Aber wenn der Einsatz weder in der Credits-Sequenz festgehalten wird, noch direkt im Spielfilmbild sichtbar ist - weil Extras dort nicht zu erkennen sind oder weil das jeweilige Aufnahme-Fragment der Schnittphase zum Opfer gefallen ist - scheitern Extras an der Möglichkeit, sich etwa in der *Internet Movie Database* (*IMDb* bzw. *www.imdb.com*) als Cast-Mitglied des jeweiligen Films eintragen zu lassen. Das *Amazon*-Unternehmen *IMDb* beschreibt sich selbst als das weltweit populärste, sowie einflussreichste Internet-Tool für „industry professionals" und „entertainment fans"[144], und wird auch in akademischen Texten regelmäßig als solches ausgewiesen und daher auch - etwa im Rahmen von Untersuchungen zum Erfolg und anhaltender Popularität gewisser Filme oder auch von „audience", Tourismus- und Fan-Diskursen - als Analyse-Gegenstand, der gleichzeitig auch Analyse-Werkzeug ist, genutzt.[145] Die Betreiber_innen der *IMDb* vertrauen bei ihren Cast-Listen - vor allem zu aktuelleren Spielfilmen - zuallererst auf die Credits-Sequenzen und lassen ihre Nutzer_innen, die ja auch Inhalte beisteuern können, folgendes wissen: „These days, end credits are much more comprehensive and most people who contribute eligible work receive a credit. The more recent the movie (and/or extensive the credits), the less of a chance that we will list uncredited work for it."[146] Auch mit diesem Verständnis scheint wiederum die Entwicklung eines potentiellen Images, in dem Extras als die Arbeiter_innen, die sie ja möglicherweise nicht nur während der Filmproduktion sind und waren, ausgebremst. Zumindest für „eligible work" hat ihr Beitrag dann selten gereicht. Die chronische Auslassung und Namenlosigkeit von Extras in der Filmge-

---

[144] Vgl. Die Antwort auf die Frage „What ist IMDB?", unter: *IMDB*, *www.imdb.com*, https://help.imdb.com/article/imdb/general-information/what-is-imdb/G836CY29Z4SGNMK5?ref_=helpsect_pro_1_1#, Zugriff am 4.4.2020; und vgl. die Aufteilung in die kostenpflichtige *IMDbPro* für „industry professionals" und die *IMDb* für „entertainment fans" unter: *IMDb*, *www.imdb.com*, https://help.imdb.com/imdb?ref_=helpsect_tab, Zugriff am 4.4.2020.

[145] Vgl. etwa Fernando Canet, Miguel Ángel Valero und Lluís Codina,: „Quantitative approaches for evaluating the influence of films using the IMDb database", in: *Communication & Society*, Vol. 29, Nr.2, 2016, März 2016, 151-172; außerdem Max Wasserman, Satyam Mukherjee, Konner Scott u.a.: „Correlations Between User Voting Data, Budget, and Box Office for Films in the Internet Movie Database", in: *Journal of the Association for Information Science and Technology*, Vol. 66, Nr. 4, April 2015, S. 858-868; sowie Klaus Dodds: „Popular Geopolitics and Audience Dispositions: James Bond and the Internet Movie Database (IMDb)", in: *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 31, Nr. 2, Juni 2006, S. 116-130; und Rodanthi Tzanelli: „Constructing the 'Cinematic Tourist': The Sign Industry of The Lord of the Rings", in: *Tourist Studies*, Vol. 4, Nr. 1, April 2004, S. 21-42.

[146] Siehe Antwort 1 unter der Frage „I worked on a title but did not receive a screen credit. Can it be listed on IMDb?", unter*:* https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/i-worked-on-a-title-but-did-not-receive-a-screen-credit-can-it-be-listed-on-imdb/G3BDEA5Y4U9LP9BW?ref_=helpart_nav_6#, Zugriff am 4.4.2020.

schichte der Credits-Sequenzen findet damit ihre direkte Fortsetzung und Einpflegung auf der *IMDb*. Allerdings besteht für Extras dort und damit aktuell zumindest noch eine theoretische Möglichkeit, das lokale Dabeisein während der Filmproduktion und das womöglich globale Dabeisein im Filmbild nicht nur nachzuweisen, sondern in Folge auch mit einem Eintrag auf global-digitaler Ebene fixieren zu können.

> „For cast/acting appearances, you must be identifiable and featured on-screen in the final released cut of the title. In other words, it's not enough to have worked on a production: your scenes must be included in the final cut and it must be possible to easily indentify your appearance (i.e. background work as a crowd member or a similar role where it is impossible to recognize the subject are not eligible). If you ended up on the cutting room floor, you are not eligible to be listed."[147]

Die *IMDb* schließt diese vage Abgrenzung mit folgendem Hinweis ab: „We may ask you to supply evidence of this, so you should be prepared to provide photos/stills/screen grabs to verify that you are featured." Und nach einigen weiteren Erklärungen nochmals: „Upon request, you should be able and willing to provide verification of your work […] and, for acting work, of your appearance in the final cut of the title (via copies of screen shots or stills etc.)."[148] Insofern kann die Sichtbarkeit im einzelnen Screen Shot unter Umständen als letztmöglicher Nachweis für eine eintragswürdige Leistung, nämlich als „actor" oder „actress", gewertet werden. Daher muss die Kategorisierung als „actor" oder „actress" auf der *IMDb* von den „actor" bzw. „performer"-Kategorien der *SAG-AFTRA* unterschieden werden, denn: „The term ›actor‹ covers everyone whose image or voice appears in a recognised titel."[149] Für den Spielfilm bedeutet das also, dass erstmal allein ein konkretes Sichtbarwerden einer Person im fertigen Filmbild den_die Schauspieler_in der *IMDb* definiert. Auch Extras wären hier als Schauspieler_innen definiert, sobald sie im Filmbild als „featured" Individuum - und theoretisch dann vor allem während der Filmstillstellung - erkennbar werden. Aber sie sind damit potentieller Bestandteil einer

[147] Antwort 5 unter „Can it be listed on IMDb?", https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/i-worked-on-a-title-but-did-not-receive-a-screen-credit-can-it-be-listed-on-imdb/G3BDEA5Y4U9LP9BW?ref_=helpart_nav_6#, Zugriff am 4.4.2020.
[148] Ebd. Antworten 5 und 7.
[149] Vgl. Punkt 1 unter Rubrik A - „General notes" – zur Themenüberschrift „Cast/Acting credits guidelines", unter: https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/cast-acting-credits-guidelines/GH3JZC74FVYKKFMD#, Zugriff am 4.4.2020.

Kategorie, die sich - folgt man den Regelungen - auch sonst als eher inklusiv präsentiert: Vorausgesetzt sie werden innerhalb der Credits-Sequenz als „cast members“ ausgewiesen, akzeptiert die *IMDb* auch Tiere und Gegenstände als Schauspieler-_innen.[150] Aber eben weil sich die *IMDb* vor allem in aktuellen Produktionen erstmal an die Credits-Sequenzen hält, fallen die zu allen Zeiten ungenannten Extras erstmal vorgängig aus der Datenbank.

In Ausnahmefällen nimmt die *IMDb* - unter dem Attribut „uncredited“ - auch bei aktuellen Spielfilmen Schauspieler_innen in die Cast-Listen auf, die in den Credits-Sequenzen ungenannt bleiben, nämlich z.B. dann, wenn es sich um eine bekannte Persönlichkeit in einer Cameo-Rolle handelt. Aber auch das nur unter folgender Vorbedingung: „Please note that a cast member needs to have at least one credited entry in the database before we will list their uncredited work.“[151] Daher hilft es vor allem Extras auch nicht, dass bei Spielfilmen älteren Jahrgangs - gemeint sind hier Filme vor 1990 - aufgrund reduzierterer bis gar nicht vorhandener Closing-Credits eine gelockerte Handhabung gilt.[152] In solchen Fällen als „uncredited“ Extra nachgetragen zu werden, passiert eigentlich nur Persönlichkeiten, die später berühmt geworden sind. Für solche Persönlichkeiten existiert übrigens dann auch das Attribut „rumored“, das dann zur Anwendung auf der *IMDb* kommt, wenn jeglicher Beweis einer vergangenen Teilnahme - nicht nur im Bild und in den Credits - an der Filmproduktion fehlt, aber Gerüchte bzw. „strong industry rumor“ den Verdacht einer Teilnahme erhärten.[153]

Extras stehen hier also vor einem sich womöglich schnell als zirkulär darstellenden Problem: Sie müssen zumindest eine Teilnahme an einer Produktion nachweisen, die dazu geführt hat, dass sie in einer Credits-Sequenz namentlich im Cast aufgezählt werden. Wobei auch das noch keine Garantie bedeuten muss, da die *IMDb* nicht den gesamten Cast aus der jeweiligen Credits-Sequenz übernimmt und dabei vor allem verdächtige Nennungen unter Titeln wie „waiter“, „pedestrian“, „bus driver“ oder „party

[150] Vgl. Punkt 3 unter Rubrik A, unter: https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/cast-acting-credits-guidelines/GH3JZC74FVYKKFMD#, Zugriff am 4.4.2020.
[151] Vgl. den Abschnitt „Cast attributes: Uncredited“ unter Rubrik C - „Cast attributes: Overview“, unter: https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/cast-acting-credits-guidelines/GH3JZC74FVYKKFMD#, Zugriff am 4.4.2020.
[152] Vgl. ebd.
[153] Vgl. den Abschnitt „Valid Attributes“ unter Rubrik C - „Cast attributes: Overview“, unter: https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/cast-acting-credits-guidelines/GH3JZC74FVYKKFMD#, Zugriff am 4.4.2020.

goer“ auslässt.[154] Das sind im Grunde alles Bezeichnungen, hinter denen man den Einsatz bzw. dann auch Filmbilder von Extras vermutet. Kann ein_e Extra schließlich trotz aller Hindernisse einen solchen „credited entry“ in der *IMDb* vorweisen, bleibt auch für alle weiteren Produktionen die eigentliche Hürde bestehen: Er_sie muss - etwa mithilfe von Screen Shots - seine_ihre Sichtbar- und Erkennbarkeit im Spielfilm nachweisen, weil er_sie im Normalfall in den Credits-Sequenzen nicht vorkommt.

Ob Bezeichnung, namentliche Nennung in den Credits-Sequenzen oder das gesprochene Wort im Spielfilmbild: In Zusammenhang mit Extras scheint die bereits erwähnte Metapher des „War of Words“[155] durchaus passend und funktional, und das, wie bereits gezeigt, an mehr als nur einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte des Films. Und der Umstand, dass Extras nicht nur im Spielfilmbild immer wieder an die Sprechunmöglichkeit gekoppelt werden, bildet möglicherweise auch gleich die stabile Grundlage eines chronisch gehaltenen ”War of Images”. Dass dabei die Extras - und nicht nur solche der letzten Jahrzehnte - in eine besondere Beziehung mit den Fragmenten des Spielfilmbilds geraten, sie möglicherweise in ein solches Verhältnis verwickelt werden sollen, das signalisieren nicht zuletzt solche ungenauen aber dennoch sorgfältig arrangierten Ein- und Ausgrenzungsszenarien, wie sie sich aktuell auf der *IMDb* fortsetzen. Allerdings sind die Ausschluss- bzw. Eintrittsregelungen der *IMDb* für einen global verfassten Online- und Filmproduktionsraum formuliert, in dem Extras potentiell - vor allem im Rahmen ihrer scheinbar universell angelegten Bildfunktionen bzw. Erscheinungsvarianten - gleichbehandelt werden, während die *SAG* die Möglichkeiten von Extras über lokal definierte Zonen - und dabei vor allem von der Idee des eigentlichen Filmortes *Hollywood* ausgehend - hierarchisiert. Fragwürdige, begriffliche Aufwertungen von „extras“ - etwa als „background actors“ - finden dabei nicht einfach nur statt. Die Art und Weise ihrer Anwendung stellt viel mehr sicher, dass eine Verwechslung mit Schauspieler_innen, also den „actors“ und „actresses“, weiterhin ausgeschlossen bleibt.
Im folgenden Kapitel möchte ich nun jene Praktik - als nicht allein von den Betroffenen - angewandte vorstellen, die sich in der Einladung bzw. dann auch Aufforderung der

[154] Vgl. den Abschnitt „Cast attributes: Uncredited“ unter Rubrik C - „Cast attributes: Overview“, unter: : https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/cast-acting-credits-guidelines/GH3JZC74FVYKKFMD#, Zugriff am 4.4.2020.
[155] Vgl. Bernstein: „Actors in War of Words“, S. 4.

IMDb-Regelungen schon ankündigt. Das Entscheidende ist dabei nicht allein der Hinweis auf die Filmfragmentierung, sondern viel mehr das im zirkulären Ausschluss mitformulierte Angebot, das eine Suche nach einem anderen, womöglich unauffindbaren Spielfilmfragment voraussetzt und dabei gleichzeitig das Problem einer konkreten Nachweisbarkeit verschleiert. Es geht um die Nachweisbarkeit eines solchen Fragments eben, das dann auch Fragment eines besonderen Arbeits-Images sein müsste. Danach grabschen und es fixieren? Das können Betroffene oder Interessierte scheinbar nur dann, wenn der betreffende Ausschnitt einer nachträglich produzierbaren Sichtbarkeit nicht schon vorgängig am besagten „cutting room floor“[156] seine finale Bestimmung gefunden hat oder er sich nicht in und mit der Inszenierung einer Massenszene aufgelöst hat. Möglicherweise verfestigt sich mit dem potentiellen Verlust bzw. der Nicht-Auffindbarkeit des eigenen Bildes - gerade auch weil man es unter diesen Verhältnissen, also in einem potentiellen Medium der Sicht- und Hörbarkeit, erhofft und erwartet - auch für die Betroffenen noch einmal die Unsicherheit hinsichtlich der eigenen Arbeitsleistung: Denn wenn selbst das erwartete Abbild als scheinbar einziger Zweck sich nicht zu zeigen braucht oder nichts davon zeigen kann, dann war es vielleicht wirklich nie Arbeit!?

[156] Antwort 5 unter „Can it be listed on IMDb?“, https://help.imdb.com/article/contribution/filmography-credits/i-worked-on-a-title-but-did-not-receive-a-screen-credit-can-it-be-listed-on-imdb/G3BDEA5Y4U9LP9BW?ref_=helpart_nav_6#, Zugriff am 4.4.2020.

2. Bildsuche

Wie zuvor gezeigt, werden Extras - unter anderem durch eigene Zonen - im Verhältnis zu ihrer potentiellen Union und damit der Schauspielerei fortwährend in ihrer Position als „extraneous“ fixiert. Sie waren und bleiben auch in ihren Zonen die namen- und ortlos imaginierten Mitglieder einer raumeinnehmenden und namhaften „craft“, der sie nicht angehören. Durch den etwa im globalen Programm der *IMDb* provozierten Bildnachweis, der dann oft nicht erbracht werden kann, werden sie sich womöglich auch selbst weiter fremd gemacht, nämlich im Verhältnis zu ihrem eigenen Arbeits-Image sowie dessen Ort und Zeit. Dass diesbezüglich nicht alles verloren sein muss, dass die Fragmentierung und die gewonnenen Fragmente auch auf eine Chance verweisen, also dass sich etwa mit dem jeweils unterschiedlich inszenierten Prozess der Suche - nämlich nach ihren Bildfragmenten - und vor allem durch den Moment des Wiederfindens nicht nur allein für die Betroffenen wertvolle und verwertbare, gemeinsame sowie einsame Erinnerungen und Erzählungen heraufbeschwören und zusammenhalten lassen, möchte ich in diesem Kapitel zeigen.

2.1. Ein Award für Extras und ihre Fragmente

Wenn Slide in seinem Abschlusskapitel die aktuelle Irrelevanz von Extras als Schlusspunkt setzt, wird dabei nicht ganz klar, warum und aus welcher Perspektive er diese Einschätzung so plötzlich vornimmt. Vor allem: Er positioniert die aktuelle Irrelevanz völlig überraschend als selbstverständliches Unterscheidungsmerkmal zu vergangenen Tagen. Relevanz bzw. Irrelevanz knüpft er etwa an das Empfinden von „genuine sorrow“. Gemeint ist damit wohl das empathische Vermögen oder eben Unvermögen einer Öffentlichkeit gegenüber der Situation von Extras, bei gleichzeitiger Assoziation oder dann eben Dissoziation dieser Tätigkeit mit dem vermeintlich Glanzvollen der Filmindustrie. Wobei das Unvermögen und die Dissoziation wie selbstverständlich mit den aktuellen Vorstellungen zu Extras - ihren Situationen und Verhaltensweisen - einhergeht.[157]

[157] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 230.

Laut Slide hat die britisch-amerikanische Comedy-Serie *Extras* (*BBC*, *HBO*, 2005-2007) von Ricky Gervais die Wahrnehmung von Extras scheinbar auch im US-amerikanischen Kontext verändert. Schon die erste Staffel ist geprägt durch verzweifelte Versuche des Extras Andy Millman (Gervais) in unterschiedlichen Filmproduktionen eine Zeile Dialog zu erhalten. Dass Andy dabei jedes Mal ungeschickt vorgeht, versteht sich von selbst. Obwohl Slide *Extras* als deprimierend realistische Sitcom beurteilt, geht er dennoch davon aus, dass spätestens mit dieser Serie solche und andere Erfahrungen von Extras generell nicht mehr als tragisch wahrgenommen werden. Von nun an konnte man viel eher darüber bzw. über sie lachen. Zu „figures of fun" wurden sie demnach erst spät, aber - folgt man Slides Argumentationskette - auch nicht erst mit dieser Serie.[158]

In seinem Abschlusskapitel leitet Slide die vergangenen Jahrzehnte von Extras als eigentlich nicht weiter erzählenswerte Historie der Kuriositäten ein, so als ließe sich zu den punktuell festgehaltenen Entwicklungen und Verhaltensweisen nichts mehr sagen, außer dass man sie heute – und demnach im Gegensatz zu früher - nicht mehr ernst nimmt und allein deshalb auch nicht mehr ernst zu nehmen braucht.[159] Bezüglich der Aktualität von Extras findet man dann an dieser Stelle - also im Rahmen von Slides Conclusio - noch eine weitere verblüffende Festlegung des Autors: „The truth is that the extras of more recent vintage are not very interesting, [...]".[160] Aber zumindest das bleibt dann ja wohl eher Geschmackssache, zumal Slide gleich danach über ein „[…] continuing desire to vote themselves awards" schreibt, ein Verlangen nämlich, das diese Extras neueren Jahrgangs kennzeichnen soll.[161] Die *Spark Awards* - oder kurz: *Sparky* - , die in Chicago und nicht in *Hollywood* abgehalten wurden, warteten im Jahr 1986 mit 14 Kategorien auf, ein Umstand den Slide mit dem Zusatz „incredibly enough" heraushebt. Dabei gab es etwa Preise für: „dependability", „courage", „resilience", and „frustration".[162] Aktuell mag die Thematik der Extras eher zu einer amüsierten Herangehensweise verleiten, aber gerade Auszeichnungen für „resilience" und „frustration", auch wenn sie möglicherweise als durchaus ironisch gemeinte Selbstreflexion bzw. Selbsterhöhung praktiziert werden, die kaum jemanden - außer die Betroffenen selbst - erreicht, können ja dennoch als ein ernstzunehmendes Symptom einer für die

[158] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 229 f.
[159] Vgl. ebd. S. 224.
[160] Vgl. ebd. S. 224.
[161] Vgl. ebd. S. 224.
[162] Vgl. ebd. S. 224.

Betroffenen nicht überwindbaren sozialen und chronischen Schieflage bzw. sozialen Arretierung besprochen werden.

Jedenfalls war die genannte Awards Show für US-amerikanische Extras möglicherweise nicht die erste und sicherlich nicht die letzte. Laut Zeitungsmeldungen war eine ähnliche Veranstaltung in einer gerade mal 60 Personen fassenden Pizzeria in *Hollywood* - und das bereits 1968 - geplant. Das angekündigte Stattfinden im *M'Goo's* - direkt auf dem Hollywood Boulevard - wurde allerdings durch keinen Folgebeitrag mehr bestätigt. Stattdessen erschienen wenige Tage nach der Ankündigung weitere Zeitungsmeldungen, die von den Problemen der Veranstalter mit der *SEG*, die deutlich ihre Bedenken gegenüber dieser Verleihung äußerte, berichteten.[163] Die *SEG*, als die in dieser Zeit zuständige Guild für Extras in *Hollywood*, musste natürlich den Anspruch verfolgen, ernst genommen zu werden, und sie wurde - unter Berufung auf die Lächerlichkeit der angekündigten Show - vereinzelt öffentlich davor gewarnt dieser Veranstaltung ihren Segen zu geben: „Don't make a mockery of your branch of the industry", schrieb etwa der *Hollywood*-Beobachter der *San Fernando Valley Times* Abe Greenberg mit Blick auf die vorgestellten Kategorien.[164]

Laut der *Los Angeles Times* und dem *Long Beach Independent* sollten in dieser Veranstaltung in zwölf Kategorien Preise verliehen werden, unter anderem für: „Most distinguished performance in a costumed or noncostumed riot", „Most distinguished performance milling in a crowd", „Most conspicuous performance in a roman (or greek) arena", „Most sobering performance at a cocktail party", „Most distinguished performance as a gambler", „Most distinguished performance in a moving vehicle", „Most distinguished performance dying", „Most distinguished performance with or on an animal", „Best Supporting Extra, Female", „Best Supporting Extra, Male";[165] Das alles scheinbar unter dem Motto: „No one, including the extras, presumably, is taking the awards too seriously."[166] Obwohl es dafür eigentlich keinen Grund gab, korrespondieren diese Kategorien - abgesehen von den beiden offensichtlich *Academy Awards*-orientierten Vorschlägen für „Best Supporting Extra, Female" bzw. „Best Supporting Extra,

[163] Vgl. „Screen Extra Awards Date Set, But …", in: *Los Angeles Times*, 11.5.1968, Part I, S. 16; oder Abe Greenberg: „Star Dust", in: *San Fernando Valley Times*, 15.5.1968, S. 31.
[164] Abe Greenberg: „Stop Kidding Yourselves!", in: *San Fernando Valley Times*, 6.5.1968, S. 8.
[165] Vgl. den Text mit der etwas zu optimistisch anmutenden Überschrift „Film Extras To Get Performance Awards", in: *Los Angeles Times*, 7.5.1968, Part IV, S. 19; oder „Extras Get Awards", in: *Long Beach Independent*, 22.5.1968, S. A18; aber auch Greenberg: „Stop Kidding Yourselves!", S. 8.
[166] „Extras Get Awards", S. A18.

Male“ - doch durchaus auch mit jenen von mir bereits erwähnten 17 Kategorien, welche die *SEG* 1954 im Rahmen ihrer Tagessatz-Aushandlungen für Extras festgelegt hatte. Auch dort wurde der Einsatz von Extras - und auch hier nicht zum ersten Mal - in ihren Relationen etwa zur Kleidung, Fahrzeugen oder Tieren ausdifferenziert.[167] Die letzte Meldung in der *Los Angeles Times* bezüglich der geplanten Verleihung im Jahr 1968 war schließlich ein kurzer Hinweis auf ein Terminproblem: „The first Screen Extras Awards presentation […] has been postponed indefinitely.“.[168]

Dass die Veranstaltung einer solchen Awards Show für Extras nicht bereits mit dem Prozess der Ankündigung scheitern muss, zeigt das nächste Beispiel: Im von *Hollywood* aus strategisch genutzten *Hollywood South* in Louisiana[169] veranstaltet eine sich aktuell als *Hollywood South: Background Actors Guild* bezeichnende - wohlgemerkt geschlossene, private sich aus etwa 9000 Mitgliedern zusammensetzende - *facebook*-Gruppe seit 2014 jährlich ihre *Background Actors Guild Awards* Show, die aktuell unter dem Titel *Hollywood South BAG Awards* abgehalten wird.[170] Vielleicht kann oder konnte sich eine solche Preisverleihung nicht nur zufällig erst in einem US-amerikanischen Gebiet etablieren, wo Extras insbesondere für „theatrical films and dramatic television“[171] noch nicht durch eine lokal durchgesetzte Guild - wie die *SEG* eine war - *bzw.* durch die aktuell dominierende nationale Filmschauspieler_innen-Guild, also die *SAG-AFTRA*, vertreten wurden bzw. werden. Denn damit bleibt die Show der Extras eine Randerscheinung, die nicht wahrgenommen werden muss bzw. mit der man sich nicht auseinandersetzen muss. Eine solche Awards Show vermittelt sich dann als ein lokal artikuliertes - und damit

---

[167] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 218 f.

[168] Vgl. die auffallend kurze und versteckte Meldung „Screen Extra Awards Delayed“, in: *Los Angeles Times*, 18.5.1968, Part I, S. 19.

[169] Vicki Mayer bestimmt Südkalifornien bzw. das geographische *Hollywood* als den scheinbar nach wie vor unhintergehbaren Platz der Macht und des Kapitals der US-Filmindustrie. Von diesem Zentrum ausgehend wird demnach seit Jahren ein Wettstreit der „tax-credits“-Programme provoziert. Wobei vor allem *Hollwood North* (Vancouver) und *Hollywood South* (Louisiana) mit jeweils besseren Angeboten versuchen, Produktionen aus *Hollywood* anzulocken. Vgl. Vicki Mayer: *Almost Hollywood, Nearly New Orleans: The Lure of the Local Film Economy*, Kalifornien, University of California, 2017, S. 4 ff und S. 9 f.

[170] Vgl. Informationen zur Preisverleihung und Bilder der Gewinner unter: *Background Actors Guild*, *www.backgroundactorsguild.com*, http://www.backgroundactorsguild.com, Zugriff am 8.4.2020.
Weitere Einträge unter *Hollywood South Awards - https://hollywoodsouthawards.com,* erster Zugriff am 28.9.2019 - sind in der Zwischenzeit offensichtlich nicht mehr abrufbar. Zumindest konnte ich am 8.4.2020 über diesen Link nur noch ein leeres Browser-Fenster laden.

[171] Vgl. die Definition unter der ersten Antwort im *SAG-AFTRA*-PDF „New Orleans Local – Background Actor/Extra Q&A“, abrufbar unter: https://www.sagaftra.org/new-orleans-local-background-actorextra-qa, Zugriff am 8.4.2020.

US-weit kaum wahrnehmbares - Ausrufezeichen innerhalb eines chronisch fortgesetzten Bestrebens nach konkreter Einordnung und Unions-Zugehörigkeit.

Die im März 2012 erstellte Gruppe postet und teilt Beiträge vor allem unter dem Motto der Professionalisierung und gegenseitigen Unterstützung ihrer Mitglieder.[172] Dazu werden Ausschreibungen für lokale, aber auch entferntere Film- oder Serienproduktionen geteilt. Wobei dann die allgemein bzw. auf ethnische und altersspezifische Unterscheidungsmerkmale zugespitzten Ausschreibungen von Casting Agenturen, die erstmal keine spezielle Produktion in Aussicht stellen, eher auf eine Erstanmeldung abzielen, die gern im Möglichkeitsfeld eines hierarchischen Aufstiegs beworben wird. Bei der Casting Agentur *CreativeCasting*, die immer wieder Extras für Atlanta, Georgia, sucht, läuft das etwa unter dem Motto: „Extras -- Featured Extras -- Possible Principles […]"[173]. Hier kündigt sich übrigens bereits eine Art Übergangskategorie an - nämlich die des „Featured Extras"-, die dann auch als Preiskategorie im Rahmen der besagten Awards Show stattfindet, doch dazu später mehr. Außerdem werden in der Gruppe Ausstrahlungstermine von bereits abgedrehten, aktuellen und für diese Gemeinschaft relevanten Serienstaffeln angekündigt - wie etwa *NCIS New Orleans* - oder Video-Tutorials und auch Unterhaltungen mit Mentoren bzw. industrie-erprobten Mitgliedern angeboten. Auch kostenpflichtige Weiterbildungsveranstaltungen werden beworben, wie etwa zum Tätigkeitsbereich von Stand-Ins.

In den zahlreichen Fragen und Kommentaren wird oftmals die scheinbar allgegenwärtige Problematik der zeitversetzten bzw. ausstehenden Lohnauszahlung diskutiert. Verzögerungen von über drei Monaten scheinen demnach keine Seltenheit. Regelmäßig wird auch das eigene Selbstbild zum Thema von Auseinandersetzung. In den Kommentaren

---

[172] Die private Gruppe *Hollywood South: Background Actors Guild* kann man finden unter: *facebook*, *www.facebook.com*, https://www.facebook.com/groups/BackgroundActorsGuild, Zugriff am 8.4.2020. In einer privaten *facebook*-Gruppe können nur bestätigte Mitglieder die anderen Mitglieder und deren Beiträge sehen. Ich bin seit einiger Zeit ebenfalls Mitglied in dieser Gruppe, und da ich auf die gewählte Privatsphäre der Mitglieder Rücksicht nehmen muss und möchte, werde ich bei den folgenden Darstellungen aus dieser *facebook*-Gruppe weder Namen noch Zitate anführen. Ich werde natürlich dennoch versuchen, auf alle Beobachtungen einzugehen, die mir bedeutend erscheinen. Namen und Zitate sind dann dort kein Problem, wo ich beispielsweise über Mitglieder der Gruppe schreibe, die mit anderen Online-Auftritten den privaten Raum auf *facebook* hinter sich lassen und sichtbarer werden, und zwar für alle die hinschauen wollen oder sollen.

[173] Vgl. den am 23.9.2019 geposteten „Casting Call" im offen zugänglich und abonnierbaren Angebot von *CreativeCasting* auf: https://www.facebook.com/creativecastingatl/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARAdkkzGMsi-UQ9VS9Ey8sFkQW7anSVDSyqyIgTsV2_jwVNDtM_BD4qXVTYRChYMNx1StwBUro1E1anZ, Zugriff am: 8.4.2020.

wird dabei vereinzelt auch eine besondere Sensibilität in Bezug auf die Begriffsanwendung „extras“ deutlich. Der Begriff wird einerseits, nämlich mit der Behauptung eines rassistischen Äquivalents, abgelehnt und andererseits mit Verweisen auf fortgesetzte Bezeichnungsstrategien der Industrie - in der Closing-Credits-Sequenz von *Hollywood*-Filmen werden zwar keine Extras, aber dafür das „extras casting“ gewürdigt - und auf die Tradition seiner Anwendung verteidigt.

Dass die Ungesichertheit des Selbst- und Fremdbildes auch humoristische Abbildungen heraufbeschwört ist laut den Richtlinien der Gruppe mit Einschränkungen erlaubt, scheint aber ohnehin unumgänglich. Im Diskussions-Forum findet sich ein geteilter und mit beinahe 150 Likes im Rahmen dieser Gruppe auffallend häufig bestätigter Beitrag, der ein Beispiel des „What my friends think I do“-Meme[174] zum Inhalt hat, das hier den vielschichtigen Image-Konflikt der Betroffenen zwar als Witz, aber dabei durchaus anschaulich vorstellt. „I AM A MOVIE EXTRA“[175] lautet die Bilderüberschrift. Darunter ist zu sehen, wie die Tätigkeit von Extras aus fünf unterschiedlichen Perspektiven imaginiert wird bzw. wie sich möglicherweise Extras das Imaginiert-Werden ihres Tuns so vorstellen. Wie es sich dann aber - folgt man der Bildgeschichte - wirklich verhält, das zeigt sich dann erst im letzten Bild, das die eigentliche Pointe präsentiert. Darunter ist zu lesen: „What I really do.“ (Abb. 2) Und zu sehen ist dort eine verschwimmende, sich geisterhaft und möglicherweise gerade erst mit einer praktizierten Bildstillstellung auflösende oder eben erscheinende Gestalt, die sich abseits vom Bildzentrum befindet und sich nach rechts aus dem Bild zu bewegen scheint. Zu sehen ist also was in einem - wie arretiert daherkommenden - Kader sichtbar



Abb. 2

[174] Vgl. dazu etwa den Meme-Generator auf *imgflip*, unter: *www.imgflip.com*, https://imgflip.com/memegenerator/126243782/What-my-friends-think-I-do, Zugriff am 8.4.2020.
[175] Das Bild wurde am 13.9.2015 in der öffentlichen Gruppe *Gripdr - Dating for Filmmakers* gepostet und am selben Tag von einem Mitglied der *Background Actors Guild*-Gruppe geteilt. Vgl. den Beitrag unter: https://www.facebook.com/groups/moviesetmemes, Zugriff am 8.4.2020.

bleibt oder sichtbar wird, und laut dem Witz erscheint in diesem verschwimmenden Eindruck auch gleich die Essenz des Tuns der Extras. Das Tun der Extras müsste also - nimmt man den Witz beim Wort und Bild - am besten unscharf und flüchtig zur Darstellung kommen, also in der Form einer kaum fassbaren Bildexistenz. Das Tun der Extras umfasst aber auch ihr potentielles Arbeits-Image, und dieses verschwimmt in diesem Gag mit ihrer eigenen geisterhaften und dabei immer auch namen- und gesichtslosen Existenz bzw. Nicht-Existenz im Filmbild. Alles andere bzw. das zuvor auffallend arrangierte oder fokussierte Bildmaterial ist hingegen nur abschweifende Fremd- und Eigen-Imagination. Was Extras wirklich tun oder getan haben, ist dann eben auch aus dieser humoristischen Perspektive das, was im Film dann eben oftmals nur mit der Pausentaste wiedergefunden werden kann, oder eben auch nicht.

Mit dem Witz noch einmal humorlos weitergedacht: Vielleicht ist es ja so, dass hinter einer Ansammlung an unterschiedlichen und strategischen Imaginations-Optionen bzw. deren Fragmenten - die Extras als eigentümliche, weil kaum fixierbare Projektionsfläche scheinbar herausfordern - ein potentielles Arbeits-Image schlichtweg konturlos bleiben muss oder soll. Was bleibt ist dann oftmals eben nur ein immer schon flüchtiges Vorbeispazieren, nämlich im und als Bild und in weiterer Folge - nämlich in der Retrospektive - dann auch während der Produktion. In den Kommentaren zu diesem Beitrag wird jedenfalls nicht nur amüsiert reagiert. Mehrmals wird mit einer schlichten oder ausführlicheren Zustimmung der Gruppenmitglieder die Pointe abgenickt. Widersprochen wird an dieser Stelle nicht. Im einzigen Kommentar eines *facebook*-Users, der laut Status kein Mitglied der Gruppe (mehr?) ist, wird dann auch noch eine deutlich ablehnende Haltung gegenüber Extras erkennbar, die trotz einer scheinbar unbestreitbaren Wahrheit - also hier das potentielle Nichtstun der Extras - auf der *IMDb* mit einem Eintrag vertreten sind. In einem weiteren Kommentar - diesmal wieder von einem Gruppenmitglied - wird die flüchtige Bildbewegung gleich noch als eine einladend touristische übersetzt. Imaginiert werden dabei Extras als Touristen, die besondere Erfahrungen machen, an Orten und Plätzen nämlich, die andere Touristen nicht so ohne weiteres besuchen können.[176]

[176] Zur Sicherheit möchte ich an dieser Stelle noch einmal betonen, dass man diese Inhalte nur als Mitglied der *facebook*-Gruppe *Hollywood South: Background Actors Guild* einsehen kann, und zwar in den Rubriken „Info", Diskussion" und „Mentorship". Zu finden ist das alles unter: https://www.facebook.com/groups/BackgroundActorsGuild, Zugriff am 8.4.2020. Screenshots als Nachweise habe ich privat gespeichert.

Der aktuelle Gruppen- bzw. Organisationsname, also *Hollywood South: Background Actors Guild*, signalisiert gleichzeitig mentale Nähe und geographische Distanz zum eigentlichen Film- und Traumort *Hollywood*. Auch darüber berichtet der zuvor besprochene Gag. Zu sehen ist an fünfter Stelle - so scheint es - ein Bild aus den Dreharbeiten zum möglicherweise bekanntesten Moment aus James Camerons *Titanic* (*Twentieth Century Fox*, 1997): Jack und Rose als verliebte Galionsfiguren, ewig vereint. Hier ist also das Entstehen einer *Hollywood*-Medienikone und dort die scheinbar ewige Extras-Träumerei, die eine Träumerei davon ist, irgendwann mit oder in solchen Bildern stattzufinden. Allerdings ist in diesem Ausschnitt aus einem dazugehörigen kollektiv und mental verfassten Bildgedächtnis - und daher der Gag - kaum Platz für Extras und wahrscheinlich erst recht nicht für Extras aus Louisiana.

Die geographische Distanz des *Hollywood South* hat aber freilich noch greifbarere Konsequenzen für Extras aus Louisiana. So besteht eben für lokale Extras, die in Kinofilm-Produktionen in Louisiana mitwirken, nicht so ohne weiteres die Möglichkeit an den von der *SAG-AFTRA* - etwa für *Hollywood*-Extras - ausgehandelten Tagessätzen, Arbeitsbedingungen oder Pensions- und Gesundheitsplänen zu partizipieren.[177] Die *SAG-AFTRA* ist zwar die bestimmende und US-weit wirkende Filmschauspieler_innen-Guild, Extras vertritt sie aber eben immer schon nur in exakt definierten Zentren. Demzufolge berechtigt die Mitarbeit als Extra in der Region Louisiana - wohlgemerkt in einem Kino- oder TV-Spielfilm - auch nicht zu einer späteren *SAG-AFTRA* Mitgliedschaft.[178] Louisiana-Extras sind daher insbesondere auf lokale Strukturen und Unterstützungsangebote angewiesen, wie sie etwa durch die besagte *facebook*-Gruppe oder auch durch die - sich selbst als „volunteer led - volunteer run“ [179] bezeichnende - *NOLA Voice Talent Foundation* bereitgestellt werden.

Grundsätzlich besteht diese Problematik für alle US-Extras, die eben nicht in den besagten und von der *SAG-AFTRA* aktuell ausgehandelten „Background Actors“-Zonen für Kino- und TV-Spielfilmpoduktionen leben, also für alle US-Extras, die nicht in Hawaii,

---

[177] Vgl. die dritte Antwort im *SAG-AFTRA*-PDF „New Orleans Local – Background Actor/Extra Q&A“, Zugriff am 8.4.2020.

[178] Vgl. die Antwort auf die Frage „Does background actor work […] in Louisiana and Mississippi establish SAG-AFTRA membership eligibility for non-members?“ im *SAG-AFTRA*-PDF „New Orleans Local – Background Actor/Extra Q&A“, Zugriff am 8.4.2020.

[179] Vgl. die Selbstbeschreibung der *The NOLA Voice Talent Foundation* etwa in einem Beitrag vom 5.8.2019 unter: https://www.facebook.com/nolavoice/posts/2670452252989442, Zugriff am 8.4.2020; oder unter: *NOLA*, *www.nolavoicetalent.org*, https://www.nolavoicetalent.org/about, Zugriff am 8.4.2020.

Las Vegas, Los Angeles, Sacramento, San Diego und San Francisco oder innerhalb des 300-Meilen Areals um New York, das auch Städte wie Boston, Philadelphia und Washington, D.C. miteinfasst[180], leben und arbeiten. Durch diese sich in Zusammenhang mit Extras innerhalb der Grenzen der USA seit Jahrzehnten einschreibende und festschreibende Ungleichbehandlung erscheint es sinnvoll über „Runaway Productions" als ein Phänomen nachzudenken, das eben nicht ausschließlich Filmproduktionen meint, die seit den 50er-Jahren vermehrt aus Kostengründen von der USA ins Ausland abwandern. So beschreibt etwa die Kommunikationswissenschaftlerin Camille Johnson-Yale im Rückgriff auf historische Zeitungsartikel eine seit den 50er-Jahren gängige Vorgehensweise von *Hollywood*-Filmproduzenten_innen und erweitert damit das Bedeutungsfeld der „Runaway Productions" um eine sonst nicht mitgedachte Extras-Perspektive: Demnach war es bereits seit damals gängige Praktik, dass „movie and television producers" jene mit der *SEG* ausgehandelten Löhne für Extras ganz einfach umgingen, indem sie die Dreharbeiten ihrer Filme außerhalb der festgelegten Extras-Zonen durchführten. Oder so: „[…] taking their productions to locations outside the designated ›extra zones‹ of these cities in order to hire non-union background talent at below-union scale."[181] Das immer schon äußerst mobile *Hollywood* lässt so gesehen eben nicht nur nationale, sondern auch andere, weniger augenfällige Grenzen innerhalb der USA hinter sich.

Dass die aktuell ausgegrenzten *BAG*-Extras dem immer noch fernen *Hollywood* und der *SAG-AFTRA* mit einer eigenen Preisverleihung - also den *Hollywood South BAG Awards* - näher rücken möchten, dass mit dieser Bewegung gleichzeitig ein Ziel abgesteckt sein könnte, zeigt etwa ein Preis, der bei den bisher fünf Award Shows jeweils unter dem Titel „BAG to SAG" vergeben wurde.[182] Mit der „BAG to SAG"-Kategorie wurden und werden Personen ausgezeichnet, die es als Extras und *BAG*-Mitglieder zu einer *SAG*-Mitgliedschaft gebracht haben, etwa weil sie als Schauspieler_innen für eine Sprechrolle in einem Kinofilm oder als Extras in einer „Background Actors"-Zone der *Screen Actors*

[180] Vgl. die Antwort auf die Frage „For theatrical and dramatic television, which areas have this zone coverage?" im *SAG-AFTRA*-PDF „New Orleans Local – Background Actor/Extra Q&A", Zugriff am 8.4.2020.
[181] Vgl. Camille Johnson-Yale: *A History of Hollywood's Outsourcing Debate. Runaway Production*, Lanham/Boulder/New York, Lexington Books, S. 40 f.
[182] Vgl. Rubrik „Past Winners", unter: *http://www.backgroundactorsguild.com*, Zugriff am 8.4.2020.

Guild eingesetzt wurden. Für das eine reicht die lokale Film- und Serienproduktion, das andere setzt eigentlich eine Reise in eine der besagten Extras-Zonen voraus.

Im nun folgenden Teil meiner Argumentation möchte ich die Fragmente dieser besonderen Extras-Gruppe anhand ihrer Präsentation in den Awards Shows näher betrachten. Drei Aufzeichnungen bzw. Zusammenschnitte der Verleihung - nämlich jene für die Jahre 2014, 2015 und 2018 - kann man auf *YouTube* sichten. Für die Veranstaltungen von 2016 und 2017 ist online kein Video bereitgestellt. Aufgrund der Lesbarkeit werde ich die aktuell als *Hollywood South Background Actors Guild Awards* bezeichneten Events im Folgenden kurz mit *HSA-2014*, *HSA-2015* und *HSA-2018* benennen. Die *Background Actors Guild* hat auf *YouTube* einen Kanal, dessen Videoangebot für User_innen, die sich dafür interessieren, bisher zugänglich ist.[183] Anhand eines Vergleichs der drei verfügbaren Videos kann man erstmal eine scheinbare Vergrößerung - etwa durch die vermittelte Dauer und Raumdimension - des Events bemerken. Außerdem wird, wie ich gleich zeigen werde, eine angestrebte ästhetische Professionalisierung des Events nicht zuletzt über unterschiedliche Aufzeichnungstechniken nachweisbar. Das Festhalten der *HSA-2014* etwa erfolgt durchgehend aus ungewohnt seitlicher Perspektive. Dabei vermittelt sich die Show in einer Art von unverbindlicher Club-Atmosphäre. Aus der fixierten Perspektive werden in dem 45 Minuten langen Video unerwartete Zustände sichtbar und auffällig, wie etwa die Öffnung hin zu einem anderen Raum, von dessen Schwelle aus einige Leute wie zufällig anwesend der Verleihung zuschauen.[184] (Abb. 3) Für die *HSA-2015* wird der Bildschirm aus dem Vorjahr, der für die unterschiedlichen Zusammenschnitte etwa der



Abb. 3


Abb. 4

[183] Vgl. das Videoangebot unter: *YouTube*, *www.youtube.com*, https://www.youtube.com/user/BGActorsGuild/videos, Zugriff am 8.4.2020. Direkt aufrufen kann man die drei Award-Shows unter folgenden Links: das Video zu den *HSA-2014* unter https://www.youtube.com/watch?v=1CXOejcTm3E, das Video zu den *HSA-2015* unter https://www.youtube.com/watch?v=-YBz8Mt-Z0E und das Video zu den *HSA-2018* unter https://www.youtube.com/watch?v=449qbXb0TmA, jeweils Zugriff am 8.4.2020.

[184] Vgl. das *YouTube*-Video zu den *HSA-2014*, ca. 46 Minuten, Zugriff am 9.4.2020.

Gewinner_innen und Nominierten genutzt wurde, durch eine Projektion auf eine größere Leinwand ersetzt. Die blasse Projektion bedeutet aber eine Einbuße in der vermittelten Bildschärfe. Zahlreiche Einstellungen erzeugen diesmal - folgt man den gewohnten Maßstäben von Awards Show-Übertragungen - einen fokussierteren Blick auf das Zentrum des Geschehens, das damit als Bühne markiert ist. Allerdings wirkt das Video aufgrund seiner Schnitte, Kamerapositionswechsel und Kamerabewegungen phasenweise fast schon übertrieben dynamisiert. Der gewählte Raum der Veranstaltung wird auch diesmal wieder ohne jegliche glamouröse Ausstrahlung präsentiert.[185] (Abb. 4) Das aktuellste Video - nämlich für die *HSA-2018* - bietet insbesondere in dieser Hinsicht einen anderen Eindruck. Das Schwarz weicht einem fast schon goldenen Bühneneindruck. Außerdem erscheint die Bühne auch deutlich größer und im Verhältnis zum Publikum auffallend erhöht positioniert, was zu weitläufigeren Wegen und vor allem auch dem erwarteten Spiel der Ab- und Aufgänge von und auf die Bühne führt. Der Eindruck einer Vergrößerung bzw. Verdichtung des Publikums mag allein der durchgehend gehaltenen Kameraposition geschuldet sein, die einen Blick freigibt, welcher das gut gefüllte Zuschauerzentrum jederzeit miterfasst.[186] (Abb. 5)



Abb. 5

Die Siegertrophäe der Preisverleihung hat übrigens die Form eines schlanken und glatzköpfigen Mannes und erinnert farblich und haltungsmäßig - inklusive ähnlich angewinkelter Arme - wohl nicht zufällig an jene, die seit Jahrzehnten bei der *Oscar*-Verleihung überreicht wird.[187] Das große Awards Show-Übertragungsformat scheint jedenfalls das Ziel. Allerdings verursacht die ästhetische Annäherung im Video zur *HSA-2018* mit nur einer einzigen perspektivischen Zuspitzung aus der nahezu unbewegten Kamera vor allem für Interessierte und Außenstehende, die sich erst verspätet und über *YouTube* ein Bild davon machen wollen, ein Problem, das nun bei den weniger angepassten Videoangeboten zu den beiden älteren Verleihungen weniger augenfällig wird. Die Stars der *HSA-2018* - nämlich die Extras – erhalten jetzt

[185] Vgl. das *YouTube*-Video zu den *HSA-2015*, ca. 48 Minuten, Zugriff am 9.4.2020.
[186] Vgl. das *YouTube*-Video zu den *HSA-2018*, ca. 77 Minuten, Zugriff am 9.4.2020.
[187] Vgl. zugängliche Gruppenfotos von Gewinner_innen mit den Trophäen in der Hand unter: http://www.backgroundactorsguild.com und https://www.facebook.com/BackgroundActorsGuild, Zugriff am 7.12.2019.

zwar Namen und Stimmen, aber bleiben eigentlich gesichtslos. Ausgerechnet mit dieser Zuspitzung in einem professionelleren und glamouröseren Bild verschwinden oder verschwimmen die sich feiernden Extras jetzt wieder in einer filmischen Einstellung, die möglicherweise immer schon jene war, die für sie vorgesehen war und in der sie als Einzelne nie wirklich sichtbar werden konnten und sollten, nämlich in der Totalen. Es ist eben auch eine Einstellungsgröße der Menschenmenge. Auch die Dankesreden der Ausgezeichneten werden aus dieser scheinbar unüberbrückbaren Entfernung präsentiert. Das erlösende und vom Beobachter ständig erwartete Näherrücken - etwa durch eine andere Einstellung - bleibt aus. Medium-Shots oder gar Close-Ups lassen sich für Extras auch im sich hier gestalteten Möglichkeitsfeld der Selbstzelebration und Selbstinszenierung scheinbar nicht so ohne weiteres verwirklichen. Auch die während der Show auf die Leinwand projizierten bzw. am Bildschirm ablaufenden Portraits der Preisträger_innen werden nicht - wie bei den Videos zu den *HSA-2014* und *HSA-2015* - video- oder kameratechnisch näher geholt, etwa durch Einfügungen in der Post-produktion oder durch Einstellungs- bzw. Kamerapositionsveränderungen während der Aufnahme. All das, was während des Events auf die Leinwand projiziert wurde, wird im *HSA-2018*-Video scheinbar so präsentiert, wie es von der chronisch distanzierten Kamera festgehalten wurde. Möglicherweise hat man sich zu dieser Form der Online-Präsentation entschlossen, weil mit der unpräzisen Anwendung anderer Techniken - wie in den beiden älteren Videos - das Amateurfilmhafte als Hinweis einer finanziellen Unterversorgung noch deutlicher ein fühlbarer Bestandteil des Gezeigten bleibt.


Abb. 6

Nur an einer einzigen Stelle des etwa 76 Minuten langen *YouTube*-Videos zu den *HSA-2018* ist ein Versuch des kameratechnischen Näherrückens zu bemerken. Die völlig überraschende Kamerabewegung findet ausgerechnet für den Gewinner in der „BAG to SAG"-Kategorie statt. In seiner Dankesrede betont der Preisträger Bill Rainey, dass mit der Schauspielerei für ihn nun ein neues Kapitel begonnen hat, wobei er sich selbstbewusst als „actor" bezeichnet. Danach betont er aber auch, dass „production", „casting" und „mentoring" seine eigentlichen Tätigkeitsschwerpunkte darstellen.[188]

[188] Vgl. Bill Raineys Danksagung im *YouTube*-Video zu den *HSA-2018*, 00:13:28-00:14:08, Zugriff am 9.4.2020.

Nachdem der Preisträger seine Dankensrede gehalten hat, wird eine Partyszene aus der in New Orleans gedrehten und für das Streaming-Portal *Netflix* produzierten Zeitreise-Romcom *When We First Met* (*Footprint Features*, 2018) auf die Leinwand projiziert.[189] Der_die Betrachter_in des *YouTube*-Videos der Awards Show erlebt bis dahin alles aus der durchgehend distanzierten Kameraperspektive. Doch während der Projektion des Filmausschnitts wird die Kamera plötzlich angehoben und gleichzeitig an die Leinwand herangezoomt. (Abb. 6) Das hilft nicht wirklich: Der schemenhafte Eindruck der projizierten Personen wird dabei eher betont, außerdem verrutscht die Einstellung zunehmend und der obere Teil der Projektion verschwindet im besagten *YouTube*-Video aus dem Bild.[190] (Abb. 7) Was aber bleibt ist die Geste der einzigen auffallenden Kamerabewegung während des gesamten Videos. Dass an dieser Stelle zeitlich und räumlich entfernte *YouTuber*-User_innen nichts darüber erfahren, wann und wie bzw. warum Bill Rainey Mitglied der *SAG* wurde bzw. wird und was jetzt genau der Film *When We First Met* damit zu tun hat, ist freilich bedauerlich, aber möglicherweise auch gar nicht Sinn und Zweck des bereitgestellten *YouTube*-Angebots. Folgende Frage stellt sich für den gewählten Film - zumal als dominierendes Verweisobjekt einer Aufstiegsinszenierung - dennoch: Unterscheidet sich denn Raineys Dabeisein in *When We First Met* vom Einsatz der anderen Extras? Man muss diesen Film - und vor allem auch die während der Awards Show gezeigte Szene aus dem Film - als community-fremder Beobachter nochmals unter anderen Bedingungen sichten, um möglicherweise sehen und hören zu können, was das kaum irritierte Awards Show-Publikum offensichtlich schon weiß, nämlich



Abb. 7

[189] Vgl. „Filming & Production“ sowie „Release Info“ zum Film *When We First Met* unter: https://www.imdb.com/title/tt5783956/?ref_=ttrel_rel_tt, Zugriff am 26.11.2019, oder Infos unter: *footprint features*, https://footprintfeatures.com, Zugriff am 9.4.2020.

[190] Es fällt außerdem auf, dass die herausfallende Kameraaktion nicht so ohne weiteres mit dem Ablauf der Show zusammenfallen kann. Etwa bei 00:14:30 ist vor allem deswegen ein Schnitt zu bemerken, weil Bill Rainey am Ende des Bühnenabgangs plötzlich aus dem Bild verschwindet. Im Anschluss erfolgt die unerwartete Kamerabewegung und wenig später der Zoom. Dieser mündet bei 00:15:16 wiederum abrupt - also durch einen Schnitt - in der Ausgangseinstellung. Danach wiederholt Bill Rainey noch einmal seinen Bühnenabgang. Vgl. den gesamten „BAG to SAG“-Abschnitt im *YouTube*-Video zu den *HSA-2018*, 00:11:30-00:15:16, Zugriff am 9.4.2020.

warum ausgerechnet dieser Film den bereits vollzogenen oder noch bevorstehenden Eintritt von Rainey in die *SAG-AFTRA* repräsentieren kann.[191]

Extras bleiben in der Regel in einem doppelten Sinn Extras und damit namenlos, nämlich im fiktionalen und realen Sinn, also als Filmfigur und als potentielle Filmarbeiter_innen. Bill Raineys Name und Rolle wird auf der *IMDb* sowie in den Credits des Films jedenfalls genannt.[192] Dabei ist festzuhalten, dass seine Filmfigur selbst zwar namenlos bleibt, aber sie sich anhand eines anderen Namens relativ dem namhaften annähert: Rainey ist nämlich „Avery's Dad" und damit offensichtlich eine mitgedachte Figur des Drehbuchs zum Film, denn Avery selbst stellt in dieser Zeitreise-Romcom eine der beiden Hauptcharaktere dar. Dennoch muss man Rainey als Schauspieler in seiner Rolle als „Avery's Dad" in den zwei Partyszenen des Films unter den Extras erst ausfindig machen. Und „Avery's Dad" findet man, was hilfreich ist, immer an der Seite von „Avery's Mom", die laut *IMDb* und der Closing-Credits-Sequenz von Audrey Bishop gespielt wird.[193] Erst in der zweiten Partyszene, also in jener, die man auch für die Projektion bei den *HSA-2018* verwertet hat, findet dann doch noch eine Begrüßung per Handschlag mit dem Hauptcharakter Noah bzw. mit dem männlichen Star Adam DeVine statt.[194] Noah reicht interessanterweise zuerst dem Vater, der hier scheinbar bereits aus dem Kamera-Off die Willkommensgeste einleitet, und danach der Mutter die Hand. Diese Geste der Berührung, diese Handreichung mit dem Schauspieler bzw. dem Hauptcharakter ist nicht zufällig - wie etwa ein körperlicher Kontakt in einer Massenszene -, sondern sie ist präzise durchinszeniert. Außerdem ist dieser Begrüßungsmoment, was vielleicht auch entscheidend war für die Auswahl dieser Szene im Rahmen der *HSA-2018*, durch folgenden kurzen Wortwechsel gekennzeichnet: Noah: „Really nice to meet you!" -- Avery's Dad: „Meet us?".[195] Bill Rainey hat als Vater von Avery also auch einen Sprecheinsatz. Wobei seine nachfragende Antwort Teil eines Gags ist, der im Rahmen eines bekannten Zeitreisemotivs funktioniert, denn Noah hat durch Eingriffe in der

[191] Für diesen Streaming-Release greifen freilich auch *SAG-AFTRA*-Vereinbarungen für Schauspieler-_innen. Darauf verweist übrigens das *SAG-AFTRA*-Logo am Ende der Closing-Credits-Sequenz. Vgl. *When We First Met*, Regie: Ari Sandel, Netflix, Footprint Features, 2018, ca. 97 Minuten, 01:36:00-01:36:08, Zugriff am 27.11.2019.

[192] Vgl. die vollständige Cast-Auflistung zum Spielfilm auf der I*MDb*, also unter: https://www.imdb.com/title/tt5783956/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast, Zugriff am 9.4.2020; und den Verlauf der Credits-Sequenz in *When We First Met*, etwa bei 01:33:20-01:33:30.

[193] Vgl. https://www.imdb.com/title/tt5783956/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast, Zugriff am 9.4.2020; und *When We First Met*, 01:33:20-01:33:30.

[194] Vgl. *When We First Met*, etwa bei 01:06:04-01:06:07.

[195] Vgl. ebd. etwa bei 01:06:04-01:06:07.

Vergangenheit die Gegenwart verändert und er müsste Avery's Eltern - nunmehr als Avery's langjähriger Partner - bereits seit Jahren kennen. Allerdings geht die überraschte Reaktion von Avery's Vater ein wenig unter, da Noah sich bereits mit der zweiten Handreichung umdreht, um sich mit anderen Gästen seiner Verlobungsparty befassen zu können. Dennoch dürfte sich sowohl über das von „Avery's Dad" Gesprochene - die besagten zwei Worte - als auch die von ihm aktiv eingeleitete Handreichung ein hierarchisches Moment etablieren, das nicht zuletzt im Verhältnis von Bill Rainey und seiner als direkt sichtbar werdenden Filmpartnerin, nämlich Audrey Bishop, wahrgenommen werden kann. Letztendlich aber kann man das von Bill Raineys Filmfigur Gesprochene innerhalb des *YouTube*-Videos zur Awards Show nicht wirklich hören. Während der Projektion der Szene verlieren sich die Worte nämlich im Applaus des der Verleihung bewohnenden Publikums.

Offensichtlich ist dieses Online-Angebot auf *YouTube* in erster Linie für die eigene Gemeinschaft bzw. eine große Extras-Familie gedacht, deren Mitglieder schon wissen, wie man mit solchen notgedrungen anders präsentierten Filmfragmenten umzugehen hat, weil sie ja auch selbst - nämlich bei der eigenen Bildsuche - damit umgehen müssen. Und womöglich werden solche Details im Rahmen einer Extras- und Film-Community, die sich im Modus der gegenseitigen familiären und freundschaftlichen Fürsorge versammelt, an anderer, für Außenstehende weniger einsehbarer Stelle ausgehandelt. Gerade der familiäre Aspekt mit seiner Konsequenz der Fürsorge wird ja in der *facebook*-Gruppe und auch noch in unterschiedlichen Reden der *HSA-2018* immer wieder betont.[196] So werden etwa auf *facebook* im Rahmen der Nominierungen für die kommende *HSA*-Veranstaltung für 2019 alle Gruppenmitglieder dazu aufgerufen, Ausschnitte einzureichen, in denen Freund_innen und Familienmitglieder aus der *Background Actors Guild* sichtbar werden. Und bei den *HSA-2018* betont Pepper Caruso, die in der Kategorie „Best Use of a Body Part" für das Sichtbarwerden ihrer

[196] Mit der in der Kategorie „Casting of the Year" ausgezeichneten, ehemaligen Background-Darstellerin Mary Huber, kommt dabei auch jemand zu Wort, der eigentlich nicht mehr Teil der Extras-Community ist. Mary Huber betont aber in ihrer Rolle als *Central Casting*-Mitarbeiterin wiederholt die Notwendigkeit einer persönlichen und vertrauten „relationship" mit der Community und erzählt von ihren vergangenen Erfahrungen innerhalb der Community. Sie schildert die zentrale Bedeutung des sich gegenseitigen Unterstützens und Weiterhelfens gerade auch während der Filmproduktion, und sie beschreibt - in einem Akt des strategischen Solidarisierens mit der Community - das Umfeld der Filmproduktion als eines, das sich um Extras erstmal nicht kümmert und das scheinbar nur auf das Wohlbefinden von Schauspieler_innen zugerichtet ist. Vgl. das *YouTube*-Video zu den *HSA-2018*, 00:22:52-00:27:10, Zugriff am 10.4.2020.

Hände in einer Nahaufnahme gewinnt, den freundschaftlichen Zusammenhalt ihrer Community, wenn sie ihre Danksagung mit folgenden Worten in Richtung Saalpublikum abschließt: „This is the most loving group of friends.“[197] Als Antwort gibt es natürlich unterstützende und die Rede begleitende Jubelschreie aus einem Publikum, das in dieser Hinsicht übrigens deutlich befreiter agiert, als man es von gängigen Awards Show-Übertragungen gewohnt ist, wo das jeweilige Saalpublikum scheinbar einer strafferen Disziplin unterliegt.

Doch im Prozess des vermeintlichen Aufstiegs in der Hierarchie, nämlich von der *BAG* zur *SAG,* und damit auch mit der Übergabe des dazugehörigen Awards, müsste es kompliziert werden mit der Einordnung der ausgewählten Bilder bzw. einer bestimmten Familienzugehörigkeit: Was für außenstehende und industriefremde Beobachter_innen nämlich sichtbar wird, ist die inszenatorische Geste der einzigen entgegenkommend gestalteten Kameraaktion, mit der - wie zuvor beschrieben - die „BAG to SAG“-Kategorie und die Person des Preisträgers hervorgehoben werden. Dass die „BAG to SAG“-Gewinner in den Videos zu den *HSA-2014* und *HSA-2015* - Devin Evans und Henry Bauer - eine gänzlich andere Rolle spielen, liegt wiederum daran, dass sie bei diesen Verleihungen nicht anwesend waren. Bei den *HSA-2014* scheint niemand etwas über den Verbleib des jungen Gewinners afroamerikanischer Herkunft zu wissen, am allerwenigsten der Moderator. Im Folgejahr präsentiert sich der nächste Preisträger dem Publikum immerhin in einer Videobotschaft. Aber eben auch diese Abwesenheit fällt auf.[198] Vielleicht bilden ja *Hollywood* und die *SAG* die eigentlich ersehnte Großfamilie. Der „BAG to SAG“-Award - der ja irgendwo auch meint: Da ist jemand vom Extra zum_zur Schauspieler_in aufgestiegen - würde dann auf hoffnungsvolle und damit gefährdete Familienmitglieder verweisen. Die einzige Geste des Heranrückens und jene des Nichterscheinens würden dann spiegelbildlich auf die familiären Konflikte aller hier Betroffenen verweisen. Alle drei Momente wären dann Ausdruck eines möglicherweise unvermeidbaren Distanzierungsproblems, das im Spannungsfeld von notwendiger Abnabelung und weiterbestehender Fürsorgepflicht verständlich wird.

[197] Vgl. das *YouTube*-Video zu den *HSA*-2018, 00:32:00-00:34:28, Zuriff am 10.4.2020.
[198] Vgl. die jeweiligen Abschnitte in den *YouTube*-Videos zu den *HSA-2014* und den *HSA-2015*, 00:12:20-00:13:07 bzw. 00:04:03-00:05:47, Zugriff am 10.4.2020.

Auch in den arrangierten Bildtafeln zu den letzten Preisverleihungen wird der_die jeweilige „BAG to SAG“-Gewinner_in - im Verhältnis zu den meisten anderen Gewinner_innen - hervorgehoben und abgegrenzt. Das entsprechende Bild befindet sich an einer präsenzvermittelnden Stelle im direkten Umfeld des Guild-Logos.[199] (Abb. 8) Im Zentrum des schwarzweißen, kreisförmigen Logos der *Background Actors Guild* sind allein die symbolischen Masken der Tragödie und Komödie zu sehen, die sinnbildlich auf die ganz große Erzählung und Tradition der Schauspielerei zurückgreifen. Dieser Anflug von scheinbarer Anmaßung funktioniert als strategischer Widerhaken, der den andauernden Zustand nicht identifizierter und identifizierbarer Extras-Massen - mit ihren unerzählten und unbemerkten Extras-Geschichten - symbolisch im binär-hysterischen Emotionsgerüst festhält. In dieser Anordnung - also „BAG to SAG“-Gewinner_in an der Seite des ambivalent dramatisierenden Familien-Wappens - kommt nun nicht allein das gemeinschaftliche Zelebrieren eines besonders erfolgreichen und aktiven Familienmitglieds zum Ausdruck, sondern eben auch die wahrgenommene Transformation eines Mitglieds, um dessen Familienzugehörigkeit von nun an - oder schon seit längerem - gerungen werden muss.



Abb. 8

In den Postings bzw. Tutorials der geschlossenen *facebook*-Gruppe zu den Nominierungseinreichungen erfährt man auch von zeitlichen Konflikten aufgrund der Bildrechte. So können Extras aus Peter Farrellys *Green Book* (USA, *DreamWorks*, 2018) - der unter anderem in Louisiana gedreht wurde und 2019 bei der *Oscar*-Verleihung als bester Film ausgezeichnet wurde[200] - scheinbar aus lizenzrechtlichen Gründen erst mit einem Jahr Verspätung das Bildmaterial nutzen, in dem sie zu erkennen sind. In den Anweisungen und Hilfestellungen der *facebook*-Gruppe zur „Featured Male“- bzw. „Featured Female“-Kategorie finden sich auch Beispiel-Videos, die vorführen sollen,

[199] Das Bildmaterial ist in einem frei zugänglichen *facebook*-Bereich der *BAG* für alle User einsehbar, nämlich unter: https://www.facebook.com/pg/BackgroundActorsGuild/photos/?ref=page_internal, Zugriff am 10.4.2020.
[200] Vgl. die Informationen zum Film auf der *IMDb* unter: https://www.imdb.com/title/tt6966692, Zugriff am 10.4.2020.

wodurch „featured“ Extras erkennbar werden. Scheinbar markiert diese Kategorie eine weitere entscheidende Etappe innerhalb eines langsam imaginierten Voranschreitens auf einem Weg, den man dann sozusagen urplötzlich, nämlich mit dem ersten gesprochenen Wort, hinter sich gelassen hat. Grundsätzlich scheint hier ein Filmeinsatz gemeint, durch den Extras - aber wohlgemerkt: immer noch als Extras - von anderen Extras klar unterscheidbar werden und dabei besonders sichtbar werden. Extras also, die sich auch leichter durch eine sich anbietende Beschreibung markieren lassen, etwa in einer Weise, wie ich es bereits im vorhergehenden Kapitel vorgestellt habe, und wie es auch Nennungen in Credits-Sequenzen nahelegen. Man findet im Bild etwa die eine „waitress“, die erwähnenswert ist, bemerkt den einen „bus driver“ oder eben auch den einen „party goer“, der besonders auffällt. Wobei die mögliche Nennung in der Credits-Sequenz von Filmen und Serien für eine Nominierung keine Voraussetzung darstellt. Ein Mitglied der *facebook*-Gruppe beschreibt es etwa so: Es geht um eine Person, die als Extra im besten Fall alleine sichtbar wird, also ohne sie umgebende Extras. Außerdem sollte ein betonteres Verhältnis zur Filmhandlung gegeben sein. Im besten Fall wird diese Person - als Extra - kurzfristig Teil einer Aktion der Hauptfiguren, etwa weil ihre Anwesenheit im Rahmen der Filmhandlung bemerkt wird und z. B. einen Filmkuss provoziert. Für diese Award-Kategorie wird dann bei der Einreichung auch ein Video verlangt. Allein ein Screenshot aus dem Film oder der Serie reicht scheinbar auf diesem Level nicht mehr aus. Die „Featured“-Kategorie sorgt jedes Jahr für zwei Preise, nämlich - wie bereits erwähnt - für „Featured Female“ und „Featured Male“.[201] Als Markierung der scheinbar bedeutendsten Sichtbarwerdung von Extras bildet sie vor allem auch den Gegenpol zu einer Kategorie, für die nur in den ersten beiden Jahren dieser Awards Show ein Preis vergeben wurden, nämlich für „Lack of Achievement“.

Mit den Worten „You might not see me in […]“[202] bringt RoseMarie Leleaux das Problem und die Bedeutung der „Lack of Achievement“-Kategorie bei den *HSA-2015* auf den Punkt. Danach nennt Leleaux - wohlgemerkt selbst ehemalige Gewinnerin in dieser Kategorie - eine Episode jener Serie, in der sie mitgewirkt hat aber wo man sie eben nicht sehen bzw. finden kann. Mit inszenierter aber auch durchaus zermürbt vermittelter

[201] Vgl. den Überblick der Gewinner_innen auf http://www.backgroundactorsguild.com, Zugriff am 10.4.2020.

[202] Vgl. RoseMarie Leleaux im *YouTube*-Video zu den *HSA-2015,* 00:31:23-00:31:27, Zugriff am 10.4.2020.

Selbstironie wird die Übergabe an die aktuelle Preisträgerin Katherine Isheim - die allerdings nicht anwesend ist, weil sie sich gerade in Kalifornien aufhält - vorbereitet.[203] In einem an die Verleihung anschließenden Interview beschreibt Leleaux wie verstörend es für sie war, als sie im Jahr zuvor über ihren Sieg in dieser Kategorie informiert wurde. Danach schildert sie ein Arbeitsjahr, wie es wohl so manche Extras schon erlebt haben, ein solches Arbeitsjahr eben, das zu einer Nominierung in der „Lack of Achievement"-Kategorie führen kann: Laut eigener Aussage hatte sie zu dieser Zeit in vielen Projekten als Extra mitgewirkt und war schließlich in keinem einzigen Bild dieser Produktionen wiederzufinden.[204] Das Fehlen des eigenen Bildes und damit des eigenen Leistungsnachweises im Ergebnis wird hier also vorübergehend als preis- bzw. diskussionswürdiger Umstand inszeniert. Und es findet damit - wenn auch mit Verzögerung - immerhin eine lokale Sichtbarmachung an anderer Stelle statt. Gleichzeitig wird mit dem Preis als Geste dem potentiellen Verlust des Arbeits-Images - nämlich durch seine andauernde Nicht-Nachweisbarkeit im Filmbild - ein das Verschwinden sozusagen aufnehmendes Bild entgegengesetzt. Dass die Verleihung 2015 offiziell mit dieser Kategorie schließt und damit einen Höhepunkt signalisiert, zeigt durchaus wie sehr die Idee, die Notwendigkeit und möglicherweise auch Angst vor einem solchen Verlauf, der die eigene Arbeitsleistung für das Bild endgültig und immer wieder löscht, mit einer Idee und Angst von einer gewissen Extras-Existenz verknüpft sein muss. Auf dem Spiel steht eben immer auch die mögliche Errettung eines Arbeits-Images und damit einer Arbeitsleistung, die sich aufgrund ihrer vollständigen Auslöschung aus allen möglichen Bildern scheinbar nirgendwo mehr verhandeln lässt. Die Bestätigung der andauernden Auslöschung erfolgt demnach in der Wiederholungsschleife und dabei jedes Mal mit Verzögerung, nämlich mit jedem Projekt und mit jeder verspäteten Suche nach sich selbst im Bild, eine Suche aber, die in diesem Szenario nie zum erhofften Ergebnis führt. Und auch wenn die „Lack of Achievement"-Kategorie nach den ersten beiden Jahren der Award-Verleihung aus dem Programm genommen wurde, bildet sie einen spannenden und durchaus plausiblen Nachweis für ein Da(bei)sein, das angehalten ist, sich in einer besonderen Weise mit dem Scheitern zu arrangieren und ihm einen

[203] Vgl. das *YouTube*-Video zu den *HSA-2015,* 00:31:00-00:33:15, Zugriff am 10.4.2020.
[204] Vgl. RoseMarie Leleaux im *YouTube*-Video zu den *HSA-2015,* 00:35:00-00:35:35, Zugriff am 10.4. 2020.

notwendigen Wert zuzugestehen. Diese Kategorie war und ist außerdem auch eine verständliche Entwicklung innerhalb einer Familie als Community, die in ihren Familienalben aus Fragmenten immerzu - und oftmals ohne Erfolg - auf der Suche nach ihren gefährdeten Mitgliedern ist. Und das sind möglicherweise - und nicht zuletzt auch für außenstehende Beobachter_innen - Versuche des Zusammenhaltens im Zeichen der Tragödie und Komödie.

2.1.1. Ein kurzer Exkurs in ein denkbares Archiv der Extras

Die Medienwissenschaftlerin Kate Fortmueller hat in ihrem Promotionsprojekt über Extras vorgeschlagen, den einzelnen Spielfilm durchaus auch als spezifisches, historisches Bildarchiv aufzufassen, in dem dann aber nicht nur Extras verspätet nach sich selbst suchen, sondern in besonderen Fällen auch Familienmitglieder - bei Fortmuellers Beispiel die Nachfahren - Jahrzehnte später ihre Verwandten an einem politisch brisanten Ort längst vergangener Dreharbeiten wiederfinden können.[205] Ihr exemplarisches Archiv aus Bildern mit Menschenmassen aus George Cukors *Bhowani Junction* (*Metro-Goldwyn-Mayer*, 1956) erscheint durch den kolonialgeschichtlichen Hintergrund - sowohl der Produktionsgeschichte als auch der Filmhandlung - erstmal zwingender als jenes der *Hollywood South*-Community. Fortmuellers Filmbeispiel ist eine amerikanisch-englische Produktion eines sich in den 1950er-Jahren zunehmend kosmopolitisch verortenden *Hollywoods* der Runaway-Produktionen. Es wurden dafür nicht nur die vorhandenen *Commonwealth*-Strukturen genutzt - „preexisting colonial lines of communication and infrastructure“[206] -, sondern für die Dreharbeiten in Pakistan etwa 10.000 Extras aus und in der Region um Lahore versammelt, eine Region, die wenige Jahre zuvor mit der Grenzziehung zwischen Indien und Pakistan etwa eine Million Flüchtlinge erhalten haben dürfte.[207] Fortmueller nimmt an, dass - unter zahlreichen politisch-religiösen Gruppierungen - auch diese Refugees für die Massenbilder eines „Cast of Thousands“ in *Bhowani Junction* eingesetzt wurden.[208] Mit Blick auf die historisch-heterogene lokale

[205] Fortmueller, Kate: *Part-Time Labor, Full-Time Dreams: Extras, Actors, and Hollywood's On-Screen Talent*, Dissertation im August 2014 eingereicht an der University of Southern California, S. 127 ff; oder diess.: „Encounters at the Margins of Hollywood: Casting and Location Shooting for *Bhowani Junction*“ (2016), in: *Film History*, Vol. 28, Nr. 4, Winter 2016, S. 100-124, S. 119 f.
[206] Fortmueller: „Encounters at the Margins“, S. 120.
[207] Vgl. Fortmueller: *Part-Time Labor*, S. 105 und 119.
[208] Vgl. ebd. S. 119.

Population, die in den Massenbildern des Films sichtbar werden müsste, schlägt Fortmueller schließlich vor, den besonderen Kontext dieses spezifischen „backgrounds" zu berücksichtigen, eines solchen „backgrounds" nämlich, der in Zusammenhang mit dem Ort der Extras sowie den Nachfahren der Extras als persönlich und bedeutsam anstatt ornamental bewertet werden müsste.[209] Dabei unterscheidet sie die Bedeutung des persönlich-dokumentarischen Charakters solcher Bilder mit historischen Spielfilm-Crowds deutlich von jener der digitalen Crowds in aktuelleren Spielfilmen, also den „CG Crowds" - über die etwa Kristen Whissel geschrieben hat -, weil diese vergleichbare community-generierte Archive zukünftig eher ausschließen.[210]

Nun sind die zuvor besprochenen Extras der *Hollywood South BAG Awards* natürlich in einer völlig anderen Situation und haben scheinbar erstmal wenig mit den von Fortmueller beschriebenen Extras aus *Bhowani Junction* gemeinsam. Aber die Filmfragmente von unterschiedlichsten Extras-Einsätzen bilden möglicherweise alle zusammen Dokumente für andere, nämlich trans-lokal und -temporal aufeinander bezogene Filmarchive. In diesem Sinn stehen etwa auch - wie Fortmueller vorschlägt - die Bilder der lokalen Extras aus *Bhowani Junction* in enger Beziehung mit jenen Bildern der Extras aus New Orleans, die in der Post-Katrina TV-Serie *Treme* (USA, *HBO*, 2010-2013) gefunden werden können. Fortmueller verweist dabei auf die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin Vicki Mayer bzw. ihre Arbeit über *Treme* und die strategische Entwicklung des *Hollywood South*.[211] Dort problematisiert Mayer - aus der Perspektive eines exploitativen *Hollywood*s mit seinen „cheap or free labor"-Praktiken - auch die lokal erzeugte Begeisterung für diese TV-Produktion. Mayer kritisiert die monetäre Ausbeutung eines lokalen Traumas mit dem Versprechen seiner Behandlung. Wobei sich unter dem Eindruck der Möglichkeit einer endlich authentischen Selbstpräsentation New Orleans und mit dem Versprechen einer auf nationaler (TV-)Ebene sichtbar werdenden finanziellen und kulturellen Genesung, der Konflikt zwischen der lokalen Unterbezahlung von Extras und der Kapitalanhäufung *Hollywoods* durch Steuervergünstigungen scheinbar gleich wie von selbst auflöst.[212] Auch die Extras-Bilder aus *Treme* sind so gesehen bereits potentielle Dokumente einer Archivierung, die sich möglicherweise vor

[209] Vgl. Fortmueller: *Part-Time Labor*, S. 128 ff; oder diess.: „Encounters at the Margins", S. 119 ff.
[210] Vgl. Fortmueller: „Encounters at the Margins", S. 113 u. S. 120 f; und Kristen Whissel: „The Digital Multitude" (2010), in: *Cinema Journal*, Vol. 49, Nr. 4, Sommer 2010, S. 90-110.
[211] Vgl. Fortmueller: *Part-Time Labor*, 229 f.
[212] Vgl. Mayer: *Almost Hollywood*, 75 ff., hier speziell 78 f.

allem unter dem Eindruck der Geschichte *Hollywoods* und seiner Runaway-Produktionen vollzieht und die durch die besonderen Affekte der davon Betroffenen heraufbeschwört wird. Extras aus *Treme* sind - geographisch betrachtet - aber auch potentielle Extras der *Hollywood South BAG Awards*. Die zuvor analysierten Shows der Extras scheinen nur ein weiterer Hinweis zu sein, dass das Spielfilmbild auch Bildarchive transportiert, die erst durch den alternativen, insbesondere den lokal-familiären, bilddurchsuchenden und bildfragmentierenden Blick freigesetzt werden. Denkt man an die Körper-Bild-Fragmente - wie etwa die Hände von Pepper Caruso - mag das alles wie ein manisches Unterfangen anmuten, doch zur Sicherung eines community-prägenden Insider-Wissens leistet womöglich jedes dieser Fragmente seinen spezifischen Beitrag.

2.2. Bildfragmentierung mit den Extras

Die Suche nach ausgewählten Extras im Spielfilm, diese besondere Form der Fragmentierung des Spielfilmbildes lässt sich auch in durchaus unterschiedlichen Filmprojekten zum Thema nachweisen. So wird etwa in Krassimir Terzievs Experimentalfilm *Battles of Troy* (2005) - eine Auseinandersetzung über den Transport einer Armee von hunderten bulgarischen Männern von Sofia nach Mexiko für Wolfgang Petersens transnational organisierte Großfilmproduktion *Troy* (USA/Malta/GB, *Warner Bros*., 2004) - sowie in Jason Connells *Strictly Background: Extras in the Spotlight* - eine Dokumentation über den Alltag von *Hollywood*-Extras in L.A. aus dem Jahr 2007 - oder auch in Jon Spiras *Elstree 1976* - eine Befragung von inzwischen in Fan-Kreisen mehr oder weniger bekannten Extras aus dem ersten *Star Wars*-Film (George Lucas, USA, *Twentieth Century Fox*, 1977) - das mühsame Finden oder Nicht-Finden als eine notwendige Praktik der Fragmentierung mitinszeniert und vorgestellt.
Terzievs etwa 51-minütiges Video *Battles of Troy* wurde im Jahr 2009 im *Argos Centre for Art & Media* in Brüssel als Teil der Ausstellung *Actors & Extras* vorgeführt.[213] Es erzählt

[213] Vgl. den Eintrag zur Ausstellung unter: *Argos*, *http://argosarts.encima.be*, http://argosarts.encima.be/program.jsp?eventid=a1648d226dc84b0d9751561cd058ebd5, Zugriff am 12.4.2020. Die Ausstellung wurde außerdem begleitet von einem Aufsatz- und Bildband: Paul Willemsen (Hg.): *Actors & Extras*, Brüssel, Argos Centre for Art & Media, 2009.
Da man Krassimir Terzievs Videoarbeit *Battles of Troy* nicht kaufen oder einfach ausleihen kann, wurde mir vom *Argos*-Institut dankenswerterweise ein Link zu ihrem Online-Screening-Room zur Verfügung gestellt, über den ich das etwa 51-minütige Video durch Eingabe eines Codes zumindest online sichten konnte.

im Rückblick von folgender Problemstellung und -lösung im Rahmen der Filmproduktion von *Troy* und von den daraus resultierenden Konsequenzen für die betroffenen Extras aus Bulgarien:

> „The Warner Bross project, executed by the British branch of the company, shot in UK, Malta and Mexico suddenly appeared to be in need of an elite group of extras that not only possessed the physical powers necessary to convincingly stage the battle scenes, but also had a believably Mediterranean look.“[214]

Wolfgang Petersens Spielfilm *Troy* basiert auf Homers *Ilias*. Für die opulenten Heer- und Schlachtszenen wurden - vorgeblich im Sinne einer gewissen historisch-ethnischen Authentizität, die den männlichen Körper und seine jeweils besondere historische Beschaffenheit als geographisch verankert wiederholt - mehrere 100 Extras von Bulgarien nach Mexiko eingeflogen. Dieses Ereignis ist nur eine weitere Bestätigung einer eigenwillig zugerichteten Mobilität, die allerdings keinesfalls auf eine Eigenmobilität der Extras - nämlich innerhalb der Filmindustrie - selbst verweist. Krassimir Terziev lässt einige der ausnahmslos männlichen Extras in seinem Film zu Wort kommen. In der Abschluss-Sequenz seines Videos werden sie dann auch namentlich gewürdigt.[215] Sie erzählen - häufig platziert auf einer Bühne vor einer großen Leinwand - von den Ereignissen vor, während und nach der Filmproduktion. Dabei bestätigen sie die Idee des touristischen Abenteuers des Dabeiseins während einer solchen Großproduktion aber auch die Vorstellung von der Unzumutbarkeit des fahrlässigen Umgangs mit Extras. Der an die körperliche Substanz gehende Einsatz für die Schlachtszenen in der prallen Sonne und Hitze Mexikos, ohne bereitgestellte Schattenplätze oder ausreichend Wasser, hat demnach nicht nur zu Verletzungen sondern auch zu täglichen Zusammenbrüchen von einzelnen Extras geführt.[216] Aber auch die niedrigere Entlohnung gegenüber den lokal engagierten - also den mexikanischen - Extras wird thematisiert. Ein Streik der eingeflogenen Extras aus Bulgarien, der die Produktion scheinbar für drei Tage lahm gelegt hatte, führte schließlich zu einer Erhöhung des Tagessatzes. Doch auch diese 22 Dollar waren weit entfernt von den 50 Dollar, die angeblich an mexikanische Extras, die

[214] Eintrag unter: *Argos*, *http://argosarts.encima.be*, http://argosarts.encima.be/work.jsp?workid=181a5c576dc947baad84ae5f42f7db5c, Zugriff am 12.4. 2020.
[215] Vgl. *Battles of Troy*, 00:50:16-00:50:45, Zugriff am 18.1.2020.
[216] Vgl. ebd. 00:22:54-00:23:55.

in den selben Schlachtszenen mitwirkten, ausgezahlt wurden.[217] Laut den Berichten der Männer in Terzievs Video und der während der Produktion verbreiteten Gerüchte erhielten Extras auch einen geringeren Tagessatz als die für die Aufnahmen benötigten Pferde.[218] Außerdem waren die Körper der Pferde durch ausreichend Wasser und Schattenplätze geschützt.[219] Dass Extras geringer bezahlt und schlechter behandelt werden als für den Spielfilm eingesetzte Tiere, ist ebenfalls eine Vorstellung, die bereits in früheren Erzählungen zu Filmproduktionen zur Darstellung gekommen ist. So etwa bei den immer wiederkehrenden Informationen bezüglich der wöchentlichen Entlohnung der „Munchkins" aus dem Klassiker *The Wizard of Oz* (*MGM*, 1939) - wobei „Munchkins" die immer noch angewandte Bezeichnung einer vor allem vom Kleinwuchs betroffenen Gruppe von Extras ist, die in der besagten *MGM*-Produktion mitgewirkt hat - und der Gage, die für den Terrier namens Terry bereitgestellt wurde, der seither als Toto durch diesen Film läuft. Demnach erhielt der Hund 125 Dollar pro Woche - die natürlich an seinen Trainer Carl Spitz ausbezahlt wurden - und die Extras jeweils etwa 50 Dollar für den gleichen Zeitraum.[220]

Die Vorstellung der Schlechterbehandlung macht nun in *Strictly Background* Platz für die metaphorische Gleichsetzung: nämlich Extras als Vieh, aber dann doch auch anderes Vieh, das noch schlimmer behandelt wird als eigentliches Vieh. Eine Armee von Extras wird da in den Schilderungen zur grausam angetriebenen Rinderherde. Die Bedeutung von „cattle-calls" in *Hollywood* wird in *Strictly Background* von den Betroffenen mit bitterbösem Humor vorgeführt. Die dazu sprechenden Extras machen jeweils deutlich, dass sie diese Form der Behandlung ablehnen bzw. hassen. Die Idee der „cattle-calls" verweist auf die hohe Zahl an Extras, die für unterschiedliche Massenszenen benötigt wird, und vor allem auf den - als von den Betroffenen als extrem respektlos aufgefassten - Umgang mit diesen Menschen als Masse. In einer zugespitzten Schilderung werden

[217] Vgl. *Battles of Troy*, 00:27:30-00:29:30.
[218] Vgl. ebd. etwa 00:18:02-00:18:06 und 00:27:48-00:27:53.
[219] Vgl. ebd. etwa 00:23:44-00:23:55.
[220] Vgl. Aljean Harmetz: *The Making of the Wizard of Oz*, 75th Anniversary Edition, Chicago, Chicago Review, 2013, S. 133 und 194f. Auch in Artikeln zum Tod Jerry Marens - dem „[…] last surviving adult Munchkin from 'Wizard of Oz'" - im Jahr 2018 wurden diese Zahlen nochmals als ein zentrales Missverhältnis artikuliert. Vgl. etwa Mike Barnes und Rhett Bartlett: „Jerry Maren, last surviving adult Munchkin from 'Wizard of Oz', dies at 98.", unter: *The Hollywood Reporter*, *www.hollywoodreporter.com*, https://www.hollywoodreporter.com/news/jerry-maren-dead-wizard-oz-munchkin-actor-was-98-871652, 6.6.2018, Zugriff am 12.4.2020.

die Betroffenen für Aufnahmen als Extras-Herde versammelt und mit der Peitsche durch die Straßen *Hollywoods* und die Gänge seiner Anlagen getrieben.[221]

Jason Connell zelebriert die *Hollywood*-Extras in *Strictly Background* gleich im Vorspann mit Gesicht und Namen. Mit einem entschlossenen „Starring" leitet er die Vorstellungsrunde ein und fixiert damit die zehn ausgewählten Hauptdarsteller_innen - acht Männer und zwei Frauen - seiner auffallend emotionalisierend inszenierten Dokumentation.[222] Ihre Geschichten bleiben insofern getrennt, als sie über die Monate der gezeigten Ereignisse hinweg nicht als Gruppe bzw. als Menschen, die sich kennen, vorgestellt werden. Alle werden einzeln in ihrer Wohnung bzw. in ihrem privaten Umfeld gezeigt, bei ihren weiten und einsam anmutenden Wanderungen und Fahrten durch L.A begleitet oder einfach nur beim Warten auf das erhoffte Telefonat bzw. das Läuten, das den ersehnten Einsatz bringen könnte, beobachtet.

Connell schließt seine filmische Dramaturgie mit einer Montage, in der sich die zehn Männer und Frauen nacheinander von den Filmschauenden verabschieden, indem sie sich noch einmal mit ihren Namen vorstellen und jeweils mit einem selbstbewusst vermittelten „[and] I am an Extra" alle zuvor inszenierten Selbstzweifel von sich weisen.[223] Erzählt wird insgesamt vom seltenen Auf und häufigen Ab im Leben der Extras in Los Angeles. Dabei hinterlassen die Bilder dieser Extras - vor allem wenn die Kamera ihre einsamen Wege durch L.A. festhält - oftmals den Eindruck von andauernder Arbeitssuche und Arbeitslosigkeit bzw. ähneln viele der hier gezeigten Bilder solchen Vorstellungen, die man im Allgemeinen möglicherweise mit Arbeitslosigkeit verbindet. Das ewige Extras-Problem einer Beschäftigung auf täglicher Basis bzw. die tägliche Suche nach einem weiteren kurzfristigen Einsatz wird hier ersichtlich. Zu einer fast schon absurden Zuspitzung dieses Eindrucks von andauernder Arbeitssuche - mit nur zufälligen Unterbrechungen - kommt es mit der Thematisierung des „specings". Dabei wird bei der Job-Suche damit spekuliert - daher „specing" -, dass in L.A. immer irgendwo gefilmt wird, und man setzt gleichzeitig darauf, dass bei laufenden Produktionen immer irgendwo Extras fehlen müssten. Zu diesem Thema kommen im Film übrigens ausschließlich männliche Extras zu Wort: Beim „specing" hält der Suchende - sofern er

[221] Vgl. *Strictly Background: Extras in the Spotlight*, Regie: Jason Connell, USA, Connell Creations, 2007, Fassung: DVD (Anthem Pictures, 2008), etwa 84', 00:22:40-0024:40.
[222] Vgl. ebd. 00:01:37-00:02:43.
[223] Vgl. ebd. 01:18:22-01:18:54.



Abb. 9

nichts Genaueres weiß - beim Wandern durch L.A. Ausschau nach den Anzeichen anstehender Dreharbeiten, also etwa nach Transportern für Kamera- bzw. Film-Equipment oder auch nach Personal, das gerade Film-Equipment durch die Gegend trägt. [224] Als sogenannter „spec“ macht sich in *Strictly Background* etwa Mark Nobel auf den Weg. Er wandert als Obdachloser kostümiert durch die Straßen, in der Hoffnung, als Extra gebraucht zu werden. Laut seiner Aussagen hat er beim „specing“ mit dem Typus des Obdachlosen schon Erfolg gehabt. Aber diesmal klappt es nicht.[225] Die hier inszenierten Bilder seiner Aktivität verwirren jedenfalls: Ist Mark Nobel hier der Arbeitslose, den er (für niemanden?) spielt, oder ist er ein als Obdachloser verkleideter, bereits unbezahlt Arbeitender? (Abb. 9)

Die Momente des Organisierens von neuer, dabei gebrauchter Kleidung, welche diese Extras für ihre potentielle Tätigkeit benötigen, oder des pausenlosen Telefonierens für das nächste Engagement, gestalten jene Bilder, die vielleicht noch am ehesten als Arbeit - von Arbeitslosen? - übersetzt werden können. Für potentielle Tätigkeiten während Dreharbeiten fehlen scheinbar die Bilder. *Strictly Background* endet - wie bereits erwähnt - im inszenierten Hochgefühl, aber zeigt davor eine Gruppe von Non-Union-Extras[226], die mit ihrem scheinbar chronischen Dasein kämpft, ein Dasein allerdings, das der_die Einzelne immer wieder mit Leidenschaft verteidigt, aber mit dem er_sie auch immer schon hadert. Diese Brüchigkeit vermittelt sich hier nicht nur wieder im ständigen begrifflichen Wechsel von „extra“ und „background actor“, sondern wird auch mit dem anfänglichen Erzählen der jeweiligen Erfolgsträume, die dann irgendwann zu diesem Dasein geführt haben, greifbar.[227] Ein Vertreter einer Casting-Agentur beschreibt gleich zu Beginn von *Strictly Background* dieses irgendwann entschiedene Extra-Sein als eine Art gewählten „lifestyle“.[228] Die Extras aus *Strictly Background* werden aber vor allem

[224] Vgl. *Strictly Background*, 00:47:11-00:47:47.
[225] Vgl. ebd. 01:01:14-01:06:54.
[226] Wobei im Einstieg der Closing-Credits-Sequenz mit Bild- und Text darauf hingewiesen wird, dass zumindest Marvin Rouillard später doch noch seinen Lebenstraum („lifelong dream“) verwirklichen und endlich *SAG*-Mitglied werden konnte. Vgl. ebd. 01:21:03-01:21:13.
[227] Vgl. ebd. 00:03:15-00:08:19.
[228] Vgl. ebd. 00:03:00-00:03:14.

auch als hilflos gegenüber ihrer jeweils unterschiedlichen, aber sich immer als prekär vermittelnden Situation vorgestellt. Diese entschiedene Stoßrichtung gipfelt im Fall des *Hollywood*-Extras Tafan Nieves, der puerto-ricanischer Herkunft ist, mit der Inszenierung des zurückblickenden Nachdenkens über wiederkehrende Selbstmordgedanken und Glaubenskrisen.[229] Dennoch: Vor allem bei Mark Nobel zeigt sich, dass die Dramaturgie des Scheiterns das Geschehen womöglich gar nicht darzustellen vermag. „I love it actually!", meint er gleich zu Beginn über sein Leben als Extra. [230]

Zahlreiche Probleme der Extras werden in *Strictly Background* ausgesprochen: etwa die scheinbar unabwendbare Existenz betrügerischer Casting-Büros - abseits von der Institution *Central Casting* - und das damit verbundene Risiko des sexuellen Missbrauchs der sich Bewerbenden,[231] die unterschiedliche Entlohnung von Union-Extras (118 Dollar für acht Stunden pro Tag) und Non-Union-Extras (54 Dollar für acht Stunden pro Tag)[232] oder die scheinbar unüberwindbaren Aufnahmehürden für den Eintritt in die *SAG-AFTRA*. Besprochen wird außerdem die paranoide Haltung mancher Stars, die scheinbar am Set von den sie umgebenden Extras nicht einmal angeschaut werden wollen, wobei dann in diesem Zusammenhang exemplarisch auf jene Filmstars verwiesen wird, mit denen die Betroffenen diesbezüglich gute Erfahrungen gemacht haben. [233] Als positiv erinnerte Erfahrung gilt dabei etwa der vom Star freundlich erwiderte Blickkontakt. So berichtet etwa Cecilia Hartfeld von der Angst, während Drehpausen von den Stars als „non-person" ignoriert zu werden. Insofern bleibt es für sie ein erinnerungswürdiger Moment, als Jack Nicholson einmal ihren Blick mit einem fürsorglichen Lächeln beantwortet hatte.[234] *Strictly Background* zeigt dann auch eine kurze Konfrontation mit „inflatable extras" - also aufblasbare Dummies als Extras. Tafan Nieves meint dazu nur kurz: „They are taking our jobs, damn it! […]".[235] Trotz dieser Worte erscheint er jedenfalls kaum noch überrascht, als er die Anwesenheit der bereits aufgeblasenen, eingekleideten und platzierten Körper bemerkt, die scheinbar für bevorstehende Dreharbeiten als Publikum in den Zuschauerrängen einer Halle zum Einsatz kommen.[236] Dann nimmt er selbst in

[229] Vgl. *Strictly Background*, 01:07:13-01:08:30.
[230] Vgl. ebd. 00:08:13-00:08:17.
[231] Wie Tafan Nieves Schilderung eines Zwischenfalls zeigt, betrifft der Missbrauch auch männliche Extras. Vgl. ebd. 00:25:34-00:26:54.
[232] Vgl. ebd. 00:29:39-00:31:29.
[233] Vgl. ebd. 00:39:27-00:41:52.
[234] Vgl. ebd. 00:39:27-00:39:58.
[235] Vgl. ebd. etwa 01:05:58-01:06:02.
[236] Vgl. ebd. etwa 01:05:58-01:06:02.

einer Wartehalle Platz. Zwei Stunden später verlässt er die Produktion als „spec“, der nicht gebraucht wurde.

Das dritte Filmbeispiel, das ich für die noch folgende und vergleichende Betrachtung angewandter Praktiken einer besonderen Spielfragmentierung heranziehe, ist die Dokumentation *Elstree 1976*.[237] Wobei der Ort Elstree im Titel auf die damals nahegelegenen *Elstree Studios* verweist und damit auf jene Gegend in Hertfordshire (England), wo der erste *Star Wars*-Film, auch unter *Episode IV - A New Hope* bekannt, unter anderem produziert wurde. Als *Twentieth Century Fox*-Produktion bleibt der Filmklassiker gleichzeitig mit der Idee des *Hollywood*-Blockbuster-Kinos tief verwurzelt und daher auch - wie bei *Troy* - mit der Vorstellung eines global agierenden und wirkenden *Hollywoods*.[238] In *Elstree 1976* werden ähnlich wie in *Strictly Background* zehn Personen - darunter diesmal allerdings nur eine Frau - getrennt voneinander vorgestellt. Sie sprechen von ihrem Leben vor und mit *Star Wars* und von ihren Erinnerungen über das große Abenteuer des sich Bewegens innerhalb aufwendig gestalteter Sets mit gigantischen Raumfahrzeugen, dem durchdringenden Geruch von Plastik, Begegnungen mit George Lucas und das damals scheinbar allgegenwärtige Gefühl, dass man Teil einer besonderen Filmproduktion sein müsste.[239] Die Auswahl der Beteiligten ist diesmal weniger harmonisch als in *Battles of Troy* oder *Strictly Background*. „[For] the extras and actors in smaller roles, their faces hidden behind masks and beneath helmets, this seemingly insignificant job would go on to colour their lives even four decades later.“, ist passend dazu auf der Hülle der DVD zu lesen.[240] Es sind also nicht nur Extras aus *Star Wars*, sondern auch Schauspieler_innen in kleineren und größeren Rollen, die hier über ihre Erfahrungen sprechen. Und dieser Umstand sorgt für Spannungen. Er äußert sich schließlich in *Elstree 1976* als zentral inszenierter Konflikt unter den Sprechenden selbst, nämlich wenn im Einzelfall - scheinbar unter dem bedrohlichen Eindruck einer gewissen Ent-Hierarchisierung - auf die fortgesetzte Abgrenzung von anderen bestanden wird. Doch dazu gleich noch mehr.

---

[237] *Elstree 1976*, Regie: Jon Spira, GB, Canal Cat Films/British Film Company/Verax Films/Works, 2015, Fassung: DVD (Soda Pictures, 2016), etwa 97'.

[238] Vgl. diesbezüglich auch Informationen unter „Company Credits“ und „Filming & Production“ auf der *IMDb*-Seite von *Star Wars*, also unter:
https://www.imdb.com/title/tt0076759/companycredits?ref_=ttfc_sa_3 und
https://www.imdb.com/title/tt0076759/locations?ref_=ttco_sa_4, Zugriff am 12.4.2020.

[239] Vgl. die Schilderung der Eindrücke in *Elstree 1976*, bei 00:27:28-00:30:22.

[240] Der Textausschnitt befindet sich auf der Rückseite des Covers der für diese Arbeit verwendeten DVD von *Elstree 1976* und ist dort Teil der Inhaltsangabe.

Was *Elstree 1976* explizit von der Auseinandersetzung mit den Extras in den beiden ersten Filmbeispielen unterscheidet - und damit grundsätzlich Entwicklungen im Leben dieser Extras sehr markant von jenen der meisten anderen Extras unterscheidet -, ist der Umstand, dass einige der sich hier darstellenden Personen über die vergangenen Jahrzehnte eine gewisse Bekanntheit durch ihren Einsatz als Extras in *Star Wars* erreicht haben, nämlich innerhalb einer Fan-Community, die sich für das persönliche Mitwirken dieser Extras an der Produktion mindestens genauso zu interessieren scheint, wie für das Mitwirken so mancher Schauspieler_innen in kleinen Rollen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch, dass selbst auf der *IMDb*, nämlich im Bereich „Full Cast & Crew", ganze 89 Extras aus *Star Wars* genannt werden. Das ist erstmal ungewöhnlich, weil davon kein Name in der Closing Credits-Sequenz des eigentlichen Films erscheint und die Gesichter der Genannten wohl auch oftmals im Film und Standbild nicht ohne weiteres zu erkennen sein dürften, eben weil ihre Köpfe hinter den fantastischen Masken von Bewohnern des *Star Wars*-Universums oder unter den Helmen der X-Wing-Piloten und jenen der Stormtrooper-Armeen verschwinden. Die Extras werden in dieser Masse auf *www.imdb.com* auch nicht wie sonst unter der ersten Rubrik „Cast" ausgewiesen, sondern sie werden weit davon abgetrennt - davor liegen nochmal etwa 25 Filmstab-Kategorien -, jeweils als „film extra" unter der die Aufzählung abschließenden Rubrik „Other Crew" gelistet.[241] Der_die Interessierte findet ihre Namen also ohnehin nur, wenn er_sie weit genug scrollt. Dieses Fernhalten könnte ein Hinweis auf ein strategisches Manöver sein, durch welches das „Cast"-Personal - es besteht auf der *IMDb* bereits aus knapp über 100 Personen - und dabei vor allem die Schauspieler_innen mit Kleinstrollen vor einer störenden Vermengung geschützt werden. Zumindest bewahrt es sie davor, auch noch an dieser Stelle mit einer herausfordernden Masse an Extras zu verwachsen. Eine womöglich unerwartete Bedeutung erhalten die in *Elstree 1976* vorgestellten *Star Wars*-Extras jedenfalls durch die Fans des Filmklassikers, deren Aufmerksamkeit und Auswahl dieser Hierarchisierung auf der *IMDb* jedenfalls nicht gehorcht. *Elstree 1976* erzählt unter anderem von Fans und Extras, die sich auf Fan-Conventions begegnen, dort in Gesprächen über *Star Wars* in persönlichen Kontakt treten und dabei ihr

[241] Vgl. die Auflistung auf der *IMDb*-Seite von *Star Wars* unter: https://www.imdb.com/title/tt0076759/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast, Zugriff am 12.4.2020; und *Star Wars*, Regie: George Lucas, USA, Lucasfilm und Twentieth Century Fox, 1977, in der überarbeiteten Fassung: DVD (*Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004), etwa 120', 01:57:42-01:58:04.

unterschiedlich perspektiviertes Detail-Wissen austauschen. Man sieht *Star Wars*-Fans, die für das persönliche Autogramm auf den mitgebrachten oder erst gekauften Fan-Artikeln geduldig in langen Schlangen warten. Unterschrieben wird vor allem auf Helme, DVD-Boxen, Bücher, Poster sowie auf Fotos und Autogrammkarten, wobei darauf keine Abbildung der jeweils signierenden Person zu finden ist, sondern des *Star Wars*-Charakters, dem sie zugeordnet wird.[242] Laut den Aussagen der zu Wort kommenden Extras, ermöglicht dieses Touren im Rahmen solcher Conventions ein für sie unerwartetes - wenn auch verspätetes - monetäres Partizipieren an der scheinbar endlos fortgesetzten Verwertung dieses Filmklassikers.[243]

Solche Begegnungen auf Fan-Conventions sind natürlich kein Alleinstellungsmerkmal von *Star Wars*. Auch in diesem Zusammenhang lässt sich auf *Wizard of Oz* (1939) verweisen, ein Film der in den USA durch TV-Übertragungen - vor allem über *CBS* - seit 1956 und schließlich durch seine Vermarktung über Videokassette in den 80er-Jahren kontinuierlich an Popularität zulegte und dabei über die Jahrzehnte hinweg eine große Fan-Gemeinschaft versammelte. Es muss auch hier von einem verspäteten Partizipieren ausgegangen werden, denn erst seit Ende der 1960er-Jahre begegneten sich Darsteller-_innen der „Munchkins“ und Fans des Filmklassikers und seiner Hauptdarstellerin Judy Garland vermehrt auf organisierten Conventions oder Festivals.[244]

In *Elstree 1976* wird offensichtlich, dass das Auswahlverhalten der Fans und das Dabeisein von Extras auf den *Star Wars*-Conventions durchaus nicht von allen Anwesenden widerspruchsfrei hingenommen wird. „Extras don’t count, they are not acting, they are just there […]“, betont etwa Angus MacInnes vehement, nachdem er sich zuvor darüber beschwert hat, dass Fans auf Conventions an ihm vorbeilaufen, weil sie sich für irgendeinen Extra, dessen Gesicht im Film durch eine auffallende Maske oder einen Helm versteckt war, mehr interessieren.[245] Die Bemerkung, dass Extras einfach nur da sind, dient natürlich auch nicht der Stärkung eines Tätigkeitsprofils. Ginge es nach MacInnes - wobei er betont, dass es fast alle seine Kollegen_innen bzw. die „Star Wars-Guys“ ebenfalls so sehen - sollten Personen, die in den Credits-Sequenzen von *Star Wars* nicht

[242] Vgl. *Elstree 1976*, 00:57:14-01:06:58.
[243] Vgl. ebd. 01:00:44-01:01:29, oder 01:09:23-01:11:53.
[244] Vgl. Harmetz: *The Making of the Wizard of Oz*, S. 290 ff; oder die Schilderungen und Beobachtugen bei Meinhardt Raabe und Daniel Kinske: *Memories of a Munchkin: An Illustrated Walk Down the Yellow Brick Road*, New York, Back Stage Books, 2005, S. 168 ff.
[245] Vgl. *Elstree* 1976, 01:09:05-01:09:09.

genannt werden, im Rahmen solcher Conventions auch nicht dabei sein.[246] Denn: „My face was in the Movie […]".[247] MacInnes betont mit diesem Hinweis sein Unverständnis dafür, dass seine besondere Sichtbarkeit bzw. die Erkennbarkeit seiner Person im Film und sein Name in der Closing-Credits-Sequenz an diesen Orten scheinbar weniger Gewicht haben, als ein Kurzauftritt mit Blechdose und Eimer - „tin can" und „bucket" - auf dem Kopf.[248]

Von diesem, den Schauspieler offensichtlich verunsichernden Fan-Verhalten, profitiert andererseits Laurie Goode, der sich in *Elstree 1976* ebenfalls vorstellt und der als „film extra" in *Star Wars* auf der *IMDb* geführt wird, obwohl er im Film keine Sprechrolle hat und sein Gesicht nie zu sehen ist. Er bewegt sich aber möglicherweise in der ikonischen Uniform des Stormtroopers durch das Filmbild, dann allerdings an nicht nachgewiesener oder nachweisbarer Stelle. Glaubt man den Schilderungen von David Prowse, der wiederum in der ersten *Star Wars*-Trilogie das Kostüm von Darth Vader ausfüllte, wäre Goode damit möglicherweise auch nur einer von all jenen Extras, die während der Produktion in den die Sicht und Atmung stark einschränkenden, weiß-schwarzen Uniformen, scheinbar gegen alles stießen, was sich im Weg befand.[249] Allerdings behauptet Goode in *Elstree 1976*, dass er sogar während einer laufenden Aufnahme - scheinbar unabsichtlich - mit seinem vom Helm eingehüllten Kopf gegen die obere Kante eines Durchgangs geprallt ist. Er ist daher nach wie vor davon überzeugt, jener Stormtrooper zu sein, dessen vermeintlicher Unfall bis heute im Film sichtbar ist.[250] Dass er sich jedenfalls nicht ganz sicher sein kann, dass diese konservierten *Star Wars*-Bilder von ihm verursacht sind, wird offensichtlich, als er daran erinnert, dass es noch weitere Extras gibt, die diesen Moment für sich beanspruchen.[251] Für manche Fans jedenfalls bleiben diese Bilder - und mit ihnen auch der eine Extra hinter ihrer Geschichte - interessant. Laurie Goodes Behauptung bzw. Verdacht ist bis heute nicht belegbar, auch weil das Nichtwissen bezüglich der genauen Position seines Einsatzes, bezüglich dem Ort der Einschreibung seiner Tätigkeit im Filmbild, scheinbar nicht zu umgehen ist. Dieses

[246] Vgl. ebd. 01:08:53-01:09:03.
[247] Vgl. *Elstree* 1976, etwa bei 01:07:20-01:07:22.
[248] Vgl. ebd. 01:07:00-01:07:58.
[249] Vgl. ebd. 00:30:53-00:31:05.
[250] In seiner Einstellung betritt eine etwa fünfköpfige Stormtrooper-Einheit einen Raum durch ein sich gerade vor ihnen - von unten nach oben - öffnendes Tor. Dabei stößt einer der beiden Stormtrooper in der zweiten Reihe mit seinem Helm gegen das nicht vollständig eingezogene Tor. Vgl. *Star Wars*, 01:18:55-01:19:04.
[251] Vgl. *Elstree 1976*, 00:31:05-00:32:08.

Nichtwissen rund um diesen Filmmoment, in dem ja kein Gesicht zu sehen ist, könnte für Goode von Vorteil sein, denn es befördert bis heute fortwährende Spekulationen und die Beschäftigung mit seiner Person.[252] Dass in der aktuell vertriebenen Version von *Star Wars* dieser Zusammenstoß von Stromtrooper und Filmkulisse von einem zusätzlichen Soundeffekt begleitet wird, lässt außerdem Weiterverwertungsstrategien einer Industrie vermuten, die jene Prozesse im Auge behält, die ein solches wertvolles Fan-Fragment hervorbringen.[253]

Es ist jedenfalls eine Beschäftigung mit dem Bewegtbild des Spielfilms, die auf eine besondere Praktik der Filmbild-Fragmentierung verweist, eine Praktik eben, die nicht nur an dieser Stelle - und daher möglicherweise auch nicht zufällig - mit dem Einsatz eines Extras zusammenfällt. Denn solche ansonsten ablenkenden Bildauffälligkeiten, insbesondere wenn sie ein körperlich-gestisches Anders-Verhalten zum Inhalt haben und - wie in diesem Fall - als Filmfehler verdächtig werden, können und konnten sich womöglich am ehesten dort einschmuggeln oder dort absichtsvoll belassen und womöglich weiterverwertet werden, wo zumindest laut industriell-cinephiler Vorstellung der Blick das Filmbild ohnehin immer schon nur vereinzelt oder zufällig berührt haben müsste. Den ersten Schnitt und fortgesetzte digitale Nachreichungen überdauernde Beispiele aus anderen *Hollywood*-Klassikern, die diesen Verdacht einer Spekulation mit dem Blick-Abseits - bei gleichzeitiger Rücksichtnahme auf das potentiell womöglich immerzu eingeforderte Fan-Fragment - stützen, gibt es jedenfalls. Zwei prominente Beispiele: Da wären etwa die auch in der aktuelleren Veröffentlichung immer noch auffindbaren, albernen Gesten eines erheitert herumhüpfenden Strandbesuchers in

---

[252] In einem kürzlich auf *YouTube* veröffentlichten, sich nicht ganz ernst nehmenden Recherche-Projekt von Jamie Stangroom mit dem Titel *The Empire Strikes Door: A Star Wars Mystery* (2019), stellt sich *Goode* abschließend einem Lügendetektortest, den er nicht besteht. Außerdem melden sich in diesem Video zwei weitere Männer zu Wort, die jeweils von sich behaupten jener Stormtrooper zu sein, der sich im Filmbild den Kopf stößt. Vgl. *The Empire Strikes Door: A Star Wars Mystery*, Regie: Jamie Sangroom, veröffentlicht 2019 unter: https://www.youtube.com/watch?v=pgnzMDEv2TU, etwa 40', Zugriff am 13.4.2020. Vgl. außerdem folgendes Interview mit Goode: „'Star Wars' Head-Banging Stormtrooper Explains the Classic Blunder", unter: https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/star-wars-40th-anniversary-head-banging-stormtrooper-explains-classic-blunder-1003769, veröffentlicht von Ryan Parker am 25.5. 2017, Zugriff am 13.4.2020.

[253] Vgl. noch einmal Star Wars, 01:18:55-01:19:04; sowie folgende Beiträge, die sich zum scheinbar erst im Jahr 2004 hinzugefügten Sound-Effekt äußern: Kevin Cortez: „Star Wars documentary (sorta) solves the mystery of the Stormtrooper who bonked his head on a door", unter: *AV Club*, *www.avclub.com*, https://news.avclub.com/star-wars-documentary-sorta-solves-the-mystery-of-the-1838841956, 10.7. 2019, Zugriff am 13.4.2020;
oder „Unidentified head-bumping stormtrooper", unter: Fandom, https://starwars.fandom.com, https://starwars.fandom.com/wiki/Unidentified_head-bumping_stormtrooper, Zugriff am 13.4.2020.

Steven Spielbergs *Jaws* (*Universal Pictures*, 1975) während des ersten großen Hai-Angriffs,[254] oder das Kind im Hintergrund, das sich in Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (*Metro-Goldwyn-Mayer*, 1959) die Ohren zuhält, noch bevor der lärmende Schuss in der Handlung überhaupt stattfindet.[255] Zu diesen drei vergleichsweise prominenten Beispielen, also auch zum „head-bumping"[256] Stormtrooper, befinden sich auch Videos auf *YouTube* oder sind Einzelbilder oder auch GIFs, die diese jeweils besondere Nebensächlichkeit - als qualitativ diskussionswürdiges - Bewegtbild-Fragment in der Wiederholungsschleife einfangen, problemlos online zu finden.[257] Allerdings verweisen diese Beispiele auch auf die Praktik einer entlang der komischen Geste orientierten Bildfixierung, die dann formal doch eher abgeschlossene Fragmente produziert, wie eben solche GIFs, die so auch gern in „listicles" auf *buzzfeed.com* - einem Online-Nachrichten- und Entertainment-Magazin - verwertet werden.[258] Solche Fragmente, die eher komische und lesbare Reaktionen, Gesten oder Unfälle als stumme Loops konservieren, sind außerdem - und dabei oftmals dekontextualisiert von dem Wissen um den jeweiligen Spielfilm und die Fehlersuche - im Rahmen alltäglicher Online-Kommunikation im Gebrauch, etwa als „Reaction-GIFs"[259].

---

[254] Vgl. *Jaws*, Regie: Steven Spielberg, USA, Universal Pictures, Zanuck/Brown Productions, 1975, Fassung: Blu-ray Disc (*Der Weiße Hai*, Universal Studios, 2012), etwa 124', 00:17:32-00:17:34.

[255] Vgl. *North by Northwest*, Regie: Alfred Hitchcock, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959, Fassung: DVD (*Der Unsichtbare Dritte*, Warner Home Video, 2001), etwa 131', etwa bei 01:40:58-01:41:06.

[256] Vgl. „Unidentified head-bumping stormtrooper", Zugriff am 13.4.2020.

[257] Vgl. die drei jeweils etwa wenige Sekunden dauernden bis halbminütigen Ausschnitte unter: https://www.youtube.com/watch?v=-FPxz1bIRoY, https://www.youtube.com/watch?v=sAhKLfzDHcI u. https://www.youtube.com/watch?v=8-Eetuj7wQQ, Zugriff am 13.4.2020; und GIFs unter: *Giphy*, *https://giphy.com*, https://giphy.com/gifs/star-wars-B1j0xHcmZv0ic und https://giphy.com/gifs/north-by-northwest-10XX7t3jCaoZYA, Zugriff am 13.4.2020;
oder unter: *imgur*, *https://imgur.com*, https://imgur.com/gallery/O0u7N, Zugriff am 13.4.2020.

[258] Als „listicles" werden Artikel bezeichnet, die formal als Liste bzw. Aufzählung präsentiert werden. Vgl. etwa die kurze Erklärung zu „listicle" unter: *Cambridge Dictionary*, *https://dictionary.cambridge.org/de*, https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/listicle, Zugriff am 13.4.2020.
Vgl. dazu folgenden spaßigen Listicle, der 19 GIFs mit scheinbar auffallenden Extras-Einsätzen versammelt: Lauren Yapalater: „19 Background Actors Who Tried, They Really Tried", unter: *BuzzFeed*, *www.buzzfeed.com*, https://www.buzzfeed.com/lyapalater/background-actors-who-are-actually-the-star-of-the-show, 27.11.2017, Zugriff am 13.4.2020.

[259] Während das *Graphics Interchange Format*, kurz GIF, als .gif-Datei bereits seit Ende der 1980er-Jahre stumme, digitale Loops von Bild-Sequenzen in einer beschränkten Farbauflösung ermöglicht und somit die Ästhetik des *World Wide Webs* seit seinen Anfängen - also seit Beginn der 1990er-Jahre - mitprägt, sind GIFs in der Anwendung als „Reaction-GIFs" bzw. „brief loops of bodies in motion" als Teil von Online-Kommunikation wohl erst seit etwa 2011 vermehrt im Umlauf: „[They] occur in comment threads like on Reddit, message boards, and email chains when someone posts or sends a GIF to directly respond to what someone else wrote.", schreibt der amerikanische Kurator und Designer Jason Eppink. Er bewertet die so eingesetzten GIFs dann als „gestures" und „performed reactions", die sich als Ausdruck von Emotionen - allerdings in ihrer eher komischen, manierierten Form - vermitteln. Vgl. Jason Eppink: „A Brief

Es ist aber ein Unterschied, ob Extras von anderen gesehen und ausgewählt werden - etwa aufgrund einer eher unwahrscheinlichen Auffälligkeit -, oder ob sie sich selbst - nämlich trotz einer wahrscheinlichen Unauffälligkeit - erst einmal im Filmbild finden müssen. In Zusammenhang mit dem_der einzelnen, ausgewählten Extra, der_die sich nachträglich im Filmbild an den unwahrscheinlichsten Stellen entweder selbst sucht oder gesucht wird, stößt man dann zwangsweise eher auf Bild-Fragmente - bewegt oder unbewegt -, die, wie ich gleich zeigen werde, für sich genommen deutlich weniger darüber Auskunft geben, was hier eigentlich zu sehen ist, auch weil sie nicht so einfach abschließbar sind. Sie scheinen erstmal für niemanden - außer vielleicht für Extras - bedeutend oder gar verwertbar zu sein.

Die Notwendigkeit der Filmfragmentierung hat für Extras selbst - wie bereits in meinen Auseinandersetzungen mit der *IMDb* und den Awards Shows dargestellt - natürlich eine ihre Lebens- und Arbeitssituation einfassende Bedeutung. Die Praktik der Fragmentierung wird in den drei genannten Dokumentationen in jeweils unterschiedlicher Weise mitinszeniert. In Terzievs experimentell gestalteten Video *Battles of Troy* wird ohnehin und im speziellen die Suche nach dem eigenen Bild thematisiert, eine Suche, die hier für die gezeigten Extras mit der ersten gemeinsamen Filmsichtung im Kino beginnt und in den meisten der Fälle erst verspätet am Rechner abgeschlossen oder noch einmal vorangetrieben werden kann. In den unterschiedlichen Stellungnahmen zur Kinoerfahrung von *Troy* wird auch offenkundig, dass sich der Blick der an der Produktion beteiligten Extras der ästhetisierten Blicklenkung des Spielfilms von Anfang an nicht nur widersetzt, sondern auch noch in später wiederholten Sichtungen weiterhin nicht unterordnen kann. Als Extra beobachtet man demnach - möglicherweise während man auf der Suche nach sich selbst ist - zuallererst die anderen Extras im Spielfilmbild.[260]

History of the GIF", in: *Journal of Visual Culture*, Dez. 2014, Vol. 13, Nr. 3, S. 298-306, S. 299 u. 303. Vgl. außerdem Ausführungen zu den polysemischen und dekontextualisierenden Eigenschaften von GIFs als bewegte Loops bei Kate Miltner und Tim Highfield: „Never Gonna GIF You Up: Analyzing the Cultural Significance of the Animated GIF", in: *Social Media + Society*, Juli-September 2017, S. 1-11, S. 4 ff, als PDF bzw. Teil eines „open access journals" zu finden unter: *SAGE journals*, https://journals.sagepub.com, https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2056305117725223, Zugriff am 13.4.2020.

[260] Vgl. *Battles of Troy*, 00:43:20-00:44:38.

Gegen Ende von Terzievs *Battles of Troy* sieht man schließlich einen der Extras im Profil am Rechner sitzen und hört das Klicken einer Maustaste. Der_die Zuschauer_in kann nicht wirklich erkennen, was auf dem Monitor sichtbar ist, da Terzievs gewählter Aufnahmewinkel das nicht zulässt. Es scheint eine Massenszene mit Soldaten zu sein. Die Bildbewegung am Monitor scheint durch die Mausklicks der sich suchenden Person angehalten und wieder aktiviert zu werden, während der Zeigefinger der linken Hand einem Punkt innerhalb der Bewegungen und Stillstände am Monitor zu folgen scheint. Der Mann scheint sich in diesen Bildern jedenfalls gefunden zu haben, obwohl er betont, dass zuerst eine andere Person sein potentielles Bild im Film verdeckt und kurz darauf nur sein Helm sichtbar ist.[261] (Abb. 10) Ein anderer der Männer in Terzievs Film erklärt, dass es nicht unmöglich ist, ihn zwischen all den Speeren und Schildern zu sehen. „You can, you know, if you pause it and fiddle with the computer […]“, lässt er uns laut der angebotenen, englischen Übersetzung in den Untertiteln wissen.[262] An anderer Stelle wird der_die potentielle Zuschauer_in in die Details der notwendigen Fragmentierungspraktik der Betroffenen folgendermaßen eingeführt und indirekt auch dazu aufgerufen mitzumachen: „You'd have to pause it and watch it frame by frame […].“[263] Dieses aktive Austricksen - „fiddle with“, „watch it frame by frame“ - des korrekt ablaufenden Spielfilmbilds, das ja ohne den Eingriff kaum etwas vom persönlichen Dabeisein der einzelnen Extras preisgibt, ist in technischer Hinsicht inzwischen zwar leicht machbar, doch es führt in den hier inszenierten Fällen dennoch nur zu Ergebnissen, die eher ein vages „Ich bin zu sehen!“ oder ein wenig überzeugendes „Ein Teil von mir ist zu erkennen“ vermitteln, als ein selbstsicheres „Das bin ich! Hier bin ich zu erkennen!“. So meint etwa einer der hier sprechenden Extras ein Ohr von sich zu erkennen,[264] ein anderer formuliert - laut Übersetzung - den Kampf mit seinem Fragment so: „I almost recognized myself! I'm not 100% sure but there's a possibility it's me.“[265]

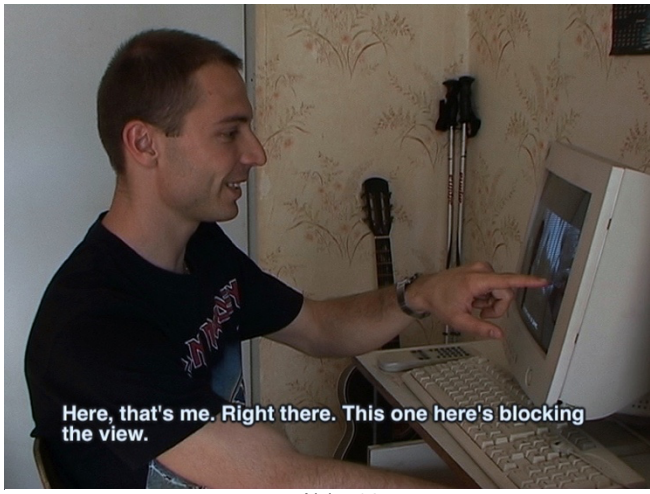


Abb. 10

[261] Vgl. *Battles of Troy*, 00:46:25-00:46:52.
[262] Vgl. ebd. 00:45:58-00:46:24.
[263] Vgl. ebd. 00:47:13-00:47:32.
[264] Vgl. ebd. 00:47:02-00:47:05.
[265] Vgl. ebd. 00:47:07-00:47:12.

Bei Terziev kann man sich kaum sicher sein, ob er beim Thema der Extras-Suche wirklich immer digital bearbeitetes Bildmaterial aus dem eigentlichen Film - also aus *Troy* - anbietet. Diese inszenierte Ungewissheit schürt die Vorstellung, dass es aus bildrechtlichen Gründen konkreter gar nicht ohne weiteres möglich war, weil entweder zu riskant oder zu teuer. Andererseits bilden genau diese von Terziev bis zur Unleserlichkeit verdichteten Bildinhalte das scheinbar Unüberwindbare solcher absurden Beinahe-Situationen des sich Erkennens durchaus angemessen ab. (Abb. 11) In dieser Hinsicht unterscheidet sich dieses Projekt deutlich von den beiden anderen. Sowohl in *Strictly Background* als auch *Elstree 1976* werden die jeweiligen Ausschnitte an entsprechender Stelle klar benannt und sollen als solche erkennbar bleiben. Während also etwa in *Strictly Background* die einzelnen Personen über jene Einsätze sprechen, die in den jeweiligen Filmen unterschiedlich auffallend sichtbar geblieben sind, werden genau diese Filmmomente auch gezeigt.[266] Tafan Nieves schickt voraus, dass es die Mission jedes „background extras"[267] ist, so dicht wie möglich in das Zentrum des Aufnahmebereichs der Kamera zu geraten: „[The] key is to try to get into the camera, as close as you can!".[268] In den gezeigten Filmausschnitten präsentiert sich dann die Bandbreite an möglichen Ergebnissen, nämlich von der kaum ins Bild geratenen Rückenansicht bis zu solchen Eindrücken, die eine besondere Sichtbarkeit belegen, eine Sichtbarkeit, die mit dem taktischen Positionierungs-Manöver am Set durchaus zusammenhängen kann. Terry Bolo etwa resümiert zu ihren zahlreichen Bildern bzw. zu ihrer verblüffenden Anwesenheit als eines der Schulmädchen in Brian De Palmas *Carrie* (*United Artists*,1976): „When I worked on Carrie I ended up being in the movie more than some of the principle actors, because I would watch where they putting the camera and I would go place myself in the scene right there." Dann setzt sie fort: „I'm all over the place in that movie. […] I took my clothes off for twenty dollars in that movie."[269]

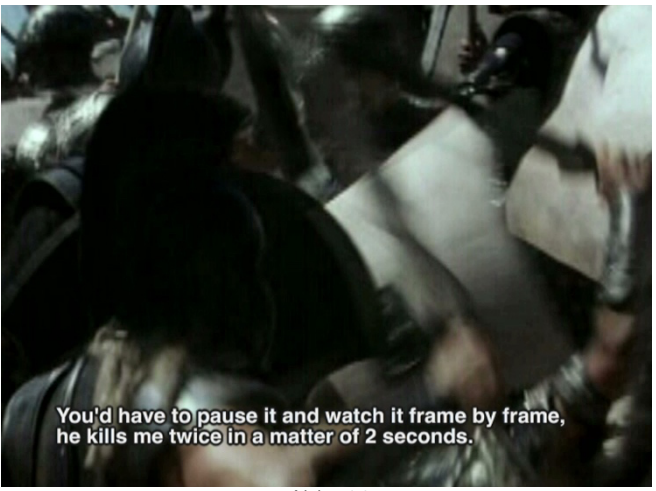


Abb. 11

[266] Vgl. *Strictly Background*, 00:10:32-00:12:50.
[267] Vgl. Nieves Wortwahl in *Strictly Background*, etwa bei 00:10:34.
[268] Vgl. Nieves in *Strictly Background*, etwa bei 00:10:34-00:10:40.
[269] Vgl. Terry Bolos Auseinandersetzung mit ihren Bildern in *Strictly Background*, 00:12:03-00:12:37.

Die in *Strictly Background* jeweils gezeigten Beleg-Ausschnitte werden in einer Weise manipuliert, die dem_der Zuseher_in die Sicherheit gibt und geben soll, dass an der Identität der dort gefundenen Extras kaum ein Zweifel bestehen kann, selbst wenn die Person eigentlich nicht zu erkennen ist, entweder weil wie in Jay Roachs *Austin Powers* (*New Line Cinema*, 1997) nur die Beine von Louis McCarten zu sehen sind - „They cut my head off […]"[270] - oder weil Cecilia Hartfeld in Roger Donaldsons *Species* (*Metro-Goldwyn-Mayer*, 1995) mit dem Rücken zur Kamera in einer Masse von Menschen kurz sichtbar wird und dort auch gleich wieder verschwindet. Aber wie sieht der in *Strictly Background* offen vorgeführte Eingriff in den Spielfilmbildablauf jetzt genau aus? In den beiden zuletzt genannten Fällen werden etwa die gewählten Ausschnitte aus den Filmen für wenige Sekunden erstmal bildfüllend präsentiert. Im *Austin Powers*-Ausschnitt wechselt plötzlich der gesamte Bildinhalt - durch den Eingriff ins Filmbild - von Farbe ins Schwarz-Weiß, ausgenommen jene Unterkörper-Partie im Hintergrund, die bis dahin womöglich nicht bemerkt werden konnte. Gleichzeitig wird der dem Spielfilmbild eigene, nämlich chronologische Bildfluss arretiert und durch eine Annäherungs-Bewegung ersetzt. Man hat den Eindruck, als würde das kleine farbige Bildfragment der Beine im linken Bildbereich herangezoomt, während der andere, großflächige schwarz-weiß belassene Teil des Bildinhalts zunehmend aus dem Kader gerät.[271] In dieser Weise wird zur Hauptrolle erklärt, wer sonst nicht mal als Nebensächlichkeit besprochen wird. Der Bildeingriff in *Species* wird außerdem noch durch Spulgeräusche - wie aus einem Videorekorder - versetzt. Für Zuseher_innen, die mit dieser Geräuschkulisse noch etwas anfangen können, wird dieser konkret am Bild fortgesetzte Prozess der Fragmentierung als solcher greifbar bzw. haptisch erfahrbar und auch im Ansatz als bereits vor Jahrzehnten einsetzende private Praktik nachvollziehbar gemacht: Man sieht also den gewählten Ausschnitt - aus einer Bahnhofsszene des Films - komplett ablaufen, bis das Bild plötzlich ruckartig und mit dem besagten Quietschen eines wie zu schnell durchgeschleiften Bandes rückwärts abläuft. Scheinbar ist die betreffende Person, die hier irgendwo sichtbar gemacht werden



Abb. 12

[270] Vgl. McCarten in *Strictly Background*, etwa bei 00:01:07-00:01:08.
[271] Vgl. *Strictly Background*, 00:00:59-00:01:14.

könnte, schon unbemerkt im Bild aufgetaucht und wieder verschwunden. Jedenfalls bewegt sich das Bild nach der inszenierten Rückspul-Aktion wieder im vermeintlich korrekten Tempo vorwärts. Plötzlich verliert das bis dahin ja kaum ungewöhnlich behandelte Spielfilmbild wieder seine Farbe und wird eingefroren. Erst jetzt bemerkt man jenen Körper, der im ersten Durchlauf des Ausschnitts nicht aufgefallen ist, denn ein farbiger Bereich sticht in der linken Bildhälfte hervor. Und die an dieser Stelle arretierte Person - es müsste wie bereits erwähnt Cecilia Hartfeld sein - steht mit dem Rücken zur Kamera und wird wiederum nähergeholt, während der andere Bildinhalt zunehmend aus dem Rahmen des Gezeigten gerät.[272] (Abb. 12 und 13) Auch in den weiteren Beleg-Beispielen aus *Strictly Background* wird in dieser Weise - also durch die Manipulation im Schwarz-Weiß-Modus bei gleichzeitiger Hervorhebung der Extras durch Farbe - verfahren. Der gesuchte Ausschnitt aus dem Ausschnitt bzw. das für den Einzelfall jeweils andere, bedeutsame Fragment wird gesichert und markiert.



Abb. 13

In *Elstree 1976* werden betreffende Bildteile aus *Star Wars* ebenfalls näher geholt bzw. vergrößert. Auch hier kann der Großteil der Extras selbst in der Vergrößerung des Fragments entweder gar nicht oder nur schemenhaft sein Gesicht zeigen. Und auch hier wird der Audio-Teil des bearbeiteten Spielfilms fast vollständig unterdrückt und der gewählte Filmausschnitt auf der akustischen Ebene einer reinen - von den Kommentaren der Extras begleiteten - Bildersuche untergeordnet. Warum sollte man sich auch mit der Suche nach einer potentiell für Extras nicht vorhandenen bzw. verwertbaren Hörbarkeit aufhalten, wo einzig und bestenfalls mit einer irgendwie verwertbaren Sichtbarkeit gerechnet und spekuliert werden kann? In *Elstree 1976*, also dem Projekt mit *Star Wars*-Extras, wird jetzt die chronologische Bildentwicklung des gewählten Spielfilmausschnitts - der auch hier in der Form seines fortwährend manipulierten Digitalisats erscheint - nicht einfach mit dem entscheidenden Einzelbild ausgebremst. Hier wird der

[272] Vgl. *Strictly Background*, 00:11:42-00:12:03.

entscheidende, bewegte Ausschnitt des Dabeiseins im Film in einer Art Wiederholungsschleife fixiert: Der gewohnte Bildverlauf des Spielfilms bleibt plötzlich in einer minimalen Bewegung hängen, ähnlich wie bei einem GIF, allerdings mit dem Unterschied, dass mit den in *Elstree 1976* bildfüllend produzierten und digital ablaufenden Bewegtbild-Schleifen keine einzelnen, kompletten Gesten oder erkennbaren Reaktionen des darin sichtbaren Personals extrahiert werden sollen oder können, weil ja nicht mit dem Film fragmentiert wird.[273] Ein solches Ergebnis wäre dann eher zufällig, denn der Loop setzt hier ja nur in Szene, was von der Bewegung der gesuchten Extras mehr oder weniger zufällig im Bild geblieben ist bzw. was davon eben fehlt. Sobald in *Elstree 1976* die einzelne Schleife in ihrer erstmal wie willkürlich daherkommenden Abgrenzung etabliert ist, findet auch hier wieder - diesmal allerdings ganz ohne Schwarz-Weiß-Switch - das ”Vorbei-Zoomen” an Stars oder auch an anderen Extras statt, nämlich durch das langsame ”Heran-Zoomen” an jene Person, um die es gehen soll, und die zumindest in diesem eigentlich winzigen, aber hier unter der Lupe betrachteten und weiterhin bewegten Fragment durchgehend sichtbar sein müsste. (Abb. 14 und 15) Gerade durch die bewegte Wiederholung - bei gleichzeitigem Näherrücken - erscheint das Verhältnis zur Spielfilmbewegung jedenfalls auffallender gestört als in den Beispielen zuvor.



Abb. 14



Abb. 15

Diese wie unfertig anmutenden Bewegungen - im Loop eingefangen - scheinen jedenfalls verstörender, als die in der Bildstillstellung potentiell noch als vollständig vorhanden angenommenen. Das mag allein einer gewissen Gewohnheit geschuldet sein, durch die der Umgang mit der vergleichsweise abgeschlossenen und gesicherten Geste - wie in den zuvor besprochenen GIFs - oder die Auseinandersetzung mit der einwandfrei kontextualisierbaren Stillstellung vertrauter und weniger problembehaftet erscheint. Die

[273] Vgl. *Elstree 1976*, 00:31:07-00:31:20, 00:34:02-00:34:09, 00:34:27-00:34:44 oder auch 00:35:49-36:06.

Vorstellung von einer anderen Fragmentierung, die wie hier in ein Abseits der im Ansatz und Abschluss verhinderten und dadurch oftmals unvollständigen - und womöglich dem Handlungszweck weniger untergeordneten - Gesten im Spielfilmbild führt, lässt sich übrigens mit Giorgio Agambens Ideen zur Geste und deren Fragmente im Kino weiterdenken. Agamben bestimmt die Geste und - in Anlehnung an Deleuze eben nicht das erstarrte Bild - als (kleinstes?) Element des Kinos. Für Agamben bildet die Geste - bzw. der Verlust der Geste - das Zentrum des Kinos und damit seiner Ethik und Politik.[274] Diesen Gedanken aufgreifend, wären die soeben besprochenen Varianten des Suchens auch durch eine Ethik der - durch das Kino - nicht nur gefundenen, sondern auch irgendwann verlorenen, verdrängten und nicht mehr gesicherten Gesten zu rechtfertigen. Damit ließen sich vor allem die in *Elstree 1976* vorgeführten Spielfilmbild-Eingriffe auch als Suche nach den in *Star Wars* - und damit womöglich auch für zukünftige Filme - verloren gegangenen Gesten bzw. deren Fragmente begreifen. So betrachtet findet hier auch eine Auseinandersetzung mit den Fragmenten potentieller Gesten statt, die im vergleichsweise unkontrollierbaren Arbeits- und Bildbereich der Extras - vielleicht auch nur zufällig - andere hätten sein oder werden können, als jene, die der Spielfilm generell bis heute vordergründig und vollständig abbildet. Angesichts der Verwerfungen, die mit den vollzogenen Einsätzen der bereits erwähnten digitalen oder aufblasbaren Extras-Crowds einhergehen, ließe sich hier und anderswo auch über das Abhandenkommen von taktischen Gesten - nämlich der Extras - nachdenken.

Vom Spekulieren mit einer gewissen Unkontrollierbarkeit der Extras am Set - und damit im Filmbild - handelt dann auch John Chapmans Schilderung seines Manövers: Um als *Star Wars*-Extra trotz Helm sichtbar werden zu können, hatte Chapman in einer Aufnahme für eine Massenszene offensichtlich heimlich und gegen die Anweisung des „3rd ADs“ - also des „third assistant directors“ - das Visier geöffnet.[275] Wobei hier in Zusammenhang mit meinen Überlegungen weniger das Scheitern seines Vorhabens von Interesse ist, als die Perspektive die man dazu einnimmt, denn so ein taktischer Ungehorsam am Set hat womöglich für Extras weniger die Destabilisierung - einer

[274] Vgl. Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“ (1992), in: ders.: *Mittel ohne Zweck - Noten zur Politik*, Berlin und Freiburg, Diaphanes, 2001, S. 53-62, S. 56 ff. Vgl. außerdem weiterführende Überlegungen zur Bedeutung des GIFs für das Bewegtbild des Kinos anhand von Agambens Ideen zur Geste bei Hampus Hagman: „The Digital Gesture: Rediscovering Cinematic Movement through GIFs“, unter: *Refractory – A Journal of Entertainment Media*, *www.refractory-journal.com,* http://refractory.unimelb.edu.au/2012/12/29/hagman/, Dezember 2012, Zugriff am 13.4.2020.

[275] Vgl. Chapman in *Elstree 1976*, 00:35:24-00:35:47.

machtvollen Aufmerksamkeitsästhetik - zum Ziel, als viel eher die Stabilisierung des eigenen, bedrohten Bildes, das dann ja auch ein Fragment eines Arbeits-Images sein müsste.

2.3. Wiedergänger_innen

In *Elstree 1976* werden aber nicht nur befremdend bewegte Schleifen, sondern auch Standbilder aus Spielfilmen etabliert, aus denen heraus dann ruckartig das Fragment mit dem_der betroffenen Extra bildschirmfüllend vergrößert wird.[276] Auch hier müssen sich Extras - und die potentiellen Beobachter_innen der vorgeführten Fragmentierungsprozesse - häufig mit dem Eindruck ihrer bzw. einer schemenhaften Gestalt abfinden. (Abb. 16) Wie bereits dargestellt, können auch Fans ein Interesse für Bildinhalte entwickeln, das mit den Bildfragmenten der Extras zusammenfällt. Und wie ich im folgenden Beispiel zeigen möchte, scheint das potentielle Fundstück auch in diesem Zusammenhang im stillgestellten und als stillgestellter Eindruck attraktiv zu sein bzw. in dieser Variante schlichtweg am einfachsten in Serie angeboten werden zu können. So lässt sich etwa online auf einer *Wiki*-Seite - hier innerhalb des kollaborativ geführten *Fandom*-Webs - zur Fernsehserie *Lost* (*Bad Robot*, 2004-2010) eine Bildfragmentierung für und von Fans nachweisen, die Bildbelege des unbekannten Personals aus der Serie unter der Rubrik für „Background Cast“ versammelt.[277] Die Realnamen dieser Personen werden hier nur genannt, sofern



Abb. 16

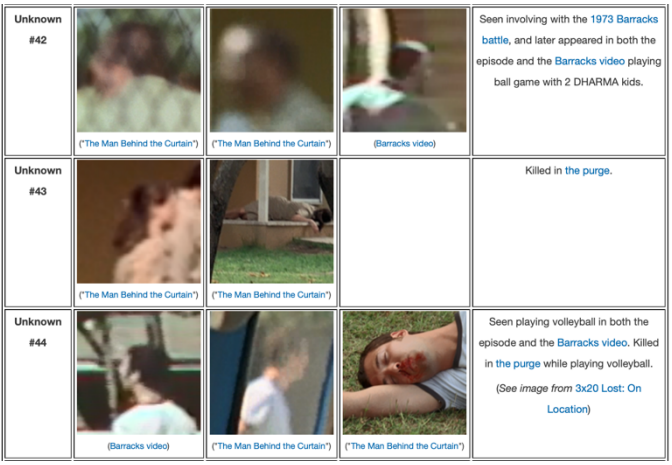


Abb. 17

[276] Die für die Fragmentierung genutzten Standbilder sind dann z.B. aus unterschiedlichen Spielfilmen, in denen etwa Derek Lyon als Extra noch mitgewirkt hat. Vgl. *Elstree 1976*, 00:54:24-00:55:08.
[277] Vgl. die Tabelle unter: *Lostpedia - The Lost Encyclopedia*, *https://lostpedia.fandom.com*, https://lostpedia.fandom.com/wiki/Background_cast/DHARMA_Initiative, Zugriff am 15.4.2020.
Dass die mit dieser Tabelle möglicherweise schon abgeschlossene Bildsuche nicht nur für, sondern auch von Fans unternommen wurde, muss zumindest anhand der Selbstbeschreibung betreffender User_innen angenommen werden. Vgl. beispielsweise *Lostpedia - The Lost Encyclopedia,* https://lostpedia.fandom.com/wiki/User:Sroczynski, Zugriff am 15.4.2020.

sie herausgefunden werden konnten, was deutlich die Ausnahme darstellt. In den präsentierten Fragmenten, aus der in großen Teilen auf Hawaii und somit in einer „Background Actors"-Zone gedrehten Serie, werden die einzelnen Extras jeweils wie wiedergängerisch-geisterhaft anmutende Gestalten - denn sie tauchen in der Serie offensichtlich öfter auf - sichtbar. Die Bildausschnitte sind in Tabellen eingearbeitet, die teilweise auch darüber informieren in welchem Umfeld und Moment einer genannten Episode die jeweilige Person wiedergefunden wurde. Der Eindruck des geisterhaften scheint hier eher unausweichlich als beabsichtigt, denn vordergründig wird hier der Versuch einer handlungsspezifischen Zuordnung unternommen, ein Versuch, der auch und gerade die kaum sichtbare Person in ihrer Rolle - als noch lebend oder schon tot - im Bildhintergrund erfassen möchte. (Abb. 17)

Dass die Dauer der Beschäftigung und der wiederholte Einsatz von Extras für eine erfolgreiche bzw. potentiell immer schon als erfolgreich verdächtige Spielfilm-Produktion nicht nur eine besondere Auseinandersetzung mit geisterhaften Fragmenten der Extras herausfordert, sondern ein Möglichkeitsfeld für einzelne Extras aber auch für die Regie und Produktion eröffnet, zeigen Entwicklungen in Zusammenhang mit James Camerons Spielfilm *Titanic* (*Lightstorm Entertainment*, 1997). Extras als potentielle Wiedergänger_innen lassen sich womöglich am einfachsten in solchen Spielfilm- und Serien-Produktionen nachweisen, in denen der unauflösbare Konflikt mit dem räumlich begrenzten, abgeschlossenen Areal das prägende Motiv der Handlung bildet. In *Lost* wäre das eben jene mysteriöse und unbekannte Insel, von der es - nach einem Flugzeugabsturz - kein Entkommen zu geben scheint und auf der sich schließlich die unterschiedlichen Gruppierungen begegnen. Und eine solche relativ abgeschlossene Welt bzw. eine andere Variation eines filmischen Mikrokosmos wird eben auch in *Titanic* vorgeführt. In einem illustrativen Beiwerk zum Filmklassiker - nämlich dem Buch *James Cameron's Titanic* - begründet Produzent Jon Landau die Entscheidung für eine etwa 150-köpfige „Core Extras Group"[278] folgendermaßen: „We didn't want to bring in fresh, uninitiated extras every two or three weeks, because over the course of the entire production we'd end up showing more people than could possibly have been aboard the ship, […]".[279] Als eine den Realitätseindruck verstärkende Herangehensweise scheint es zumindest plausibel in diesem Fall Extras auch über einen längeren Zeitraum der

[278] Vgl. Marsh: *James Cameron's Titanic*, S. 86.
[279] Vgl. Zitat aus Marsh: *James Cameron's Titanic*, S. 88.

Produktionsdauer hinweg zu engagieren. Außerdem sollte die „Core Extras Group“ den über 2000 Passagieren der *Titanic* auch ein emotionales Gesicht („emotional face“) verleihen. Demnach wäre das Wiedererkennen mancher Extras - sofern es stattfindet - durch den wiederkehrenden Einsatz für das Filmbild vor allem während der Untergangsszenen durchaus beabsichtigt.[280] Diese absichtsvolle Sichtbarmachung auch einzelner Extras muss, wie gesagt, als Besonderheit gewertet werden, denn üblicherweise gilt der Umstand der Wiedererkennbarkeit oder auch nur des einmaligen Auffällig-Werdens von Extras im Filmbild als etwas, das es zu vermeiden gilt.[281] Auch für *Titanic* werden auf *Fandom* winzige Extras-Fragmente angeboten, die den wiederholten Einsatz - mithilfe der Stillstellung und hinzugefügter, allerdings kaum erkennbarer roter Hinweis-Pfeile - vorführen.[282] (Abb. 18)

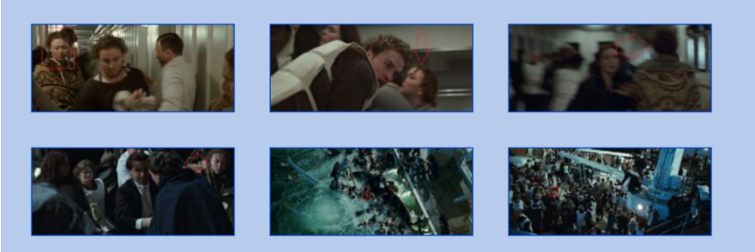


Abb. 18

Die besagte „Core-Extras“-Gruppe kam am Set bei Rosarito, Mexiko - wo Teilabschnitte des Schiffs für die Dreharbeiten nahezu in Originalgröße direkt an der Küste nachgebaut wurden - über mehrere Monate hinweg zum Einsatz.[283] Dass sich neben dem Film auch die Produktion desselben problemlos als großes, emotionales, wenn auch anstrengendes Abenteuer vermitteln lässt, zeigt aber eben nicht nur die bereits erwähnte, den Kinostart begleitende, großformatig aufbereitete Fotostory zur Entstehung von *Titanic*. Vom großen, unvergesslichen Abenteuer der Dreharbeiten *auf* der *Titanic* handeln etwa auch die von Judy Prestininzi in Tagebuchform veröffentlichten Darstellungen.[284] Prestininzi war nicht nur ein Mitglied aus der „Core-Extras“-Gruppe, sie ist vor allem auch eine der beiden Extras, die in Zusammenhang mit dieser Filmproduktion auch

---

[280] Vgl. Marsh: *James Cameron´s Titanic*, S. 88.

[281] Wobei hier die primäre Verantwortung nicht selten und wie selbstverständlich den Extras selbst übertragen wird. So schreibt etwa Hillel Aron in einem Online-Beitrag für *LA Weekly*: „[If] we did notice or recognize background actors, they would be failing at their jobs.“ Siehe Hillel Aron: „Some Hollywood Extras suffer, but others are rolling in it“, unter: *LA Weekly*, *www.laweekly.com*, https://www.laweekly.com/some-hollywood-extras-suffer-but-others-are-rolling-in-it/, Februar 2015, Zugriff am 15.4.2020.

[282] Vgl. *Titanic Wiki*, https://titanic.fandom.com/wiki/Core_Extra_(from_1997_Film), Zugriff am 16.4.2020.

[283] Um für die Dreharbeiten ein eigenes, scheinbar voll ausgerüstetes und funktionsfähiges Filmstudio aufbauen zu können - „the first full-service motion picture studio seen on the West Coast in thirty years“ - hatte *Twentieth Century Fox* in Rosarito, Baja California (Mexiko), also nahe der US-Grenze, eine ausreichend große Fläche Land direkt an der Küste erworben. Vgl. dazu auch die illustrativen Photographien in Marsh: *James Cameron's Titanic*, S. 15ff.

[284] Vgl. Judy Prestininzi: *Living the Legend – The Journal of a Titanic Background Actress*, Poland, Amazon Fulfillment, 2012.

mit ihrem Namen - zumindest vorübergehend - eine gewisse Öffentlichkeit erreicht haben dürften. Im Folgenden möchte ich daher die jeweils unterschiedlichen Umstände der beiden Extras-Fälle kurz skizzieren.

Die besagten Aufzeichnungen von Prestininzi zur *Titanic*-Produktion berichten unter anderem vom scheinbar schlagartig hereinbrechenden Border-Crossing-Horror, denn dieses *Hollywood* ist eben nicht nur in Los Angeles angesiedelt: So hält Prestininzi etwa Eindrücke von plötzlich beobachtbarer Tiermisshandlung fest, wenn sie von in Käfig vergessenen Hundekadavern - und dem Gestank, den diese produzieren - schreibt. Das sind demnach Zustände, die für sie kurz nach der Grenzüberschreitung von den USA nach Mexiko akut sicht- und fühlbar wurden.[285] Von den körperlich herausfordernden Einsätzen der Extras - etwa wiederholtes Ausharren im eiskalten Wasser als noch lebende oder schon tote *Titanic*-Passagiere - handelt wiederum bereitgestelltes Zusatzmaterial, das mit dem Film zusammen auf DVD veröffentlicht wurde.[286] Dort wird das bewegte Untergangs-Set aber auch als aufregende, bis auf 90 Grad kippfähige Rummelplatz-Attraktion präsentiert, welche die gesicherten Körper der Extras zwischen herumpurzelnden Stunt-Personal und Dummies in die für das finale Filmbild benötigten, wildesten (Ab-)Rutschpositionen zwingt.[287] Während eine umfangreiche Auflistung des Stunt-Personals und der Tänzer_innen - versammelt jeweils unter den aufeinanderfolgenden Überschriften „Stunts“ und „Dancers“ - in der Closing-Credits-Sequenz von *Titanic* stattfindet, bleibt der gleiche Prozess für die Extras auch hier wieder aus. Diesbezüglich dürfen scheinbar nicht einmal Mitglieder einer „Core Extras Group“ mit einer Sonderbehandlung rechnen.[288]

Prestininzi, die eben ein solches Mitglied dieser ausgewählten Extras-Gruppe war und ist, wird aber zumindest auf der *Titanic*-Seite der *IMDb* unter „Rest of cast listed alphabetically“ geführt. Sie wird dort auch nicht explizit als Extra, sondern als „Praying

---

[285] Vgl. Prestininzi: *Living the Legend*, S.4.

[286] Vgl. die kurzen, erläuternden Video-Segmente Nr. 54, „Aufnahmen im Bassin“, und Nr. 56, „Aufnahmen außerhalb des Bassins“, zu finden im Menü von Disc 2 folgender Veröffentlichung: *Titanic*, Regie: James Cameron, USA, Twentieth Century Fox/Paramount Pictures/Lightstorm Entertainment, 1997, Fassung: DVD (Special Edition, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005), ca. 187' (aufgeteilt auf DVD 1 und DVD 2).

[287] Vgl. etwa die Darstellungen des Stunt-Koordinators Simon Crane im kurzen Video-Segment Nr. 45, „Kulisse Pupp-Deck mit Schlagseite“, wiederum zu finden im Menü von Disc 2 der eben genannten und für diese Arbeit genutzten *Titanic*-DVD-Veröffentlichung.

[288] Vgl. *Titanic*, DVD 2, 01:22:03-01:22:15 bzw. die gesamte, über sieben Minuten andauernde Credits-Sequenz von 01:16:08-01:23:19.

Woman“ vorgestellt.[289] Den abschließenden Eintrag in ihrem Buch über ihre monatelange Mitarbeit an dieser Großproduktion widmet sie der „Extra’s Premiere“ des Films. Sie beschreibt dort das gemeinschaftliche erste Erleben des Films und damit - ähnlich wie die Extras aus *Battles of Troy* - den gemeinsam praktizierten Blick einer besonderen Community: „As we saw ourselves, there were claps and cheers.“ Und: „I bet some folks that attended that night (that had no part in the filming) thought we were nuts […].“[290] In der Hoffnung, sich beim nächsten Mal auf die Story konzentrieren zu können, hält sie fest, dass sie alle den Film noch einmal sehen werden.[291] Im Buch dieser Core-Extra findet sich übrigens kein Bildmaterial, weder aus der Produktion noch aus dem Film selbst. Diesbezüglich muss wohl von einer finanziellen und linzenzrechtlichen Unterversorgung, zumal bei einer Veröffentlichung als Extra, ausgegangen werden.

Judy Prestininzi präsentiert vor allem das touristische und - trotz einer auffallenden Dauer - vorübergehende Extras-Abenteuer, dessen erzählerischen Einstieg allerdings auch Ideen zur „fantasy of being a movie star“ prägen.[292] Als ein Mitglied einer besonderen Extras-Gruppe war sie über mehrere Monate hinweg für die Produktion beschäftigt. Sie war damit in einer gänzlich anderen Situation als jene durch L.A. wandernden Extras, die vor allem in *Strictly Background* vorgestellt wurden und die bestenfalls mit einem Engagement für einen Tag zu rechnen haben, aber deren Existenz als Extras sich dennoch viel eher als Lebensweise vermittelt.[293] Insofern ist das inzwischen auch als „Tourist Guide“ vermarktete Abenteuer eines touristischen Extra-Seins auf Zeit[294] grundsätzlich von einem Extra-Sein zu unterscheiden, das sich scheinbar am wirkungsvollsten als fortdauernde (Über-)Lebensweise darstellen lässt.

Etwa 16 Jahre nach der Kinopremiere von *Titanic* sorgte kurzzeitig ein vermeintlicher Extra - der möglicherweise ab einem gewissen Zeitpunkt in der Produktion gar keiner

---

[289] Vgl. den Titanic-Cast-Eintrag des Films auf der *IMDb*: https://www.imdb.com/title/tt0120338/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast, Zugriff am 15.4.2020.
[290] Prestininzi: *Living the Legend*, S. 203 f.
[291] Vgl. ebd. S. 204.
[292] Vgl. ebd. S.2.
[293] Laut Prestininzis Aufzeichnungen war sie für *Titanic* über sechs Monate als Extra beschäftigt. Sie wurde als Mitglied der „primary core extras“ aber auch noch Jahre später für verschiedene Folgeprojekte engagiert (etwa 2005 für eine Jubiläums-Edition des Films, oder 2002 und 2005 für die Filmprojekte *Ghosts of the Abyss* und *Last Mysteries of Titanic*). Vgl. ebd. S. 198 und S. 205 ff.
[294] So wurde etwa ein Leitfaden für den potentiellen Extra-Versuch während des Urlaubs in *Hollywood* verfasst, und zwar unter dem umständlichen Titel: *The Tourist Guide to Working as a TV or Movie Extra in Hollywood: How to work as an Extra while on Vacation*. Siehe Darryl Stewart: *The Tourist Guide*, Polen, Amazon Fulfillment, 2014.

mehr war - für ein paar Schlagzeilen. Dabei stand (s)ein Fragment aus dem Film zur Verhandlung. Abrax Lorini hatte im Februar 2014 eine Klage beim kalifornischen Superior Court gegen die Produzenten des Films eingereicht.[295] In dieser Klage wird erklärt, dass er im Oktober 1996 als „Background-Performer" mit einem Tagessatz von 60 Dollar engagiert wurde und - wie schon zuvor bei Prestininzi - zum Set nach Mexiko geschickt wurde.[296] Laut der Klage kam es im Oktober zu einer spontanen aber bedeutsamen Veränderung während der Produktion:

> „Plaintiff […] was called over by director James Cameron who, in the spur of the moment, directed Plaintiff in playing the principal-performer role of the ›Spindley Porter‹ [sic] character opposite character Molly Brown's debut scene played by actress Kathy Bates wherein the result and proceeds of Plaintiff's performance include him carrying Molly Brown's luggage and reciting dialog (hereinafter the ›Principal-Performer Scene‹)."[297]

Lorini als „Spindly Porter" spricht mit Molly Brown und wird Teil eines Dialogs, laut Klage aufgrund einer spontanen Regie-Anweisung, die ein Upgrade bedeuten hätte müssen. Lorini steigt aus dieser Perspektive vom „Background-Performer" zum „Principal-Performer" auf, nämlich in der hiermit markierten „Principal-Performer Scene". Er reagiert also im Filmbild auch mit Worten - nämlich als uniformierter Gepäckträger im besagten Spielfilmfragment - als die gerade in die filmische Handlung eingeführte, vermögende Passagierin der ersten Klasse, Molly Brown, gespielt von Kathy Bates, ihm zügig und bereits im Weitergehen ihre Koffer übergibt. Der Kofferträger - und damit Lorini - ist für wenige Sekunden im Bild. Er übernimmt das Reisegepäck und reagiert zweimal, einmal mit einem kurzen und unterwürfigen „Yes!" und noch einmal mit „Yes, Mam!", wobei die Kamera gleich darauf mit Molly Browns zielgerichtetem Gang mitschwenkt und somit dieser sprechende Träger wieder blitzschnell aus dem Filmbild verschwindet.[298] Zwar sind seine Worte kaum zu hören, und man muss bei der Sichtung über die DVD-Version von *Titanic* schon sehr genau hinhören, weil die lauten Anweisungen der neuen Passa-

---

[295] Lorini reichte die Klage übrigens noch unter dem Namen Vijay ein. Vgl. die erste Seite des 21-seitigen PDF-Dokuments - *titanic_suit* - der Klage, zu finden in folgendem Online-Artikel von Aaron Couch: „'Titanic' Actor Sues for Back Pay", unter: https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/titanic-actor-sues-back-pay-680568, oder direkt:
https://www.hollywoodreporter.com/sites/default/files/custom/Documents/ESQ/titanic_suit.pdf, 14.2.2014, Zugriff am 15.4.2020. Weitere Informationen zum Fall erhält man außerdem unter: *The Superior Court of California - County of Los Angeles*, *www.lacourt.org*, http://www.lacourt.org/casesummary/ui/index.aspx?casetype=civil (Fallnummer BC536365), Zugriff am 15.4.2020.
[296] Vgl. *titanic_suit*, S. 4.
[297] Ebd. S. 4 f.
[298] Vgl. *Titanic*, DVD 1, etwa bei 00:28:03-00:28:10.

gierin sonst alles übertönen, aber das letztendlich von Lorini Gesprochene ist im Film, und zwar auch noch im für diese Arbeit verwendeten Digitalisat des Films. Molly Brown entwickelt sich dann im Rahmen der weiteren Ereignisse des Spielfilms zur Verfechterin der klassendurchdringenden Liebesgeschichte, also des zentralen Grundmotivs der Handlung vor, während und nach der Katastrophe. Ihre erste Begegnung mit der anderen Klasse - also der „Spindly Porter"-Moment - erfüllt somit die Funktion einer Vorschattierung. Der eigentliche Vorwurf gegenüber Regie und Produktion bezieht sich dann laut Klage - und unter Berufung auf die *SAG*-Basisvereinbarung, also die *Codified Basic Agreement* - auf das Vorenthalten von Wissen. Demnach wurde die Tatsache des Upgrades vor einem „non-union employee" - nämlich Lorini - über die Jahre hinweg aktiv verschleiert („actively concealed").[299]

Für sprechende Extras kennen Industrie und *SAG-AFTRA* übrigens auch den Begriff der „omnies". Dieser bezeichnet Extras bzw. „background actors", deren Sprechen allerdings nur Teil eines atmosphärischem Sprachsounds sein kann.[300] Wer daher als Einzelperson im Spielfilm der gesprochenen Sprache mächtig ist und wird, ist eben in diesem Sinn kein Extra mehr. Es wird fast schon absurd, wenn man all diesen Hinweisen nachgeht und man sich permanent in ein Denken mit einer radikal und gleichzeitig verstreut und damit vage abgesteckten Kategorie - wie dem Sprechakt im *Hollywood*-Spielfilm, der ja in seiner Konsequenz für Extras von einer allein gestischen Sprache oder Reaktion unterschieden werden muss - verwickeln lässt. Gleichzeitig wird dabei umso verständlicher, dass sich einzelne betroffene Extras an dieser ewig wiederholten und wohl auch strategisch vermittelten Sprechgrenze orientieren und sie dann beim Wort nehmen, sobald sie diese überschreiten bzw. sobald sie erkannt haben, dass sie instruiert wurden, diese zu überschreiten. Vor allem auch weil eine solche Entwicklung zusätzliche Einkünfte - etwa die über die *SAG-AFTRA* abgewickelte Auszahlung von „residuals" aus der potentiellen Weiterverwertung[301] - bzw. überhaupt erst einen Anspruch auf eine *SAG-AFTRA*-Mitgliedschaft verspricht. Auch *Hollywoods* Schauspieler-_innen können freilich nicht von einer andauernden Beschäftigung ausgehen. Außerdem handelt es sich bei „residuals", wie Fortmueller festhält, auch um Ansprüche, die nicht mit einem Recht auf das eigene Bild zu verwechseln sind und die auch bisher etwa für

[299] Vgl. *titanic_suit*, S. 8 f.
[300] Vgl. *Basic Agreement of 2014*, S. 673.
[301] Vgl. Fortmueller: *Part-Time Labor*, S. 183.

Schauspieler_innen in „web-based programs“ nicht effektiv ausgehandelt werden konnten.[302] Allerdings bedeutet der Anspruch auf „residuals“ zumindest die Möglichkeit einer fortgesetzten Entlohnung in Zeiten ohne Engagement.[303] Abgesehen davon stützt die Mitgliedschaft in einer großen Union die Eigen- und Fremdwahrnehmung einer erreichten Professionalisierung,[304] verweist auf die Akzeptanz der gewählten Profession, hilft so gesehen einer Identifikation mit dem eigenen Arbeits-Image. Für viele Extras - wie etwa Lorini oder jene der *Hollywood South Awards* und aus *Strictly Background* - bleibt die Gesichertheit einer Unions-Zugehörigkeit außer Reichweite, was ihr strategisch verschwommenes Arbeits-Image fortsetzt. Jedenfalls vermittelt sich das Extra-Sein weiterhin als eine Tätigkeit, für die sich ein wirkungsvolles Image der Professionalisierung nicht wie selbstverständlich über eine Unions-Zugehörigkeit einstellt, auch weil sich selbst die Vorstellung professionalisierter Extras insbesondere mit dem „image of glamour“[305] der eigenen - und ja auch immer wieder selbstgewählten - Schauspieler-_innen-Union nur schwer verträgt. Dass das Image bzw. die Idee professionalisierter Extras von der Filmindustrie bis heute als Budget-Problem gewertet wird, hilft natürlich auch nicht. Die wiederholte Auseinandersetzung mit den eigenen Fragmenten und den Fragmenten der eigenen Community ist möglicherweise Symptom einer in dieser Hinsicht chronischen Ent-Ortung aber zeugt gleichzeitig auch von einer gewissen, wenn auch nachträglichen und stark eingeschränkten, Bildmächtigkeit scheinbar machtloser Bild-Arbeiter_innen. In Zusammenhang mit der bisher vorgestellten Extras-Suche transportiert das eben besprochene und gefundene Fragment mit Lorini allerdings, zumal als vorgeschlagenes Gerichtsfragment einer vom Regisseur heimlich herbeigeführten „Principal-Perfomer Scene“ aus *Titanic*, einen eigentlich unmöglichen, wenn auch kaum vernehmbaren Überschuss, der sich dort verrät, wo man den einzelnen Extra bzw. wo sich der_die einzelne Extra sonst eher nicht sucht oder findet, nämlich in der Audio-Ebene des Spielfilms. Mit Blick auf eine möglicherweise unausgesprochene, nicht anerkannte aber vollzogene Überschreitung macht es also doch Sinn, beim vermeintlichen Extra-Fragment nicht nur genauer hinzuschauen, sondern auch hinzuhören.

[302] Vgl. Fortmueller: *Part-Time Labor*, S. 179 f und 206 ff.
[303] Vgl. ebd. S. 180.
[304] Vgl. ebd. S. 223.
[305] Vgl. ebd. S. 210.

Das von *Warner Bros. Entertainment Inc*. bereitgestellte Online-Boulevard-Magazin *TMZ* verkündete zum Lorini-Fall auffallend laut: „Titanic Extra Sues -- I Want a Shipload of Money“.[306] Dazu präsentierte es den kurzen Ausschnitt aus dem Film, in dem die bisher wohl kaum auffällige Person durch einen unübersehbaren Bildeingriff hervorgehoben wird: Auch hier kommt ein roter Pfeil zum Einsatz. Er zeigt auf die uniformierte Person im Bewegtbild.[307] (Abb. 19) Das im Spielfilm Gesprochene bleibt dabei weiterhin hörbar, immerhin soll mit diesem Fragment nicht zuletzt auch der Grund des gerichtlichen Vorgehens vermittelt werden. Dass aber gerade der Grund der Klage als lächerlich gewertet wird, zeigt sich an anderer Stelle, denn der Fall wurde außerdem auch mit einem weiteren Video über den *YouTube*-Kanal von *TMZ* vorgestellt. Bei der sich dabei scheinbar selbstinszenierenden Redaktion sorgen die besprochenen Details und dabei vor allem der späte Zeitpunkt der Klage und der Ausblick auf die potentielle Nachzahlung von „residuals“ - laut der Redaktion etwa 2 $ rückwirkend pro Monat - sichtbar für große Belustigung und Unverständnis. Diese Reaktion findet dann noch ihre nahezu ungebremste Fortsetzung in den User_innen-Kommentaren unter dem Video.[308] Vertraut man allein auf die inszenierte Sichtweise dieser *TMZ*-Mitarbeiter_innen, leidet dieser Extra schlichtweg an Größenwahn. Demnach bewertet Lorini seinen vorübergehenden Sprecheinsatz in einem Akt realitätsferner Selbsteinschätzung und -überschätzung als einen „impressive part“ innerhalb eines Filmklassikers.[309]

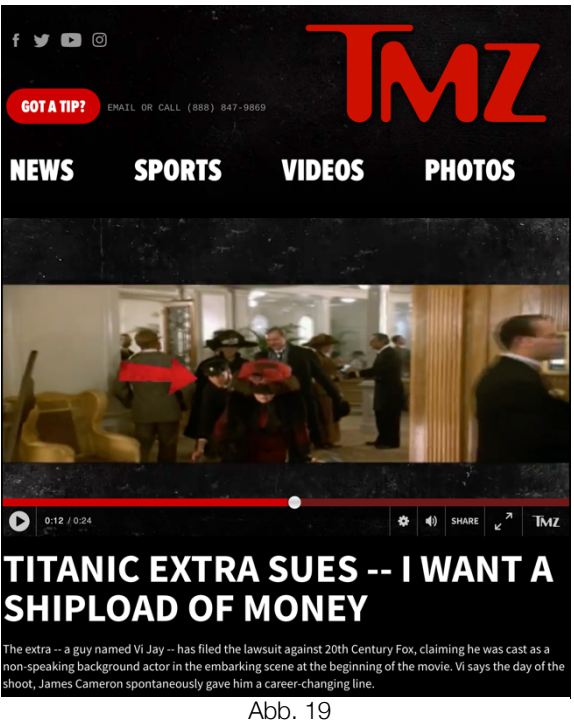


Abb. 19

Dass diese Klage ein möglicherweise verspätetes, aber dennoch ernsthaft durchdachtes, notwendig taktisches Manöver bedeuten könnte, um die chronische Ausweglosigkeit für in diesem Sinn macht- und stimmlose Non-Union-Extras aufzuzeigen, die in einem für sie immer wieder wirkungslosen, für und gegen sie etablierten und dabei

[306] Vgl. den undatierten Beitrag „Titanic Extra Sues -- I Want a Shipload of Money“, unter: *TMZ*, *www.tmz.com*, https://www.tmz.com/videos/0-2q7llrk5, Zugriff am 15.4.2020.
[307] Vgl. das Video zum Beitrag „Titanic Extra Sues -- I Want a Shipload of Money“, 24 Sekunden, etwa bei 00:00:10-00:00:16, Zugriff am 17.4.2020.
[308] Das *YouTube*-Video „Titanic Extra Sues“ (bereitgestellt von *TMZ* am 23.2.2014), unter: https://www.youtube.com/watch?v=xGuA3PzO_Mw, 62 Sekunden, Zugriff am 17.4.2020.
[309] Vgl. „Titanic Extra Sues“, etwa bei 00:00:26-00:00:33, Zugriff am 17.4.2020.

undurchdringlichen Regelwerk verharren, kommt dieser Redaktion scheinbar gar nicht in den Sinn. Lorini hat online jedenfalls an unterschiedlicher Stelle um die notwendige öffentliche Aufmerksamkeit für seinen Fall gebuhlt. Die Klage sollte demnach einen Präzedenzfall für alle schaffen, denen eine faire Entlohnung für ihre „acting services" immer wieder erfolgreich vorenthalten wird. In diesem Sinn wurde nicht nur eine Anteilnahme von Extras, sondern vor allem auch von Schauspieler_innen eingefordert.[310] Seine Positionierung als „disabled American veteran that served twice in a war zone for the United States"[311] verweist aber auch auf potentielle Konflikte anderer Personengruppen, die von den - demnach - ausbeuterischen Tendenzen *Hollywoods* scheinbar besonders betroffen sind. In der Fundraising-Kampagne zur Weiterfinanzierung seines Falls vor Gericht präsentiert sich Lorini außerdem als engagierter Unterstützer von „women's safe houses" und „animal rescue groups".[312] Doch letztendlich war es wohl aussichtslos: Teile der Klage wurden noch 2014 abgewiesen. Davon nicht betroffen war allerdings der Vorwurf eines absichtlich vorenthaltenen Wissens, nämlich bezüglich des Upgrades. Und auch die Frage nicht bezahlter „residuals" blieb weiterhin intakt.[313] Dass Lorinis Fundraising-Kampagne erfolglos blieb[314] und online kaum Reaktionen zum Fall zu finden sind, verdeutlicht vielleicht noch einmal eine aktuell sich durchsetzende Abwendung vom chronischen Ernst betroffener Extras in der öffentlichen Rezeption. Wobei dann eben der kurze, ignorante Spott den ernsthaften Umgang mit Arbeits-Bildern von Extras schon vorgängig unterdrückt. Laut einer weiteren Meldung hat Lorini schließlich auf verbleibende Klageschritte verzichtet.[315] Dass sein Fall online nur durch wenige, vereinzelte Bruchstücke erzählt wird - vielleicht auch nur so erzählt werden kann -, verdichtet seine behauptete filmische Nicht-Existenz, die eben jene eines einzelnen

[310] Vgl. „Titanic Actor Abrax Lorini Suing Twentieth Century Fox Studios and James Cameron for Back Pay", unter: *PRWeb*, *www.prweb.com*, https://www.prweb.com/releases/2014/08/prweb12088319.htm, August 2014, Zugriff am 17.4.2020. Vgl. außerdem Lorinis Einträge auf seiner *facebook*-Seite unter: https://www.facebook.com/ABRAX-LORINI-279759935517246, Zugriff am 17.4.2020.
[311] Vgl. „Please help Abrax Lorini with legal expenses", unter: *FundRazr*, *https://fundrazr.com*, https://fundrazr.com/1tVec?ref=ab_9toR1Mu6cLh9toR1Mu6cLh, Zugriff am 17.4.2020.
[312] Vgl. ebd., Zugriff am 17.4.2020.
[313] Details bzw. das Dokument zur Entscheidung werden wiederum vom *Hollywood Reporter* präsentiert. Vgl. Eriq Gardner: „'Titanic' Bit Actor's Lawsuit Over Back Pay Survives in Lighter Form", unter: https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/titanic-bit-actors-lawsuit-back-744738, 29.10.2014, Zugriff am 23.3.2020.
[314] Das Projekt läuft seit fünf Jahren und wurde bisher mit insgesamt 30 Dollar unterstützt. Vgl. „Please help Abrax Lorini", Zugriff am 17.4.2020.
[315] Vgl. die Meldung „'Titanic' Spindly Porter Drops Lawsuit», unter: https://www.courthousenews.com/titanic-spindly-porter-drops-lawsuit/, 10.11.2014.

Extras ist, dessen potentielle Not scheinbar außerhalb jeder (er)zählenswerten Story steht.

Wie ich nun noch mit einem abschließenden Fallbeispiel zeigen möchte, kann die eher seltene Rezeption der Spielfilmfragmente von Extras aber auch völlig anders verlaufen und möglicherweise sogar mit einer besonderen Form von Allianzbildung im transmedialen Umfeld einhergehen. In diesem Fall zeigt sich das wiedergängerische Potential eines wiederholten Erscheinens eines Extras übrigens in einer anderen Weise, nämlich über das Auffällig-Werden in unterschiedlichen Produktionen. Die sich eher humoristisch-nerdig - aber dezidiert nicht spöttisch - vermittelnde Akkumulation und Umkreisung von Jesse Heimans Extra-Fragmenten kann seit März 2011 im *YouTube*-Clip „World's Greatest Extra" betrachtet werden.[316] In diesem von einem schwedischen User namens Wilhelm Hempel hochgeladenen Video, das seither über vier Millionen Mal aufgerufen wurde, werden zwei Minuten lang zu einem äußerst dramatischen Soundtrack einige Filmmomente des Extras Heiman vorgestellt.[317] Das ist freilich auch komisch anzusehen, wobei deutlich wird, dass nicht zuletzt Heimans auffallendes Aussehen in der Wiederholungsschleife als Attraktion funktionieren soll. Seine "nerdige" Erscheinung ist, wie Heiman andeutet, auch der mögliche Grund, warum er von manchen Regisseuren gerne im Bildzentrum platziert wurde und so von einer - für seine "nerdige" Erscheinung offensichtlich empfänglichen - Zuschauerschaft und Community über unterschiedliche Produktionen hinweg bemerkt werden konnte. Heiman berichtet im Zuge des Bemerkt-Werdens vom Wert der Anerkennung, vermittelt durch eben jene zunehmende Followerschaft, der scheinbar schon früh Wilhelm Hempel angehört.[318]

Im besagten *YouTube*-Video des Users Hempel findet nun seit bald zehn Jahren das betonte Hinzeigen auf den Extra Heiman statt, mal mit einem dem Bild hinzugefügten

---

[316] Vgl. das etwa zweiminütige Video mit dem Titel *World's Greatest Extra* unter: https://www.youtube.com/watch?v=IdEBu7ODVk8, Zugriff am 17.4.2020.

[317] Wobei Heiman Hempel nicht gekannt haben dürfte. Diesen Eindruck der Unkenntnis erhält man jedenfalls, wenn man Jesse Heimans eigene Aussagen aus einem Video beurteilt, das auf *YouTube* seit dem 28.7.2011 unter der Überschrift „German interview with Jesse Heiman" zu finden ist, und bei dem es sich eigentlich um einen Beitrag für das *RTL*-Magazin *extra* handelt. Die relevante Stelle in dem etwa 15-minütigen Video kann man einsehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=8vdDtYUf32I, etwa bei 00:04:56-00:05:26, Zugriff am 17.4.2020.

[318] Vgl. die Aussagen des damals fast 33-jährigen Heimans bezüglich seines "nerdig"-jugendlichen Looks, den Platzierungsstrategien der Regisseure - der „guys" - und einer wachsenden Heiman-Community im Video-Beitrag „The world's best extra" des australischen TV-Senders *Channel 10*. Zu finden ist das dreieinhalbminütige Video seit März 2011 wiederum auf dem *YouTube*-Kanal von *Channel 10*.
Die für meine Auseinandersetzung relevanten Stellen sind zu finden unter: https://www.youtube.com/watch?v=M5QI1ykC9Eo, etwa bei 00:01:09-00:01:50, 00:02:12-00:02:46, Zugriff am 17.4.2020.

Pfeil, aber zumeist durch ein Einkreisen des im Filmbild gefundenen Kopfes.[319] In Folge des Videos wurde Heiman - und vor allem sein wohl als authentisch wahrgenommenes "nerdiges" Image - übrigens so bekannt, dass sein Gesicht im Jahr 2013 als Werbeträger und Pausenfüller beim *Super Bowl* verwertet werden konnte.[320] Jesse Heimans Transformation zum Star-Extra - etwa mit Einsätzen in der Nerd-Serie *The Big Bang Theory* (*CBS*, 2007-2019) bereits vor und auch noch nach 2011[321] - verlief also unter anderem über die konzentrierte Akkumulation und Verbreitung seiner zahlreichen Filmfragmente. Im user-content-gesteuerten, transmedialen Fragmentierungs- und Montageprozess tun sich Verwertungswege auf, die sich - womöglich nur im Ausnahmefall - scheinbar auch für Extras als hilfreich gestalten. Dass Heiman aber bisher noch kein Filmstar geworden ist, zeigt möglicherweise auch auf, wohin solche Umwege eben genau nicht so ohne weiteres hinführen können.

Eine solche ungewöhnliche Entwicklung, aber auch all die zuvor vorgestellten Beispiele einer Spielfilmfragmentierung mit, von und auch gegen Extras, bleiben vom Interesse einer traditionell orientierten Cinephilie eher unberührt. Es scheint dabei weiterhin eine Evidenz wirksam, wonach die Auseinandersetzung mit dem Star und seiner Aura wie selbstverständlich ist und bleibt, während hingegen die Bildeinschreibung der_des einzelnen Extras aus *Hollywood*-Filmen nicht einmal ignoriert werden muss. Im cinephil-akademischen Umfeld werden Fragmente von Extras wohl am ehesten noch dann relevant, wenn man sich filmhistorisch an den womöglich spektakulären, politischen und politisierenden Arrangements von Menschenmassen im Filmbild abarbeitet.[322] Und dann gibt es ja auch Filmstars, die vielleicht irgendwann mal Extras waren. Aber solche Perspektiven ordnen sich wie selbstverständlich dem vermeintlichen Aufmerksamkeits-Regime einer Filmindustrie unter bzw. beflügeln fortwährend seine scheinbar unhintergehbare, intendierte Ästhetik des besonderen Spielfilmfragments. Man fährt

[319] Vgl. das Video „World's Greatest Extra", etwa bei 00:00:05, 00:00:19, 00:00:25, usw., Zugriff am 17.4.2020.
[320] Vgl. Sophie Schillaci: „GoDaddy Breakout Nerd's first Post-Super Bowl Appearance: 'Big Bang Theory'", unter: https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/godaddy-super-bowl-ad-jesse-417838, 4.2.2013, Zugriff am 17.4.2020.
[321] Vgl. Heimans *The Big Bang Theory*-Einträge auf der *IMDb* unter: https://www.imdb.com/name/nm1035503/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 17.4.2020.
[322] Vgl. dazu etwa Lesley Brill: *Crowds, Power, and Transformation in Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2006; oder Michael Tratner: *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*, New York, Fordham University Press, 2008.

damit weiterhin im abgesteckten Fahrwasser einer Filmindustrie, die ja nicht zufällig mit einer widersprüchlich gehaltenen Erzählung - nämlich jener des zum Filmstar aufgestiegenen Extras - groß geworden ist. Über ein grundsätzliches, cinephiles Desinteresse an anderen Fragmenten sowie über richtungsweisende Vorschläge, vielleicht doch einmal anders hinzusehen, werde ich nun im dritten Kapitel schreiben.

3. Cinephilia und die Fragmente der Extras



Abb. 20

Die bisher vorgestellten Fragmente der Extras findet man an unsicher kontextualisierten Orten - etwa *www.giphy.com* - oder an nahezu unbemerkten Plätzen - etwa der *Youtube*-Zone der *Hollywood South BAG Awards*. Sie sind und werden sichtbar durchsetzt mit Prozessen der Bildveränderung und Ergänzungen: Hervorhebungen durch Farbe, Pfeile oder Einkreisungen der verschwindenden Körper bzw. Körperteile. (Abb. 20) Nicht selten wird ihr verschwindender, unfokussierter Bildbereich auch isoliert präsentiert. Sie erscheinen dann wie geisterhaft in ihrer notgedrungen unscharfen, unfertigen Form.

Dass das Extras-Fragment - vor allem in seiner qualitativen Unabschließbarkeit und scheinbar nicht nur ästhetischen Distanz zum Kino und seinen Leidenschaften - zumindest im Umfeld einer einflussreichen cinephilen Tradition keine denkbare Alternative sein dürfte, davon soll der folgende Abschnitt handeln. Im zweiten Teil dieses Kapitels werde ich dann ausgehend von Laura Mulveys Auseinandersetzung mit Douglas Sirks *Imitation of Life* (*Universal Pictures*, 1959) eine exemplarische Einlassung vorstellen, die zwar im cinephilen Fragment ansetzt, aber unter Berücksichtigung der auftauchenden, auch geisterhaften Fragmente Auswege sucht. Schließlich möchte ich zeigen, dass die eigentlich fordernde Geisterhaftigkeit der Extras-Fragmente auch dort unterdrückt wird, wo das - cinephile - Spielfilmbild neutralisierend antwortet, etwa durch die Fleischwerdung der Geister oder das Versteckspiel mit dem Arbeits-Image.

3.1. Standpunkte traditioneller und neuer Cinephilia

Traditionell wird Cinephilia mit einer Zuschauerschaft zusammengedacht, die historisch eine besondere Expertise und Liebe zum Kino und seinen Filmen verbindet, wobei die intellektuelle und aktive Praktik des Filmschauens den besonderen Status definiert: Erst durch das darüber Sprechen und Schreiben, das Verbreiten des Diskurses - etwa in

Filmmagazinen - und Austauschen der jeweiligen Erkenntnisse - früher etwa in „ciné clubs“ - gehört man demnach dazu.[323]

Die Bedeutung der Fragmente einzelner Kinofilme steht und fällt demnach immer schon mit der cinephilen - und daher auch cinephil-akademischen - Zuwendung, die sie entweder erhalten oder eben nicht. Das Spielfilmfragment jedenfalls spielt im cinephilen Diskurs eine entscheidende Rolle. Als im Verhältnis zum jeweiligen Spielfilm oder zu seinem Kino verortetes Bruchstück ist es nicht nur Resultat, sondern auch Ausgangspunkt wiederholter Praktiken des Cuttens, die verschiedene Modi durchlaufen können, verweist auf mentale und transmediale Möglichkeiten, wobei signifikant ist, dass der Spielfilm bereits fragmentarisch produziert und vorgestellt wird. Die Distribution von Trailern, Ausschnitten und einprägsamen Einzelbildern zeigt bereits wie breit der Status des Fragments auch im cinephilen Diskurs gedacht werden muss oder müsste. Es überwindet die Grenze von Stillstand und Bewegung scheinbar mühelos und behält diese Fähigkeit auch dann, wenn der mentale und technische Cut, der dann das einzelne Detail im Bild betreffen kann, rezeptionsseitig stattfindet. Insofern variiert auch der Umfang des cinephilen Fragments: Mal ist es definiert durch den ausgewählten Bereich im stillgestellten Bild, mal durch den einzelnen Frame, mal durch die Geste, mal durch die Szene, (...).

Die Temporalitäten der Extras - etwa ihr Dabeisein bei den Dreharbeiten oder im fertigen Filmbild - und ihre Fragmente bieten sich nicht an, drängen sich nicht auf. Sie sind eben oftmals nur mit der Film-Arretierung zu haben und lassen sich daher auch mit Gilles Deleuze einflussreicher und komplexer Philosophie der Kinobilder[324] nicht auffinden. Raymond Bellour hat bereits darauf hingewiesen, dass Deleuze mit seiner „dynamic taxonomy of images“ aus den 1980er-Jahren die Unterbrechung des Bewegungsflusses des Filmbildes unberücksichtigt lässt.[325] Wobei Bellour hier nicht nur aufgrund der Möglichkeiten des Photograms - also das für die Analyse wertvolle Einzelbild aus einem Film - bei Roland Barthes urteilt.[326] Auch die Bildstillstellung als Inszenierung im Film, also

---

[323] Vgl. Christian Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University, 2006, S. 6 f.

[324] Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild - Kino 1* (1983), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997; und ders. (1985): *Das Zeit-Bild - Kino 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

[325] Vgl. Raymond Bellour: „The Film Stilled“ (1987), in: *Camera Obscura*, Vol. 8, Nr. 3, September 1990, S. 98-124, S. 99.

[326] Vgl. Bellour: „The Film Stilled“, S. 102 ff; und Roland Barthes: „Der dritte Sinn: Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M. Eisensteins“ (1970), in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 47-66, hier speziell S. 64-66.

Momente des Bild-Stillstands während der fortgesetzten Projektion und die dazugehörigen Zeiten bleiben von Deleuzes Überlegungen unberührt.[327] Der Eingriff der konkreten Stillstellung - etwa zuhause mit dem Videorekorder - hat dann so gesehen mit der Bedeutung der Bilder des Kinos erst recht nichts mehr zu tun. Dass Gilles Deleuze in seinen beiden umfangreichen Kinobüchern keine illustrativen Abbildungen aus den besprochenen Filmen präsentiert, begründet er damit - und zwar gleich einleitend in *Kino1* -, dass bereits der Text „nichts sein möchte als eine Illustration der großen Filme".[328] Abbildungen aus Filmen würden aber vielleicht auch der gewählten Prämisse schaden: *Kino1* und *Kino2* und die darin sorgfältig ausgebreitete Entwicklung der Kinobilder halten den Film - im Kino - strategisch in Bewegung, brauchen zuallererst den Film als cinephiles Ganzes, also in seiner idealisierten Ereignisform innerhalb des klassischen Dispositivs, als die imaginierte störungsfreie Projektion mit ihren „beweglichen Schnitten der Dauer". [329] Auch die Dauer im „direkten Zeit-Bild" des modernen Kinos - mit seinen aktionslosen Figuren des sensomotorischen Zusammenbruchs - entsteht mit der Filmbewegung.[330] Alles zeigt sich innerhalb dieser besonderen, die Fragmentierungsmöglichkeiten deutlich einschränkenden Rezeptionsdauer, die sich demnach über die „abstrakte", „nicht wahrnehmbare" und „unpersönliche" Zeit der - damals noch - Einzelbilder auf der Filmrolle schiebt, die der Kino-Apparat versteckt abwickelt.[331] Abbildungen bzw. arretierte Eindrücke in den *Kino*-Büchern von Deleuze würden somit das Denken des „Zeit-Bildes" - nämlich allein mit der Filmbewegung - erschweren.

Im Rahmen dieser äußerst einflussreichen und betont post-fotografischen Bewertung von sich mit der Geschichte verändernden Kinobildern wird der einzelne Frame oder andere herausgerissene und weiterverarbeitete Fragmente bestenfalls noch vor oder erst wieder nach dem Kino und seiner Zeit denkbar. Diese Perspektive besetzt insofern einen kritischen Moment im filmanalytischen Diskurs, weil sich die - mit und gegen Henri Bergson[332] - entwickelten Ideen von „Bewegungs-Bild" und „Zeit-Bild" ausgerechnet in ein Zeitfenster der 1980er-Jahre schieben, in dem sich eine Spectatorship mit dem

[327] Vgl. Bellour: „The Film Stilled", S. 101 f.
[328] Vgl. Deleuze: *Kino 1*, S. 12.
[329] Vgl. Deleuze: *Kino 1*, S. 26.
[330] Vgl. Deleuze: *Kino 2*, S. 53-63.
[331] Vgl. Deleuze: *Kino 1*, S. 14.
[332] Vgl. Deleuze: *Kino 1*, S. 13-26.

Videorekorder ausrüstet und bereits munter im Verbund von Störungen und Eingriff ihre Filme genießt. Überlegungen zum elektronischen Bild - womit Deleuze damals alle Tele-, Video- und digitalen Bilder, die erst im Entstehen sind, meint[333] - werden dann im Abschluss zum zweiten *Kino*buch angestellt. Wenig überraschend bzw. traditionsbewusst cinephil-melancholisch urteilt Deleuze dort, dass diese Bilder „[…] entweder zur Veränderung des Kinos oder zu seiner Ersetzung führen, die seinen Tod bedeutet."[334] Soviel muss dazu gesagt werden: Es ist jedenfalls nicht Ziel dieser Arbeit, diese These mithilfe der vorgestellten digitalen Fragmente der Extras im Rückblick zu stützen.

Natürlich gibt es in der Film-Theorie längst auch die arretierten Fragmente eines anderen Kinos. In ihrem Buch *Death 24x a Second* erweitert Laura Mulvey Raymond Bellours Konzept einer dem Ereignis der Filmprojektion weiterhin eng verbundenen „pensive spectatorship" um die Qualität einer vergleichsweise kaltschnäuzigen „possessiveness".[335] Diese demnach durch die technischen Möglichkeiten vitalisierte Zuschauerschaft friert - womöglich an der Schwelle von Cinephilie und Fandom - ihr Spielfilmbild ein, setzt es wieder in Bewegung und sucht und wiederholt den begehrten Ausschnitt. Eine solche „possessive spectatorship" ist somit im Besitz von Bildern, die den ephemeren Eindruck des früher oftmals nur noch - also nach dem Erlebnis im Kino - mental abrufbaren Filmbildes unterwandern. Diese Zuschauerschaft ist einerseits - wie Mulvey betont - das fetischisierende Produkt eines „delayed cinemas"[336], aber eben möglicherweise auch dessen Co-Produzent. Damit wäre der_die Zuschauer_in nunmehr seit Jahren mit einer Kernkompetenz der Filmindustrie ausgerüstet. Womöglich bleibt auch eine solche Spectatorship großteils weiterhin im durchaus industriell und diskursiv gesteuerten Fetischangebot verhaftet, aber sie kann zumindest theoretisch aus dem fertigen Film jedes Bewegt- und Einzelbild cutten bzw. besitzen, wie sie es möchte. Dass diese Option, wenn sie genutzt wird, fliehende Details zu Tage fördern kann, die oftmals mit mehr oder weniger überraschenden Erkenntnissen und der gleichzeitigen Entschleierung von Industriewissen zusammenfallen, dürfte nicht weiter überraschen. Mulvey beschreibt allerdings nicht nur eine Option, vielmehr veranschaulicht sie eine Tendenz,

[333] Vgl. Deleuze: *Kino 2*, S. 339.
[334] Vgl. Deleuze: *Kino 2*, S. 339.
[335] Vgl. Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006, S. 144 ff; und Raymond Bellour: „The Cinema Spectator: A Special Memory", in: *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Ian Christie (Hg.), Amsterdam, Amsterdam University, 2012, S. 206-217, S 212 f.
[336] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 11.

das sich Zuspitzen einer Praktik, die wie selbstverständlich mit der Idee des den Bildinhalt bestimmenden männlichen Blicks im traditionellen US-Kino bricht. Die Filmwissenschaftlerin sieht in Ansätzen eine den US-Spielfilm anscheinend entmannende, nachträgliche Zuschauerposition realisiert, die sie selbst einnehmen kann, und die es der Theoretikerin gestattet, außerhalb jener streng gesetzten, kritisch-feministischen Parameter zu argumentieren, die für sie in den Jahrzehnten der Akademisierung von Filmtheorie noch unhintergehbar zu sein schienen. Wie sie 2012 in einer erweiterten Edition ihres Essaybands *Fetishism and Curiosity* ergänzend anmerkte, war es diese drastische Modifikation von Spectatorship, die mit der Dematerialisierung der Strukturen des Kinos einherging, die ihre pre-feministische, nämlich cinephile Haltung gegenüber dem *Hollywood*-Kino der 1950er-Jahre wieder aufflammen ließ.[337] Der ebenfalls im Rahmen einer absichtsvollen cinephil-akdemischen Durchdringung argumentierende Autor Christian Keathley fixiert in seinem Buch *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* - das wie Mulveys Studie zur Spectatorship ebenfalls im Jahr 2006 veröffentlicht wurde - die einflussreichste Phase ausgelebter Cinephilie in der Zeit von 1945-1968.[338] Dominiert war diese von auteur-theoretischen Bestrebungen, die von Frankreich ausgehend schließlich auch in den USA und Großbritannien eine effiziente Neubewertung leisteten,[339] wobei durchaus die Aufwertung des damaligen *Hollywood*-Kinos bzw. seiner kulturellen Bedeutung ins Zentrum rückte. Dass jetzt ausgerechnet im medialen Durcheinander des aufgesprengten Kinodispositivs, also mit dem Hinauswachsen einer Spectatorship aus der zumindest in der Theorie der 1970er-Jahre noch formulierbaren ideologischen Kapsel, die Rückeroberung, das offene Vermitteln und Berücksichtigen der cinephilen Empfindung auch im Rahmen akademischer Diskurse endlich vertretbar erscheint, ist alles andere als ein Treppenwitz der Filmgeschichte. Immerhin steht mit Cinephilie eine Kategorie der ausgelebten Leidenschaft zur Diskussion, die zuallererst - und möglicherweise immer noch - von einem deutlich maskulin geprägten Verhältnis zum Film Zeugnis ablegt und die traditionell mit dem klassischen Arrangement des allzu leicht angreifbaren Kinodispositivs zusammengedacht wird.

[337] Vgl. Laura Mulvey: „Fetishism and Curiosity Revisited“, in: dies.: *Fetishism and Curiosity. Cinema and the Mind's Eye*, überarbeitete Ausgabe, London, BFI, 2012, S. vii-xix, S. xiii ff.
[338] Vgl. Keathley: *Cinephilia and History*, S. 9.
[339] Vgl. ebd. S. 89.

Mulvey analysiert in einem Kapitel ihrer Studie - anhand der Idee einer besitzergreifenden Spectatorship - die Eröffnungssequenz aus Douglas Sirks *Imitation of Life* (*Universal Pictures*, 1959). Demnach wird nicht nur in diesem *Hollywood*-Melodram über die Stillstellung des Filmbildes durch die Filmschauenden das Posenspiel des weiblichen Stars virulent. Wobei das ideologisierte Blickregime als inzwischen deutlich durchbrochen beschrieben wird. So geben etwa, wie Mulvey an anderer Stelle ausführt, Robert Mitchums Posen in Don Siegels Film-Noir *The Big Steal* (*RKO Radio Pictures*, 1949) oder Miriam Hansens Anmerkungen zu einem komplexen Zuschauerverhältnis angesichts einer sich ambivalent präsentierenden Filmikone wie Rudolph Valentino, Aufschluss darüber, dass die Objektwerdung und das Objektmachen nunmehr beide Geschlechter betreffen kann und - wenn auch eingeschränkt - immer schon betroffen hat.[340] Das Anhalten und Wiederholen einzelner Gesten und Posen durch die besitzergreifende Zuschauerschaft sorgt für die entscheidende Transformation, im Zuge dessen die Star-Aura nicht nur verblasst. Mulvey formuliert es folgendermaßen: „The human figure becomes an extension of the machine, conjuring up the pre-cinematic ghosts of automata."[341] Die sadistische Verstümmelung fällt allerdings nicht nur auf den Star - weiblich und männlich - zurück, sondern auf den ganzen Film, also seine narrative Geschlossenheit, womit ein durchaus ambivalentes, ideologie-kritisches Verhältnis zum Spielfilm als Industrieprodukt Thema bleibt.

In der analysierten Einstiegsszene aus *Imitation of Life* posiert die Protagonistin Lora (Lana Turner) reflexartig für einen Fotografen bzw. ihren zukünftigen Lover Steve (John Gavin). Dazu schreibt Mulvey: „Such a moment of exaggerated gesture is a characteristic not only of the performance of gender but also of the melodramatic aesthetic itself, with its privileging of ›frozen moments‹."[342] Die Heraushebung des vor allem weiblichen Stars durch die innerfilmische Inszenierung der flüchtigen Erstarrung hat, wie bereits erwähnt, besonders im US-Melodrama der 1950er-Jahre System, lässt sich mithilfe der aktiven Bildarretierung der Filmschauenden festmachen und kann in weiterer Folge im bewegten Filmbild nachvollzogen werden. Kaum neu, aber weiterhin von Belang, ist in diesem Zusammenhang das indirekte Argument, dass das Posenspiel im Spielfilm eben nicht an die fiktive Inszenierung eines fotografischen Akts, den es - wie es etwa *Imitation of Life*

[340] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 167 ff.
[341] Ebd. S. 170.
[342] Ebd. S. 155.

vermittelt - vielleicht heraufbeschwört, gekoppelt sein muss, sondern dass sich dieses Wechselspiel von dynamischer Bewegtheit und annähender Stasis zum fundamentalen Bestandteil einer den aktiven männlichen und den passiven weiblichen Körper als Sensation inszenierenden Spielfilmästhetik entwickelt hat. Bemerkenswert ist jetzt allerdings, dass Mulvey den Aktionsradius einer „possessive spectatorship" zuallererst über Auffälligkeiten innerhalb dieses Wechsels oder eben über andere formale und stilistische Besonderheiten bzw. „visual clues"[343] auslotet. Offensichtlich setzt sie voraus, dass ein possessiv agierendes Publikum weiterhin dort anhält und wiederholt, wo im vorgegebenen filmisch-narrativen Rhythmus - hier des klassischen *Hollywood*-Kinos - entweder durch Stasis (z.B. Pose) oder dynamischer Zuspitzung (z.B. Tanz) des Stars für einen Moment oder eine ganze Szene lang absichtsvoll Extreme gestaltet sind. Der Eingriff dieser Zuschauerschaft wäre dann die Umsetzung eines „built-in or ›pre-programmed‹ demand, within the film itself", also womöglich weiterhin eine Unterwerfung unter die „fetishistic power of the cinema",[344] womit der Aktivitätsradius und Radikalitätsmodus dieser plötzlich gar nicht mehr so aktuellen Zuschauer-Avantgarde freilich sofort deutlich eingeschränkt wäre. Und Mulvey nimmt eine weitere, ihre Spectatorship irgendwo auch verharmlosende Abgrenzung vor, die angesichts ihres Bekenntnisses zu einer wiedergefundenen Cinephilie als durchaus traditionsbewusst verstanden werden kann. Auch wenn es von nun an das Bild und die darin sichtbar gewordenen Details sind, die faszinieren, dass selbst Träumerei, die weit über das Bild hinausgeht, denkbar wird, bleibt die Rückkehr als Imperativ der abschließende Prozess: „[This] kind of reverie, moving as it does away from the image, to the semi-reality of biography, anecdote and gossip, ultimately gives way and returns to the diegetic space of the story."[345] Zum Potential eines Richtungswechsels - etwa nach einer Bildstillstellung - schreibt sie: „But delaying the image, extracting it from its narrative surroundings, also allows it to return to its context and to contribute something extra and unexpected, a deferred meaning, to the story's narration."[346] Die in diesem Sinn notwendig produktive Kehrtwende und die sich darin ausdrückende immerwährende Verzahnung des besitzergreifenden Modus

[343] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 146.
[344] Vgl. ebd. S. 146 f.
[345] Ebd. S. 174.
[346] Ebd. S. 151.

des „possessive spectators“ mit dem intellektuellen Modus des „pensive spectators“, bewahrt den Spielfilm demnach auch vor der Banalität seiner Fragmente.[347]

Mulveys *Death 24x a Second* wurde 2006 veröffentlicht. Die Zuschauerschaft wird darin in einem Dispositiv verstreut, das sicherlich weit über den Kinosaal hinausragt. Doch diese nunmehr „interactive“ und „digital spectatorship“[348] scheint erstmal noch auf die Anwendung von DVDs über das TV-Gerät oder den PC-Monitor reduzierbar. Aus heutiger Sicht ist das freilich nicht mehr haltbar. Das digitale Videoportal *Youtube* war zu dieser Zeit gerade ein Jahr alt, die Gründung des Blogging-Space *Tumblr* stand noch bevor und die erfolgreiche Verbreitung von Spielfilmen über Streaming-Portale wie *Netflix* war längst noch nicht argumentativ verrechenbar. Verschiedene digitale Fragmentierungs- und Auflösungsexzesse von Spielfilmen standen erst bevor. Die eigentliche Zurückweisung manifestiert sich daher deutlicher in darauf folgenden, internationalen cinephil-akademischen Debatten, etwa wenn Ekkehard Knörer in seinen bewusst als cinephil ausgelegten Anmerkungen zu Filmen auf tragbaren Sichtungsgeräten gleich im Ansatz klarstellt: „This is not about [...] contributions to a new Do-It-Yourself video culture on platforms from *Vimeo* to *YouTube*.“[349] Auch der Aufsatztitel „Beyond the Fragments of Cinephilia. Towards a Synthetic Analysis“[350] des australischen Filmwissenschaftler Adrian Martin kann - trotz des inhaltlichen Erweiterungsversprechens - erst recht nicht verhindern, dass gleichzeitig mit einer kurzen Einführung in die Geschichte der cinephilen Fragmente immer schon auch die Rede von Fragmenten ist, denen die cinephile Anerkennung verwehrt werden muss.[351] Martin bekennt sich abschließend zu einer vergleichsweise politisierten „contemporary cinephilia“, mit ihrer aufgeschlossenen Haltung gegenüber verschiedenen Zugängen zum filmischen Fragment („filmic fragment“) bzw. dem Moment im Kino („*moment* in cinema“).[352] Besprochen wird allerdings gleich zu Beginn des Textes die cinephile Tradition der Abtrennung eines magischen Moments („magical moment“) bzw. des besonderen Fragments („special fragment“) mit

[347] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 146-149.
[348] Vgl. ebd. S. 22 und 27.
[349] Ekkehard Knörer: „Movable Images on Portable Devices“, in: *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Gertrud Koch/Volker Pantenburg/Simon Rothöhler (Hg.), Wien, SYNEMA, 2012, S. 169-178, S. 169.
[350] Adrian Martin: „Beyond the Fragments of Cinephilia. Towards a Synthetic Analysis“, in: *Cinephilia in the Age of digital Reproduction. Film, Pleasure and Digital Culture Vol. 1*, Scott Balcerzak und Jason Sperb (Hg.), London, Wallflower Press, 2009, S. 30-53, S. 30.
[351] Vgl. ebd. S. 30 f.
[352] Vgl. ebd. S. 50.

seiner hervortretenden „gesture“, gerne auch „camp gesture“, oder seiner bedeutenden „camera movement“.[353] Natürlich steht dann die Auseinandersetzung mit dem traditionell unausgeschöpften analytischen Potential im Vordergrund, dennoch wird auch in diesem Text die Selbstverständlichkeit des besonderen oder sublimen Fragments - über das Cinephiles eben schreiben und sprechen - nicht wirklich problematisiert oder gar zurückgewiesen. Es taugt weiterhin als selbstverständliche Basis einer nun vorgeschlagenen „synthetic analysis of film“, die eine klassische, nämlich narrativ-ästhetisch orientierte, und poststrukturalistische Tradition der Filmanalyse zusammenführen soll.[354] Der Ausschluss jedenfalls bleibt intakt. Aber das ist aus aktueller Perspektive deshalb problematisch, weil sich an der Oberfläche verschiedener Netzportale zunehmend zeigt, dass es auch eine Beschäftigung mit - und eine Wahrnehmung von - anderen Fragmenten aus Spielfilmen gibt. Die Frage ist daher, welchen Verlust es bedeuten könnte, wenn gewisse Fragmente weiterhin so behandelt werden, als wären sie nicht da oder gehörten nicht dazu.

Der amerikanische Filmblogger Girish Shambu [355] hat in seinen abschließenden Argumenten seines E-Books, das einer „New Cinephilia“ gewidmet ist, folgendes vorgeschlagen: „[What] we […] need is a bridge that spans the great gulf that separates cinephiles from non-cinephiles, thus uniting them in a project that can help contribute, in however modest a fashion, to the project of social change.“[356] Aber warum überhaupt „non-cinephiles“? Wer sollte das sein? Die exklusive Praktik einer cinephilen Community betrifft offensichtlich nicht nur das filmische Fragment, sondern auch immer schon ihre potentiellen Mitglieder. Möglicherweise hat ja auch beides miteinander zu tun. In einem aktuelleren Manifest bespricht Shambu die „Old Cinephilia“ als nostalgische, universalistische Kategorie vornehmlich weißer, heterosexueller Männer, die sich allerdings nach wie vor behaupten kann.[357] Die heranwachsende „New Cinephilia“, die sich laut Shambu im Unterschied zur Tradition im Internet und im ”realen” Leben wohl fühlt, bleibt mit dem Hier und Jetzt verwickelt, stärkt die Stimmen, das Kino und die

[353] Vgl. Martin: „Beyond the Fragments“, S. 30 f.
[354] Vgl. ebd. S. 42.
[355] Vgl. *Girish Shambu*, *https://girishshambu.net*, Zugriff am 22.4.2020.
[356] Girish Shambu: *The New Cinephilia*, Kino-Agora Nr. 8, E-Book, Montreal, caboose, 2015, Kapitel „Cinephilia and the World“ (Kindle-Position etwa 679-688).
[357] Vgl. Girish Shambu: „For a New Cinephilia“, in: *Film Quarterly*, Vol. 72, Nr. 3, Frühling 2019, S. 32-34, S. 32.

Narrative unterdrückter Gruppen - „women, queer, indigenous, people of color“[358] - und setzt der universalen Verschließung die partikulare Ungesichertheit ihrer unterschiedlichen Mitglieder entgegen.[359] Aber trotz der Multiplikation bleibt auch der Blick dieser neuen Cinephilia primär auf die Arbeit von Filmkünstler_innen bzw. Filmemacher_innen gerichtet, wenn es auch hier vor allem die marginalisierten sind und eben nicht der weiße, westliche und männliche Auteur.[360] Durch diese direkt aus der Tradition übernommene Hierarchie einer Zuwendung ist weiterhin davon auszugehen, dass Film-Extras - nicht nur des privilegierten Systems *Hollywood*, sondern eben auch alle anderen - mit die letzten Bildarbeiter_innen bleiben, die von der heilsamen Berührung einer ja auch diskursprägenden Cinephilia erfahren. Die Fragmente der Extras spielen jedenfalls nach wie vor kaum eine Rolle. Und selbst wenn Extras eigentlich unübersehbarer Teil eines cinephilen Fragments sind, findet selten der notgedrungen an ein Nichtwissen stoßende und dadurch umwegige, möglicherweise betont spekulative Versuch einer Auseinandersetzung mit ihrem Dabeisein im Filmbild statt.

Mit Mulvey gedacht, steht man also dem besonderen Spielfilmfragment als cinephilem Objekt nicht zufällig gegenüber, sondern weil man es, nachdem es sich im Filmverlauf aufgedrängt hat, vorerst mental und dann mithilfe technischer Apparatur herausgetrennt hat, oder weil das besagte Einzelbild oder die Szene anderswo deutlich im Gravitationsfeld von Fetischisierung und Re-Integrierbarkeit bzw. über das Verhältnis von Teil und Ganzem präsentiert wird. Während Mulvey den mit dem Ganzen verrechenbaren Überschuss, der solchen Fragmenten eigen ist, eher als integralen Bestandteil einer intendierten Mise-en-Scène untersucht, beschreibt Keathley - bezugnehmend auf Roland Barthes „*punctum*“ und Paul Willemens „cinephiliac moment“[361] - die Bedeutung eines eher privaten, weniger berechenbaren Aufeinandertreffens: Ein Fragment, ein Detail, das dann im Einzelfall den cinephilen Moment auslöst, eine Geste etwa, die mit der einzelnen, alternativen Zuschauerpraktik zusammenfällt und dabei eine Art epiphanisches Beben bewirkt. [362] Keathley verweist auf Lesley Sterns persönliche Auseinandersetzung mit einem solchen Moment, den sie mit Freud und Epstein erklärt, nämlich als

[358] Shambu: „For a New Cinephilia“, S. 32.
[359] Vgl. ebd. S. 32.
[360] Vgl. ebd. S. 33.
[361] Vgl. Keathley: *Cinephilia and History*, S. 32-34 und S. 41-42.
[362] Vgl. ebd. S. 32-34 und S. 41-42.

unheimliche Begegnung, ein unerwartetes Treffen mit sich selbst.[363] Erst die Anwesenheit eines bestimmten Zuschauers grenzt somit das besondere, aber in der Folge immer noch intersubjektiv verhandelbare Fragment - verhandelbar nämlich in seinen Voraussetzungen als „cinephiliac moment" - ab. Keathley unterscheidet solche vorerst eher subjektiv erinnerten von unvergesslichen bzw. denkwürdigen Momenten, also den „memorable moments", [364] deren inszenatorische Offensichtlichkeit die akademische Auswertung begünstigt.

Dort wie da wird den Fragmenten das Weiterwandern in oder die Entstehung aus einem undurchsichtigen oder falschen Kontext nicht leicht gemacht. Nun haben die verschiedenen diskussionswürdigen Abgrenzungsbestrebungen Tradition, neu ist hingegen, wie bereits angedeutet, dass die seit einigen Jahren ausufernde, transmedial herumwirbelnde „Cornucopia of Images"[365] digitale bzw. digitalisierte Bildobjekte bzw. Fragmente hinterlässt, die mit dem vergangenen Kinoerlebnis oder überhaupt mit dem Kino und seinen magischen Momenten scheinbar nichts mehr zu tun haben. So erwecken dann ja auch die besprochenen Extras-Fragmente als GIF und in der seriellen Aneinanderreihung einen erstmal komischen Eindruck. Es ist also unter anderem zu entscheiden, inwieweit sich eine zur Expansion ansetzende Cinephilia in der Zukunft aus Verflechtungen winden kann und sollte, die auf direkt vermittelten Erfahrungen aus dem Filmerlebnis, die sich nachträglich im Ernst des sublimen Fragments verdichten, gründen. Shambus radikalere Überlegungen helfen da wie gesagt nur bedingt weiter, auch wenn er etwa mit der Philosophie Jacques Rancières darüber nachdenkt, dass es an der Zeit wäre, Cinephilia aus ihrer „comfort zone" zu erlösen, sie als „politique de l'amateur" zu begreifen, „[...] to refer to this special situation in which hierarchies between professionals

---

[363] Vgl. Keathley: *Cinephilia and History*, S. 33; und Lesley Stern: „Film and the Uncanny – I Think, Sebastian, Therefore … I Somersault", unter: *Australian Humanities Review*, www.*australianhumanitiesreview.org*, http://australianhumanitiesreview.org/1997/11/01/film-and-the-uncanny, November 1997, Zugriff am 23.4.2020.

[364] Vgl. Keathley: *Cinephilia and History*, S. 33.

[365] In seinem Aufsatz „A Cornucopia of Images" räumt Charles Musser mit dem Vorurteil einer naiven Spectatorship auf, das die pre- und frühkinematografische Phase stigmatisiert. Er zeichnet anhand von intermedialen Verweisen in Beispielen aus der Malerei, der Fotografie, des Tableau Vivants und des Films nach, welche komplexen Vergleichsstrategien mit dieser Bilderflut einsetzten. (Vgl. Musser, Charles: „A Cornucopia of Images: Comparison and Judgement across Theater, Film and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century", in: *Moving Pictures: American Art and Early Film 1880-1910*, Manchester, Hudson Hills Press, 2005, S. 5-37.) Die Metapher eines überquellenden Bilder-Füllhorns scheint mir jedenfalls auch für die aktuelle Situation - allein mit Blick auf die Digitalisierung und Fragmentierung analoger Bildbestände - durchaus angebracht.

and amateurs dissolve and knowledge flows in both directions.“[366] Bei Rancière existiert das Kino vor allem im regen Austausch von theoretischer und affektiv-cinephiler Wissensproduktion,[367]also in der praktizierten Überwindung einer Aufspaltung, die zwar immer behauptet und eingefordert, aber eben kaum aufrechtzuerhalten ist. In *Film Fables* präsentiert er die provokante These, dass verschiedene Filmregisseure, cinephile Autoren bzw. Kritiker, Philosophen und Theoretiker - allesamt Männer - die Filmerzählung und Kinogeschichte durchkreuzende Fabeln produzieren. Demnach wird durch eine nicht selten nachträgliche Neubewertung von Fragmenten eine „plastic dramaturgy“ einfach imaginiert - etwa bei Hitchcock - weil sie anders nicht stattfindet.[368] Was bei Rancière an dieser Stelle noch festgehalten werden muss ist, dass der französische Philosoph und Cinephile, wenn er sich mit Jean-Luc Godards mehrteiligem Video-Essay *Histoire(s) du cinéma* (*Canal+*, 1988-1998) auseinandersetzt, vor frühromantischen und damit universalistischen Fragmentierungsbestrebungen - er bezieht sich etwa auf Novalis „everything speaks“ und Schlegels Universalpoesie[369] - warnt. Dieser Zugang führt demnach im *Histoire(s)*-Kapitel zu Alfred Hitchcock dazu, dass unterschiedliche Objekte präsentiert werden, allerdings in einer Weise, die ihre affektiv-narrative Zugehörigkeit bzw. ihren spezifischen Ort im Kino, dem sie angehören, nicht mehr transportiert. Stattdessen treten alle nur denkbaren Wort-, Ton- und Bildfragmente in einen cinephil-melancholischen Metaphern-Reigen. Rancière problematisiert in dieser Auseinandersetzung eine Fragmentierung, die eine Verharmlosung aller Kinobilder zur Konsequenz hat. [370] Abgesehen davon, dass angezweifelt werden kann, dass die Loslösung der Hitchcock-Fragmente von ihrem Herkunftsort - also dem Kino - in Godards *Histoire(s)* wirklich vollständig gelingen kann und soll, scheint es erstmal problematisch, Rancière für (m)eine Arbeit in Stellung zu bringen, die sich den Fragmenten der Extras widmet. Was ich allerdings aufgreifen möchte, ist der bei Rancière durchhallende, indirekte Vorwurf einer Methodik der Aufwertung - wenn auch erstmal eingeleitet durch die Auflösung und Abwertung - narrativer Filme bzw. des narrativen Kinos durch eine Fragmentierung unter falschen Vorzeichen. Damit wird nämlich auch ein Ausschluss von

[366] Shambu: *The New Cinephilia*, Kapitel „Cinephilia and the World“ (Kindle-Position etwa 709-725).
[367] Vgl. Jacques Rancière: The Intervals of Cinema, e-book, London, Verso, 2014, Preface.
[368] Vgl. Jacques Rancière: „Prologue: A Thwarted Fable“, in: ders.: *Film Fables*, Oxford und New York, Berg, 2006, S. 1-20, S. 13 ff.
[369] Vgl. Jacques Rancière: „A Fable without a Moral. Godard, Cinema, (Hi)stories“, in: ders.: *Film Fables*, Oxford und New York, Berg, 2006, S. 171-187, S. 178-179.
[370] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 145; und Rancière: „A Fable without a Moral“, S. 171 ff.

unterschiedlichen Fragmenten vorstellbar, die solchen Aufwertungsbestrebungen hinderlich erscheinen bzw. die zu diesem Zweck nicht einsetzbar sind.

Auch wenn mit der längst theoretisierten und scheinbar gesicherten Vielfalt von Spectatorship[371] - und damit ja auch von Cinephilia - vergangene, psychoanalytische Modelle für sich allein nicht mehr als tragfähig gelten, möchte ich dennoch daran erinnern, dass es womöglich mit der Autonomie so einfach nicht ist, auch weil sie spätestens dort an ihre Grenzen stößt, wo die Extras-Fragmente beginnen. In seiner Studie zur psychologischen Verwickeltheit einer Zuschauerschaft mit dem Kino hat Christian Metz im Rahmen seiner Filmsemiotik vor mehr als 40 Jahren einleitend drei Maschinen beschrieben, die gemeinsam die Gestalt der „cinematic institution“ [372] bestimmen. An die Seite der Maschine Filmindustrie und Spectatorship stellt er die Maschine „cinematic writer“, die aber womöglich durch ein Übermaß cinephiler Anstrengung suboptimal in Betrieb gehalten wird. Metz erklärt mithilfe von Melanie Kleins Objektbeziehungstheorie ein entscheidendes Ziel, wonach der Film und vor allem der Spielfilm im Kino vom soziokulturell verfestigten Makel des „bad objects“ zu befreien ist. Das nährt wiederum den Zwang, den einzelnen Film - und dabei so viele Filme wie möglich - als „good object“ zu etablieren.[373] Denn: „[The] institution as a whole has filmic pleasure alone as its aim.“ [374] Die Wissensvermittlung akademisch sich äußernder Cinephilie passiert demnach bestenfalls im Hintergrund oder könnte als Maskierung einer Aufwertungsinstitution interpretiert werden. Sowohl die Filmindustrie als auch Cinephilia verfestigten demnach - und verfestigen möglicherweise weiterhin - ihre gemeinsame Position auf der Seite des reproduktiven Pols von „filmic pleasure“ schlichtweg, weil es nicht so einfach ist, sich davon zu distanzieren. Für das „good object“ als Ziel der Vermittlung braucht es dann aber auch besondere Fragmente, die womöglich die gemeinsamen Fragmente einer traditionellen Cinephilia und Filmindustrie sind. Metz schwächt den „good object“-Befund zwar ab, indem er das Beispiel der *Cahiers du cinéma*-Kritiker anführt, die sich Mitte der 50er-Jahre ja extrem abwertend zum

[371] Vgl. etwa Judith Mayne: *Cinema and Spectatorship*, London, New York, Routledge, 1993.
[372] Vgl. Christian Metz: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London, Macmillan, 1982, S. 7 f.
[373] Vgl. ebd. S. 9 ff.
[374] Ebd. S. 7.

französischen Qualitätsfilm äußerten.[375] Diese oppositionelle Haltung ist allerdings im Zusammenhang mit der folgenden Auteurisierung des *Hollywood*-Kinos und dem Filmschaffen der *Nouvelle Vague* als erste Phase einer „good object"-Strategie einzuschätzen. Metz beschreibt hier die Zwangsläufigkeit eines permanent einsetzenden „restoration mechanism".[376]

Die cinephile Unabhängigkeit - und das Ziel ihrer Vielfalt - ist womöglich auch heute nicht so ohne weiteres zu haben. Dazu passend schlagen die Medienwissenschaftler_innen Dale Hudson und Patricia Zimmermann in einer aktuelleren Auseinandersetzung - und mit Argumenten Barbara Klingers - vor, dass man sogar über den Zustand einer cinephilen Identifikation mit der Industrie nachdenken müsste, und sie begründen dies beispielhaft mit dem Interesse an unterschiedlichen Filmeditionen, die mit dem Versprechen von jeweils neuem „behind the scenes" und „making of"-Material locken.[377]

Unter Berücksichtigung solcher fortgesetzten Verstrickungen, die ja Formationen belastbarer Ästhetik zum Ziel haben, scheint das nach wie vor vergleichsweise Unbesprochene etwa der *Hollywood*-Extras und ihrer Fragmente alles andere als zufällig. Traditionelle Cinephilia definiert sich eher in der Abgrenzung ihres Kinos - dass auch das einer Industrie ist - und braucht dazu auch die Einheit des Films, die sich wiederum in den sich empfehlenden Fragmenten und Körpern fortsetzt. Das psychoanalytische Konzept der imaginierten Ganzheit - also die Identifikation mit dem „unified body"[378] - mag auf die neuen Formen von Spectatorship und Cinephilia nicht so ohne weiteres anwendbar sein. Andererseits bedeuten die Fragmente der Extras - und damit auch die ungesicherten Ohren, Hände und Rücken, die sich erstmal so gar nicht zusammensetzen lassen - für eine belastbare Idee des Kinos womöglich immer noch eine Zumutung. Die „fetishization of the marginal"[379] meint so gesehen eben schon auch und immer noch die richtigen Bilder und nicht solche, die dann womöglich bereits vorgängig als Fragmente des Alltäglichen, des hereinbrechenden Realen, des Austauschbaren, der naiven Träu-

[375] Vgl. ebd. S. 9; Der einflussreichste Text dazu stammt wohl von Francois Truffaut. Vgl. Truffaut: „Eine gewisse Tendenz im französischen Film" (1954), in: *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2 1945 bis heute, Theodor Kotulla (Hg.), München, Piper, 1964, S. 116-132.
[376] Vgl. Metz: *Psychoanalysis and Cinema*, S. 9 ff.
[377] Vgl. Dale Hudson und Patricia Zimmermann: „Cinephilia, technophilia and collaborative remix zones", in: *Screen*, Spring 2009, S. 135-146. S. 138.
[378] Vgl. etwa die Auseinandersetzung mit dem Spiegelstadium bei Jackie Stacey: „Feminine Fascinations: Forms of identification in star-audience relations", in: *Stardom. Industry of Desire*, Christine Gledhill (Hg.), London und New York, Routledge, 1991, S. 141-163, S. 146.
[379] Vgl. Keathley: *Cinephilia and History*, S. 33.

mereien oder des Lächerlichen, des Prekären oder gar der banalen Arbeit für das Kino imaginiert werden.

Mulveys Vorschlag eines „delayed cinema“, in dem manche Details ruhen und sozusagen darauf warten irgendwann bemerkt oder gefunden zu werden,[380] beschreibt auch ein potentielles Kino der Extras - mit seinen verzögerten Suchoptionen - eigentlich sehr passend. Eine hiermit vorgeschlagene Zuwendung müsste vielleicht dort ansetzen, wo sich Vorstellungen bezüglich Cinephilia und Extras überschneiden. Und das betrifft dann eben doch das jeweilige, sicherlich unterschiedliche Arbeits-Image für das Kino bzw. die Frage seiner jeweiligen Ungesichertheit, aber womöglich auch die Idee von einem Lebensstil bzw. die Vorstellung einer entschieden gelebten Liebe und Leidenschaft für das Kino. Das berührt aber auch, wie ich gleich ausführen möchte, Ideen zu einem hereinbrechenden Geisterhaften, das einerseits das Kino der Extras - nochmals mit Blick auf ihre Fragmente - mitdefinieren müsste, aber eben auch gerne und dabei ganz allgemein mit der cinephilen Spielfilmfragmentierung zusammengedacht wird.

[380] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 8 f.

3.2. Fragmente aus *Imitation of Life*

Da für die Verfestigung des besonderen Fragments unter anderem die cinephile Praktik des wiederholten Schreibens darüber von Bedeutung ist, soll im Folgenden ein Kapitel aus Mulveys Buch - nämlich ihre Analyse der besagten Szene aus Douglas Sirks Melodrama *Imitation of Life*[381] - näher betrachtet werden, wobei insbesondere auch das Abbildungsangebot im Text interessante und über die Argumente hinausverweisende Merkmale ausstellt.

In *Death 24x a Second* wird nicht nur eine sich für Mulvey abzeichnende Verflechtung einer „possessive" und „pensive spectatorship" besprochen, sondern gleichzeitig die mit dieser Verflechtung womöglich verwandte, beständige Unentwirrbarkeit von Cinephilie und Filmtheorie sichtbar, eine Unentwirrbarkeit übrigens, die nicht zuletzt über das beständige Weiterwandern bzw. Weiterreichen, also den ununterbrochenen Austausch von Fragmenten organisiert zu sein scheint. Die Wissenschaftlerin betont hier freilich nicht zufällig: „[Vertov's *Man with a Movie Camera*] has been, throughout the writing of this book, a constant companion and source of visual pleasure for me."[382] „Visual pleasure" bedeutet diesmal ein Zugeständnis und ist nicht mehr primär Ausdruck und Antrieb einer Problematisierung, wie in Mulveys berühmten Aufsatz aus dem Jahr 1973.[383] Die treibende cinephile Perspektive, die wieder vertretbare „good object"-Relation soll vor dem Leser nicht maskiert stattfinden und ist im speziellen Fall der Autorin besonders dort aufschlussreich, wo sie das klassische *Hollywood*-Kino berührt. In drei Kapiteln, die den analytischen Mittelteil ihres Buches umfassen, behandelt Mulvey jeweils einen Film und bewertet bzw. stabilisiert dabei etwa Alfred Hitchcocks *Psycho* (*Paramount Pictures*, 1960) einleitend als „milestone" und Douglas Sirks *Imitation of Life* abschließend als „landmark".[384] Vor allem die Analyse von Exzess[385] und der Decodierungsversuch zu Sirks Film scheinen einer Faszination geschuldet - einer Faszination übrigens, die ja auch

---

[381] Das Kapitel trägt den Titel „Delaying Cinema". Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 144-160.
[382] Ebd. S. 13.
[383] Vgl. Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino" (1973), in: *Texte zur Theorie des Films*, Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Stuttgart, Reclam, 2003, S. 389-408.
[384] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 85 und S. 158.
[385] Zum Exzess im Melodrama und bei Sirk vgl. etwa John Mercer und Martin Shingler: *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Short Cuts, London und New York, Wallflower, 2004, S. 21-24; oder vgl. die Problematisierung des theoretisierten „mode of excess" - nämlich als ein „Zuviel" in der filmischen Darstellung - im Melodrama bei Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin, Vorwerk 8, 2004, S. 19 und S. 167-168.

meine Überlegungen antreiben - , die Mulvey im Vorwort folgendermaßen auf den Punkt bringt: „The cinema combines, perhaps more perfectly than any other medium, two human fascinations: one with the boundary between life and death and the other with the mechanical animation of the inanimate, particulary the human, figure.“[386] Dass sich diese Aufmerksamkeit, die der menschliche Körper und seine geisterhafte Konservierung - etwa für die Leinwand - seit jeher generiert, anhand problematischer und dabei bewusst oder unbewusst inszenierter Blickhierarchien, die sich unter anderem als unterschiedliche Grade von Bewegtheit und Raumaneignung ins Filmbild einschreiben können, verhandeln lässt, ist spätestens seit Mulveys einflussreicher *Hollywood*kritik diskutiert worden. Mulvey verliert den feministischen Ansatz in *Death 24x a Second* nicht aus den Augen aber urteilt freilich unter ungleichen Voraussetzungen, indem sie auf andere Filmbilder zurückgreift bzw. ja nur auf solche zurückgreifen kann, auf Bilder nämlich, die die ausufernden Eingriffsmöglichkeiten des Publikums und eine umfangreiche Fragmentierungshistorie immer schon mittransportieren und - im Rückblick - immer schon mittransportiert haben.

Die weitreichende und durchaus riskante Einladung in ein „delayed cinema“ verführt bzw. nötigt, wenn man so will, zum cinephilen Befreiungsschlag. „When I first fell in love with the cinema of Douglas Sirk [...]“, lautet eine weitere Liebeserklärung im Kapitel zu *Imitation of Life*.[387] Und das ist wiederum nur einer von zahlreichen Belegen der Offenlegung dieser immer auch persönlichen Einlassung. Während Mulvey 1973 noch über das programmatische „Wir“ formuliert und die Zerstörung von Vergnügen und Schönheit an/von Filmästhetik noch als ein primäres Ziel ihrer Analyse präzisiert,[388] steht in diesem jüngeren Text außer Zweifel, dass es genau darum nicht mehr gehen kann. Mulvey formuliert diesen Aspekt eines „then“ und „now“ ihrer cinephilen Zeitstudie bereits im Vorwort des Buches.[389] Ihre Entscheidung, nämlich dem eigenen, auch traditionell-cinephilen Subjekt erstmal wieder auf die Beine zu helfen, mag rückblickend auch als eine existentiell motivierte Vorjustierung bewertet werden. Das cinephile Subjekt muss - so ließe sich diese Herangehensweise als Einschnitt lesen - endlich wieder aufrecht stehen, bevor man eine Betrachtung riskieren kann, die ansonsten irgendwann im

[386] Mulvey: *Death 24x*, S. 11.
[387] Ebd. S. 145.
[388] Vgl. Mulvey: „Visuelle Lust“, S. 392.
[389] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 7-10.

Verdacht stehen könnte, einem Prozess das Wort zu reden, der als fortgesetzte, wenn nicht gar finale Zersetzung des cinephilen Objekts und Dispositivs imaginiert werden könnte. Daher womöglich die Entscheidung: Der Film ist wieder mindestens so schön wie er immer war. Dazu passt dann auch der „possessive spectator", der ja, will er relevant und besprechenswert sein, einer traditionell-cinephilen Praktik der Fragmentierung, die mit dem Modus der industriellen Aufmerksamkeitslenkung im Einklang steht, erstmal zuzustimmen hat. Und dazu gehört dann wiederum, dass der „possessive spectator" auch „pensive" sein muss, seine ausgewählten Ausschnitte als Film- oder Kinofragmente Sinn machen und erklärt werden müssen und daher nicht einfach irgendwo unbesprochen, im falschen Kontext bzw. zum falschen Zweck, verscherbelt werden dürfen.

Laura Mulvey argumentiert jedenfalls entschlossen entlang einer Filmsequenz aus *Imitation of Life*, an welche sie als eine Sequenz von besonderer Schönheit - „particular beauty"[390] - herantritt. Die Strandsequenz, die sie herausarbeitet, bildet den Filmanfang. Im Mittelpunkt der Jahre umfassenden Ereignisse und Krisen, die im Spielfilm versammelt werden, steht die Bekanntschaft zweier Frauen, nämlich Lora Meredith (Lana Turner) und Annie Johnson (Juanita Moore) und das Drama ihrer beiden etwa gleichaltrigen Töchter. Dabei determiniert nicht nur der sich aufdrängende Kontrast von „whiteness" - Lora - und „blackness"[391] - Loras zukünftige Haushälterin und Freundin Annie - die Stoßrichtung unvermeidlicher Zuspitzungen. Die Sirk'sche Mise-en-Scène, wie Mulvey im Kapitel darlegt, ist hingegen als komplexe Codierung einer Intersektionalitäts-Problematisierung, hier vor allem als Verhandlung von sich potenzierenden Verschränkungen bekannter Gender- und Rassismusmotiven - mithilfe der Figur Annie und ihrer Tochter Sarah Jane -, entschlüsselbar. In der besagten Strandsequenz, die direkt an die Opening-Credits-Sequenz anschließt, findet nun die erste Begegnung von Lora, Annie und deren Töchtern statt. Außerdem läuft Lora auf der Suche nach ihrer Tochter auch dem Fotografen Steve Archer (John Gavin) vor die Linse, der im Rahmen der - den Film durchziehenden - Konflikte, gleichfalls eine tragende Rolle spielen wird und als Mann zuerst von Lora und später auch ihrer Tochter begehrt wird. Es ist ein heißer Tag des Jahres 1947 und ganz Coney Island scheint von einer dichten Menschenmasse eingenommen. Mulvey beginnt die Szenenbeschreibung folgendermaßen:

[390] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 152.
[391] Vgl. die Begriffe bei Mulvey: *Death 24x*, S. 148.

> „*Imitation of Life* opens in Coney Island. After an establishing shot of the crowded beach, a complex and carefully choreographed crane movement introduces Lora Meredith (Lana Turner) as she hurries along the boardwalk, pushing through a crowd of passers-by. Leaning over the trail to look down to the beach, she searches for her lost daughter, Susie. The crane shot continues to follow her down a flight of steps leading to the beach, and a man (John Gavin as Steve Archer) positioned at the bottom takes her photograph. Without seeing him, she crosses to the left of the screen and questions another man (›Pardon me. Have you seen a little girl in a blue sun-suit?‹). But he turns away without speaking. As she moves back to the right of the screen the crane shot cuts abruptly. The next shot acts as a pivot, as it were, for the sequence as a whole, shifting attention from Lora to Annie Johnson (Juanita Moore). First of all, Lora bumps headlong into Steve, the photographer.“[392]

Ganz im Sinne einer Fortführung cinephiler Erinnerungs- und Wiederholungskultur, die sich der Aufwertung der Sirk'schen bzw. melodramatischen Mise-en-Scène widmet, erklärt Mulvey im Folgenden - und anhand der ausgewählten Eröffnungssequenz - die komplexe, symmetrische Struktur des Films. Gewicht legt sie dabei z.B. auf das Sichtbarwerden von „black extras“[393], die in der Eröffnungssequenz aber erst mit der Bildarretierung wirklich verhandelbar werden, weil sie in der weißen Menschenmasse des korrekt bewegten Films kaum bemerkt werden können.[394] Diese Beobachtung stabilisiert sie im Rahmen des streng choreographierten Arrangement, als Öffnung einer symmetrischen Klammer, die erst mit der monumentalen Begräbnissequenz, die den Film beendet, wieder geschlossen wird.[395] Während des Begräbnisses prägen dann nämlich - zumindest vorübergehend - zahllose „black extras“ den Eindruck des ablaufenden Spielfilmbilds. Das alles wird übersetzt als Teil einer Inszenierung, der offensichtlich keine Geste, kein Blick entkommt, auch wenn Mulvey vor allem die extra-diegetische[396] Perspektive, die sich durch das auffallende Erscheinen von „blackness“ in einem *Hollywood*-Spielfilmbild der späten 1950er-Jahre aufdrängt, herausarbeitet und sie mit Abschluss des Kapitels noch einmal die geisterhaft-dokumentarische Qualität des Filmfragments beschreibt.[397] In Sirks Fall scheint jedenfalls erstmal jedes neugefundene Detail, also auch jeder Exzess, der sich erst im Augenblick der Arretierung zeigt,

[392] Mulvey: *Death 24x*, S. 151.
[393] Vgl. ebd. S. 156 oder S. 157.
[394] Vgl. ebd. S. 156.
[395] Vgl. ebd. S. 156-158.
[396] Vgl. zum Einsatz des Begriffs „extra-diegetic“ bei Mulvey: *Death 24x*, S. 27 oder S. 147.
[397] Vgl. ebd. S. 160.

Bestandteil einer den Film immer als Ganzes überblickenden und womöglich noch darüber hinaus denkenden Gestaltungsintention. Die extra-diegetische Auseinandersetzung mit den „black extras“ aber eben auch das Sichtbarwerden einer „elegant young black woman“ [398] in der Anfangs-Sequenz - nämlich durch die nachträgliche Stillstellung des Filmbildes - scheinen sogesehen längst vorjustiert, etwa durch den Kontext der filmischen Handlung und die Verstärkung des Rassismus-Motivs durch die Mise-en-Scène.

So beispielhaft also hier der Prozess einer cinephilen Fragmentierung, die - wie bereits erwähnt - verschiedenen Interessen zuspielt, vorgeführt wird, so überraschend sind auch jene Momente innerhalb Mulveys Text- und Bildzusammensetzung, in welchen um und an der deskriptiven Wiederholung und Analyse der Sequenz ablenkende Öffnungen produziert werden, die sich eigentlich nicht mehr schließen lassen. „[Lora] crosses to the left of the screen and questions another man. But he turns away without speaking.“, heißt es etwa im zuvor angeführten Zitat aus der Szenenbeschreibung.[399] Auffallend an dieser Zeile ist, dass Mulvey eine Reaktion einbindet bzw. eine Figur etabliert, die im weiteren Verlauf ihrer Argumentation zur Star-Pose oder zum bewusst ästhetisierten Ineinandergreifen sozial-ethischer Konflikte - Sexismus, Rassismus, Klassengesellschaft - keine Rolle spielt. Der scheinbar namenlose Mann bleibt - genauso wie im Film - ungeklärt oder lässt sich innerhalb der anvisierten Schlussfolgerungen schlichtweg nicht weiter einbinden, ist aber für die Autorin aufdringlich genug, um ihn in der Szenenbeschreibung zu behalten. Da diese Figur - bzw. ihre Interaktion mit der Protagonistin Lora - ja nicht zufällig stattfindet, unterscheidet sie sich von den meisten Körpereinschreibungen der Extras, die durch die künstlerisch und industriell materialisierten Inhalte und mit der affirmativen Antwort des Ausschlussverfahrens einer traditionellen Cinephilia aus dem Blickfeld gehalten werden. Anhand von Mulveys Bilderfragmenten, die die Analyse zu *Imitation of Life* ergänzen sollen, lassen sich dann allerdings doch Unstimmigkeiten beobachten, die möglicherweise gar nicht gezeigt

[398] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 156.

[399] Die deutsche DVD-Version zeigt diesen Moment übrigens in zwei Versionen. Während die Antwort des Mannes in der Originalfassung tatsächlich nicht zu hören ist und nur der Mund sich bewegt, ergänzt die deutschsprachige Fassung diese Bewegung um ein lautes „Nein!“. Vgl. *Solange es Menschen gibt (Imitation of Life)*, Regie: Douglas Sirk, USA, Universal Pictures,1959, Fassung: DVD (Universal Hollywood Classics, 2014), etwa 119', 00:02:54-00:02:58.

werden sollten und im dazugehörigen Text auch zu keiner direkten Auseinandersetzung führen.

3.2.1. Geistererscheinung in Mulveys Fragmenten


Abb. 21

Im Kapitel zu *Imitation of Life* befinden sich jeweils an den rechten oberen Rändern der jeweiligen Seiten und gleichzeitig in unmittelbarer Nähe der dazugehörigen Ausführungen verwirrende Bildeindrücke.[400] Die ergänzenden Titel - etwa „Annie and the children" oder „Lora's pose for the photographer"[401] – signalisieren, welche Hauptfiguren und Aktionen hier gezeigt bzw. sichtbar werden sollen. Eingebunden in die Thematik einer Sirk'schen Mise-en-Scène der „white" und „black extras"[402] treten freilich auch die anderen Körper hervor. Mit Blick auf den Zustand der verwendeten Bilder lässt sich allerdings festhalten, dass außerdem auffällt, dass hier einiges im Verborgenen bleibt bzw. nicht sichtbar wird. Folgende Punkte sind im speziellen Fall jedenfalls bemerkenswert: Die Abbildungen sind schwarz- bzw. grau-weiß und jedenfalls nicht dazu geeignet - und klarerweise auch nicht dazu gedacht - Farbintensitäten, die als zentrale Merkmale der elaborierten Codierung des Familienmelodramas aufgefasst werden und die insbesondere auch als relevante Bedeutungsträger innerhalb der Sirk'schen Mise-en-Scène gelten,[403] wiederzugeben. Die Abbildungen wirken außerdem sehr unscharf, wodurch Körperformen und Details von Gesichtsmerkmalen verwischen, so dass nicht zuletzt auch Blickkonstellationen - Wer schaut wen an? Wer schaut wohin? Welche Blicke kreuzen oder treffen sich? - und


Abb. 22

[400] Die hier als Abb. 21 und 22 ausgewiesenen Bildzitate sind Screenshots aus der digitalen Version des Buches, welche die visuellen Merkmale, um die es mir geht, ausreichend wiedergeben. Sie lassen sich auch in den mir bekannten Auflagen - nämlich der ersten (2006) und der vierten (2012) - der Printversion des Buches nachweisen. Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 153, 155 und 157.
[401] Vgl. ebd. S. 153 und 155.
[402] Vgl. ebd. S. 156.
[403] Vgl. dazu etwa Thomas Elsaesser: „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" (1972), in: *Imitations of Life – A Reader on Film & Television Melodrama*, Marcia Landy (Hg.), Michigan, Wayne State University, 1991, S. 68-91, S. 76.

imaginierte Bewegungsmöglichkeiten in ein verführerisches Feld der Kontingenz eingeschrieben werden. Das ist auch insofern von Belang, ruft man sich in Erinnerung, dass Mulvey in ihrem berühmten Aufsatz aus dem Jahr 1973 von einer begrenzten Blickdynamik im *Hollywood*film ausgeht. Demnach waren drei Blicke fixierbar: der Blick der Kamera, „die das pro-filmische Geschehen aufzeichnet", der Blick des Publikums „beim Betrachten des Endprodukts" und der Blick, „den die Figuren innerhalb der Leinwandillusion miteinander wechseln".[404] Wobei dann der narrative Film vor allem die beiden ersten Blicke verneint und sie den Blicken auf der Leinwand unterordnet, um die Anwesenheit der Kamera und des Publikums erstmal zu verschleiern.[405] Mit dem besagten Bildangebot in Mulveys aktuellerem Buch werden nun ausgerechnet die Blickkonstellationen der Figuren untereinander aufgelöst. Damit werden zwar die immerzu vergessenen Blicke der Extras nicht plötzlich sichtbar, aber immerhin Teil eines Möglichkeitsfeldes. Weiterhin im Verborgenen bleiben allerdings potentielle Blickkontakte zwischen Zuschauern_innen und Extras oder auch die geheimen *Hollywood*-Blicke der Stars, mit denen - wie in *Strictly Background* erörtert - manche Extras auch zwischen den Dreharbeiten konfrontiert werden und die sie dann Jahre später immer noch berühren oder belasten.

Die Abbildungen im *Imitation of Life*-Kapitel kennzeichnet aber nicht nur eine unübersehbare Unschärfe. Das allein vermag schon zu verwirren. Verwirrend ist aber außerdem, dass das Seitenverhältnis nicht stimmt. Das verarbeitete Format ist offensichtlich nicht korrekt abgebildet. Die Menschen sind verzerrt und wer steht oder sich in aufrechter Position befindet, erscheint wie in die Länge gezogen. (Abb. 21 und 22) Im Zusammenfallen von Stillstand, Verzerrung und Unschärfe erscheinen die als relevant herausgearbeiteten Details auf den zweiten Blick fast schon willkürlich gewählt bzw. selbst mit Kenntnis des Films kaum wiederzuerkennen. Der Abbau von konkreten Formen und Kompaktheit der Körper bzw. das sich Auflösen einzelner menschlicher Körper aber auch das Zusammenfließen verschiedener Körper an den Rändern, wirkt auf die behaupteten Bildinhalte zurück und zersetzt ihre Gewissheit. Daher zeigt „Lora's pose for the photographer" (Abb. 22) nicht zwingend einen weißen Mann, der eine weiße Frau fotografiert bzw. eine Frau, die sich von einem Mann fotografieren lässt und - vielleicht am allerwenigsten - wie Lora Meredith für den Fotografen Steve Archer posiert, nämlich

[404] Vgl. Mulvey: „Visuelle Lust", S. 407.
[405] Vgl. ebd. S. 407.

indem sie für den einsatzbereiten Fotoapparat ihren Bewegungsfluss ausbremst. Die Abbildung gerät - wenn man so will - viel eher selbst aber diesmal inhaltlich anders in Bewegung und löst auch die Pose auf. Mit diesem Bild werden eher unheimliche Eindrücke produziert, die den Blick neu lenken. In der linken Bildhälfte verschmelzen zwei unverhältnismäßig strahlende, weiß gekleidete Körper miteinander. Am rechten Bildrand sorgt wiederum ein hereintretender, unpräziser, grauer Körper für Unruhe. Genauso lässt sich festhalten, dass „Annie and the children" (Abb. 21) in der oberen Bildhälfte eine Art unverhältnismäßige Konzentration an Auflösung versammelt. Zahlreiche Gestalten geraten dort zunehmend außer Form je länger man hinsieht, und aufgrund der Verflachung des Bildraumes rücken sie auch dichter an die als zentral behaupteten Charaktere heran. Die Extras aus *Imitation of Life* - und zwar so, wie sie sich in diesen Bildern zeigen, also in ihrer sich hier zuspitzenden und unheimlicher werdenden Ungestalt - rücken den behaupteten Protagonist_innen in unangemessener Weise an den Leib. Dieses Bildmaterial scheint jedenfalls mit den Fragmenten einer traditionellen Cinephilia nichts mehr gemeinsam zu haben.

Es mag sein, dass auch die anderen Abbildungen in Mulveys Buch mit den Eigenschaften der Farblosigkeit, Unschärfe und Verzerrung beschrieben werden können. Im Kapitel zu *Imitation of Life* überraschen diese Zustände aber nicht allein aufgrund ihrer Distanz zur Sirk'schen Mise-en-Scène, also weil damit etwa Farben und Rahmen verschwinden. Diese Zustände fallen schlichtweg durch die Zahl und Dichte der abgebildeten Menschen deutlicher ins Gewicht, zumal in einem Kapitel, das sich einer potentiellen neuen Sichtbarkeit der Extras widmet und in einem Buch, das von der Faszination des - mit dem Filmbild - bewegten und stillgestellten menschlichen Körpers ausgeht. Das merkwürdig Unpräzise dieser Bilder, das zu keiner Zeit erklärt wird, hält indexikalisch ein Nicht-Wissen in der Schwebe, das ja nicht allein im Zusammenhang mit Extras relevant bleibt. Es provoziert auch andere Fragen: Etwa nach dem Kontext der Buchproduktion, also nach den möglichen Gründen, die erklären könnten, warum das Bildangebot so merkwürdig verzerrt und unscharf anmutet. Und die vorgeschlagene Abzweigung - nämlich hinein in die verschiedenen Orte und Temporalitäten der „black extras" der Sirk'schen Inszenierung[406] - scheint jedenfalls plötzlich auch nur noch eine von vielen Möglichkeiten mit den Extras aus *Imitation of Life* zu denken. Das Konturlose, Unsichere

[406] Vgl. Mulvey: *Death 24x*, S. 157 f.

und Geisterhafte dieses Bildangebots - Zustände, die es übrigens qualitativ in ein Nähe-Verhältnis zu anderen, bereits besprochenen Fragmenten der Extras rückt -, lädt den_die Leser_in und Bildbetrachter_in außerdem dazu ein, sich besser auch einmal selbst zu überzeugen, der Szene und ihren Geistern selbst nachzuspüren.

Mulvey schließt das *Imitation of Life*-Kapitel in einer Weise ab, die den Blick doch noch einmal auf das begleitende Bildmaterial in seiner merkwürdigen Verfasstheit lenkt, wenn auch indirekt. Sie schreibt von Spielfilmbildern einer veränderten Spectatorship, die sich mehr und mehr dem Status eines Dokuments annähern, während sie ein paar Zeilen weiter über die sich einschreibende Gleichzeitigkeit von Präsenz und Tod Lana Turners und zahlreicher Extras, die sich am Set um den Star versammelt haben, nachdenkt. Aber wenn sie schreibt „[to] see *Imitation of Life* now, after Lana Turner's death and, no doubt, the death of many extras sourrounding her on the set, [...]", harmonisiert sie ganz nebenbei und nahezu bruchlos zwei sich fremd bleibende Zustände. Der gesicherte Tod eines Stars und damit sein_ihr Erscheinen in allen möglichen Bildern ist stets auch von dieser Faktizität durchdrungen. So ein Körper - wo auch immer der enden oder auch nicht enden mag - lässt sich daher in einem elementaren Sinn nicht auflösen oder vollends aushöhlen. „An index […] is a sign produced by the ›thing‹ it represents."[407] Laura Mulvey formuliert die geisterhaft erscheinende Temporalität des Dokuments entlang der Zeichentheorie von Charles S. Peirce. Und diese Rückkehr in die Vergangenheit durch das Kino wird scheinbar durch die neue Spectatorship und ihren Kino-Fragmenten der neuen Technologien vorangetrieben.[408] Doch der Stoff, in dem sich die so produzierten Geister der Lebenden oder Toten versammeln, ist offensichtlich nicht der gleiche. Sie erscheinen im Umfeld eines bereits produzierten Wissens oder eben Nicht-Wissens. Lana Turners abbildlich hereintretende Positioniertheit - und auch die anderer Schauspieler_innen mit Namen - zwischen lebendig und tot kann argumentativ leicht und plausibel entschärft werden, weil nicht zuletzt diesbezüglich ein konkretes Wissen hinzugezogen werden kann, während die unbekannten Tode der Extras - trotz eines behaupteten „no doubts" vieler Tode - für den Einzelfall eben oftmals spekulativ bleiben müssen bzw. den Nachweis scheinbar gar nicht erst benötigen.[409] Vielleicht lassen sich die Geister der Extras als die dringlicheren begreifen, weil auf ihre unablässige

[407] Mulvey: *Death 24x*, S. 9.
[408] Vgl. ebd. S. 9 f.
[409] Vgl. ebd. S. 160.

Wiederkehr bisher kaum jemand antworten möchte. Sie wären dann aber auch nur durch eine Dringlichkeit gekennzeichnet, die wiederum durch das potentiell massenhafte ihrer Bilder und Fragmente - und damit durch die absurde Idee eines jederzeit produzierbaren und wie selbstverständlichen Geisterhaften - bedroht sein dürfte.

3.3. Geister und Zombies

Dass Vorstellungen zur Position und Form der Extras im Bild und auch in der Bildbewegung - möglicherweise auch allzu naheliegenden - Ideen des Geisterhaften entsprechen, zeigt sich nebenbei noch in der marxistisch-dekonstruktivistischen Gespenster-Diskussion von Jacques Derrida. Wobei Derrida - mit Berufung auf Marx - das Gespenst vom Geist unterscheidet. Bei Derrida wären die hier besprochenen Bildgeister der Extras womöglich bereits Gespenster, denn das Gespenst bezeichnet bei ihm ein gewisses Sichtbarwerden, die „leibliche Erscheinungsform" des Geistes, sein „Leib-Werden", allerdings nur im Umfang einer fordernden „Nicht-Präsenz". [410] Einmal schreibt Derrida (laut Übersetzung): „Diese Heimsuchung verschiebt sich wie die anonyme Silhouette oder die Gestalt einer stummen Komparsin, die die Hauptperson (*le personnage capital*) sein könnte. Sie wechselt den Ort, man weiß nicht mehr genau, wo sie ist […]." [411] Derridas Heimsuchung passiert hier - wie gesagt - mit Marx und mit dem Gespenst der Ware, die ihren Gebrauchswert sucht, und auch die Komparsin spukt hier mit der Zeit von Marx und daher eher auf der Bühne als auf der Leinwand.[412] Was sich hier allerdings gerade aufgrund des erstmal befremdlichen Kontextes auch verrät, ist eine gewisse Fixierung oder Verkrustung potentieller Extra-Bilder in einem - und für einen - allgemeinen Bildkomplex des Geisterhaften.

Im wie selbstverständlich funktionierenden Vergleich bei Derrida aber auch im entproblematisierenden Nebeneinander von Lana Turner und den Extras bei Mulvey, zeichnet sich ab, dass Spielfilm-Extras - und ihre Vorfahren auf der Bühne - zumindest retrospektiv als immer schon vorgängig einem allzu plausiblen aber dabei dennoch besonderen Zustand zugerechnet werden: In dieser Vorstellung einer massenhaften

[410] Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (1993), Übersetzung aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 19 und S. 142.
[411] Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 207.
[412] Vgl. ebd. S. 207.

Geisterhaftigkeit werden sie - in einem gewissen Sinn und im Gegensatz zum Star - scheinbar nie nur lebendig. Andererseits hält etwa der französische Philosoph und Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman als ethische Herausforderung fest: „The extras are those who have not succeeded in ›making a name‹ for themselves.“[413] Und ein paar Zeilen weiter: „They die forgotten, like dogs.“[414] Also sie sterben wie Hunde, aber immerhin: auch sie sterben bevor sie tot sind. Also müsste mit ihrem Geisterhaften doch auch eine gewisse Verlebendigung auf dem Spiel stehen, die allerdings erstmal von den Fakten des Todes nichts wissen kann bzw. scheinbar nicht zu wissen braucht. Der Autor beschreibt schließlich sich antagonistisch gegenüberstehende Film-Ästhetiken, anhand der im Erscheinen der Extras zwischen passiver Masse (*Hollywood*) und aktiver, geschichtsgestaltender Community[415] (etwa bei Claude Lanzmann, Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Alexander Sokurov oder Harun Farocki) unterschieden werden kann.[416] Dabei geht es Didi-Huberman scheinbar um das Zurückgeben von Gesichtern, Worten und Gesten, die die rein passive Masse als Möglichkeit disqualifiziert, und es überrascht kaum, dass er solche Momente nicht innerhalb jener Entwicklungen einer amerikanisch-*hollywood*'schen Spielfilmästhetik aufspürt, die auf das vornarrative Kino folgen.[417] Interessant ist schließlich auch die sprach- und kulturspezifische Begriffsdifferenzierung, auf die Didi-Huberman im Rahmen seiner politisierenden Argumente verweist. Die französische Bezeichnung für Extras ist demnach „figurants“. Beide Begriffe kommen in erster Linie im Plural zum Einsatz.[418] Der Begriff „figurants“ scheint dabei noch von einer besonderen Bedeutung durchdrungen: „It is no coincidence that the French word *figurants* refers, in slang, to anonymous cadavers exposed in the morgue waiting to be recognized and named - something which rarely happens in such cases.“[419] Solche „figurants“ warten demnach - im „Stiffs Museum“[420] - darauf von ihren Hinterbliebenen benannt zu werden. Im Rahmen dieser freilich immer noch eng begrenzten Begriffs-

[413] Georges Didi-Huberman: „People Exposed, People as Extras“, in: *Actors & Extras*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Argos Centre for Art & Media, 2009, S. 37-50, S. 45, außerdem veröffentlicht als PDF unter: *Radical Philosophy: A Journal of socialist and feminist Philosophy*, https://www.radicalphilosophy.com/issues/156, Nr. 156, July-August 2009, S. 16-22, S. 20, Zugriff am 21.5.2020.
[414] Didi-Huberman: „People as Extras“, S. 45.
[415] Vgl. ebd. S. 46.
[416] Vgl. ebd. S. 46-49.
[417] Vgl. ebd. S. 43-49.
[418] Vgl. ebd. S. 44.
[419] Ebd. S. 45.
[420] Vgl. ebd. S. 45.

zusammentragung verwachsen also schließlich Ideen des Exzesses oder Überschusses („extras"), des Undynamischen, des Starren bzw. Steifen („Statisten", „figurants") mit der besonderen Daseinsform wartender Toter („figurants") und Vorstellungen des Erscheinens, Hervortretens bzw. Sichtbarwerdens („comparse").[421]

Die US-amerikanische Film- und Serienindustrie jedenfalls scheint mit der vorangetriebenen, massenhaften Zombifizierung des Hintergrund-Personals auf solch inhaltliche - vielleicht sogar bedrohliche - Potentiale längst Antworten gefunden zu haben. Anhand der Ersetzung bzw. der Materialisierung möglicher Extra-Geister als Zombie-Horden, lässt sich die Frage nach der Bedeutung der lebenden Toten im Spielfilmbild jedenfalls auch anders stellen. Was auffällt: Mit den Bildern der umherziehenden Toten gestaltet sich seit einigen Jahren eine vielbeachtete pop-kulturelle Renaissance.[422] Nicht erst seit der Adaption der Comic-Buchserie *The Walking Dead* durch *AMC* für das Fernsehen stolpern und schwimmen die Leichen mit dem Mainstream und warten längst nicht mehr nur im Nischenkino oder auf dem Friedhof. Mit dem Phänomen des „Zombie-Walks" - [A] social gathering of a number of people who dress and act as zombies in a predetermined social space and for a set amount of time […]"[423] - setzen sich die Leinwand- und Bildschirmkörper der menschenfressenden Toten auf der Straße fort. Zombie-Walks mögen ihre eigene kulturelle Bedeutung transportieren, doch Derridas „Sorge um die *Gerechtigkeit*"[424], die sich wie gesagt mit dem geisterhaften der „Nicht-Präsenz" vermittelt, müsste damit erstmal umgangen sein. Und das betrifft eben zuallererst die Extras, die als Zombies gleichzeitig sichtbarer und unsichtbarer gemacht werden. Das unerwartete, umrissige Erscheinen - nämlich als Extras - wird nochmals erschwert. Die konkrete Materialisierung der Extras als Zombies - zuerst im Spielfilmbild und dann auf der Straße - lässt sich so gesehen auch als ein weiterer Abschnitt innerhalb eines Prozesses verstehen, mit dem sich die Verschleierung eines Arbeits-Image - hier erreicht durch die Austauschbarkeit mit Bildern aufregender Freizeitaktionen - fortsetzt.

---

[421] Vgl. Didi-Huberman: „People as Extras", S. 43-45.

[422] Vgl. dazu etwa folgende Aufsatzbände: Laura Hubner, Marcus Leaning und Paul Manning (Hg.): *The Zombie Renaissance in popular Culture*, Hampshire und New York, Palgrave Macmillan, 2015; oder Stephanie Boluk und Wylie Lenz (Hg.): *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, North Carolina und London, McFarland & Company, 2011.

[423] Emma Austin: „Zombie Culture: Dissent, Celebration and the Carnivalesque in Social Spaces", in: *The Zombie Renaissance in popular Culture*, Laura Hubner, Marcus Leaning und Paul Manning (Hg.), Hampshire und New York, Palgrave Macmillan, 2015, S. 174-190, S. 174.

[424] Vgl. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 239.

Wichtig an der wohl prägendsten modernen Figur des Zombies ist für meine Überlegungen, dass sie - denkt man wieder im Verhältnis des ungedachten, geisterhaften Bild der Extras - bereits in George A. Romeros *Night of the Living Dead* (*Image Ten*, 1968) eine Figur der strikten, wenn auch absichtsvoll lebendig bewegten Fixierung darstellt. James McFarland hält in seiner Forschung über Romeros Zombies diesbezüglich zur Sicherheit fest, dass die Idee von „Lebenden Toten" nunmehr irreführend sein könnte, denn dass sie tot sind, sie also auch einen unumkehrbaren Zustand erreicht haben, steht im Grunde außer Zweifel: „Es ist kein Leben, das sich als Tod ausgibt, sondern ein Tod, der sich als Leben maskiert."[425] Inzwischen entstehen spektakuläre, digitale Zombie-Horden für den Spielfilm längst mithilfe von „crowd software" - etwa für *World War Z* (Mark Forster, *Paramount Pictures*, *Skydance Productions*, 2013) -,[426] gleichzeitig verstecken sich hinter dem "Make-up" und den zahlreichen Zombie-Kostümen aber auch weiterhin Extras.[427] Wobei: Auch erzähltechnisch kann natürlich nicht nur von zombifizierten Extras ausgegangen werden. Auch gebissene Haupt-Charaktere kehren als lebende Tote mit den Extras/Zombies zurück. Nur die andere Erzählrichtung, durch die der einzelne Zombie/Extra zu einem Lebenden/Film-Charakter mutiert, ist kaum denkbar. Die Grenzen dieser toten Körper, die nicht mehr ins Leben zurück gelangen können und häufig nicht einmal von dort zu kommen scheinen, materialisieren und verfestigen die Grenzen - darunter auch die Sprachgrenze - der Extras. Die fortgesetzte Versiegelung kann hinter der Maskerade der narrativ-atmosphärisch so ein- und aufdringlichen Figur des gefährlich bewegten Toten einfach nebenbei stattfinden. In diesem Zusammenhang scheint mir eine Bezugnahme auf Avery F. Gordons Konzept der „Hypervisibility" aus dem Jahr 1997 immer noch angebracht.[428]

---

[425] Vgl. James McFarland: „Profane Apokalypse: George A. Romeros DAWN OF THE DEAD", in: *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorilm*, Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hg.), Berlin, Bertz + Fischer, 2005, S. 29-46, S. 31.

[426] Vgl. dazu etwa Adriene Hurst: „World War Z - Crowd Source", unter: *Digital Media World*, www.digitalmediaworld.tv, https://www.digitalmediaworld.tv/in-depth/422-world-war-z-crowd-source, Zugriff am 23.5.2020.

[427] Im Fall von *The Walking Dead* (*AMC*, seit 2010) finden sich dann auch Erfahrungsberichte online. Vgl. etwa Elberta McKnight: „Here's what it's like to be a zombie extra on 'The Walking Dead'", unter: *AJC* (*The Atlanta Journal-Constitution*), *www.ajc.com*, https://www.ajc.com/business/employment/here-what-like-zombie-extra-the-walking-dead/47SbZVTZJhyhbNimFmZ4EP/, 16.8.2016, Zugriff am 23.5.2020; Vgl. auch „Casting Calls" zur Serie, etwa unter: *Backstage*, *www.backstage.com*, https://www.backstage.com/magazine/article/now-casting-amc-the-walking-dead-walkers-69417/, 14.11.2019, Zugriff am 23.5.2020.

[428] Vgl. Avery F. Gordon: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), überarbeitete Auflage, Minneapolis und London, University of Minnesota, 2008, S. 16-18.

Die Soziologin Gordon hat mit ihrer Untersuchung des Geisterhaften - den „ghostly matters“ - zum Kampf gegen eine Blindheit aufgerüstet, die sich demnach unter anderem auch im akademischen Methodenzwang und den einhergehenden „bloodless professionalized questions“[429] verrät, aber vor allem durch die Allgegenwärtigkeit des Verschwindens von Unrecht in der Hypervisibilität verursacht wird.[430] Gordon erklärt dementsprechend ziemlich vehement und mit den Worten von Laura Kipnis: „Hyper-visibility is a kind of obscenity of accuracy that abolishes the distinctions between ›permission and prohibition, presence and absence.‹ No shadows, no ghosts.“[431] Die erreichte und organisierte Hypervisibilität als Zombies disqualifiziert dann aber nicht nur die Geister der Extras, sondern auch und gerade das geisterhafte Potential der Fragmente der Betroffenen. Es ist so bewertet möglicherweise gar nicht hilfreich bzw. eben nicht einfach nur ein wahr gewordener Traum für Extras, dass sie als Zombies, zumal gerne auch im Singular, nun in allen narrativen Räumen stattfinden bzw. dass sie die Film- oder Serien-Charaktere bzw. Schauspieler_innen überallhin verfolgen können und sollen und ihnen dort, nämlich vor der Kamera, auf den Leib rücken, wie nie zuvor. Denn wer einmal Zombie ist, der bleibt es auch noch in der finalen Stillstellung des Bewegtbildes. Möglicherweise sind die Bilder einer aktuellen Zombieflut gerade dazu geeignet den Prozess eines fortgesetzten Verschwindens mit dem Spielfilmbild gleich-zeitig zu ver- und entschärfen, je nach dem, wem es angeht, also die Geister oder ihre Jäger.

Im US-amerikanischen Horrorfilm *It Follows* (David Robert Mitchell, *Northern Lights Film*, *Animal Kingdom*, 2014) wird das Potential aus dem Hintergrund ebenfalls ausgenutzt, dabei allerdings zu keiner Zeit mit der Massenhaftigkeit seiner Menschenkörper materialisiert und auch im Einzelnen nicht vollends vom Geisterhaften entkoppelt.

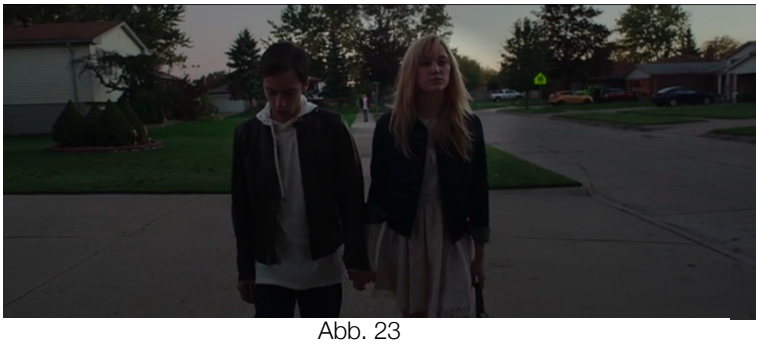


Abb. 23

Der Film erzählt von einem tödlichen Fluch, der hier von jungen Menschen nach dem vollzogenen Geschlechtsverkehr weitergegeben wird. Die dämonische Erscheinung, die damit verbunden ist, folgt der betroffenen Person von nun an überall hin und tötet sie,

[429] Vgl. Gordon*: Ghostly Matters*, S. 40 f.
[430] Vgl. ebd. S. 15 f.
[431] Ebd. S. 16.

sobald sie sie eingeholt hat. Danach springt die Bedrohung wieder auf den_die Überträger_in zurück. Nur die jeweils aktuell verfolgte Person kann das unheimliche Wesen, das wiederum als jede beliebige Person erscheinen kann, sehen. Die damit gehaltene Spannung mit einer andauernden „Nicht-Präsenz" des Geisterhaften findet auch in der Inszenierung des Hintergrunds ihre Fortsetzung. Noch die letzte Einstellung des Films spielt mit der Ungewissheit des von dort hereintretenden, einzelnen und unabgeschlossenen Körpers: Zwischen dem händchenhaltend dahinspazierenden Pärchen wird die winzige, entfernte Silhouette eines - womöglich nur - weiteren Fußgängers sichtbar. (Abb. 23) Aber der sich abzeichnende Körper rückt hier nicht mehr näher heran. Der bestenfalls nur schemenhaft sichtbar werdende menschliche Körper im Spielfilmbild soll diesmal auch und gerade in seiner ungewissen und - wenn man so will - noch nicht fleischgewordenen Funktion von den Filmschauenden bewertet werden. Der unabschließbare Eindruck, den er hinterlässt, wird durch das Abschlussbild nochmal bestätigt: Ist das jetzt noch der Dämon aus der Erzählung oder bereits eine Auseinandersetzung mit der geisterhaften Erscheinung eines Extras? Dass mit den Closing-Credits von *It Follows* nahezu 200 Extras aus der Produktion - nämlich unter der Überschrift „Extras" - namentlich aufgelistet werden, stellt nicht nur eine Ausnahme dar,[432] sondern scheint auch konsequent, zumal als Schlusspointe eines Films, in dem das Nicht-Wissen bezüglich der Extras und das Wissen bezüglich ihrer Bildbereiche Teil eines vermittelten Spuks bleiben.

In ihrem Aufsatz „Spectral Bodies and Uncanny Effects"[433] beschreibt die Kommunikationswissenschaftlerin Hye Jean Chung Formen von „spectralized labor"[434] im Kontext kulturell migrierender Spielfilm- und Geisterbilder. Sie übersetzt die Präsenz unheimlicher und heimlicher Körper in Filmbildern als Einladung an eine Spectatorship eine „spectral vision" zu kultivieren,[435] und sie macht damit Derridas Idee der ethischen Verantwortung gegenüber den „ghostly presences" für die Analyse von Spielfilmen und Spielfilmbildern fruchtbar.[436] Chung argumentiert mit Filmbildern aus einem Geisterfilm, nämlich dem US-

[432] Vgl. *It Follows*, Regie: David Robert Mitchell, USA, Northern Lights Films/Animal Kingdom, 2014, Fassung: DVD (Weltkino, 2015), etwa 96', 01:34:04-01:34:24.
[433] Vgl. Hye Jean Chung: „Spectral bodies and Uncanny Effects: Cosmopolitan Anxieties in *Shutter*", in: *Spectator: Spectrums*, Vol. 31, Nr. 1, Frühling 2011, University of Southern California, S. 10-16; als PDF unter: https://cinema.usc.edu/mediastudies/spectator/31.1spring2011.cfm, Zugriff am 22.5.2020.
[434] Vgl. ebd. S. 14.
[435] Vgl. ebd. S. 10-16.
[436] Vgl. ebd. S. 10.

Remake des thailändischen Horrofilms *Shutter* von Banjong Pisanthanakun und Parkpoom Wongpoom (*GMM Pictures Co.*, 2004) und vollzieht somit ihre Beobachtungen anhand industriell inszenierter und vermarkteter Geister. Das US-Remake bestätigt demnach die Sichtbarkeit bzw. transkulturelle Verwertbarkeit eines inzwischen bekannten Geister-Bildes: der blasse, weibliche, asiatische Geist.[437] Wobei hier seine grenzenlose Präsenz die ungenaue Lokalisierung markiert: „[The] hypervisible body of the Asian ghost […] alerts the spectator to the presence of the less visible bodies of the Thai source material and the labor responsible for its creation.“[438] Mit den im *Shutter*-Remake vorgeführten, nämlich unheimlichen, dabei globalen, transmedialen Bewegungsmöglichkeiten dieses eigentlich thailändischen Geistes und seinen photographischen und digitalen Bilder-Doubles, werden die „kosmopolitschen Ängste“ einer unbeantworteten Immobilität heraufbeschwört, die eben nicht zuletzt mit dem Verschwinden der thailändischen Arbeit zu tun haben müssten.[439] Chung hält fest, dass selbst die Namen der Regisseure und Drehbuchautoren des thailändischen Originals aus der Opening-Credits-Sequenz des Remakes verschwunden sind. Außerdem wurde das Remake aufgrund vergangener Erfolge als „J-Horror“ - japanischer Horrorfilm - bzw. auch als „Hollywood/Japanese product“ vermarktet und dazu die Handlung nach Tokio verlegt.[440] In Chungs Analyse findet keine Auseinandersetzung mit Extras statt, da der dort vermarktete Geist sich auch nicht mit den Ideen und Bildzonen des Hintergrund-Personals überschneidet. Doch der Hinweis auf das Verschwinden von lokaler Arbeit, nämlich durch die vorenthaltene, grenzüberschreitende Mobilität, scheint noch einmal zu verdeutlichen, mit welchen „ghostly matters“ bei der Auseinandersetzung mit dem Geisterhaften - etwa durch eine aktive Zuschauerschaft bzw. eine denkbare Cinephilia der „spectral vision“ - im Spielfilmbild vielleicht im Besonderen zu rechnen ist.

3.4. Geisterproduktion

„Die globale Welt ist zur Gänze aufgeklärt. Unser Bewusstsein ist geblendet. Es gibt nichts, was wir nicht sehen: Das Elend, die Lügen, die Ausbeutung, die Folter, der

[437] Vgl. Chung: „Spectral bodies“, S. 13.
[438] Vgl. ebd. S. 13.
[439] Vgl. ebd. S. 14 f.
[440] Vgl. ebd. S. 12 f.

Ausschluss usw. zeigen sich in aller Klarheit“, schreibt die spanische Philosophin Marina Garcés in ihren Überlegungen zu einer neuen, zu verkörpernden Kritik.[441] Mit den Ideen zu einer aktuellen politisch-kritischen Theorie formuliert sich scheinbar die Vorstellung, dass sich das Verschwinden - gerade durch die Blendung? - ohnehin nicht mehr unbemerkt vollziehen kann. Das ist demnach längst durchschaut. Dass man in der Auseinandersetzung mit dem bildlichen Erscheinen des Geisterhaften - etwa im Umfeld einer diagnostizierten Hypervisibilität - vor allem der Extras im Denkfeld der Sichtbarkeit ansetzt, muss deswegen aber nicht völlig sinnfrei oder anachronistisch sein. Ob und wodurch man diesbezüglich noch etwas „Relevantes“ hinzuzufügen vermag, kann auch sicherlich nicht so einfach im Nebensatz entschieden werden.[442] Peggy Phelan wiederum hat in ihrer feministischen Arbeit zu den „politics of performance“ bereits 1993 den problematischen Zusammenhang einer „ideology of the visible“ und dem Auslöschen einer gewissen Machtposition - „power“ - des Unmarkierten, Unausgeprochenen und Ungesehenen herausgestellt.[443] Mit Lacan erinnert sie daran: „Visibility is a trap [...]; it summons surveillance and the law; it provokes voyeurism, fetishism, the colonialist/imperial appetite for possession.“[444] Allerdings ist z.B. die Unsichtbarkeit der *Hollywood*-Extras selbst eben immer schon eine organisierte. Sie ist fixiert durch ”das Gesetz” der Basis-Vereinbarung der *SAG* und Produzenten_innen, wird durchgesetzt in einem streng überwachten Feld der Sichtbarkeit - während der Spielfilm-Produktion und noch danach - und wird stabilisiert im „fetishism“ einer traditionellen Cinephilia. Und es bleibt ja auch immer das Problem bzw. die Frage danach, wem man unter Umständen das Feld der Markierung überlässt. Denn dass die überlassene, zeitversetzte Markierung hier im Einzelfall noch als weitere Disziplinierungsmaßnahme wirken kann, zeigt sich etwa im begleitenden Kommentar zur DVD-Version von Cameron Crowes *Almost Famous* (*DreamWorks*, *Vinyl Films*, 2000), wo sich der Regisseur zusammen mit Vertretern der Produktion über eine Extra, die im Spielfilmbild während einer Szene mehrmals zu sehen ist, gleichzeitig beschwert und amüsiert, und das vor allem deshalb, weil sie dort scheinbar abseits von ihrer Funktion im Spielfilmbild auffällig wird bzw. weil sie scheinbar

[441] Marina Garcés: „Die Kritik verkörpern“ (2006), in: *Kunst der Kritik*, Birgit Mennel/Stefan Nowotny/Gerald Raunig (Hg.), Wien und Berlin, Turia + Kant, 2010, S. 161-173, S. 161.
[442] Vgl. Garcés: „Die Kritik verkörpern“, S. 161.
[443] Vgl. Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), E-Book, London und New York, Routledge (Taylor & Francis Group), 2005, S. 7.
[444] Ebd. S. 6.

absichtsvoll überagiert.[445] Peggy Phelan schreibt auch: „In the analysis of the means of production, the unmarked signals the un(re)productive.“[446] „Disappearance“ als Chance verweist dann auf das, was einer kulturellen Absicherung im ideologischen Raster der (Re-)Produktion - etwa durch den Blick und die Repräsentation - entkommt.[447] Für Extras mag sich das Problem nun besonders darstellen, da sie in einem Medium der Sicht- und Hörbarkeit stumm und unsichtbar bleiben sollen. Von der Eigenschaft des vermeintlich Unproduktiven sind die schemenhaften Extras dabei bereits in doppelter Weise bedroht, nämlich einmal produktionsseitig, also in dem Ausmaß in dem ihr Verhältnis als Arbeiter-_innen oder als Spaziergänger_innen und Sonnenbadende der Filmindustrie ungeklärt bleibt, und dann auch noch rezeptions- und analyseseitig, nämlich in dem Ausmaß, wie ihre ästhetisierte und narrative Unproduktivität selbst im wiederholten Blick auf das reproduktive Spielfilmbild unbeantwortet bleibt.

In der nun folgenden und das Kapitel abschließenden Auseinandersetzung möchte ich diese Problematik beispielhaft anhand der bereits mit Laura Mulveys Analyse besprochenen Coney Island-Szene[448] aus *Imitation of Life* - und weiteren dazugehörigen Extras-Bildern - herausarbeiten. Dass diese Coney Island-Szene größtenteils gar nicht am berühmten Strand entstanden ist, darüber klärt etwa der Filmhistoriker und große Fan des Films[449] Sam Staggs in seinem Buch der unerzählten Geschichten zu *Imitation of Life* auf. Er schreibt: „Instead, a portion of the boardwalk at Long Beach stood in for Coney Island’s seaside setting during two days of filming.”[450] Gedreht wurde die Szene zwar großteils „on location“ - also außerhalb eines Studios -, aber eben nicht am berühmten Ort in Brooklyn an der Ostküste, sondern nahezu ausschließlich am Strand von Long



Abb. 24

[445] Vgl. *Almost Famous*, Regie: Cameron Crowe, USA, Columbia Pictures, DreamWorks, Vinyl Films, 2000, Fassung: DVD (Columbia Tristar Home Entertainment, 2001), Langfassung mit Regiekommentar, DVD 2 von 2, etwa 155', 01:58:54-02:00:04.
[446] Phelan: *Unmarked*, S. 27.
[447] Phelan: *Unmarked*, S. 27 f.
[448] Vgl. *Imitation of Life*, 00:02:10-00:07:04.
[449] Seine die Jahrzehnte überdauernde Leidenschaft für den Film erklärt der Autor gleich in der schwärmerischen Einführung seines Buches. Vgl. Staggs, Sam: *Born to be Hurt: The Untold Story of Imitation of Life*, New York, St. Martin’s Press, 2009, S. 1-14.
[450] Sam Staggs: *Born to be Hurt: The Untold Story of Imitation of Life*, New York, St. Martin’s Press, 2009, S. 112.

Beach, also an der Westküste.[451] Ein paar „panoramic long shots“ des innerhalb der Narration durchgehend behaupteten Schauplatzes Coney Island sind dann im Film aber doch zu sehen.[452] „Two second-unit men flew to New York, where they were joined by a local hire for the special location photography“, erklärt Staggs.[453] Laut des Autors zeigen dann scheinbar nur die ersten beiden Einstellungen des Films tatsächlich Aufnahmen des New Yorker Gebiets mit seinem berühmten Vergnügungspark und Strand. Diese Bilder einer „special location photography“ sind in jenem Bereich des Films zu sehen, den Mulvey in ihrer Szenen-Beschreibung rasch - nämlich im Argumentieren entlang der Sirk’schen Mise-en-Scène - hinter sich lässt, indem sie formuliert: „*Imitation of Life* opens in Coney Island. After an establishing shot of the crowded beach, a complex and carefully choreographed crane movement introduces Lora Meredith [...]”[454] Der produktionsrelevante Ortswechsel findet hier genauso wenig statt, wie in der Filmhandlung bzw. in dem, was die Spielfilmbilder vermitteln sollen.


Abb. 25

Der Filmwissenschaftler Steve Neale hat erst kürzlich auf Mulveys Analyse der Szene in seinem Aufsatz über „black extras“ geantwortet. Er setzt dort ihre Debatte fort und entkoppelt diese besonderen Fragmente der Extras von der besitzergreifenden Zuschauerschaft - „possessive spectatorship“ - neuerer Medien. Diese neuen Fragmente sind womöglich doch schon älter: In dem Neale an die beachtliche Ausdehnung historischer Leinwände der 1950er und 60er-Jahre erinnert, argumentiert er, dass die „black extras“ dieser Szene, zumal im Rahmen dieses Films und seines wahrscheinlich vielfältigeren Publikums, womöglich schon damals im Kino bemerkt werden konnten.[455] Außerdem korrigiert er Mulvey, wenn er betont, dass die analysierte Szene nicht mit einem einzigen „establishing shot“ eröffnet wird, sondern mit vier Einstellungen, von denen dann auch nur die ersten drei tatsächlich Menschenmassen am Strand von Coney Island aus

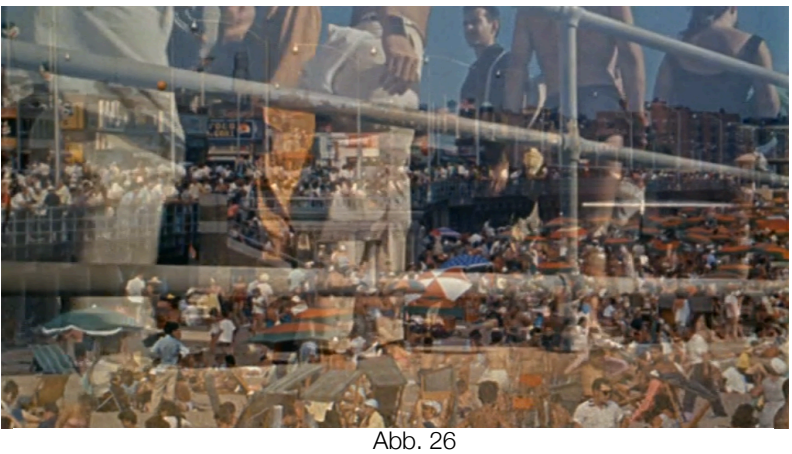
[451] Vgl. Staggs: *Born to be Hurt*, S. 112 f.
[452] Vgl. ebd. S. 112 f.
[453] Ebd. S. 112.
[454] Mulvey: *Death 24x*, S. 151.
[455] Vgl. Steve Neale: „Black Extras in *The Best Years of Our Lives*“, in: *Movie - A Journal of Film Criticism*, Nr. 6, Dezember 2015, S. 76-85, S. 83 f, als PDF abrufbar unter: *The University of Warwick*, https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/neale_black_extras.pdf, Zugriff am 3.6.2020.

unterschiedlichen Perspektiven zeigen.[456] Das mag alles übertrieben spitzfindig anmuten, aber gerade solche Details müssten im Kontext der Auseinandersetzung mit den Bildern und Bildfragmenten der Extras auch durchaus Bedeutung haben. Zumindest zwei "echte" Coney Island-Aufnahmen lassen sich unter Berücksichtigung dieser Informationen bezüglich des Drehorts dann auch im Filmablauf identifizieren. Als die ersten Bilder im Film führen sie zielsicher an den ersten Ort dieser Erzählung, und sie sind im Film auch gut von den daran anschließenden zu unterscheiden. Diese kurzen Einstellungen sind nicht nur statisch, viel mehr ist die Rahmung des auffallend weiten Panoramas auch dem tatsächlichen Ort gegenüber noch verpflichtet und geöffnet. Im Hintergrund bleiben die Attraktionen des Vergnügungsparks erkennbar. (Abb. 24 und 25) Bezüglich der Lokalisierung der folgenden Handlung sollen keine Zweifel aufkommen. Das bekannte Riesenrad bzw. das „Wonder Wheel" bildet wohl den ersten markanten Bezugspunkt. Was aber alle vier ersten Einstellungen bzw. „establishing shots" vereint, ist eine gigantische Menschenmenge, die scheinbar keinen Abschluss findet, die den Rahmen mit jeder neuen Perspektive nach allen Seiten hin aufsprengt. Und noch ist hier kein Star weit und breit. Laut Staggs sieht man hier - zumindest in den ersten beiden Aufnahmen - tausende New Yorker, die ihren Sommer am Strand und im Wasser verbringen.[457] Und es ist gut möglich, dass es sich bei diesen Aufnahmen unter anderem auch genau um das handelt, nämlich ein mit dem Spielfilmbild verwickeltes Dokument sonnenbadender Menschen, die ihre Freizeit genießen. Aber das wären dann eben keine Extras.

Eine solche scheinbar bruchlose Ersetzung von Filmbildern mit Menschenmassen durch Bilder mit Extras, bzw. die Öffnung des Extras-Image für den beliebigen Menschenmasseneindruck im Spielfilmbild, bleibt nach wie vor eine Option während der Spielfilmproduktion. In der aktuellen *SAG-AFTRRA*-Basis-Vereinbarung finden sich Regelungen, durch die sich dieser Bild-Konflikt für bzw. gegen Extras bis heute weiterverwalten lässt. Demnach besteht produktionsseitig die Möglichkeit im Spielfilm auch „undirected scenes" mit „undirected persons" - die dann eben ihren normalen Aktivitäten nachgehen - zu verwerten.[458] Das betrifft dann z.B. auch Aufnahmen von

[456] Vgl. Steve Neale: „Black Extras", S. 83.
[457] Staggs: *Born to be Hurt*, S. 112 f.
[458] Vgl. *Basic Agreement of 2014*, S. 663 f (im Abschnitt „Schedule X - Part I").

Straßenszenen oder in Shopping-Malls.[459] Insbesondere für Aufnahmen öffentlicher Ereignisse - etwa Sportveranstaltungen -, die von mehr als 1000 Personen besucht werden, kann das Engagement von Extras jederzeit umgangen werden, sofern dabei Formen offensichtlicher Inszenierung unterlassen werden, also auch keine Reflektoren oder studiotypische Beleuchtung zum Einsatz kommt aber auch keine Anweisungen bezüglich Kleidung oder „make-up" erfolgen.[460] Erst mit der Offensichtlichkeit der Inszenierung - vor allem durch den_die bei solchen Aufnahmen auch eingesetzte_n Schauspieler_in - ist dann zumindest der Einsatz von Union-Extras gesichert.[461]


Abb. 26

Das Verschwinden der Extras - und hier vor allem auch ihres Arbeits-Image - hat nun im Fall von *Imitation of Life* unter anderem auch mit der organisierten Verspätung ihrer eigenen Bilder im Spielfilmablauf zu tun. Hier wäre vielleicht daran zu erinnern, dass nach Derrida das Geisterhafte eben gerade auch mit den ungedachten Zeitkonflikten zu tun haben müsste.[462] Wobei ein zentrales filmsprachliches Mittel diesen Konflikt eines eigentümlich verwickelten Nacheinanders hier noch verstärkt, aber diesen dabei gleichzeitig auch erscheinen lässt: Nach dem „establishing shot" bzw. den besagten vier Einstellungen führt nämlich eine Überblendung in jene Aufnahme, die sich dem eigentlichen Filmgeschehen - und damit den ersten gesicherten Bildern mit Extras - deutlich annähert.[463] (Abb. 26) Die mit dem neuen Bild der Überblendung nach wenigen Sekunden einsetzende, erste Kamerabewegung bringt nicht nur den Fluss der Erzählung in Gang, sondern nimmt vor allem die ersten hektischen Bewegungen der Protagonistin Lora auf, die ihre Tochter Susie sucht und die so in ihrem Tun zum ersten Mal das Bild definiert. Damit erscheint auch der Star des Films, der plötzlich die Szene betritt, nämlich Lana Turner. Um sie herum tummeln sich von nun an jene von Sirk - und

[459] Vgl. hierzu auch die Hinweise bezüglich der Achtung von Persönlichkeitsrechten der gefilmten Personen bei *Honthaner: The Complete Film Production Handbook*, S. 274.
[460] Vgl. *Basic Agreement of 2014*, S. 663 (im Abschnitt „Schedule X - Part I").
[461] Vgl. ebd. S. 663.
[462] Vgl. Derridas umfangreiche Ausführungen zu einem „mit-sich-uneins-Sein" der Zeit und dem Problem der Präsenz bzw. seine Zweifel an einer „Gleichzeitigkeit der Gegenwart mit sich selbst". Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 34-62.
[463] Vgl. *Imitation of Life*, etwa bei 00:02:26-00:02:29.

seinem „assistant director“ - dirigierten Extras,[464] die damals eben für die Dreharbeiten am Strand von Long Beach engagiert wurden und es dabei auch noch ins Spielfilmbild geschafft haben. Zwar verweist Sam Staggs zurecht auf jene Kategorien - also Einstellungsgröße, choreographierte Bewegtheit der gefilmten Menschen - , durch welche sich die Bilder der Long Beach-Extras bei genauerem Hinsehen qualitativ von jenen der sonnenbadenden New Yorker unterscheiden,[465] letztendlich aber bleibt folgendes Problem akut: Die filmsprachliche Harmonisierung in der Überblendung bestätigt sich in allen hier genannten Einlassungen mit der Szene, die vor allem eine Problematisierung dieses eigentümlichen Nacheinanders - nämlich als potentiellen Mobilitäts- und Bild-Konflikt für die betroffenen Extras - vermissen lassen. Dabei bietet nicht zuletzt die besagte Überblendung bzw. jedes ihrer geisterhaften Schlüsselbilder einen Eindruck an, den man womöglich auch noch in der Bewegung anders wahrnehmen kann. Das Mittel verweist dann sozusagen geisterhaft auf einen weiteren, nämlich versteckten Zweck, aber eben nur dann, wenn man nicht mit der filmsprachlichen Harmonisierung urteilt, sondern mit dem Bild der geisterhaften Extras, die hier durch das Unheimliche ihrer plötzlich - nämlich mit der Überblendung - wie transparent und unvollständig hereintretenden Körperfragmente unauffällig auffällig werden.

Mit den Freizeit-Eindrücken sonnenbadender New Yorker, also von scheinbar genießenden Menschmassen, die sich in den „establishing shots“ zeigen und die sich nicht zuletzt durch die Überblendung noch darüber hinaus fortsetzen, ist das Verschwinden eines ohnehin gefährdeten Arbeits-Image der Long Beach *Hollywood*-Extras gleich noch einmal vorweginszeniert. Im nun folgenden und mein Projekt abschließendes Kapitel möchte ich ein umfassenderes Zeit(punkt)problem für Extras herausarbeiten, das sich im soeben exemplarisch festgehaltenen Nacheinander von verschiedenen Orten und Menschenmassen womöglich bereits ankündigt, aber sich vor allem mit Blick auf zentrale ”historische” und aktuell-retrospektive Debatten zu und über Extras weiterdiskutieren lässt.

[464] Vgl. Staggs: *Born to be Hurt*, S. 113.
[465] Vgl. ebd., S. 113.

4. Ursprungsdiskurs und Image-Probleme

Mit dem Motiv des Zeit(punkt)problems - insbesondere der Verspätung -, das sich etwa vom cinephilen Spielfilmbild erfolgreich überblenden lässt, wäre im Hinblick auf Extras auf vielfache Weise zu argumentieren. Dieser eigentümliche, temporale Charakter bildet sich aber auch mit der retrospektiven Auseinandersetzung. Das lässt sich etwa, wie ich zeigen werde, anhand von Antworten auf eine Frage nachweisen, die sich scheinbar fast von selbst stellt, nämlich: Wann sind Extras in der Filmgeschichte zum ersten Mal aufgetreten? In den Antworten bzw. Vorschlägen sind Extras oftmals schon vorgängig Teil einer Projektionsfläche, innerhalb der sich ein historisiertes Image von Extras als Film- bzw. Filmbildarbeiter_innen kaum verfestigen kann bzw. ihre eigenen Narrative - wie etwa im Fall des bereits diskutierten Filmbeispiels *Strictly Background* - immer schon zu spät erscheinen. Insbesondere diese ohnehin nur vereinzelt auffindbaren Vorstellungen vom Zeitpunkt des erstmaligen Erscheinens von Extras innerhalb einer einsetzenden Filmproduktion und Bewegtbild-Projektion geraten - zugespitzt formuliert - zum Problem für den nachträglichen Materialisierungsversuch.

4.1. Zeit(punkt)probleme

Auch Anthony Slide geht eben dieser Ursprungsfrage in der Einleitung seines Buches nach. Seine Antwort scheint dem Motiv der Verspätung aber erstmal zu widersprechen:

> „While extras, bit players, and stand-ins are here [Slide bezieht sich hier auf den Inhalt seines Buches] grouped together, linked by a common thread of anonymity, they must of necessity be considered as separate groups - at least during the formative years of the motion picture. First came the extras, then the bit players, and finally the stand-ins.“[466]

Extras waren demnach also zuerst da. Aber wie ist das zu verstehen? Wann waren sie schon da? Wo und wann soll das passiert sein? Waren sie zu früh da? In einem weiteren Schritt erinnert Slide in seiner Ausdifferenzierung daran, dass auch Stunts - etwa ein Pferd reiten - oder das Tanzen bis etwa in die 1930-Jahre von Extras ausgeführt wurden. Die Industrie-Kategorien des filmischen Stuntpersonals und jene des Filmstars und der

[466] Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 8.

dazugehörigen Stand-Ins bildeten sich also nach Slide erst in den Jahrzehnten nach 1895 heraus. Es waren in der - zumindest vorübergehend vorgeschlagenen - Perspektive dieses Rückblicks somit ausschließlich Extras, die dann aber womöglich schon in den allerersten Filmprojektionen sichtbar wurden.[467]

Aber von welchen Extras wird da im Rückblick geschrieben, die sich da womöglich bereits durch ein ebenfalls im Rückblick herausgearbeitetes und abgesichertes „cinema of attractions" und ein Kino der „transitional era" bewegen?[468] Natürlich hat sich vieles im Laufe der ersten beiden Jahrzehnte der Film- und Kinogeschichte verändert bzw. weiterentwickelt, und es mussten Begriffe und Kategorien für eine neue audiovisuelle Industrie angepasst, angeeignet oder - womöglich auch erst im Nachhinein - geschaffen werden. Und manche Verhältnisse und Entwicklungen erscheinen längst gesichert: Dass etwa ein Filmstar jedenfalls noch nicht Bestandteil der allerersten Filmprojektionen gewesen sein konnte, darüber bestehen im Diskurs zum Starsystem kaum Zweifel.[469] Potentielle Vorschläge, die bereits im Zusammenhang mit den allerersten Filmprojektionen die Möglichkeit eines Filmstar-Seins formulieren, würden sich so gesehen von der äußersten Peripherie etwa der Star-Studies und damit einer bereits materialisierten Filmgeschichtsschreibung annähern.

Von Anfang an da gewesen sein könnten hingegen - so der oftmals vermittelte Eindruck - die Extras. Diese Möglichkeit lässt sich zumindest nicht einfach als augenzwinkernde, ein vorhandenes Wissen nur bestätigende Abweichung, abtun. Hier weiß man es eben noch nicht besser. Hier hat diese wiederholte Behauptung ein gewisses Gewicht in einem Gesamtdiskurs, der ohnehin ein extrem fragmentierender Diskurs ist, der Zeitlöcher von Jahrzehnten aufweist[470] und der über seine verschwommenen-schemenhaft, unkon-

---

[467] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 8 f.

[468] Mit Tom Gunnings Konzept des „Kinos der Attraktionen" versucht man jenen Filmbildern Sinn zu geben, die bis etwa 1907 entstanden sind. Die Übergangsperiode steht dann für ein US-Kino der großen Umwälzungen, Entwicklungen und Neuanordnungen, die in der Phase von 1907 bis spätestens 1915 stattfanden, also eine Phase die im zeitlichen Umfeld von D.W. Griffith *The Birth of a Nation* mündet. Vgl. dazu etwa Charlie Keil: *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, Wisconsin, The University of Wisconsin, 2001, S. 3 ff oder S. 81-83.

[469] Vgl. Janet Staiger: „Seeing Stars", in: *Stardom: Industry of Desire*, Christine Gledhill (Hsg.), London und New York, Routledge, 1991, S. 3-16, S. 14 f; oder nochmal deCordova: „The Emergence of the Star System", S. 26 f.

[470] Man denke nur an die Existenz der *SEG* von 1945-1992, deren Geschichte selbst im US-amerikanischen Umfeld bisher verhältnismäßig unerzählt und deren Bedeutung selbst bei Slide undurchsichtig bleibt und nur sporadisch und nebenher mit den Extras und der *Screen Actors Guild* verhandelt wird. Zwar vermittelt auch der texanische Historiker David F. Prindle in seinem Buch über die *SAG* eine Idee davon, welche (Ab-*Stimm*-)Probleme die Extras 1945 aus der *SAG* getrieben haben könnten, und er gestaltet

zentrierte, nicht greifbare, also eigentlich auch geisterhafte Ausformung nicht hinauskommt. Jedenfalls scheint der punktuelle Versuch der Verortung über die ersten Filmbilder kaum riskant oder brisant, eben weil im Zusammenhang mit den Extras punktuelle, zusätzliche und immerzu unabgeschlossene Überlegungen die entscheidende Diskurspraxis darstellen. Und es kann daher auch leicht darüber hinweggelesen werden, etwa so, wie der Blick von den Extras der späteren Leinwandproduktionen nicht einmal abgewendet werden muss, um sie zu übersehen.

Aber sind sie wirklich einfach immer so dagewesen, als die ewige, wie selbstverständlich nicht der Argumentation bedürftige Konstante der Filmproduktion? Eine Frage, die mir bei all dem nicht uninteressant erscheint, die Slide und andere Autor_innen aber nicht beantworten, hängt auch mit der Anwendung des Begriffs „extras" - nämlich für Extras - zusammen. Zwar betont Slide, dass der Begriff - samt Personal - vom Theater übernommen wurde, jedoch wird nichts zum genaueren Zeitraum festgehalten, in dem der Begriff im Umfeld der Filmproduktion eine zentrale Bedeutung erlangte.[471] Und somit erfährt man auch nicht, ab welchem Jahr der Begriff vor allem auch im breiteren, öffentlichen Diskurs mit dem sich entwickelnden Image der untersten Kaste einer sich noch formierenden Filmindustrie verschweißt wurde.[472] Dabei scheint gerade der Moment der entschiedenen Anwendung des Begriffs mit einer auffallenden Phase zusammenzufallen, nämlich mit jenen Jahren, in denen sich die entstehende Filmindustrie mit der öffentlich skandalisierten und daher äußerst moralisch geführten Diskussion zu den „extra girls" auseinandersetzen musste. Doch dazu dann später.

In diesem Kapitel werde ich mich also mit zwei auf den sogenannten Ursprung bezogenen, ineinander verwickelten, nach wie vor vom ablaufenden und damit auch

---

einen durchaus wilden Eindruck von verbissen-autoritär und hierarchisch geführten Unterordnungsprozessen in den 1980er-Jahren, die sie - was Prindle 1988 noch nicht sicher wissen konnte - schließlich 1992 wieder in die *SAG* zurückführen sollten. (Vgl. noch einmal Prindle: *The Politics of Glamour*, S. 38 ff. und S. 145 ff.) Dazwischen liegen allerdings Jahrzehnte einer Union, die wie unmöglich, unvorstellbar oder eben unspannend genug erscheinen, um großteils nicht vermittelt werden zu müssen. Zumindest ist mir keine Aufarbeitung bekannt, die diese Jahrzehnte der *SEG* detailliert und kompakt ins Zentrum gerückt hätte. Sollte es eine solche Abhandlung aber dennoch geben, bleibt sie wiederum schwierig genug zu finden. Die verschwimmende und verschwindende Tendenz eines Diskurses und seiner geschwächten Images lässt sich so jedenfalls nicht überwinden.

[471] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 16-18.

[472] Denise McKenna hat in ihrer Doktorarbeit aus dem Jahr 2008 übrigens daran erinnert, dass man hier von einer begrifflichen Evolution - zuerst waren womöglich die „spear-bearers", dann die „supernumeraries", kurz „supers", schließlich die „extras" und später die „background actors" - ausgehen kann, die auf der Bühne einsetzte. Vgl. McKenna, Denise: *The City That Made the Pictures Move: Gender, Labor, and the Film Industry in Los Angeles*, 1908-1917, PhD Diss., New York University, 2008, S. 189 und S. 196.

cinephilen Filmbild überblendeten Vorstellungen zu Extras beschäftigen, die - wie ich zeigen möchte - dazu beitragen, dass sich ein Image von Extras als Arbeiter_innen wiederholt nicht materialisieren kann oder denkbar erscheint. Den ersten Abschnitt bespreche ich unter der Überschrift bzw. dem Denk-Bild „*nach* der Fabrik“, wonach sich Arbeiter_innen bereits mit und in den ersten Projektionen als Extras von der Fabrik entfernen. Dabei möchte ich herausarbeiten, wo eine solche - auch vorgeschlagene - Bewegungsrichtung die Extras noch in der Retrospektive von einem Image als Arbeiter_innen potentiell eher abtrennt. Mit den Artikeln und Texten, die ich danach unter der Überschrift „*nach* dem Extra Girl“ bespreche, verdichtet sich wiederum der Weg der Extras-Massen eigentümlich im nervösen Weiterimaginieren des ungeschützten „movie-struck girls“, nämlich als das in der „dream factory“ verführbare „extra girl“.

4.1.1. … *nach* der Fabrik

> „At what point in film history did the extra or the bit player arrive? It is a difficult if not impossible [sic] to determine an exact time, as the answer lies in the year and month when the motion picture stopped consisting of just one or two players appearing in front of a camera.“[473]
> „[In] 1894, Louis and August Lumière made their first film, *Workers Leaving the Lumière Factory*, in which it might be argued the entire company performs as extras. At the same time, one must question whether individuals in a film constitute extras when there are no stars for them to support.“[474]

Slide baut mit dem Abschluss seines einleitenden Kapitels eine Spannung auf, die trotz Verweis auf eine riskante Widersprüchlichkeit - Extras ohne Stars - der Auflösung scheinbar nicht bedarf. Die Idee steht im Raum bzw. zur Diskussion. Auch in Beiträgen europäischer Autoren - wie etwa bei Georges Didi-Huberman oder Martin Loiperdinger und Bernd Elzer - wird diese Extras-Frage, wie ich noch zeigen werde, indirekt über den Beginn einer bereits geschriebenen Filmgeschichte ausgelotet bzw. ist sie dort entweder bereits als geklärt vorausgesetzt oder wird überraschend klar beantwortet.

4.1.1.1. Viele Extras …

Für den im vorhergehenden Kapitel bereits erwähnten Aufsatz Didi-Hubermans, wählt der besagte Autor ebenfalls Lumières *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* für den Ausgangspunkt bzw. Ursprung seiner philosophischen Auseinandersetzung über Extras. Der Text wurde übrigens noch im Jahr seiner Erstveröffentlichung für *Radical Philosophy* Teil einer Publikation zur Ausstellung *Actors & Extras*, die 2009 in Brüssel stattfand und eben auch Terzievs *Battles of Troy*, aber auch Arbeiten von Mark Lewis oder Irina Botea gezeigt hat.[475] Didi-Huberman bespricht dort Extras - und ihre begrifflichen Pendants – gleich als transnationales und -historisches Filmbild-Phänomen, von dem ausgehend sich die Evidenz unterschiedlicher Repräsentations-Politiken beschreiben lässt, etwa auch im Sinne einer Opposition "Spielberg vs. Eisenstein" bzw. "*Hollywood* vs. Rest der

[473] Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 15.
[474] Ebd. S. 15.
[475] Vgl. den Eintrag „Actors & Extras“, unter: *ARGOS – Centre for Art and Media*, *www.argosarts.org*, https://2019.argosarts.org/program.jsp?eventid=a1648d226dc84b0d9751561cd058ebd5&lang=en, Zugriff am 19.6.2020.

Welt".[476] Er bezieht sich im Text von Anfang an auf jene Version des Lumière-Films, die scheinbar bereits im März 1895 in Paris projiziert wurde.[477] Zur Aufführung schreibt er etwa: „When the group of Lumière workers exited their workshops […] bigger than life-size on the screen, in front of a group of wonderstruck bourgeois spectators on the rue des Rennes, it was in some way perhaps already a *political meeting*, […]."[478] Das Politische entscheidet sich hier bzw. auch im darauf folgenden Kino an der Schwelle von Filmbildern, welche die Präsentation („exposure") von Extras einerseits im Modus des Erscheinens („appearance") und andererseits des Verschwindens („disappearance") organisieren können.[479]

Didi-Huberman richtet also die ethische Achse anhand der Verantwortung von Filmemachern und den dazugehörigen Industrien aus. Man könnte ebenfalls sagen, dass seine Überlegungen einen Versuch darstellen, Extras in ihrem Erscheinen zu unterstützen, allerdings immer im Rahmen solcher Filmbilder, die diesbezüglich schon ästhetische Vorarbeit leisten und deren politische Inhalte von einer nachweisbaren Intention durchdrungen sind, was wiederum bedeutet, dass allein mit dem Hinschauen einer Spectatorship erstmal keine Verantwortung dahingehend einherzugehen hat. Eine Zuschauerschaft, wie immer sie sich auch zusammensetzen mag, kann daher auch dem späteren Spielfilmbild das in Didi-Hubermans Aufsatz verhandelte Politische nicht im Alleingang hinzufügen.

Der französische Filmkritiker, Essayist und Filmemacher Jean-Louis Comolli setzt in der gleichen Publikation zur Ausstellung andererseits - und ähnlich wie Mulvey oder Bellour vor ihm - auf eine verantwortungsvolle Spectatorship, die sich mit dem auseinandersetzt, was sich im Film zusätzlich auffinden lässt, obwohl es womöglich gar nicht bemerkt werden soll. Er hofft auf eine Spectatorship, die es selbst in der Hand hat oder zukünftig in die Hand nimmt.[480] Neben dem Zeitproblem gibt es eben immer auch eines der Zuständigkeit. Wer soll sich kümmern: Filmemacher_innen oder vielleicht eine - cinephile? - Spectatorship? Das Zeitproblem für Extras in Comollis Ansatz besteht im fortgesetzten Hoffen auf die besagte Spectatorship. Er schreibt: „It seems to me that the

[476] Vgl. Didi-Huberman: „People exposed", S. 45 f.
[477] Vgl. ebd. S. 37 ff.
[478] Ebd. S. 40.
[479] Vgl. ebd. S. 39.
[480] Jean-Louis Comolli: „The Passing Actor: Sketch of a Renaissance", in*: Actors & Extras,* Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Argos Centre for Art & Media, 2009, S. 51-74, S. 69.

critical gaze we hope future spectators will cast cannot help but see in the very forms of mise en scène the degree of constraint or violence, the abuses inflicted upon extras and actors, [...]".[481] Dieser womöglich nicht mehr ganz frischen Hoffnung - eben auf eine einflussreiche Spectatorship des „critical gaze" - mag allerdings längst eine flinkere Industrie mit ihren aufdringlichen Zombie-Bildern entgegenarbeiten, mit solchen Bildern also, die in der Zukunft eine solche kritische Verbundenheit - insbesondere mit dem Hintergrundpersonal - weiter erschweren dürften.

Schließlich ließe sich noch einwenden, dass Didi-Hubermans Beitrag selbst Teil eines Diskurses ist, der mit dem Verschwinden von einer Idee von Extras zusammenfällt, die gerade für die Betroffenen von besonderer Relevanz sein müsste, nämlich den Extras als spezifische Arbeiter_innen innerhalb einer auch lokalisierbaren Filmindustrie. Der Kunstwissenschaftler Sven Lütticken vermerkt wiederum als kurze Replik zu Didi-Huberman, dass es sich bei den Extras aus *La Sortie* genau genommen nicht um Extras handeln kann, weil es zu jener Zeit noch keine professionellen Filmschauspieler_innen bzw. Stars gegeben hat.[482] Dabei erscheint mir in Zusammenhang mit der wiederholten Verstrickung der französischen Produktion *La Sortie* - und das übergangene Problem der Version - mit den Diskursen der US-Filmindustrie eine bildhafte Formulierung Lüttickens besonders signifikant, gerade weil sie so nebenher passiert. Es geht mir um die Einfügung innerhalb folgender Feststellung: „The workers marching from the factory into the cinema - into a different factory - in the Lumière's mythical ›first film‹ were true ›actors of nothing‹ [...]"[483] Aber so einfach ist es nicht, schon gar nicht in Verbindung mit einem zukünftigen *Hollywood*. Dass diese Arbeiter_innen hier bereits bildhaft von einer Fabrik in eine andere weiter- bzw. abwandern wäre ja vielleicht noch ein Versprechen und widerspricht viel eher dem, was ich in den folgenden Absätzen meiner Untersuchung herausarbeiten möchte: nämlich dass trotz oder gerade wegen ähnlich riesenhafter Zugänge/Schwellen, die in die zukünftigen Studiogelände führen, für die vielen ehemaligen Arbeiter_innen - die draußen bleiben müssen oder eintreten dürfen - die Fabrik und ihre erkämpften und potentiellen Areale des Widerstands innerhalb dieser neuen Traumfabrik auf dem Spiel stehen. Für das spätere *Hollywood* der 30er-Jahre

[481] Comolli: „The Passing Actor", S. 69 ff.
[482] Vgl. Sven Lütticken: „Proletarian Acting", in: *Actors & Extras,* Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Argos Centre for Art & Media, 2009, S. 75-86, S. 76.
[483] Lütticken: „Proletarian Acting", S. 76.

diagnostizierte etwa die US-amerikanische Medienwissenschaftlerin Danae Clark bereits 1995 eine Tendenz, die sie als eine inszenierte - und vor allem für das Publikum betriebene - Verschleierung des Fabrik-Aspekts innerhalb der sogenannten Traumfabrik wertet.[484] Und die Bilder und cinephil-akademischen Diskurse von bzw. zu *La Sortie* haben dahingehend möglicherweise erste Vorarbeit und zusätzliche Nachjustierung geleistet.

Was die kategoriale Einordnung von *La Sortie* innerhalb der Filmgeschichtsschreibung betrifft, hat eine deutliche Umorientierung stattgefunden, die vor allem mit der dokumentarischen Substanz der Bilder hadert. Das Dokumentierende einer Begebenheit - nämlich von den Arbeiter_innen, die das Lumière-Gelände verlassen - wurde zugunsten einer Sichtweise aufgegeben, die eher auf den Aspekt des immer schon Inszenierten, des Arrangierten des hier und anderswo Gezeigten besteht. Dieser Ansatz wird ja bereits von Louis Lumière gestärkt, indem er etwa in einem im Jahr 1948 geführten Interview mit Georges Sadoul mehrmals auf Mitglieder seiner Familie eingeht, die in den verschiedenen Einminütern von 1895 zu sehen sind, fast so als würde er durch ein Familienalbum blättern - wie etwa in seinem Verweis auf den berühmten *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, [485] dessen Mythos ja ebenfalls mit einer gewissen real-dokumentarischen Wirkung einhergeht.

Natürlich hat man es hier mit einem Interview zu tun, das den Mann, um den es geht, etwas verklärend als kongenialen Schöpfer inszeniert und das in der Verschriftlichung bis heute einiges an ergänzender Nachjustierung hinter sich hat. So präsentiert sich Pierre Hodgsons Übersetzung des Interviews im Band *Projections 4* mit einer von ihm eigens verfassten Einleitung, die gerade Louis - und eben nicht Auguste - Lumière als ersten Auteur entwirft. Nämlich so: „[...] we can safely say he was the first *auteur*."[486] Dennoch erscheinen mir im Zusammenhang mit den Überlegungen zu diesem Kapitel einige Hinweise Lumières in seiner kurzen Auseinandersetzung mit *La Sortie* brauchbar und vergleichsweise unbedenklich. Er lenkt darin die Aufmerksamkeit auf die sommerliche Bekleidung seiner Arbeiter_innen: „[...] the men are in straw boaters and the women in

[484] Vgl. Danae Clark: *Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor*, London und Minneapolis, University of Minnesota, 1995, S. 4 ff.
[485] Vgl. Pierre Hodgson: „Founding Father: Louis Lumière in conversation with Georges Sadoul - Edited and translated by Pierre Hodgson", in: *Projections 4: Film-makers on Film-making*, John Boorman, Tom Luddy, David Thomson und Walter Donohue (Hg.), London, Faber & Faber,1995, S. 2-13, S. 8.
[486] Vgl. ebd. S. 4.

summer dresses. [...] I needed a great deal of sunlight to shoot such a sequence because I had only a poor quality lens. I could not have shot that sequence in autumn or winter."[487] Er beschreibt hier eine Situation, in der sich aus Sicht des Filmemachers Inszenierungsimperativ und technische Machbarkeit überlagern, mit Blick auf sein gefilmtes Personal aber auch die Modi von Arbeit und Freizeit überblenden. Diesbezüglich hat etwa Charles Musser konstatiert, dass mit dem Weg aus der Fabrik gleichzeitig ein Umschlag auf der Ebene des Inhalts stattfindet, der sozusagen vom Ort der Arbeit in die Zone der Freizeit führt. „There is the world of work inside, and the realm of rest and relaxation outside. The two realms, though dependent on each other, are carefully separated."[488] Gleichzeitig beschreibt Musser diese Arbeiter_innen im Umfeld einer repräsentierten „happy world", die scheinbar bereits in der Lumière-Fabrik beginnt und in diesem Sinn vor allem als „self-promotion" der Unternehmer aufgefasst werden muss.[489]

Zufriedene Arbeiter_innen verlassen also die Fabrik. Die Männer in Strohhüten und die Frauen in Sommerkleidern. Sie strömen aus der Fabrik und gleichzeitig in das neue Filmbild,[490] das sie scheinbar wie von selbst, ohne weitere Aktivität und ohne Vermittlung irgendwelcher verräterischen, produktiven Gesten aufnimmt. Mit dem Übergang vermittelt sich auch der Modus der Freizeit. Das zuvor erwähnte Slide-Zitat - und alles was uns sonst über die Aufnahme berichtet wird - bekräftigt noch einmal, dass es sich hierbei tatsächlich um Mitarbeiter_innen der damaligen Lumière-Werke handelt. So gesehen - und mit Silde weiterdenkend - beginnt der filmische Extra-Job als Selbstverständlichkeit im Sinne eines anpassungsfähigen Jobprofils. Oder alles beginnt schlichtweg als eine Gefälligkeit, die mit dem verführerischen Ausblick Teil von etwas zu sein, mit der Freude am Dabei-Sein-Dürfen oder auch in völliger Ungerührtheit angesichts des Prozederes, erwiesen wird. Und anscheinend braucht es ja auch nicht viel: Nur ein schlichtes Sich-Filmen-Lassen - was vielleicht nicht mehr als eine andere Spielvariante eines bereits verinnerlichten Sich-Kontrollieren-Lassens darstellt - während des Übertritts in den Modus der Freizeit an der Schwelle eines Fabrikgeländes.

---

[487] Vgl. Hodgson: „Founding Father", S. 6.
[488] Charles Musser: „At the Beginning: Motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies" (1997), in: *The Silent Cinema Reader*, Lee Grieveson und Peter Krämer (Hg.), London, Routledge, 2004, S. 15-30, S. 18.
[489] Vgl. Musser: „At the Beginning", S. 18.
[490] Vgl. Didi-Huberman: „People exposed", S. 37.

„[A] political meeting […] created by the image and not cut off from the real, since it linked [...] the workers with the managers or the customers from the same nascent industry."[491] Doch Didi-Hubermans Idee eines „political meetings" ist angesichts dieser Lumière-Bilder eben nicht ohne weiteres nachzuvollziehen, vor allem auch, wenn man die Intention von Filmemacher_innen verrechnet, auf die der französische Denker im Laufe seines Textes ja zunehmend verweist. Und von welchen Bildern ist bei dieser und anderen Begegnungen genau die Rede? Im zersplitterten Diskurs der Extras zählen eben auch die kleinen Unterschiede, Auslassungen und Verselbständigungen. Eine Diskussion der verschiedenen Versionen von *La Sortie* mag sicherlich ermüdend anmuten, wenn man von einer relativen Gleichheit der drei heute bekannten Aufnahmen ausgeht.[492] So bespricht etwa Didi-Huberman die Versionen nur kurz unter dem Aspekt der Probe und seriellen Wiederholung - „*répétition*" - einer nicht mal einminütigen Aufnahme mit gleichem Inhalt bzw. der gleichen Szene. Es waren demnach Wiederholungen des Immergleichen, die das scheinbar überwältigte und fordernde Publikum des frühen Kinos bei Laune halten sollten.[493]

Im Rahmen einer solchen substantiellen Zusammenführung der Versionen beschreibt Didi-Huberman sowas wie eine hoffnungsfrohe und ungewöhnliche Verkehrung der Größenverhältnisse, die insbesondere diese ersten Filmbilder in ihren ersten Begegnungen mit einem heterogenen Publikum - darunter eben auch die „engineers" und „promoters" der Industrie[494] - bewirken. Vor allem scheint neben dem Vergrößerungseffekt auch der Bewegungseffekt allerhand revolutionäres Potential mit sich zu führen. „When the group of Lumière workers exited their workshops and went bustling out into the daylight, bigger than life-size on the screen [...]",[495] schreibt der Kunsthistoriker, ganz so, als müsste allein die Vorstellung dieser Bilder mit ihren Riesengestalten aus dem Arbeitermilieu jeden Zweifel an einer revolutionären Wirkung beseitigen. Und gleichzeitig scheint nichts vom Eindruck der sich aus der Fabrik fortbewegenden Arbeiterschaft abzulenken, nichts die eindeutige Bewegung dieser Bilder zu stören. Zumindest ist bei Didi-Huberman diesbezüglich kein Hinweis zu finden.

---

[491] Didi-Huberman: „People exposed", S. 40.
[492] Die besagten Versionen sind online übrigens schnell zu finden. In einem Video auf *YouTube* laufen sie z.B. auch nebeneinander ab. Vgl. *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=d5CuvsECs6Y, Zugriff am 20.6.2020.
[493] Vgl. Didi-Huberman: „People exposed", S. 38.
[494] Vgl. ebd. S. 38.
[495] Ebd. S. 40.

Doch das Verlassen der Fabrik bzw. das Hinausgehen der Arbeiter_innen als einzig wirkungsvoller, störungsfrei ablaufender Bildinhalt scheint spätestens mit dem vollzogenen Versionen-Vergleich des Films kaum haltbar. Es gibt nämlich entscheidende Abweichungen von der vermeintlich historisch wichtigsten Version, welche die beiden scheinbar weniger bekannten Versionen eigentümlich kennzeichnen. So bildet bei diesen beiden Aufnahmen jeweils eine hinausfahrende Pferdekutsche den Abschluss.[496] Im Zuge meiner noch folgenden Argumentation werde ich übrigens auch andere Detailprobleme dieser womöglich verspäteten Bilder genauer behandeln.


Abb. 27

An dieser Stelle soll vorläufig nur festgehalten werden, dass eine Auseinandersetzung mit dem Riesenhaften, das eben mit den Bildern der Pferdekutsche zusammenfällt, nicht nur bei Didi-Huberman ausbleibt. (Abb. 27) So als wäre eine revolutionäre Bildwirkung der eben gerade nicht mehr arbeitenden Arbeiter_innen und scheinbar potentiellen Extras von einer solchen, im gleichen Aktionsraum plötzlich bewegten und alles verdrängenden, raumfüllenden Erscheinung damals wie heute völlig unabhängig gewesen. Es ist eine problematische Auslassung, vor allem, wenn man bedenkt, welche zentrale Rolle gerade das Pferd im damaligen Arbeitsalltag einnahm. Außerdem sind es ausgerechnet diese Tiere, die in den Bildern von *La Sortie* im Arbeitsmodus erkennbar bleiben. Das Pferd als bedeutende Bildattraktion ist auch anhand zahlreicher anderer Kurzfilme der Lumières jederzeit nachweisbar.[497] Und auch mit dem Verschwinden von Pferd und Pferdekutsche bei Didi-Huberman ist letztlich nicht gesichert, anhand welcher Bilder er seine Überlegungen tatsächlich einleitet.

Noch einmal auf die Idee des „political meetings“ zurückgreifend, möchte ich lieber von einem Treffen sprechen, das die damals im Publikum anwesenden Arbeitgeber_innen bzw. Unternehmer_innen eher erleichtert haben könnte. Denn was wäre, wenn bereits

[496] Die drei bisher bekannten Versionen von *La Sortie* sind auch auf folgender DVD-Veröffentlichung zu finden: *Lumière! Le Cinématographe 1895-1905*, Montage und Realisation: Thierry Frémaux/Thomas Valette/Fabrice Celzettoni/Maelle Arnaud, Kommentar von Thierry Frémaux, Frankreich 2015, Fassung: DVD (France Télévisions Distribution, Frankreich 2015), etwa 91', ca. 00:01:34-00:03:38.

[497] Die Lyon-Aufnahmen *Place des Cordeliers* (1895), *Place Bellecour* (1896) und *Quai de l'Archeveché* (1896) bieten diesbezüglich einen guten Eindruck. Vgl. *Lumière!*, etwa 00:10:50-00:12:46.

mit der riesenhaften Fort- und Hineinbewegung - also hinaus aus der Fabrik und hinein in das Filmbild - dieser Arbeiterschaft die Verabschiedung einer Klasse und ihrer Bilder vereinfacht und gleichzeitig die Beschäftigung mit einer neuen, unbestimmten - nämlich den Extras als Filmbildarbeiter_innen - obsolet wurde und das noch, bevor sie wirklich im Filmbild zu sehen war? Vielleicht lag in diesen Bildern noch nie ein Versprechen für irgendeine Arbeiterschaft. Was wäre also, wenn mit diesen ersten Kino-Bildern und dazugehörigen Auseinandersetzungen viel eher eine frühe und dann fortgesetzte Verabschiedung zusammenfallen? Offensichtlich bleiben diese Arbeiter_innen einerseits immer Repräsentant_innen ihrer Klasse, überblenden dabei aber ihre historische Fracht, Androhung und Bedeutung womöglich schon in ihrer ersten Erscheinungsform auf der großen Leinwand mit dem Modus der Freizeit, eine Freizeit, die sie in Zukunft weniger in den Aufruhr als viel eher ins Kino und dann für das Kino, nämlich als undifferenzierte Extras-Masse, an den Strand und in die Nähe des Stars führt.

4.1.1.2. … und ein Star

Harun Farocki hat 1995, zum hundertsten Jahrestag von *La Sortie,* seinen Essayfilm *Arbeiter verlassen die Fabrik* veröffentlicht,[498] und er schätzt dort die Wirkung dieser vermeintlich ersten Kinobilder anders ein als Didi-Huberman. So stellt er etwa fest, dass in der *La Sortie*-Aufnahme von einer Macht der Arbeiterschaft - sowie der dazugehörigen Industrie - nichts zu sehen und zu spüren ist.[499] Die bekannteste Version von *La Sortie*, nämlich jene ohne Pferdekutsche, leitet seine filmische Auseinandersetzung ein, und sie bleibt auch die einzige, die hier berücksichtigt wird. Anders als Didi-Huberman bespricht er die Bilder nicht in Hinblick auf die Historisierung der besonderen Kinovorführung - und damit einer ausgewählten Begegnung -, sondern eher im sich 1995 gerade anbietenden Rahmen eines Rückblicks auf eine 100-jährige Film- und Kinogeschichte, die nicht erst mit ihrer Entwicklung hin zur erzählerischen Form Orte aufsucht, an denen es für die Fabrikarbeiter_innen besser sein müsste.[500] Ausgehend von den sogenannten ersten

[498] Vgl. den Eintrag „Arbeiter verlassen die Fabrik“, unter: *Harun Farocki*, *www.harunfarocki.de*, https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1995/arbeiter-verlassen-die-fabrik.html, Zugriff am 22.6. 2020.
[499] Vgl. *Arbeiter verlassen die Fabrik*, Regie: Harun Farocki, WDR, Deutschland, Fassung: Teil der DVD-Box *Harun Farocki Filme 1967-2005* (absolutMedien, 2009), DVD 3 von 5, 36', ab 00:06:34.
[500] Vgl. *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ca. ab 00:01:22.

Kinobildern philosophiert der deutsche Filmemacher und Denker auch über ein Desinteresse des Kinos - und dabei vor allem auch des US-amerikanischen Erzählkinos - bzw. seiner Kamera an der Fabrik. Im Rahmen seiner Montage präsentiert er eine erstmal nur schwer lokalisierbare 100-jährige Bewegtbildgeschichte, die anscheinend von ihrer ersten Einstellung an mit der Vereinigung von Arbeiter_innen und Fabrik hadert bzw. dieses erste Hadern über die nächsten 100 Jahre mit einer beständigen Wiederholung der Auflösung dieses Verhältnisses beantwortet.[501] In diesem Sinn versammelt Farocki in *Arbeiter verlassen die Fabrik* „Werktor-Szenen aus Dokumentar-, Industrie- und Propagandafilmen, aus Wochenschauen genauso wie aus Spielfilmen."[502] In einem Text zu den präsentierten Bildfunden hält er außerdem fest: „Die auktoriale Kraft der Kamera macht aus den Arbeitern ein Arbeiterstatistenheer."[503] Die für seinen Film ausgewählten Ausschnitte zeigen vor allem eines: nämlich Arbeiter_innen, die die Fabrik bzw. das Fabrikgelände verlassen. Während eines Filmausschnitts stellt Farocki eher allgemein fest: „[...] die Arbeiter kehren der Arbeit den Rücken zu beim Verlassen der Fabrik."[504] Wobei dies in seiner Interpretation der gesichteten Arbeiter_innen-Filmbilder nicht mit einer aggressiven Geste einhergeht. Selbst das Potential einer solchen scheint in den Bildern verloren zu gehen. Viel eher werden die Arbeiter_innen von etwas fortgezogen bzw. angezogen, so „als wüssten sie, wo es besser ist".[505] Wobei es eben von Anfang an das Filmbild ist, das die Arbeiter_innen von der Fabrik trennt. Etwa so: „Wann immer möglich, hat sich der Film eilig von den Fabriken entfernt. [Pause] Die Fabrik hat den Film nicht angezogen, eher abgestoßen."[506]

Die unterschiedlichen Bewegtbilder entwaffnen scheinbar auch zunehmend die Orte vor der Fabrik, also die Orte der Klassenkämpfe. Das Areal kommt dann als Ausgangspunkt für eine harmlose „Rangelei auf dem Schulhof" zur Darstellung, es scheint belebt durch

---

[501] Farocki spricht von einem Bild, das 100 Jahre lang gleich geblieben ist. Vgl. *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 36', ca. 00:33:50.

[502] Vgl. Eva Berger: „›Sie laufen, als wüssten sie, wo es besser ist.‹: Auf der Suche nach den Bildern der Arbeit im Film", unter: *zeitgeschichte online*, *https://zeitgeschichte-online.de*, https://zeitgeschichte-online.de/themen/sie-laufen-als-wussten-sie-wo-es-besser-ist, 1.1.2010, Zugriff am 24.6.2020.

[503] In der englischen Übersetzung des Farocki-Textes von Laurent Faasch-Ibrahim wird dann aus dem „Arbeiterstatistenheer" interessanterweise eine „army of extras". Vgl. Harun Farocki: „Arbeiter verlassen die Fabrik/Workers Leaving the Factory" (1995), in: ders.: *Imprint: Writings / Nachdruck: Texte*, Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen (Hg.), New York und Berlin, Vorwerk 8, 2001, S. 230-247, S. 234 u. 235.

[504] *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ca. ab 00:03:35.

[505] Vgl. ebd. ca. 00:01:22-00:01:40.

[506] Ebd. ca. ab 00:33:20.

eine auffallend zurückhaltende Streikkultur[507] und verwandelt sich schließlich zu jenem ersten Treffpunkt, an dem sich - nicht nur im *Hollywood*film - Mann und Frau bzw. Frau und Mann erstmal begegnen müssen, um eine kommende Erzählung in Gang bringen zu können. Gemeint ist eine solche Erzählung, die eben nicht erst dann, sondern bereits von Anfang an, im Grunde also mit der besagten Ursprungsszene des Kinos, nichts mehr von der Fabrik und ihren Arbeiter_innen wissen möchte. Die von Farocki gewählten Filmausschnitte aus unterschiedlichen Jahrzehnten zeigen - wie gesagt - Arbeiter_innen beim Verlassen der Fabrik oder bereits *nach* der Fabrik, aber nicht in der Fabrik und bei der Arbeit.

In Zusammenhang mit meinen Überlegungen kommt es bei Farockis Film zu einem entscheidenden - und für sein Argument notwendigen - Bildangebot bzw. einer damit verbundenen Auslassung: Er verweist mit seiner Bild-Unbeirrbarkeit nämlich indirekt auch auf die Anwesenheit von Extras unter seinen Arbeiter_innen, indem er einem Star - nämlich Marilyn Monroe - einen ausgedehnten Auftritt beschert, freilich ohne ihren Namen nennen zu müssen. Dass sie an dieser Stelle des Essayfilms aber in der Regel wohl erkannt wird und auch erkannt werden soll, davon ist auszugehen. Damit inszeniert Farocki jeweils auch das Denkbare des Stars und das Undenkbare der Extras, das sich bereits im ersten Erkennen, nämlich des Stars, oder Nicht-Erkennens, nämlich der Extras - und zwar auch als Extras -, ankündigt.


Abb. 28

Erst kurz vor Abschluss seiner Überlegungen zeigt uns Farocki diesen Ausschnitt, der völlig überraschend und in besonderer Ausführlichkeit mit einer der Ikonen des US-Kinos spielt: Wir sehen und erkennen plötzlich Marilyn Monroe, während der Film - *Clash by Night* von Fritz Lang (*RKO Radio Pictures*, 1952) -, aus dem die Szene entnommen wurde, wohl zu ihren weniger bekannten gezählt werden muss. Im Ausschnitt verlässt sie - also Monroe bzw. ihre Filmfigur - das Fabrikgebäude der *San*

[507] Vgl. *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ca. ab 00:11:40.

Xavier Fish Packing Company[508] und trifft auf der Straße auf einen Mann, der bereits auf sie gewartet hat. (Abb. 28) Es ist erstmal Marilyn Monroe, die hier erscheint, wenn auch sofort erkennbar ist, dass sie gerade in einer Rolle steckt, wobei erstmal nicht von Relevanz ist, welche genau es ist. Ihr Einsatz bewegt und irritiert die bisherige Bilderversammlung und verschiebt die Argumentation. Und natürlich ist es nicht wirklich Marilyn Monroe - oder gar Norma Jeane Mortenson - die hier Einfluss nimmt. Es ist vor allem der Star und sein dazugehöriges Star-Image - von dem es ja nicht nur ein bestimmtes gibt - mit dem hier an dieser Stelle irgendetwas nicht stimmt. Doch dazu gleich mehr. Farocki lässt die Szene erstmal laufen, um sie dann mit seinem ergänzenden Kommentar - und unterbrochen mit Szenen aus anderen Filmen - zu wiederholen.[509] Für sein Argument scheint ihm signifikant, dass in diesem Ausschnitt irgendeine Frau die Fabrik verlässt und sich mit einem Mann trifft. Wobei jetzt nicht die Repräsentation von traditionellen - oder der Tradition widersprechenden - Rollenbildern sein Interesse weckt.[510] Von zentraler Bedeutung ist ihm zuallererst der Umstand, dass hier ein - freilich heterosexuelles - Paar *nach* der Fabrik aufeinandertrifft. Es ist eine Fabrik, deren produktives Innenleben - so könnte man annehmen - nie eine Chance hatte im Filmbild einen Eindruck zu hinterlassen.

Doch der Film von Fritz Lang, aus dem der Ausschnitt entnommen wurde, zeigt um einiges mehr als man annehmen würde. Der von Farocki ausgewählte Bereich bildet nur die Fortsetzung der Eröffnungsszene, in der auch ein deutlicher Einblick vom Alltag in der

---

[508] Es ist an dieser Stelle vielleicht nicht unerheblich zu erwähnen, dass es die *San Xavier Fish Packing Company* als solche nicht nur gegeben hat, sondern für *Clash by Night* auch vor Ort gedreht wurde. Außerdem lag die Konservenfabrik, von der heute anscheinend nach einem Feuer im Jahr 1967 noch immer eine Ruine existiert, in der von John Steinbeck romanhaft ausgestalteten *Straße der Ölsardinen* (*Cannery Row*).
Vgl. Derek Whaley: „Cannery Row. San Xavier Fish Packing Company“, unter:
http://www.santacruztrains.com/2016/10/cannery-row-san-xaxier-fish-packing.html, 14.10.2016, Zugriff am 22.6.2020.

[509] Vgl. *Arbeiter verlassen die Fabrik*, ca. 00:26:56-00:29:20.

[510] Fragen, die sich dahingehend ja anbieten, wären etwa: Wer verlässt hier die Fabrik? Wer wartet? Wie verhält sich diese Situation zu anderen Bildern dieser Zeit (Stereotypen)?

Fischfabrikhalle geboten wird. *Clash by Night* startet mit dem Ankommen der Fischerboote am frühen Morgen. Auf den Schiffen sind ausschließlich Männer zu sehen. Das Schallsignal ertönt aus der Schiffspfeife und weckt Peggy (Marilyn Monroe), die sofort aufsteht, um sich für den Arbeitstag vorzubereiten und anzukleiden. Es folgt eine Einstellung mit Arbeiterinnen, die in das Filmbild hinein und auf das Fabrikgelände zu spazieren. (Abb. 29) Marilyn Monroe ist in dieser Einstellung nicht mehr auszumachen. In dieser Hinsicht bleiben die Rückenansichten der wie unbeteiligt Hineinspazierenden viel zu ent-individualisierend. Kleidung, Haare, Kopfbedeckung und streng getrennt voneinander inszenierte Körperproportionen und Silhouetten sollen andrerseits deutlich eine weibliche Arbeiterschaft markieren, die aus irgendeinem Grund den Kontakt zueinander vermeidet oder möglicherweise an dieser Stelle und zu dieser Zeit nicht finden sollte. Das mag 1952 kein wahrnehmbarer oder gar intendierter Eindruck gewesen sein, aber dem Blick einer aktuelleren Spectatorship, die das ehemals analoge Spielfilmbild in diesem Sekundenbereich problemlos fragmentieren, jederzeit anhalten und wiederholen kann, müsste auffallen, dass in diesem Fragment kein sichtbarer Austausch zwischen den Arbeiterinnen festgehalten wird. Und was in vielerlei Hinsicht als eine Gegenbewegung oder auch Ergänzungsbewegung im Verhältnis zu *La Sortie* gelesen werden könnte, findet etwa bei Farocki keinerlei Erwähnung.



Abb. 29

Damit ist die Szene aber nicht zu Ende: Die Männer auf den Schiffen erreichen die Entladungsstellen und löschen eilig die noch frische Schiffsfracht, die dann über Fischpumpen und Förderbänder in die Fabrik gelangt. Zuvor überreicht einer der Männer dem Kapitän der Fischereiflotte eine Tasse Kaffee, während dieser kurz darauf seine „Boys" freundlich - aber auch bestimmt - dazu aufruft, ihrer Arbeit nachzugehen. Die sich hier vermittelnde Gemeinschaft unter Männern ist durch ein deutliches Gefühl der Zusammengehörigkeit geprägt. Diese am Meer auseinanderdriftende und an der Küste wieder zusammenlaufende Arbeitsgemeinschaft ist zwar hierarchisch strukturiert, aber das Moment der entgegenkommenden und verbindenden Kameraderie unter diesen Männern bleibt das bestimmende.

Als krasser Gegensatz können die Arbeiterinnen-Bilder gewertet werden: In der Halle sieht man die nun am Band arbeitenden Frauen die frischen Fische sortieren. In einer kurzen Einstellung erkennt man Marilyn Monroe als Peggy annähernd im Bildzentrum: In Schürze und Kopftuch gekleidet greift sie mit glitschigen Gummihandschuhen nach den vorbeiziehenden Wirbeltieren. Um sie herum arbeiten andere Frauen, die grundsätzlich alle gesichts- und (haut)farblos bleiben, bis auf eine Arbeiterin an Peggys rechter Seite, die während einer Greifbewegung sogar kurz die Bildfokussierung durchbricht. (Abb. 30) Auch hier kommt es - wie zuvor beim getrennten Gehen der Arbeiterinnen in die Fabrik - zu keinem offensichtlichen privaten Kontakt zwischen den Frauen, zu keinem Moment der Auflockerung oder Freundschaftsbekundung. Mehr als eine stumme und abweisende Nähe zueinander, ein von Hierarchiebildung scheinbar bereinigtes Nebeneinander, wird in dieser Halle nicht sicht- und hörbar. Das sind womöglich Bilder, die ein eigentümlich passives Arbeitsverhalten am Band widerspiegeln sollen. Im nächsten Schritt werden von den Frauen - zu sehen aus der Vogelperspektive - die gefüllten Fischdosen überprüft. Eine spannend gewählte Folgeeinstellung zeigt dann noch, wie die abgefüllten Fischkonserven in schmalen Bahnen kreuz und quer durch die hohe und gigantische Fabrikhalle - die in ihrem Fassungsvermögen den Hallen großer Filmstudios durchaus Konkurrenz machen müsste - manövriert werden. (Abb. 31) Die Zuschauer_innen bekommen bzw. die damaligen Kinobesucher_innen bekamen also insgesamt einen recht sortierten und vor allem durchaus eindrucksvoll inszenierten Einblick in einen primären Produktionsablauf einer Industrie, die sich natürlich anderswo fortsetzt. Danach



Abb. 30



Abb. 31

folgt ein Schnitt und die Szene kommt zu ihrem Ende.[511] In der nächsten Einstellung sehen wir die Abfahrt eines Zuges und die Ankunft einer Frau. Es ist Barbara Stanwyck als Mae Doyle D'Amato, die eigentliche Protagonistin des Films.[512] Erst im Anschluss an diese Szene folgt dann der von Farocki gewählte Ausschnitt.

Harun Farocki betont bei der für seinen Essayfilm ausgewählten Szene aus *Clash by Night* den „Einzelmenschen"[513] - allerdings erst *nach* der Fabrik. Da ist der Mann oder die Frau, der bzw. die sich nach getaner Arbeit seinem bzw. ihrem Liebesglück widmen kann und insgesamt für den Klassenkampf verloren scheint. In Farockis ausgewählter Szene aus Langs Film begleitet die Kamera die Verliebten scheinbar nur allzu bereitwillig auf ihren Weg fort von der Fabrik. Diese leichtfüßigen und kurzfristig irritierenden Bilder wirken nur im ersten Moment wie ein Fremdkörper in Farockis Auseinandersetzung. Die kurze Irritation verläuft schließlich störungsfrei bzw. wird durch den Kommentar mit den zuvor und danach gezeigten Bildern versöhnt und aufgelöst. Die Fragestellungen zum 100-jährigen Geburtstag der ersten Filmbilder verlaufen plötzlich seltsam lokalisiert, scheinen speziell über die Entwicklungen des US-amerikanischen, fiktionalen Erzählkinos beantwortbar bzw. über dessen dominierenden Einfluss, der im Nachhinein alle Filmbilder durchdringt. Plötzlich ist da nur noch die Narration mit den Protagonist_innen bzw. dem heterosexuellen Paar als strenge Ausrichtung, eine Konzentration in der Form eines mächtigen Traumbildes sozusagen, die wiederum die Darstellung eines Hinaustretens aus der Fabrik als organisierte Masse und Klasse der Arbeiter_innen verhindert und nur zu ihrer Zersetzung bzw. Individualisierung führen kann.

Marilyn Monroe - in einem Fragment aus ihrer größeren Nebenrolle in *Clash By Night* - bildet innerhalb Farockis Bildzusammenstellung aus dem Jahr 1995 insofern eine argumentative Zäsur, als damit plötzlich der chronische Einfluss einer Star-Aura zwischen all den zuvor und danach gezeigten und behaupteten Arbeiter_innen wirksam wird. Der Star und sein wirkungsvolles Image provozieren scheinbar die axiomatische Festlegung. Sven Lütticken beispielsweise verweist in einer Abschlussnote seines Textes „Proletarian Acting" - in dem er Gedanken über das Politische der Laien-Darstellerei des italienischen Nachkriegskinos und des Publikums der Performances und Happenings der 1960er-

[511] Vgl. *Vor dem neuen Tag* (*Clash by Night*), Regie: Fritz Lang, USA, RKO Radio Pictures, 1952, Fassung: DVD (Polar Film + Medien GmbH, 2013), etwa 100', 00:02:00-00:05:26.
[512] Vgl. ebd. ca. 00:05:26-00:09:24.
[513] Vgl. Farockis Ausführungen zum Leben der „Einzelmenschen" in *Arbeiter verlassen die Fabrik* - anhand der Bilder mit Marilyn Monroe -, etwa bei 00:28:03-00:28:20.

und 70er-Jahre formuliert -, darauf, dass Farocki für seine essayistische Bildzusammenstellung anscheinend aus Kostengründen auf weitere Szenen aus *Hollywood*filmen verzichten musste.[514] Doch ein einzelner *Hollywood*-Star wie Monroe reicht ohnehin aus, denn er kommt scheinbar immer in Begleitung mit einem zwingenden Star-Image, das - so hat man den Eindruck - unterschiedlichen und nicht-spekulativ formulierten Behauptungen die Bürde der Beweislast nimmt. So scheint auch folgender Hinweis von Lütticken - nämlich in Zusammenhang mit dem gewählten Ausschnitt aus *Clash by Night* bei Farocki - erstmal wie selbstverständlich überzeugend: „Insofar as Hollywood depicted industrial labour, it had to be done with glamorous stars: Marilyn Monroe at the fish-packing plant."[515] Doch genau das lässt sich hier eigentlich nicht so einfach feststellen. Es verhält sich nämlich insofern komplizierter, als - wie zuvor beschrieben - in *Clash by Night* eher eine Schauspielerin sichtbar wird bzw. Anfang 1952 noch sichtbar werden konnte, die, was man damals als Kinobesucher_in mindestens erahnen konnte und bei *20th Century Fox* wohl längst geklärt war,[516] ihre erste Projektion in einer großen Hauptrolle noch vor sich hatte. Darüber hinaus lässt sich gerade im Nachhinein zum Star-Einsatz nur schwer etwas Neues sagen, wenn man das jeweilige Star-Image und seine besondere Entwicklung nicht berücksichtigt. So wurde Marilyn Monroe - scheinbar in einer Phase gerade abflauender Rollenangebote - für *Clash by Night* von *Twentieth Century Fox* an *RKO* „ausgeliehen".[517] Insofern wäre zumindest darüber zu befinden, in

---

[514] Vgl. Lütticken: „Proletarian Acting", S. 85.
In *Arbeiter verlassen die Fabrik* finden sich übrigens auch noch kürzere Ausschnitte aus einem Chaplin- und David W. Griffith-Film. Sie funktionieren noch als Teil einer elliptischen Bild- und Informationsanhäufung, die erst mit der *Clash by Night*-Szene den Prozess einer argumentativen Glättung durchläuft.

[515] Lütticken: „Proletarian Acting", S. 76.

[516] 1950 war Marilyn Monroe in *The Asphalt Jungle* und *All about Eve* in wichtigen und prestigeträchtigen Nebenrollen zu sehen. Ende 1950 begannen die Verhandlungen für einen - im gerade sich auflösenden Studiosystem noch gängigen - Siebenjahresvertrag mit *20th Century Fox,* der schließlich ihre bereits geplante Karriere absicherte. (Vgl. *Marilyn Monroe and the Camera*, Konzeption Lothar Schirmer, München, Schirmer Art Books, 1989, S. 238; oder Richard Dyer: *Heavenly Bodies: film stars and society* (1979), überarbeitete Auflage, London und New York, Routledge, 1998, S. 30 f.) In seinem Aufsatz über Marilyn Monroes Image als Sexsymbol umschreibt Will Scheibel die Jahre von 1952-1954 als „the first years of her career as a star". (Vgl. Will Scheibel: „Marilyn Monroe, 'sex symbol': film performance, gender politics and 1950s Hollywood celebrity", in: *Celebritiy Studies*, Vol. 4, Nr. 1, 2013, S. 4-13, S. 4, online veröffentlicht unter: http://dx.doi.org/10.1080/19392397.2012.750095 oder unter http://library.pcw.gov.ph/sites/default/files/marilyn%20monroe%2C%20sex%20symbol.pdf, Zugriff am 22.6.2020) Fritz Langs Drama *Clash by Night* ließe sich so gesehen auch als ein letzter Schwellenfilm zum Filmstar begreifen, da ebenfalls 1952 - und nur wenige Monate später - *Don't Bother to Knock* in die US-Kinos kam, wo Monroe in ihrer ersten Hauptrolle zu sehen war.

[517] Vgl. dazu etwa Barbara Leaming: *Marilyn Monroe*, New York, Crown Publishers, 1998, S. 35 ff; oder auch Hinweise auf der *IMDb*, unter: https://www.imdb.com/title/tt0044502/trivia?ref_=tt_trv_trv, Zugriff am 22.6.2020.

welchem Ausmaß dieser Schachzug(?) das Resultat bzw. Teil einer geplanten Image-Produktion der *20th Century Fox* oder/und Marilyn Monroes darstellte, und ob durch diese Rolle den Zuschauer_innen und den urteilenden Medien als Mitproduzenten_innen des multiplen Star-Images überhaupt etwas geboten werden sollte, das einen sich verfestigenden Eindruck hinterlassen konnte. In *Clash by Night* hieß der eigentliche Filmstar und die Hauptdarstellerin noch Barbara Stanwyck, die allerdings bereits mit 1949 ihre vier Oscar-Nominierungen als „Best Actress in a Leading Role" hinter sich hatte,[518] ungefähr zu einer Zeit also, in der Marilyn Monroe auf der *IMDb* für ihren Auftritt in *Green Grass of Wyoming* (*Twentieth Century Fox*, 1948) noch als „uncredited" Extra ausgewiesen wird.[519]

Jedenfalls wird Barbara Stanwyck in *Clash by Night* nicht als Teil der Fabrikarbeiterschaft inszeniert, während wiederum in Richard Dyers bekannter Auseinandersetzung mit Monroes Star-Image, nämlich in Bezug auf ihre Rollenbilder, Fritz Langs Film nicht stattfindet. Dyer schreibt:

> „For instance, when [her] character has a job, it is a job that [...] is traditionally (or cinematically) thought of as being one where the women is on show, there for the pleasure of men. These jobs in Monroe's early films are chorus girl (*Ladies of the Chorus* 1948 and *Ticket to Tomahawk* 1950), actress (*All About Eve* 1950 - the film emphasises that the character has no talent) or secretary (*Home Town Story* 1951*, As Young As You Feel* 1951 and *Monkey Business* 1952). [...] She is a chorus girl in *Gentlemen Prefer Blondes* 1953, *There's No Business Like Show Business* 1954, *The Prince and the Showgirl* 1957 and *Let's Make Love* 1960, and a solo artiste of no great talent in *River of No Return* 1954, *Bus Stop* 1956 and *Some Like It Hot* 1959. She is a model [...] in *How to Marry a Millionaire* 1953 and *The Seven Year Itch* 1955, and a prostitute in *O. Henry's Full House* 1952."[520]

Dyer kann Monroes Rolle aus *Clash by Night* innerhalb dieser Aufzählung scheinbar nicht berücksichtigen. Sie spielt hier zweifellos - auch wenn man das nur in einer Einstellung zu sehen bekommt und im Zuge der Filmhandlung kaum noch darauf eingegangen wird - eine Fabrikarbeiterin. Die zuvor behandelten Bilder, welche Marilyn Monroe als Peggy in Ausübung dieser Arbeit im Film zeigen, lassen sich schwer als Bestandteil einer Star-

[518] Vgl. Barbara Stanwycks „Awards"-Seite auf der *IMDb*, unter: http://www.imdb.com/name/nm0001766/awards?ref_=nm_awd, Zugriff am 22.6.2020.

[519] Um genau zu sein: Sie wird aufgelistet als „Extra at Square Dance (uncredited)". (Siehe: http://www.imdb.com/title/tt0040402/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast, Zugriff am 22.6.2020.) Ich habe den Film gesichtet und speziell während der genannten Tanzszene fragmentierend betrachtet, aber ich konnte Marilyn Monroe nirgendwo erkennen.

[520] Dyer: *Heavenly Bodies*, S. 18 f.

Image-Konstruktion darstellen, die nicht zuletzt bei diesem Filmstar - laut Dyer - verstärkt über abgesteckte Jobbilder verläuft, die sich scheinbar problemlos mit dem Inszenierungmodus „on show" bzw. „there for the pleasure of men" kurzzschließen lassen. Der Filmtheoretiker versucht in seiner Analyse offensichtlich an der Entwicklung eines besonderen Star-Image festzuhalten, nämlich eines, das zuallererst über den Status des Sexsymbols vorangetrieben wurde. Dabei achtet er im Monroe-Kapitel - dem der Titel „Monroe and sexuality"[521] vorangeht - seines Buches *Heavenly Bodies* darauf, die komplexe Verzahnung von Star-Image und Sexsymbol mit dem Sexualitäts-Diskurs der frühen 50er-Jahre zu beantworten.

Die Fabrikarbeiter_innen in Fritz Langs Film können oder müssen aus dieser Perspektive als illustratives Bildmaterial wiederholt verworfen werden. Diese Bilder aus der Fabrik hinterlassen zwar den diskussionswürdigen Eindruck einer entmachteten, sich untereinander fremd bleibenden weiblichen Arbeiterschaft, aber diese Eindrücke können sich scheinbar an ihrer filmischen Randposition - und möglicherweise auch aufgrund einer gewissen dokumentarischen Haltung, die dem Spielfilmbild *nach* der Fabrik widerspricht - innerhalb des fetischisierenden bzw. cinephilen Blickregimes nicht durchsetzen. Und das, obwohl sich mitten unter ihnen Marilyn Monroe befindet, aber eben eine völlig unspektakulär inszenierte, eine Monroe, die selbst noch ihr leuchtend helles Haar unter einem zusammengebundenen Kopftuch verstecken muss. Doch diese Monroe war auch für Farockis Bildzusammenstellung scheinbar unbrauchbar und es können daher auch nicht jene Monroe-Bilder sein, von denen Lütticken schreibt, wenn er anhand von Farockis Film urteilt.

Noch einmal seine Festlegung: „Insofar as Hollywood depicted industrial labour, it had to be done with glamorous stars: Marilyn Monroe at the fish-packing plant."[522] Anhand der genannten Einwände - Stanwyck als Star des Films in einer Rolle abseits von der Fabrik, Monroe als der noch werdende Filmstar in Verbund mit frühen und für ihr Star-Image anscheinend zu keiner Zeit bemerkenswerten Bildern bzw. im Rahmen ihres Star-Image bis heute nicht denkbaren Bildern als Fabrikarbeiterin - müsste man in Bezug auf *Clash by Night* **z**u einer weitaus vorsichtigeren, wenn nicht gar gänzlich anderen Einschätzung kommen, und nicht nur deshalb, weil gerade mit *Clash by Night* sichtbar wird, dass nicht allein der glamouröse Star „labour" im *Hollywood*film abbilden kann. Der

[521] Dyer: *Heavenly Bodies*, S. 17 f.
[522] Lütticken: „Proletarian Acting", S. 76.

Verallgemeinerungsversuch, noch dazu formuliert als strategisch-industrieller Imperativ, stolpert hier sozusagen gleich über den einzelnen Star-Fall, auf den er sich beruft. Es funktioniert nämlich auch so herum: Monroe ist hier nicht unbedingt der glamouröse Star, der von einer Filmindustrie gebraucht und eingesetzt wird, sobald es darum geht Bilder für „labour" zu inszenieren. Zumal hier - wie bereits erwähnt - zu beachten wäre, dass Lütticken ja mit Farockis Bildangebot argumentiert und damit dem Star Marilyn Monroe tatsächlich nur „*at* the fish-packing plant" zusieht, wo sie einem Mann begegnet, der auf sie wartet. Diese Bilder sind im Grunde keine Bilder mehr die „labour" (oder „labor") repräsentieren, weil sie hier bereits *nach* der Fabrik stattfinden. Dabei drängt sich - wie gezeigt - gerade in Langs Film Bildmaterial auf, das in dieser Hinsicht einiges zu bieten hätte. Man kann nach Monroe eben auch *in* „the fish-packing plant" - und zwar genau dort! - Ausschau halten und wird sie finden, aber dort, versteckt unter den anderen Extras und/oder Arbeiter_innen, wird sie scheinbar übersehen. Die ehemalige Extra, das Fotomodell, der Jungstar und werdende Film- und Superstar Marilyn Monroe *in* der Fischverpackungsfabrik konnte von der fabriklosen Filmindustrie in der Fabrikhalle womöglich nur deshalb gefilmt werden und so mit den Bildern von Fließbandarbeit verschmolzen werden, weil sie als Filmstar eben noch nicht endgültig in der ersten Reihe stand, während das wirkungsvolle Image des längst verhandelten Sexsymbols - ein Image übrigens, das gerade Anfang der 50er-Jahre dem Image des glamourösen Stars nicht so ohne weiteres entsprach[523] - und der Diskurs dazu dabei hilfreich waren, unpassende Bildeinschreibungen als marginalisiert auszublenden. Es wäre also auch über ein Star-Image zu befinden, das abseits von der Narration für einen gewissen Verblendungseffekt sorgt, der dann in einer cinephilen Bilderpraktik aufgehen kann, welche die Labor-Images - hier von Extras oder eben den



Abb. 32

[523] Vgl. Dyer: *Heavenly Bodies*, S. 27-29. Die berühmten Fotografien (*Golden Dreams*) von Monroe gehören demnach eher in den Schmuddel-Bereich des „Dirty talk of men's locker rooms and toilets".

tatsächlichen Arbeiter_innen der Fabrik - im narrativen Versteckspiel belässt bzw. die Marginalisierung des Bildmaterials in der wiederholten Auslassung vorantreibt.


Abb. 33

In der Halle ist der Star jedenfalls nicht allein bzw. es bleiben die Labor-Bilder auch als solche erkennbar, wenn Monroe darin nicht vorkommt oder übersehen wird. (Abb. 32 u. 33) Man sieht den Star - oder sieht sie eben nicht - zwischen den zahlreichen Extras und/oder Arbeiter_innen am Fließband, alles wahrscheinlich unbekannte, aber in jedem Fall ungenannte Frauen. Und dass es sich hier um Bilder einer Fabrikhalle handelt, in der scheinbar nur Frauen arbeiten, mag - zusammen mit der Existenz der *San Xavier Fish Packing Company* - einen historisch verbürgten Hintergrund haben. Diese Bilder könnten aber auch als Fortsatz einer strategischen Gewichtung einer Auseinandersetzung bewertet werden, die sich spätestens mit Anfang der 1910er-Jahre an einem weiblichen Image der Extras - und damit an einem Image der ohnehin nicht mehr oder noch nicht Arbeitenden - abarbeitet. Doch dazu später mehr.

Zuerst noch einmal zurück zu Farockis Film und der bemerkenswerten Bildauswahl eines zentralen *Hollywood*-Stars im Rahmen seiner Diskussion von Arbeiter_innen im damals hundertjährigen Film- bzw. Bewegtbild. Durch den späten Einzelauftritt eines US-amerikanischen Filmstars innerhalb Farockis Aneinanderreihung erscheinen die bereits zuvor abgelaufenen Bilder einer vermeintlich globalen, die Jahrzehnte durchkreuzenden Arbeiterschaft - wenn auch einer scheinbar bereits neutralisierten Arbeiterschaft *nach* der Fabrik - klärungsbedürftig. Die Bilder sind jedenfalls nicht mehr dieselben. Wobei eine grundsätzliche Verwirrung dadurch verursacht sein mag, dass in Farockis Bildangebot die dokumentarischen Aufnahmen von Arbeiter_innen und Spielfilmbilder mit inszenierten Menschenmassen als Arbeiter_innen in dieser Hinsicht unkommentiert aufeinanderfolgen bzw. sich überlagern. Die Auswahl der einen - und eben genau nicht der anderen - Monroe-Szene aus *Clash by Night* bleibt nicht zuletzt auch angesichts ihrer Wiederholung - also ihrer betont doppelten Präsenz im Farocki-Film - für eine denkbare Vielfalt an Bewegungsrichtungen nicht ohne Folgen. Dass Farocki auch mit den

Aufnahmen in der Fabrik vertraut war, das steht eigentlich außer Zweifel.[524] Doch die besagte Szene aus *Clash by Night* ist für den Filmemacher und Denker scheinbar auch noch Jahre später nicht als Teil seines „Archivs für filmische Ausdrücke" brauchbar. Sie spielt jedenfalls auch im Umfeld späterer Überlegungen zu einer betonten Strategie des - wie es Farocki selbst beschreibt - absichtsvollen Überinterpretierens und Missdeutens von Filmen keine Rolle.[525] Nicht nur, dass in Farockis Essayfilm - ausgehend von *La Sortie* - weiterhin alle Menschen einzelgängerisch aber immer noch mit der Masse in eine bevorzugte Richtung drängen, eben so, als kehrten die ehemaligen Arbeiter_innen seit der Erfindung der Filmprojektion unaufhörlich der Fabrik den Rücken zu, führt sie ihr Weg weiterhin unausweichlich in den fabriklosen Raum bzw. als bereits potentielle Extras immerzu in die Nähe und den Schatten des Stars bzw. direkt ins *Hollywood*-Kino und seine Spielfilmbilder.

Arbeiter_innen und Extras als - nämlich ab einem gewissen Moment - merkwürdig austauschbare Bildphänomene? Aber immer erst *nach* der Fabrik? Möglicherweise ist es ja auch so, dass das Kino und seine Industrie eben genau das nicht mehr sein kann und - folgt man solchen Diskursen - nie gewesen sein konnte und sollte: nämlich eine (Bild-)Fabrik, die auch ein wirkungsvolles Image einer bzw. ihrer Arbeiter_innen-Klasse mitproduziert und für diese brauchbar hält. Die Verspätung im wiederholten Rückblick beginnt bzw. betrifft die Extras als Arbeiter_innen - und womöglich auch umgekehrt - eben bereits dort, wo die Arbeiter_innen der sogenannten ersten Filmbilder die Fabrik verlassen und nicht mehr in sie zurückkehren können. Ihre neuen bzw. kommenden Bilder und Aktivitäten starten demnach bestenfalls an einer ausgelassenen und sonnig-schwammigen Position „at the factory" und in Sommerkleidung, aber jedenfalls nicht mehr deutlich genug in der Fabrik, und sie sind daher von Beginn an mit einem Modus der Freizeit verschweißt, der sie nur noch in Räume führt, die das Image einer Arbeiterschaft bereits überwunden bzw. aufgegeben haben, in Räume also, die womöglich gar kein Wissen mehr darüber transportieren wollen oder können. Die

[524] Farocki verweist indirekt auf die Szene, wenn er schreibt: „Marilyn Monroe sat alongside a conveyor belt of a fish cannery for Fritz Lang". Vgl. Harun Farocki: „Workers Leaving the Factory" (1995), in: *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Thomas Elsaesser (Hg.), Amsterdam, Amsterdam University, S. 237-243, S.241, als „open access"-Datei verfügbar unter: https://oapen.org, https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/35119, Zugriff am 4.7.2020.

[525] Vgl. Harun Farocki: „Bilderschatz" (2001), in: *Erkundungen im anthropologischen Viereck: Lektionen im Kontext des Flusserschen Denkens*, Daniel Irrgang und Siegfried Zielinski (Hg.), Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, S. 37-57, S. 38 und 44 ff.

eigentlichen Extras als Arbeiter_innen, die sich in den kommenden Jahrzehnten auf die Suche nach einem Raum der Zugehörigkeit, etwa auf die Suche nach ihrer „guild“ machen, kommen somit von Anfang bzw. immer schon zu spät, weil ein anderes Bild von ihnen - und möglicherweise ein unbrauchbares - bereits etabliert ist, nämlich eines, das nicht zuletzt in der Rückschau wiederholt an einen Zeitpunkt geknüpft wird, an dem sie noch gar nicht dagewesen sind.



Abb. 34

Dass es bereits um 1895 bei den Lumières - aber auch bereits davor in den USA, nämlich in Zusammenhang mit den Experimenten in Edison’s *Black Maria* - eine Bewegtbildproduktion gegeben hat, die Arbeiter_innen bei ihrer Arbeit oder zumindest die Darstellung von Arbeit zeigen,[526] ist kein Widerspruch, sondern zeigt viel eher, wie wirkungsvoll sich Vorstellungen zu gewählten Ursprungsbildern festsetzen. Da Bewegtbildaufnahmen der eigenen Arbeiter_innen in den eigenen Fabrikhallen - den Produktionsstätten der fototechnischen Apparaturen und Materialien - auch aufgrund der Lichtproblematik technisch nicht so ohne weiteres machbar gewesen sind, findet man diesbezüglich adäquate Nachweise womöglich eher auf Fotografien.[527] (Abb. 34) Gewisse Aspekte eines Eindrucks, der Arbeiter_innen ab dem Filmbild immer schon *nach* der Fabrik präsentiert, sind daher den technischen Möglichkeiten - bzw. dem verständlichen Bestreben, die verwertbare Sensation des neuen und spektakulären Bewegtbildes nicht durch die Präsentation seiner Mangelhaftigkeit zu gefährden - geschuldet. Jedoch bleibt die fortgesetzte, eingeschränkte Bewegungsrichtung und Transformation der Arbeiter_innen auch an Verhandlungen gebunden, die wie selbstverständlich eine bestimmte Version von *La Sortie* bevorzugen.

---

[526] Vgl. dazu die Actualités in Kapitel 4 - „Chapitre 4: La France qui travaille“ - bei *Lumière!*, etwa 00:20:42-00:27:51; zu Edison’s *Blacksmithing Scene* aus dem Jahr 1893 vgl. Musser: „At the Beginning“, S. 17 f.

[527] Das *Institut Lumière* hat mir dankenswerterweise aus seiner Kollektion ein paar digitalisierte Fotografien aus ca. 1895 zukommen lassen, die Arbeiter_innen in der Lumière-Fabrik in Lyon zeigen sollen. Außerdem hat man mich auch auf folgenden Text eines Lehr- und Fachmagazins hingewiesen, für den noch 1901 einige dieser früheren Fotografien als Abbildungen verwendet wurden: J. M. Eder: „Ein Besuch in der Trockenplattenfabrik von A. Lumière et fils in Lyon“, in: *Photographische Correspondenz*, Vol. 38, Nr. 485, 1901, S. 73-83, online einsehbar unter: *Österreichische Nationalbibliothek*, *www.onb.ac.at*, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=phc&datum=1901&page=93&size=30, Zugriff am 4.7.2020.

4.1.1.3. *La Sortie* und Detailprobleme

Diese Möglichkeit eines unbrauchbaren, hier auch über die Retrospektive zu früh aktivierten Image, führt uns jetzt noch einmal zu einem strategischen oder vielleicht doch nur zufälligen Ausschlussverfahren im Umfeld der besagten Ur(sprungs)szene. Die davon betroffenen Extras sind womöglich auch jene aktuelleren Datums, jene Extras also, die wie in *Strictly Background* oder in *Battles of Troy* versuchen mit vergleichsweise unpräzisen Bildern endlich ihre Geschichten zu erzählen. In diesem Zusammenhang spielt es eine Rolle welche Filmbilder grundsätzlich immer schon ausgewählt werden. Daher bleibt die Frage der Version von *La Sortie*, die etwa bei Farocki zum Ausgangs- und Endpunkt von Überlegungen wird und 1995, also im Jahr der Erstausstrahlung seines Essayfilms auf *3sat*,[528] vielleicht noch werden musste, weil das Wissen um andere, wahrscheinlich ältere Versionen noch zu unsicher oder erstmal gar nicht notwendig schien, relevant.[529] Wie bereits erwähnt ist auch nicht wirklich geklärt, welche Bilder Georges Didi-Huberman beim Verfassen seines Extras-Textes - also etwa 2009 - tatsächlich im Kopf hatte, selbst wenn er deutlich macht, dass die erste politische Begegnung zwischen Publikum und Arbeiter_innen zeitlich - also im März 1895 - mit der möglicherweise ältesten Aufnahme zusammenfallen müsste.[530] Aber welche wäre das? Es gibt von dem Film zumindest drei unterschiedliche Versionen - eben die „one horse", „two horses" und „no horse"-Versionen[531] -, die wohl zu unterschiedlichen Jahres- und Tageszeiten aufgenommen wurden. Im Rahmen dieser Arbeit kann auf das immer noch nicht gelöste chronologische Problem - welche Version wurde mit Sicherheit wann produziert und zuerst bzw. zu welchem Anlass projiziert - nur immer wieder verwiesen werden. Jedenfalls ist und bleibt da die eine, die Filmgeschichte prägende Version ohne Pferdekutsche, über die der französische Filmregisseur und Präsident des *Institut*

[528] Die Erstsendung fand wohl am 2.4.1995 statt. Vgl. unter: *Harun Farocki*, *www.harunfarocki.de*, https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1995/arbeiter-verlassen-die-fabrik.html, Zugriff am 5.7. 2020.

[529] Zur Entdeckung der Version mit einem Pferd schreibt William Parrill in seinem enzyklopädischen Werk zum europäischen Stummfilm: „Apparently the first Lumière film, probably photographed on march 19, 1895. This version is said to have been discovered in Lyon in 1985." Siehe William B. Parrill: *European Silent Films on Video: A Critical Guide*, North Carolina, McFarland, 2011, S. 465.

[530] Hier geht es mir erstmal nicht um eine Problematisierung des Schreibens bzw. Nachdenkens anhand digitalisierter Versionen von analogem Ursprungsmaterial bzw. Fragen die sich ohnehin eher mit Didi-Hubermans Text (2009) als Farockis Film (1995) stellen würden.

[531] Vgl. etwa den *IMDb*-Eintrag zu den verschiedenen Versionen unter: https://www.imdb.com/title/tt0000 010/alternateversions, Zugriff am 5.7.2020.

Lumière Bertrand Tavernier folgendes zu sagen hat: „This is the film which was sold during 95 years to be the first".[532] Heute geht man davon aus, dass dies die jüngste der drei genannten Versionen ist. Und es ist auch inzwischen zweifelhaft, ob es überhaupt jene ist, die am 28. Dezember 1895 in Paris, also während der sogenannten ersten Kinovorführung vor zahlendem Publikum, projiziert wurde.[533] Als erste Aufnahme - die wohl am 19. März 1895 von Louis Lumière per Hand gedreht wurde und die dann möglicherweise sowohl am 22. März 1895 in einer Privatvorstellung für die *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale* sowie auch am 28. Dezember gezeigt wurde[534] - wird aktuell oftmals jene genannt, in der zwei Pferde die Kutsche ziehen, wobei dabei natürlich immer ein gewisser, verständlicher Zweifel mittransportiert wird, ob sich das überhaupt jemals mit Sicherheit sagen lässt, angesichts einer Filmgeschichtsschreibung, die sich schon mal sicher war.

Wie bereits erwähnt, vermeidet Didi-Huberman diesen gedanklichen Umweg bzw. braucht ihn nicht. Die Notwendigkeit sich festzulegen, scheint für ihn deshalb nicht gegeben, weil er das Sujet von *La Sortie* als eine filmisch-serielle Geste versteht, die in allen Versionen problemlos wiederzuerkennen ist. Didi-Huberman schreibt: „The celluloid film of March 1895 [...] was followed by other *répétitions* or versions of the same scene until the end of the century."[535] Von den Bild- und Bewegungsunterschieden, die gerade im Prozess der Wiederholung - und denkbaren Annäherung im Sinne einer perfektionistischen Ästhetik - der immer gleichen Szene Bedeutung erlangen und die für die Repräsentationswirkung der Arbeiter_innen und schließlich auch für das Image der

---

[532] Siehe *The Lumière Brothers' First Films*, Leitung: Thierry Frémaux, Kommentar: Bertrand Tavernier, USA und Frankreich, 1996, Fassung: DVD (Kino International, 1998), 61', ca. ab 00:03:39.

[533] In einer aktuelleren DVD-Veröffentlichung des *Instituts Lumière* werden die drei besagten Versionen in absichtsvoll verkehrter Chronologie - mit einem Kommentar von Thierry Frémaux, dem Direktor des Instituts - nacheinander vorgestellt. Als jüngste bzw. dritte, möglicherweise erst an einem warmen und sonnigen Augusttag im Jahr 1996 gedrehte Version von *La Sortie* - dem Film No. 91 aus dem Lumière-Katalog - dürfte nunmehr die berühmte, pferdelose und bisher historisch an den Anfang von allem gestellte Aufnahme gelten. Als erstes Remake - oder besser: als erste Neuaufnahme - innerhalb einer Serie von sich ähnelnden Aufnahmen, wird hier jene Version mit nur einem Pferd präsentiert, während als die älteste bzw. dann als das mögliche Original aus dem März 1895 jene mit dem Doppelgespann identifiziert wird. Hier tragen die Arbeiter_innen z.B. kaum Sonntagskleidung, stattdessen - scheinbar der kühlen Jahreszeit entsprechend - wärmere Arbeitskleidung. Vgl. *Lumière!*, ca. 00:01:34-00:03:38;
und vgl. Hinweise zur Reihenfolge unter: *Catalogue Lumière*, https://catalogue-lumiere.com/faq-movies/, Zugriff am 5.7.2020.

[534] Zwischen diesen beiden filmhistorisch markanten Momenten im Jahr 1895 lagen offensichtlich noch mindestens weitere acht Termine, an denen *La Sortie* - und möglicherweise die Version mit dem Doppelgespann - im Rahmen verschiedener, eher privater Vorstellungen projiziert wurde.
Vgl. http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe/les-projections-privées-du-cinématographe.html, Zugriff am 5.7.2020.

[535] Didi-Huberman: „People exposed", S. 38.

Extras als Arbeiter_innen Konsequenzen haben könnten, erfährt man leider in seinem Text nichts mehr. Und anderswo bedeutet das Festhalten zentraler Unterscheidungsmerkmale - wie eben „one horse“, „two horses“, „no horse“ - womöglich nicht mehr als eine Eselsbrücke für eine wahrscheinlich falsche, wenn auch verführerische Chronologisierung.[536]

Dass die beiden Versionen mit Pferdekutsche - so wie sie im Film *Lumière!* und anderswo präsentiert werden[537] - die älteren darstellen könnten, wäre zumindest gut anhand ihrer rahmenlos-elliptischen, scheinbar weniger inszenierten und kontrollierten Bildwirkung nachvollziehbar. Die (Er-)Öffnungs- und Exit-Eindrücke wirken dort durchaus chaotischer, die Richtung der Bewegungen ist weitaus weniger eindeutig etabliert. Außerhalb der Fabrik durchqueren Erwachsene, Kinder und Hunde das Bild in einer Anhäufung, die seine Ausrichtung deutlicher verwirrt. Außerdem unterbricht in beiden Versionen, die scheinbar weder Farocki noch Didi-Huberman berücksichtigen, jeweils die Hinausfahrt der bereits genannten Pferdekutschen ein konzentriertes Bild auf die Arbeiter_innen. (Abb. 35) Diesen beiden Aufnahmen fehlt der inszenatorisch erkennbare Abschluss, der mit einem Ende des Verlassens und dem



Abb. 35

[536] Hinweise zu den unterschiedlichen „horse“-Versionen, die wohl mit einer falschen Chronologisierung einhergehen, finden sich etwa unter folgenden Links:
https://en.wikipedia.org/wiki/Workers_Leaving_the_Lumière_Factory, https://www.imdb.com/title/tt0000010/alternateversions, http://www.acinemahistory.com/2013/05/la-sortie-des-usines-lumiere-1895.html, Zugriff am 5.7.2020.

[537] Vgl. *Lumière!,* 00:01:34-00:03:38; oder unter: https://www.youtube.com/watch?v=qvgPEiw_q04, Zugriff am 7.7.2020. Hier laufen die Versionen nacheinander ab, wobei die Qualität des *YouTube*-Clips auffallend gut ist. Das Material dürfte direkt dem Film *Lumière!* entnommen sein, zwar ohne Kommentar von Frémaux, aber dafür mit jenen DVD-Untertiteln, die den aktualisierten Chronologisierungs-Versuch nochmals wortlos zuspitzen (*La Sortie III* - 1896, *La Sortie II* - 1896, *La Sortie* - 1895);
oder vgl. noch einmal unter: https://www.youtube.com/watch?v=d5CuvsECs6Y, Zugriff am 5.7.2020. Hier existieren die Versionen nebeneinander und laufen parallel ab.



Abb. 36

aufgeräumten Gelände der Fabrik spielt. Die Schwelle durch das große Fabriktor wird weiterhin von zahlreichem Personal genutzt. Nur bei jener berühmten Version, die auch Farocki in seinem Film zeigt, fallen die letzten Frames auch mit einem erkennbar zugerichteten Abschluss zusammen. (Abb. 36) Das Fabrikgelände ist dort einigermaßen vom Personal geleert, und das linke Tor vom Haupteingang beginnt sich zu schließen. In der „two horses"-Version - also der möglicherweise ältesten bekannten Aufnahme - lässt sich auch noch eine weitere Abweichung zur bekanntesten Version festhalten: Durch das kleine Tor auf der linken Seite verlassen Arbeiter_innen nicht nur die Fabrik, einige Männer nutzen diese Passage auch, um wieder hineinzugelangen. (Abb. 37) Der verführerische Sog scheint also noch nicht stark genug und damit ein auch selbstdefinierendes Zurück-in-die-Fabrik oder eben auch Hinein-in-eine-kommende-Bildfabrik, die dann eben nicht unbedingt eine „dream-factory" sein muss, möglicherweise noch denkbar.



Abb. 37

Harun Farocki behandelt und zeigt in seinem Essayfilm eben jene durch Cinephilie markierte Version, in der deutlich mehr Frauen zu sehen sind, die in sommerlich weißer Sonntagskleidung in einen sommerlich-sonnigen und dabei auch schattenspendenden Außenbereich spazieren (Abb. 38), während gleichzeitig deutlich mehr Männer als in den beiden vermutlich früheren Aufnahmen radfahrend den bis dahin gesicherten Ort der Arbeit hinter sich lassen.[538] (Abb. 39) Das Anlegen von Sommerkleidung und die zunehmende Nutzung der Fahrräder kann schlichtweg auch nur das Ergebnis einer Aufnahme während einer

[538] In der „one horse"-Version ist es ein Radfahrer, in der „two horse"-Version sind es zwei und in der „no horse"-Version sind es bereits fünf Radfahrer, die das Gelände auf ihrem Gefährt sitzend verlassen.



Abb. 38

wärmeren Jahres- oder Tageszeit sein. Festzuhalten bleibt allerdings, dass sich damit in Farockis Film jene Version befindet, die sich am besten mit seinen Gedanken zu einem sich abbildenden film- und kinohistorischen Bewegungsverlauf vertragen. Dass dem Filmemacher selbst jedenfalls kleinste Details bedeutend genug erscheinen, zeigt er in einem kurzen, gedanklichen Exkurs zur kameratechnischen Überwachung, der kein Detail entgeht, also auch nicht jener Augenblick, als in *La Sortie* eine Frau während des Hinausgehens aus der Fabrik eine andere Frau am Rock zupft.[539]

Anderswo eignet sich womöglich gerade die präziser zugespitzte Inszenierung einer Menschenmenge in der filmhistorisch scheinbar wichtigsten Version für das Spekulieren über die ersten Film-Extras. Die Fortsetzung einer Bilderpolitik, die in einem gewissen Sinn eine beliebige Austauschbarkeit von Arbeit und Freizeit, von französischen Arbeiter_innen und US-amerikanischen Extras, von Arbeiter_innen als Extras und Extras als nicht mehr Arbeitende vorführt, erscheint mir jedenfalls in der bevorzugten Version deutlicher ästhetisch vorkonfiguriert. Es erscheint auch wie selbstverständlich, dass Arbeiter_innen im Bewegtbild spätestens dann als solche verhandelt werden, wenn sie im dokumentarischen Zusammenhang als solche ausgewiesen sind - im Sinne von:



Abb. 39

Das sind die echten Arbeiter_innen aus der Lumière-Fabrik! - oder ihre Rolle, oft als Masse, innerhalb der Narration eines fiktionalen Spielfilms von intendierter Relevanz ist. Insofern wird also auch mit dem Spielfilm und selbst noch mit seinen Fragmenten - wie bei Farocki - erstmal mit den repräsentierten Arbeiter_innen argumentiert und auch im zweiten Schritt kaum von den Extras als den Arbeiter_innen gesprochen, die sie ja selbst sind oder sein könnten. Mit den meisten Spielfilmbildern verschwindet scheinbar auch

[539] Vgl. Arbeiter verlassen die Fabrik, 00:23:50-00:24:16.

das denkbare Image der Extras als Arbeiter_innen. Und ausgerechnet dort, wo Extras dann doch das erste Mal in Erscheinung treten sollen und wo sich ihre Bilder mit jenen von Arbeiter_innen berühren, verlassen sie die Fabrik im sommerlichen Outfit.

Eine Art cinephil-industrielle Konzentration ist vor allem da bemerkbar, wo schließlich doch direkt sichtbare Leistung verhandelbar erscheinen: Die sich abbildende Leistung des Stars und anderer Schauspieler_innen ist zumindest Ausgangspunkt zahlreicher Auseinandersetzungen, ganz im Sinne einer Industrie, die ihren Star-Kult in ihren Star-Vehikeln nach wie vor zum Einsatz bringt. Wie ich bereits im ersten Kapitel meiner Arbeit ausgeführt habe, ist es in einer Industrie, die seit jeher den eigenen Fabrik-Aspekt - nämlich auch für die eigenen Arbeiter_innen - auszublenden versucht hat, auch nicht selbstverständlich, dass der Filmstar als Arbeiter_in begreifbar wird.[540] Neben Danae Clark hat dazu auch Paul McDonald im ergänzenden Abschlusskapitel zu Richard Dyers *Star*-Buch geschrieben. „[For] while stars do have to work, star discourse constantly focus on stars as people who already appear on screen [...].[541] Auch für Stars und andere Schauspieler_innen werden diesbezüglich nicht nur die eigenen Bilder zum Problem. Ein großer Teil ihrer gewählten Profession fällt erstmal mit vorgängiger Arbeit zusammen, die als solche nicht unbedingt wahrgenommen wird.[542] Aber: „[G]enerally, the work of stars enters discourse and becomes known, while the work of 'unknown' performers goes unrecognised.“[543] Das betrifft natürlich auch die eigentlichen Extras, die so ohne Weiteres auch nicht als „unknown performers“ zählen und deren Arbeit etwa in cinephil-akademischen Auseinandersetzungen kaum stattfindet. Es ist freilich schwer abzuschätzen, inwieweit die punktuellen Spekulationen über Extras zu einem unpassenden Zeitpunkt überhaupt irgendwo Wirkung zeigen oder ob sie schlichtweg die Konsequenz einer kaum stabilisierbaren Thematik sind. Dass sie jedenfalls Teil einer eher üblichen Praxis sein müssten, möchte ich noch mit den folgenden Beispielen zeigen.

---

[540] Vgl. Clark: *Negotiating Hollywood*, S. 4 ff.

[541] Paul McDonald: „Stars as Labour“, in: Dyer, Richard: *Stars*, Neue Ausgabe mit einer Egänzung von Paul McDonald, London, bfi Publishing, 1998, S. 194-200, S. 194.

[542] Die aufgezählten Arbeiten des Stars, die McDonald aus einem Artikel von Anne K. Peters und Muriel G. Cantor zitiert, wären durchaus auch vorstellbar als Bestandteile eines brauchbaren Arbeiter_innen-Image für Extras: „[...]studying acting, seeking agents, going to casting interviews ... keeping the body in shape, socialising with other actors, and making […] contacts“. Vgl. McDonald: „Stars as Labour“, S. 196.

[543] McDonald: „Stars as Labour“, S. 195.

4.1.1.4. Nach *La Sortie*: Von wiederholter Ankunft

Zumindest in den cinephil-akademischen Diskursen zum Star und Star-Image hat sich längst eine gewisse Routine der Vorsicht eingeschlichen, da nicht nur ein Interesse daran besteht, auf die Unterscheidbarkeit des Filmstars - der demnach ein besonderer Star ist - zu bestehen, sondern die Kenntnis einer umfang- und facettenreichen Auseinandersetzung allein schon zu dieser Vorsicht zwingt, will man ernst genommen werden. Oder anders: Das gewagte Gedankenexperiment mit dem Star ist einfacher als Denkabweichung identifizierbar. In Überlegungen zu Extras lassen sich denkbare und grundlegende Merkmale womöglich deshalb einfacher ausblenden, weil sie und ihre Bilder nicht in einem stabilen Diskurs - und schon gar nicht in einem cinephil-akademischen - eingebettet sind, der in dieser Hinsicht zu einer zwingenderen Achtsamkeit führen würde. Auch Anthony Slide setzt sein - immerhin als riskant gekennzeichnetes Gedankenexperiment - fort. Er lässt auf seine kurzen Ausführungen zu *La Sortie* eine spekulative Entwicklungsgeschichte folgen, die durchaus verführerisch anmutet, dabei in extremer Zeitraffer abläuft und allein mit den frühen Lumière-Filmen erzählt werden kann: Im Rahmen seiner gerafften Retrospektive werden mit *La Sortie* erstmal nur Extras auf die Leinwand projiziert, mit *L'Arrivé du train* „principal players" und Extras unterscheidbar und schließlich mit dem weniger bekannten *Partie d'écarté* (*Card Game*) „central characters" oder „Stars" im filmischen Zentrum erkennbar.[544] Alle drei Filmbeispiele lassen sich wiederum als sogenannte Actualités bestimmen, die typischerweise in einer fixierten Einstellung und über eine Dauer von etwa 50 Sekunden - begrenzt durch die Länge des Filmmaterials - verschiedene Alltagssituationen zeigen. Actualités sorgten für das Festhalten des Alltäglichen und das Spektakel des In-Bewegung-Setzens seiner fotografischen Stillstände, sowie die Selbstverständlichkeit seiner bewegten Wiederholbarkeit über die gemeinsam erlebte Projektion.[545] Über den jeweiligen Grad der Inszenierung lässt sich in den meisten Beispielen freilich nur noch mutmaßen.

Rein vom Erscheinen im Bild bzw. aus dem gefilmten Geschehen lässt sich nur bedingt ableiten, über welche gemeinsamen Eigenschaften Slides Extras sich an dieser Stelle

[544] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 15.

[545] Zu einer weiterführenden Auseinandersetzung mit der frühen Filmform der „Actualités" bzw. „Actualities" vgl. etwa: Eric Jenkins: *Special Affects: Cinema, Animation and the Translation of Consumer Culture*, Edinburgh, Edinburgh University, 2014, S. 32 ff.

definieren lassen könnten. Der Versuch scheint mit *La Sortie* und *L'Arrivée* zumindest an der Oberfläche noch einigermaßen stimmig, vor allem, wenn man im Rückblick mit der Vorstellung der Menschenmenge als eine der typischen Erscheinungsformen von Extras im Spielfilmbild urteilt. (Abb. 40) Anders verhält es sich mit *Partie d'écarté*[546], dem dritten Beispiel, in dem drei Männer - scheinbar im privaten Umfeld - um Kleingeld Karten spielen, während ein Bediensteter ein Getränk an den Tisch bringt. Hier schreibt Slide:


Abb. 40

> „One's sense of the servant's role as an extra is underscored by producer Louis Lumière's identification of the beer drinking-card playing trio as his father, father-in-law, and conjuror/employee Felicien Trewey, while the servant is simply that - a family servant without a name."[547]

„Stars", „central characters" und „principal players" sind bei diesen Filmbeispielen für Slide interessanterweise primär dadurch gekennzeichnet, dass sie von Louis Lumière als Familienangehörige oder als Arbeitskräfte mit Namen identifiziert wurden. Der Versuch der Hierarchisierung von Stars und Extras funktioniert hier in gewisser Weise auch als Spiegelung der behaupteten realen sozialen Verhältnisse aller Beteiligten. Gleichzeitig wird hier einem der ersten Extras an entscheidender Stelle mehr zugestanden als den eigentlichen Extras, die später folgen sollten. Der Hausdiener bleibt nämlich nicht nur fast die gesamte - wenn auch kurze - Filmdauer am Tisch der Spieler. Er ist jene Einzelpräsenz, die nach und nach mit ihren Körperbewegungen, Gesten und Grimassen absichtsvoll die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen lenkt. Er ist - so könnte man auch sagen - der auffallendste Schauspieler in der Szene oder - um nochmal bei den Worten des französischen Filmregisseurs Bertrand Tavernier zu bleiben - er ist „[the waiter] who is overacting".[548] Und Tavernier erinnert an dieser Stelle auch daran, dass es sich bei dem „waiter" um einen entscheidenden, vor allem komischen Charakter - und eben nicht Extra - handelt, welcher von den Lumières in diesen frühen Filmen mehrfach eingesetzt

[546] Vgl. *The Lumiere Brothers' First Films*, etwa 00:05:54-00:06:37.
[547] Slide: *Hollywood Unkowns*, S. 15.
[548] Vgl. *The Lumiere Brothers' First Films*, ca. 00:06:27.

wurde. Dieser „waiter“ sieht dem rechten Spieler nicht nur in die Karten, sondern amüsiert sich ausgiebig über den Verlauf des Spielausgangs. Außerdem ist er in einer Weise der Sprache mächtig, die ihn als Extra disqualifizieren. Auch hier gilt: Extras waren damals noch keine Extras. Selbst in den schlecht aufgelösten *YouTube*-Versionen[549] bleibt erkennbar, wie er die Spielenden im teils konspirativen Tonfall direkt und kurz anspricht - auch wenn alle Beteiligten im Stummfilm freilich stumm bleiben müssen -, darauf reagiert wird und wie sich durch ihn und mit ihm alle zusammen über den Verlauf des Spiels amüsieren. Um noch einmal Tavernier zu zitieren: „[The waiter] is commenting the film to show that it’s funny.“[550] Diesen Eindruck kann man eigentlich nur bestätigen. Dass er letztendlich vom Akt des gemeinsamen Anstoßens, nämlich mit dem von ihm zu Filmbeginn an den Tisch gebrachten Bier, ausgeschlossen bleibt, tut seiner zentralen Rolle innerhalb des hier dargestellten Aktionsraum keinen Abbruch. (Abb. 41)



Abb. 41

Aber noch einmal zu *L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat*. Über dort gesichtete Extras schreiben etwa auch die Medienwissenschaftler Martin Loiperdinger und Bernd Elzer:

> „As soon as the train stops, two different crowds mingle on the platform: those waiting and those arriving crisscross before the camera lens, which remains static.“[551]

> „In fact, the people waiting on the platform and those getting off the train are extras in a performance staged by Louis Lumière. They have been instructed not to look into the camera during the shooting, and they follow these instructions. The apparent naturalness of the passengers who pay no attention to Louis Lumière and his Cinématographe is an artificial achievement. The impression of documentary authenticity, which film historians emphasize with regard to this film, is achieved by the extras strictly following Louis Lumière’s direction.“[552]

[549] Vgl. etwa unter: https://www.youtube.com/watch?v=PqkR9oyVeSM, Zugriff am 6.7.2020.
[550] Vgl. *The Lumiere Brothers’ First Films*, ca. ab 00:06:31.
[551] Martin Loiperdinger und Bernd Elzer: „Lumière’s Arrival of the Train: Cinema’s Founding Myth“, in: *The Moving Image*, Vol. 4, Nr. 1, Frühling 2004, S. 89-118, S. 105.
[552] Ebd. S. 109.

Zusammen mit *La Sortie* ist *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der wohl bekannteste Film der Brüder Lumière. Es ist ein Film, der ebenfalls Bestandteil der Ursprungsdramaturgie werden sollte. Hier hält sich, wenn auch inzwischen mit begründeter Skepsis, nach wie vor die durchaus einladende Vorstellung eines vorm Zug in Panik zurückschreckenden und kreischenden Publikums, für die die Ankunft des Kolosses auf der Leinwand offensichtlich einen neuen und noch unverbrauchten Eindruck darstellte.[553]

Loiperdinger und Elzer haben in ihrem Aufsatz, aus dem die zuvor angeführten Zitate stammen, einer filmhistorischen Verklärung, welche die nunmehr bekannteste Version von *L'Arrivée* - die vermutlich erst 1897 aufgenommen und als Nr. 653 im *Lumière Katalog* geführt wird [554] - als einen der ersten Dokumentarfilme identifiziert hat, perspektivisch etwas entgegengesetzt. Sie untersuchen dabei die inszenatorische Offensichtlichkeit des Films, die sich anscheinend und insbesondere auch in der Nachweisbarkeit von Extras darlegen lässt. „*L'arrivé du train en gare/The Arrival of a Train at the Station* has principal players, consisting of a little girl, her mother, and a nurse on the platform, where they are engulfed by passengers, the extras.", schreibt wiederum Slide im Anschluss an seine kurze *La Sortie*-Auseinandersetzung. [555] Laut Slide wäre also mit den berühmten Bildern des einfahrenden Zuges eine erste große Differenzierung - zumindest in der Rückschau - vorstellbar: nämlich die von Extras und „principal players". Und wieder bildet die Lumière-Verwandtschaft bzw. der Faktor einer relativen Identifizierbarkeit einen ersten Grund zur Hierarchisierung im Sinne von erst später innerhalb der US-amerikanischen Spielfilmproduktion und Spielfilmrezeption ausdifferenzierter Kategorien. Im Gegensatz zu Slides vorsichtig eingeleiteten Gedankenspiel ist im Beitrag von Loiperdinger und Elzer eher wenig von einer gewissen argumentativen Zurückhaltung zu bemerken, zumindest nicht an der Stelle, wo mit einem Mal Extras behauptet werden. Im Gegenteil: Der radikale argumentative Sprung zu den Extras ist inhaltlich wie visuell deutlich herausgehoben, zumindest in der mir bekannten Präsentation des Textes. Das den Absatz eröffnende und hereinstürmende „In fact", sowie das

[553] Vgl. Ausführungen dazu auch bei Loiperdinger und Elzer: „Lumière's Arrival of the Train", S. 91.
[554] Vgl. Loiperdinger und Elzer: „Lumière's Arrival of the Train", S. 103;
oder unter: *Catalogue Lumière*, https://catalogue-lumiere.com/?s=l´arrivee+d´+un+train, Zugriff am 6.7. 2020; oder die Angaben zum Entstehungsdatum in den Untertiteln von *Lumière!*, bei 00:06:58-00:07:41; oder eben unter: *Institut Lumière*, http://www.institut-lumiere.org/cinema/lumiere-l-aventure-commence-en-dvd-blu-ray-et-vod/lumiere-la-liste-des-films.html, Zugriff am 6.7.2020.
[555] Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 15.

plötzlich vergrößerte Schriftbild scheinen jeden Zweifel schon im Ansatz aus dem Weg zu räumen.[556]

Mit dieser Einschätzung zeigt sich eine bereits vorgestellte Extras-Problematik, die mit unterschiedlichen Menschenmassen und dem Verschwinden ihrer Verschiedenheit zu tun hat. Bei den sonnenbadenden New Yorkern und arbeitenden Extras in Sirks *Imitation of Life* organisiert beispielhaft die narrative Überblendung das glaubhafte Gleichmachen. Das Einswerden - hier bereits im Sinne des Spielfilms - betrifft die unterschiedlichen Menschenmassen und Orte der Produktion, während wiederum die cinephile Rezeption des Films für das Gleichbleiben jener unterschiedlichen Zustände sorgt, von denen uns der Film eben so ganz und gar nichts erzählen soll. In *L'Arrivée* allerdings ist und bleibt die Unterscheidbarkeit zweier „crowds" - die Wartenden und die ankommenden Passagiere - Teil des Inhalts, auch wenn sich die Gruppen im Verlauf des konzentrierten Ereignisses zumindest vorübergehend durchmischen. (Abb. 42) Diese frühen Filmbilder führen die beiden Gruppen jedenfalls noch nicht widerspruchsfrei zusammen. Erst in der nachgereichten Analyse des Films verwachsen sie scheinbar wie selbstverständlich zu einer einzigen Kategorie - nämlich „extras". Loiperdinger und Elzer machen diese Extras anhand von Beobachtungen dingfest. Und scheinbar - siehe Zitat weiter oben - folgen hier alle sichtbar werdenden Personen den Instruktionen eines Regisseurs, der sie anweist, nicht in die Kamera zu schauen. „[The] people waiting on the platform and those getting off the train are extras […]."[557] Aber warum so sicher? Selbst wenn man das Kriterium der Instruktion als weitere und schließlich ausreichende Basis für die Extras-Behauptung gelten lässt, ist nicht gesichert, dass alle im Bild sichtbar werdenden Menschen - also jene, die zuerst am Bahnhof warten und jene,



Abb. 42

[556] Vgl. Loiperdinger und Elzer: „Lumière's Arrival of the Train", S. 109.
[557] Vgl. ebd. S. 109.


Abb. 43

die danach den ankommenden Zug verlassen - von den Instruktionen Louis Lumières im gleichen Maß betroffen sind oder waren. Zu bedenken wäre auch, dass man nicht wirklich wissen kann, wie die besagten Kamerainstruktionen für alle gelautet haben, zu welchem Zeitpunkt die Einweisungen stattfanden und ob es sich überhaupt so zugetragen haben muss. Es ist auch nicht richtig, dass alle diese Extras der Anweisung - nämlich nicht in die bzw. zur Kamera und Operateur-Regisseur zu schauen - strikt („strictly") Folge leisten. Auf mögliche Hin-Blicke verweisen die Autoren in einer kurzen Aufzählung interessanterweise selbst - darunter etwa ein Mann mit einer Zigarette im Mund, der einen Blick riskiert -, nur um sich im direkt daran anschließenden Textabschnitt, also dem visuell hervorgehobenen und zuvor zitierten Absatz, von allen Bedenken freizuspielen.[558] Angesichts der Häufung dieser sich wenn auch nur ungefähr und geisterhaft vermittelnden Hin-Blicke - auch weil sie in einer auffallenden Weise durchgehend von schattenwerfenden Kopfbedeckungen, also verdunkelt stattfinden[559] - und ihrer teils


Abb. 44

[558] Vgl. Loiperdinger und Elzer: „Lumière's Arrival of the Train", S. 109.

[559] Habe ich mit *La Sortie* noch eine Auseinandersetzung vorgestellt, die anhand einer gewissen Protektion einer Version - nämlich jener, die womöglich später kam und die ästhetisch den deutlichsten Inszenierungsgrad aufweist - vonstattengeht, führt *L'Arrivée* in eine Diskussion, in welcher vor allem die Gewissheit der Inszenierung die interpretative Risikofreude herausfordert. Die Bilder des wahrscheinlich früher aufgenommenen *Arrivée d'un train à Perrache* (Lyon, 1896) zeigen jedenfalls - wenn auch aus einem anderen Aufnahmewinkel - Bahnpersonal, Passagiere und Wartende, die sich mit Ankunft des Zuges ähnlich verhalten und deren Blickbewegungen unter einer schattigen Kopfbedeckung fast ident zu verlaufen scheinen. (Vgl. *Lumière!*, 00:09:38-00:10:21) Sonnenschein und schattenwerfende Kopfbedeckung, welche die Augenpartie und den neugierigen Blick verdunkeln, sind aber grundsätzlich eine gängige Erscheinung in Lumière-Filmen, dabei aber womöglich weniger ein Hinweis auf eine andauernde versteckte Inszenierung oder das zögerliche Verstecken des Blicks im Sinne einer Anweisung, als auf die damalige Mode und ein Blickverhalten unter gewissen Wetterverhältnissen. Sicherlich hat besseres Tageslicht zu besseren Bildern geführt, aber dadurch muten die unterschiedlichsten Kopfbedeckungen für Frauen, Männer und Kinder im öffentlichen Raum und in den Bildern dieser Zeit fast schon obligatorisch an. Auch in zahlreichen Aufnahmen des Cinematographen von öffentlichen Plätzen in Lyon sieht man dementsprechend ausschließlich Menschen mit Kopfbedeckung. *Place Bellecour* (Lyon, 1896) etwa wurde vom Balkon aus gefilmt. Aus erhöhter Position sieht man auf eine bewegte Menschenmasse, und es scheint niemand darunter, der ohne Kopfbedeckung unterwegs ist. (Andere Beispiele aus Lyon: *Place des Cordeliers* - 1895, *Place du Pont* - 1897) Selbst in Aufnahmen von sportlichen Aktivitäten tragen sowohl Zuschauer_innen als auch Sportler zumindest Mützen (*Départ de cyclistes* - 1896, *Course en sacs* - 1896). Dasselbe kann in Stadtfilmen von Paris, Berlin und New York beobachtet werden (*Bassin des Tuileries* - 1896, *Le Retour. Aux Champs-Elysées* - 1899, *Les Escaliers du pont de l'Alma* 1900, *Parvis de Notre-Dame* - 1896 oder *Panoptikum - Friedrichstrasse* - 1896). Und was allgemein die Reisenden und Wartenden betrifft: Ob in New York oder eben in Frankreich, per Zug, Rad oder Schiff, alle sind in der Regel oben eben nicht ohne unterwegs (*Descente des voyageurs du pont de Brooklyn* - 1896 oder *Lancement d'un navire* - 1896).
Vgl. *Lumière!*, etwa 91'.


Abb. 45

anhaltenden Verweildauer scheint mir das ein extrem gewagtes Manöver. (Abb. 43, 44, 45, 46 und 47)

Die digitalisierten Angebote - auf den DVD-Editionen des *Institut Lumière* oder auf *YouTube* - der bekannten Version von *L'Arrivée*, von der hier ja ausgegangen wird, vermitteln eher den Eindruck, dass hier die Betroffenen den Blick von der Kamera nicht so einfach lösen können oder wollen. Vor allem unter den Passagieren, die den Zug verlassen, scheint ein erstes Umherblicken auffallend oft mit dem Erblicken der Kamera hängen-zubleiben. Vielleicht wussten diese gefilmten Menschen ja wirklich was sie erwartet und sind daher auf der Suche danach. Von Gehorsam ist da jedenfalls wenig zu merken. Aber andererseits wäre auch der kurze, versteckt anmutende Blick immer auch ein Hinweis auf ein gewöhnliches Verhalten von Ankommenden, die sich nach kurzer Ablenkung weiter orientieren müssen. Es ist denkbar, dass diese Bewegungsunterbrechung, die besonders - aber auch nicht ausschließlich - die Passagier-Gruppe betrifft, auch über die ersten Projektionen des Films zu sehen war und sich Teile des damaligen Publikums mit dem im Jahr 1897 wahrscheinlich immer noch als unschuldig und interessiert gewerteten Blick auf das Aufnahmegerät identifizieren konnten, also dabei vielleicht nicht nur mit diesem interessierten Blick umgehen, sondern sich in die immer noch ungewöhnliche Situation, plötzlich Teil einer Aufnahme zu werden, hineinversetzen konnte. Die Aussicht darauf oder vielleicht auch Angst davor, einmal selbst Teil solcher Bilder bzw. Teil eines unerwarteten oder erwarteten Aufnahme-Arrangements zu werden, sich später in einer öffentlichen Projektion wiederzufinden bzw. wiederzuerkennen, wäre dann möglicher Bestandteil eines spannenden Allianz-Moments zwischen den Zuschauer_innen und den in diesen und anderen bewegten und projizierten Bildern neugierig umherblickenden Menschen.


Abb. 46


Abb. 47

Die Autoren problematisieren in ihrem Aufsatz nicht zuletzt die „panic legend" bzw. den Mythos eines naiven Publikums der ersten Bewegtbild-Projektionen.[560] Sie verweisen auf die Belege unterschiedlicher Rezeptionsmuster und auf die Notwendigkeit einer

[560] Vgl. Loiperdinger und Elzer: „Lumière's Arrival of the Train", S. 91 ff. u. S. 114.

Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte von *L'Arrivée*.[561] Gerade in diesem Zusammenhang erscheint es problematisch, dass sie andererseits im Rückblick ausgerechnet dort die Einheit einer Menschenmenge als bereits produktionsrelevante Kategorie behaupten, wo sich womöglich noch nicht weisungsgebundene, überraschte und vereinzelte Blicke aus dem Film bzw. aus der Menge noch mit Blicken aus dem Publikum treffen können bzw. treffen konnten. Und was bei all dem nicht vergessen werden sollte: Der Nachweis, ob alle Arbeiter_innen und Reisenden von *La Sortie* oder *L'Arrivée* möglicherweise schon im Voraus darüber aufgeklärt wurden, dass sie gefilmt werden, ist kaum zu erbringen bzw. fehlt.[562]

Die nachträgliche Idee einer Anwesenheit von bzw. Transformation in Extras - nämlich vor allem in und mit den ersten französischen Projektionen - lässt sich womöglich eher aus der europäischen Perspektive darstellen, findet aber im Ansatz auch bei Anthony Slide seine Fortsetzung. Slide vollzieht in *Hollywood Unknowns* im Anschluss an seine Überlegungen zu den ersten Extras in Lumière-Produktionen schließlich schnell die freilich inhaltlich notwendige transatlantische Denkbewegung. Er vermutet dabei, dass der früheste von Edison produzierte und projizierte Film, der womöglich Extras und „principal players" zeigt, *Cripple Creek Bar-Room Scene* sein müsste, der im Jahr 1899 gedreht wurde.[563] Zuvor macht er aber darauf aufmerksam, dass eben eine solche Ursprungsfrage vor allem für die amerikanische Produktion ein sinnloses Unterfangen darstellt, da sich eben nicht sagen lässt, was ein Extra ist und wo der fiktionale Film seinen Anfang nimmt.[564] Aber im Übergang - nämlich von den einen zu den anderen Extras - zeigt sich bereits wie unverfänglich der Perspektivwechsel selbst in der historisierenden Auseinandersetzung funktioniert. Und weil über die namenlosen Film-Extras in der Regel im Plural nachgedacht wird, geraten sie anderswo bzw. im Rahmen unterschiedlicher Diskussionen schnell zur reinen Denkfigur eines globalen Filmbild-Phänomens, das eher Verallgemeinerungen nach sich zieht. Ideen zu Details und Fragmenten jeweils noch lokal unterscheidbarer Extras - dann auch „figurants", „Statisten", usw. - verlieren sich in der Verwicklung mit der Idee der scheinbar transhistorisch und irgendwo global wirksamen *Hollywood*-Spielfilmbilder, die als

[561] Vgl. Loiperdinger und Elzer: „Lumière's Arrival of the Train", S. 114.
[562] Vgl. auch den kurzen Hinweis bei Paolo Cherchi Usai: *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*, Dritte und überarbeitete Ausgabe, London und New York, BFI/Bloomsbury, 2019, S. 105.
[563] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 16.
[564] Vgl. ebd. S. 16.

Endpunkt scheinbar immer auch schon auf jeden Ursprung verweisen. Wobei die Ursprungsfrage - zumindest was die Extras betrifft - eigentlich gar nicht wirklich gestellt werden muss. Durch das Fehlen einer konkreteren Festlegung aufgrund einer womöglich akzeptierten Unlösbarkeit einer anderen Frage - nämlich was Film-Extras jeweils genau sein könnten - ist sie mit den womöglich nur zufällig passenden Filmbildern eigentlich schon vorgängig beantwortet. Ursprünglich waren die Film-Extras ganz einfach gleich da, noch allein unter sich und bereit für das Filmbild - ganz im Sinne einer formbaren Rohmasse für die kommende Industrie -, nämlich als erste projizierte „crowd" von Arbeiter_innen, die bereits im Freizeitmodus die Fabrik verlässt. Doch die dabei gefilmten Menschen waren die tatsächlichen Mitarbeiter_innen jener Fabrik, die sie gerade verlassen. Laut Charles Musser kündigt sich die unaufhaltsame Bewegung des Zuschauerinteresses in den USA - nämlich weg von „actualities", „short comedies" und „trick films" und hin zu längeren „story films" - bereits spätestens mit dem Jahr 1904 an bzw. lässt sie sich im Vergleich der damaligen Produktions- und Kopiezahlen von „actualities" und „staged/acted"-Produktionen bei Edison nachweisen.[565] Musser arbeitet in diesem Zusammenhang noch einmal die zentrale Bedeutung der Edison-Produktion *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) heraus[566] und hält dazu einleitend fest: „Many of the extras were Edison employees."[567] Auch hier dürfte gelten: Diese Aussage erscheint erstmal nicht problematisch, ein auch innerer Widerspruch kaum lesbar. Aber das dort und da vorhandene Arbeitsverhältnis - nämlich und sozusagen als Mitarbeiter_innen in der eigenen Bildfabrik - macht einen Unterschied: Viele dieser retrospektiv behaupteten Extras haben genau deshalb rein gar nichts mit jenen Menschen und potentiellen Extras zu tun, die eben erst in den 1910er-Jahren vor den neuen Filmstudios in Kalifornien ankommen und auf einen ersten und in der Regel kurzfristigen Job in der werdenden Traumfabrik hoffen. Und kaum waren diese Film-Extras wirklich da und allgemein als produktionsrelevante Kategorie einer Spielfilm-Industrie denkbar, wurde das Image dieser Arbeitsuchenden von einer öffentlichen Auseinandersetzung geprägt, die ich jetzt abschließend noch vorstellen möchte.

[565] Vgl. Charles Musser: „Moving towards fictional narratives: Story films become the dominant product, 1903-1904", in: *The Silent Cinema Reader*, Lee Grieveson und Peter Krämer (Hg.), London, Routledge, 2004, S. 87-102, S. 98 ff.
[566] Vgl. ebd. S. 89 ff.
[567] Vgl. ebd. S. 89.

4.1.2. … *nach* dem Extra Girl

Stars wie Mary Pickford stellten im sich unaufhaltsam entwickelnden Studiosystem der 1910er-Jahre sehr bald einen konkreten Wert für das einzelne Studio - hier *Famous Players* - dar.[568] Dazugehörige Star-Portraits wurden etwa über Stories in den ab 1911 aufkommenden Fan-Magazinen[569] - wie *Motion Picture Magazine* und *Photoplay* - präsentiert. Demgegenüber standen die austauschbaren Extras, die, glaubt man den noch folgenden Schilderungen und Abbildungen, ohnehin jeden Tag eine Schlange vor den Toren der sich neu organisierenden Komplexe bildeten. Man musste sie einfach nur hereinlassen und wieder fortschicken oder gesuchte Typen von der Straße aufsammeln, nur um sie nach ihrem tageweisen Einsatz gleich wieder dorthin zu entlassen. In dieser Phase betreten scheinbar auch „extra girls“ die Bühne der öffentlichen Wahrnehmung. Im Folgenden möchte ich nun die Eckpunkte einer Debatte - unter besonderer Berücksichtigung der Themenfokussierung in Fan-Magazinen und den bereits vorhandenen akademischen Verhandlungen zu den „movie-struck girls“ und „extra girls“[570] - nachskizzieren und mit eigenen Beobachtungen abgleichen. Dabei erscheint mir vor allem eine Auseinandersetzung auffällig, für die etwa auf das - zugegebenermaßen streng binär gedachte - begriffliche Pendant, nämlich „extra boys“, nicht zurückgegriffen werden kann.

---

[568] Vgl. McKenna: *The City that made the Pictures move,* S. 194.

[569] Zur Geschichte der amerikanischen Fan-Magazine hat wiederum Anthony Slide eine weitere, historische Studie veröffentlicht. Vgl. Anthony Slide: *Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010.

[570] Als zentrale Texte zum Thema - die ich im Folgenden aufgreife und auf die ich mich in meinen weiteren Überlegungen noch berufe - können etwa Shelley Stamps Monografie *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon* (New Jersey, Princeton University, 2000.), ihr Aufsatz „It's a Long Way to Filmland. Starlets, Screen Hopefuls, and Extras in Early Hollywood“ (in: *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Charlie Keil und Shelley Stamp (Hg.), Berkeley und Los Angeles, University of California, 2004, S. 332-351.), Heidi Kenagas Untersuchungen zum strategischen Einsatz des „studio girls“ in ihrem Aufsatz „Making the 'Studio Girl': The Hollywood Studio Club and industry regulation of female labour“ (in: *Film History*, Vol. 18, Nr. 2 - *Women and the Silent Screen*, Indiana University, 2006, S. 129-139, oder unter: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3815630, Zugriff am 17.7.2020.), Denise McKennas Problematisierung des „extra girl“-Diskurses - in Hinblick auf eine strategische Ausblendung von Labor-Schwierigkeiten die alle Extras betreffen - in ihrem Text „The photoplay or the pickaxe: extras, gender, and labour in early Hollywood“ (in: *Film History*, Vol. 23, Nr.1 - *Art, Industry, Technology*, Indiana University, 2011, S. 5-19, oder unter: *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.23.1.5, Zugriff am 17.7.2020.) und schließlich Charlie Keils Versuch einer „discursive counterbalance“ mit überraschender Perspektivierung in seiner Analyse „Leo Rosencrans, Movie-Struck Boy: A (Half-)Year in the Life of a Hollywood Extra“ (in: *Film History*, Vol. 26, Nr. 2 - *Early Hollywood and the Archive*, Indiana University, 2014, S. 31-51, oder unter: *JSTOR,* https://www.jstor.org/stable/pdf/10.2979/filmhistory.26.2.31.pdf, Zugriff am 17.7.2020.) gelten.

4.1.2.1. Das Extra Girl in der Filmindustrie und den Fan-Magazinen

Die 1910er-Jahre bilden das Jahrzehnt, indem sich nun die Bezeichnung „extra“ für die Personen im Hintergrund oder für die verwendeten Menschenmassen im sich entwickelnden, US-amerikanischen Spielfilmbild durchsetzen konnte.[571] Diese Entwicklung fällt etwa mit der vollzogenen West-Bewegung einer entstehenden Filmindustrie zusammen, von der man sich - wie Denise McKenna im Umfeld einer feministischen Mediengeschichtsschreibung betont - eben nicht nur klimatische und landschaftliche Vorteile verspricht.[572] Sonne und Tageslicht haben diese Bewegung möglicherweise notwendig gemacht, aber das Hinter-Sich-Lassen New Yorker Verhältnisse hatte auch die Verzögerung einer der entstehenden Industrie lästigen Überregulierung - nicht zuletzt von Arbeit - zur Folge. Es ist dabei laut McKenna auch wichtig zu verstehen, dass Los Angeles sich in der Rolle des zukünftigen Zentrums der Filmindustrie gefiel und sich sehr früh mit dieser Aussicht identifizierte. Die bereits damals einflussreiche Tageszeitung *LA Times* lockte mit ihrer Booster-Rhetorik die Filmindustrie ganz bewusst an, indem sie Los Angeles als eine Art Anti Union- und Pro Business-Oase anpries.[573] Die Westbewegung bedeutete auch eine Distanzierung vom Einflussbereich der New Yorker Theaterszene bzw. von der dort im Jahr 1913 von Bühnen-Schauspieler_innen gegründeten *Actors' Equity Association* (*AEA*).[574] Obwohl viele der zukünftigen Stummfilm-Schauspieler_innen und Extras der Westküste direkt von der Bühne kamen und nicht selten bereits Mitglieder in der *AEA* waren,[575] konnte sich die Gewerkschaft der Bühnen-Schauspieler_innen als Vertretung der zukünftigen *Hollywood*-Schauspieler_innen und *Hollywood*-Extras nicht durchsetzen. Kate Fortmueller nennt mit Verweis auf die Labor-Historiker Richard Perry und Louis Perry etwa die Unkenntnis bezüglich der spezifischen Arbeitsbedingungen von Filmschauspieler_innen in Los Angeles oder eine abwertende Haltung gegenüber einer

[571] Vgl. McKenna: *The City that made the Pictures move*, S. 196.
[572] Vgl. ebd. S. 17.
[573] Vgl. ebd. S. 28 ff.
[574] Vgl. Robert Simonson: *Performance of the Century: 100 Years of Actors' Equity Association and the Rise of Professional American Theater*, Wisconsin, Applause Theatre & Cinema Books, 2012, S. 28 f.
[575] Vgl. Simonson: *Performance of the Century*, S. 61; oder McKenna: *The City that made the Pictures Move*, S. 171 f.

noch stummen Filmschauspielerei als mögliche Gründe, warum die damalige *AEA* an der Westküste scheiterte.[576]



Abb. 48

Die begriffliche Materialisierung - „extras“ - für das Hintergrundpersonal im Film ging wohl mit der zunehmenden Produktion abendfüllender Spielfilme einher. Dabei dürften besonders die vom amerikanischen Poeten Vachel Lindsay schon früh beschriebenen Produktionen der „crowd pictures“ - etwa D. W. Griffiths problematischer Historienfilm *The Birth of a Nation* (1915) - eine wichtige Rolle gespielt haben. Mit solchen Filmen wurden nach Lindsay die Menschenmassen im Filmbild für dramaturgische Zwecke und im Sinne einer diagnostizierten „crowd-passion“ des „photoplays“ - im Gegensatz zur „private passion“ des Theaters - besonders einprägsam und emotionalisierend zur Darstellung gebracht.[577] In diesen frühen Jahren der Spielfilm- und Kinogeschichte lassen sich allerdings auch noch problemlos andere Benennungen nachweisen, die wohl mit dominierenden Vorstellungen und Bildern von Extras korrespondierten. So liest man nicht zuletzt in den an Filmfans gerichteten Magazinen neben der „crowd“ auch vom „mob“ und vor allem den „supernumeraries“.[578]

---

[576] Vgl. Fortmueller: *Part-Time Labor*, S. 60 f; zum aussichtslosen Versuch der *AEA* in *Hollywood* Fuß zu fassen vgl. außerdem Simonson: *Performance of the Century*, S. 61-64; oder auch Clark: *Negotiating Hollywood*, S. 29-35.

[577] Vgl. Vachel Lindsay: *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan Company, 1916, S. 46 f.

[578] Ich habe die einzelnen Ausgaben von *Motion Picture Magazine* und *Photoplay* insbesondere anhand der Begriffe „mass“, „masses“, „extras“, „extra“ (insbesondere auch mit Blick auf das „extra girl“ und die Abwesenheit des „extra boy“), „amateur“, „mob“, „crowd“ „army“, „atmosphere“, „supernumerary“, „supernumeraries“, „supers“ oder „supes“ durchsucht. Um mir einen Überblick der damals gängigen Wortwahl und Zusammenhänge zu verschaffen, habe ich für die Durchsicht von *Motion Picture Magazine* und *Photoplay* auf die jeweils verfügbaren Online-Archive zurückgegriffen, die sich zumindest bis Anfang der 1920er-Jahre - *Motion Picture Magazine* ab 1911, *Photoplay* erst ab 1914 - annähernd vollständig präsentieren. (Vgl. https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=mpmag
und https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=photoplay, Zugriff am 17.7.2020.)
Für Fan-Magazine gab es mit dem Aufkommen der „crowd pictures“ in den 1910er-Jahren jedenfalls zahlreiche begriffliche Möglichkeiten die Massen im und für das Filmbild noch deutlicher zu entindividualisieren: Immer wieder liest man in dieser Zeit vom „mob“, „masses“, der „crowd“ oder einer „army for motion pictures“. Dabei bleibt völlig austauschbar, ob über Filmszenen, von Eindrücken vor den Toren der Filmstudios oder der Zuwanderung nach L.A. berichtet wird. Mit dem Bild der Masse gedacht stehen die „extra people“ daher von Beginn an vor einem Dilemma: Sie sind immer schon selbst der „mob“ den sie im Filmbild repräsentieren, so als würde die Kamera - ohne irgendeine Zusatzleistung der einzelnen Extras - einfach nur aufzeichnen was schon da ist. Vor allem in diesem Sinn - also ein schlichtes gefilmt werden ohne entsprechende Einzelleistung der Gefilmten - bleibt die Frage des dokumentarischen Gehalts

Mit der vorübergehenden Begriffsübernahme „supernumeraries“, auch „supers“ oder gar „supes“ genannt, vor allem in der ersten Hälfte der 1910er-Jahre, scheint noch jene Unentschlossenheit wirksam, die mit der Westbewegung einfacher überwunden werden konnte. Beim digitalen Durchforsten der Online-Archive von *Motion Picture Magazine* und *Photoplay* fällt jedenfalls auf, dass bis Anfang 1915 weder besonders oft von „supernumeraries“ bzw. „supers“ oder „extras“ zu lesen ist, aber wenn doch, dann scheint das Verhältnis noch ausgewogen. Mit 1915 nimmt der Einsatz des Begriffs „extra“ oder „extras“ als Bezeichnung für das Filmpersonal - und besonders in Zusammenhang mit dem „extra girl“ - deutlich zu und erreicht von 1916-1918 etwa im *Motion Picture Magazine* seinen Höhepunkt, während gleichzeitig die Idee der „supernumeraries“ im Film zunehmend in den Texten verschwindet.[579] Anthony Slide hält schließlich noch einen elementaren und dabei räumlichen Unterschied zu den „supernumeraries“ bzw. „supers“ des Theaters fest: Während frühe L.A.-Film-Extras, damals eben auch noch „supers“, von Anfang an keinen Halt in einer Industrie fanden oder finden sollten, waren die „supernumeraries“ - zumindest jene der New Yorker Bühne - scheinbar als „members of the companies of major regional theaters“ bereits Teil der Theater-Familie, was ihnen aber auch keinen respektvollen Umgang durch die

der ersten Filmbilder - wie sie sich etwa für die ersten Actualités der Lumières stellt - für die eigentlichen Extras auch 20 Jahre später und damit im Rahmen von Spielfilmen akut bzw. wird dort erst recht zum Problem für sie. Dass mit dem Einsatz von großen Menschenmengen im Filmbild immer das Schaffen einer besonderen Atmosphäre einhergeht wird durchaus betont, dennoch war ich überrascht, dass man in den beiden Fan-Magazinen kaum auf den Begriff des „atmosphere players“ stößt. Auch eine Art „amateur-player“ wird hier zwar immerzu beschrieben, aber bleibt in dieser Begrifflichkeit ungenannt. Immerhin bin ich in einer Ausgabe von *Photoplay* auf die verblüffende Begriffskombination des „mob-artist“ (im Singular!) gestoßen. Diese Art der überraschenden Aufwertung ist zu dieser, wie wahrscheinlich in jeder anderen Zeit, entweder als extreme Ausnahme - und damit ohne Chance auf wiederholten Einsatz - oder als ironischer Kommentar lesbar. Letzteres trifft wohl am ehesten für den Absatz zum Mob-Artist zu, der in einer Rubrik aus *Photoplay* platziert wurde, die mit der Überschrift „Plays and Players: Facts and Near-Facts about the great and near-great of Filmland“ wahrscheinlich auf einiges an Erfindungsreichtum in der Berichterstattung verweist. Anthony Slide hält bezüglich dieser Gossip-Kolumne außerdem fest, dass selbst ihr Autor Cal York keine wirkliche Einzelperson war, sondern der „Name“ in Wirklichkeit allein für die zwei dafür zuständigen Redaktionen in Kalifornien („Cal“) und New York („York“) stand. (Vgl. Slide: *Hollywood Fan Magazine*, S. 8.) In diesem speziellen Fall wird darüber informiert, dass man in New York für Extras anscheinend eine neue Verwendung gefunden hat. Extras als Mob-Artists wurden demnach vor den Theaterkassen am Broadway platziert, um die Atmosphäre des Erfolgs einzelner Stücke oder Filme zu suggerieren. Die „pseudo-goers“ erhielten laut Autor für das Warten in der Schlange jeweils einen Dollar. (Vgl. Cal York: „Plays and Players“, in: *Photoplay*, Vol. XII, No. 2, Juli 1917, Chicago, Photoplay Publishing Company, S. 110-114, S. 113.) Als ähnliche Aufwertungsversuche - ironischer oder ernstgemeinter Art - lassen sich freilich auch bekanntere und aktuellere Begriffszusammenführungen wie „background artist“, „background talent“ und freilich auch „background actors/actresses“ verstehen.

[579] Vgl. https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=mpmag und https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=photoplay, Zugriff am 17.7.2020.

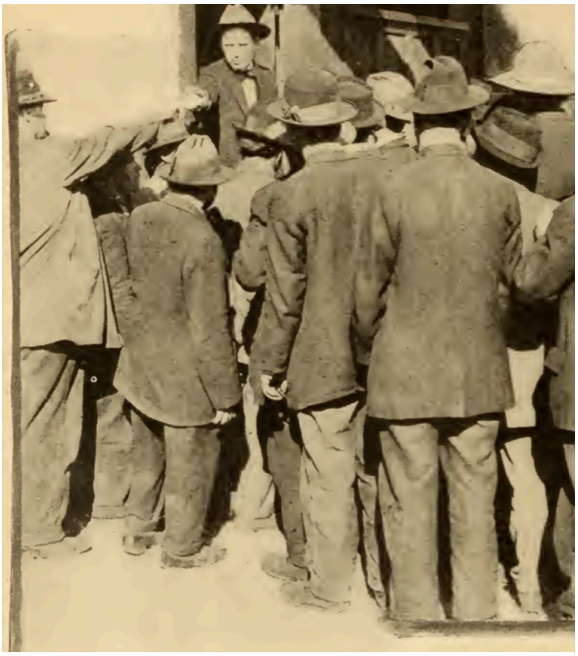


Abb. 49

Schauspieler_innen garantierte.[580] Die für den neuen Spielfilm, nicht zuletzt die „crowd pictures“, benötigten Massen an Film-Extras konnten schlichtweg nicht mehr im Rahmen eines hauseigenen Studio-Personals versammelt werden. In diesem Sinn war die Sicherheit der Studiofamilie für die frisch ankommenden Film-Extras bestenfalls Bestandteil jenes großen Traums, der sich mit dieser neuen Industrie und ihrer neuen Filmform zu materialisieren begann. Als dann aber das „movie-struck girl“ sichtbar die Tore der neuen Studios erreichte, nämlich um als Extra Girl Einlass zu finden, nahm - wie etwa Heidi Kenaga gezeigt hat - eine Auseinandersetzung Fahrt auf, welche die Studios dazu nötigte, familiäre und heimische Ideen in ihren Strukturen aktiver als zuvor zu stärken bzw. öffentlich hervorzuheben.[581] Zwar sind in unterschiedlichen Berichten und Einschätzungen der Fan-Magazine in diesen Jahren auch durchaus Bilder von Ansammlungen männlicher Extras zu finden (Abb. 48 und 49), die mit einer sich nervös zusammenballenden Warteschlange vor einem retrospektiv imaginierten Jobcenter korrespondieren, aber die Vorstellung der Extras als Arbeitssuchende dieser Zeit bzw. als potentielle Arbeitskräfte für eine neue Industrie, scheint bis heute hinter anderen Images zu verschwinden. Damals prägte vor allem die moralisch geführte Auseinandersetzung zum Extra Girl die ersten allgemeinen Vorstellungen zu Film-Extras und verschleierte damit eine gewisse „egalitarian nature of being movie-struck“. [582] Wobei etwa die Assoziation des Extra Girls mit den Attributen eines passiven und träumerischen Verhaltens im Sinne des „discovery narrative“ - bzw. mit der damit provozierten Hoffnung der Anwärterinnen,



Abb. 50

[580] Vgl. Slide*: Hollywood Unknowns*, S. 18.
[581] Vgl. Kenaga: „Making the 'Studio Girl'“, S. 129 f. und S. 134.
[582] Vgl. McKenna: *The City that made the Pictures move*, S. 170 ff.

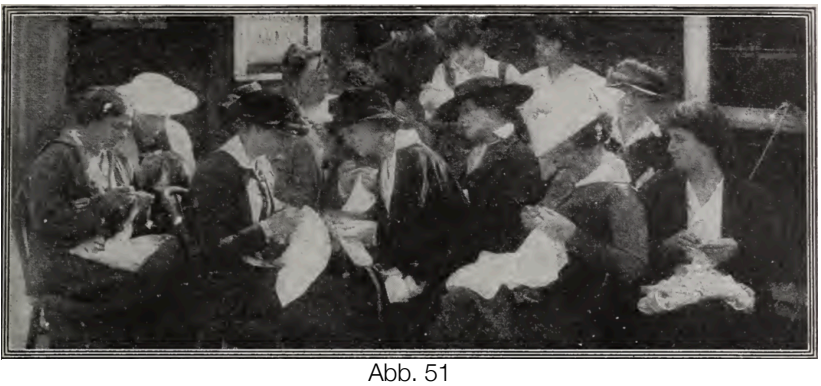


Abb. 51

auch noch im Bild der Menge herauszustechen bzw. entdeckt zu werden - eine gewisse Feminisierung der ankommenden Massen bedeutete.[583] Gerade auch in Artikeln und Beobachtungen der besagten US-Fan-Magazine *The Motion Picture Story Magazine* (monatlich seit 1911, ab 1914 nur noch als *Motion Picture Magazine*)[584] oder *Photoplay* (seit 1911)[585], die sich ab der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre deutlich an den Entwicklungen der Westküste orientierten, scheint sich zunehmend ein Selbstverständnis herauszubilden, das Extras in erster Linie mit den Thematiken rund um die Extras-Anwärterinnen zusammendenkt. Im illustrativen Bildmaterial solcher Texte findet man die wartenden Männer bestenfalls im Hintergrund oder man sieht sie eben gar nicht. (Abb. 50 und 51) Nicht zuletzt diese Fokussierung auf Extra Girls scheint nun die Bedeutung von Film-Extras mit ersten und neuen Ideen aufzufüllen und schließlich durchzusetzen.

Vom Fan-Magazin als Sprachrohr der Studios („studio-mouthpiece“) lässt sich womöglich erst ab Ende der 1920er-Jahre sprechen, allerdings bestand schon in den 10er-Jahren die notwendig enge Beziehung zur heranwachsenden Industrie.[586] Wobei eben auch die kulturelle Bedeutung und Wirkung dieser Magazine für und in der damaligen US-amerikanischen Gesellschaft nicht unterschätzt werden darf. Anthony Slide spitzt es in seinem Buch über die *Hollywood*-Fan-Magazine folgendermaßen zu: „To most Americans, rich and poor, what the fan magazines had to say was as important as what the movies had to offer on screen.“[587] Ab der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre vermittelt sich das Extra Girl jedenfalls in den beiden genannten Periodika als auffallende Präsenz. Offensichtlich gab es dringliche Gründe insbesondere über die ankommenden



Abb. 52

583 Vgl. McKenna: *The City that made the Pictures move*, S. 176 ff.
584 Vgl. Slide: *Hollywood Fan Magazine*, S. 8, S. 14 und S. 20.
585 Vgl. ebd. S. 47.
586 Vgl. ebd. S. 21, S. 49 und S. 73-92 (Kapitel 4: „The Studio Mouthpiece“).
587 Vgl. ebd. S. 6.

Frauen eigene Artikel zu verfassen. Die Themen zum Extra Girl wurden plötzlich in den Überschriften, Inhaltsverzeichnissen und sogar auf dem Cover festgehalten. (Abb. 52) Extra Girls wurden schnell observierter Teil innerhalb einer neuen Themenfokussierung, die auch auf eine Beschäftigung mit den neuen Filmstudios in Chicago und an der Westküste zulief. So berichtet die Autorin eines auffallend frühen Extra Girl-Artikels aus dem Jahr 1915 von ihrer Begegnung mit den vorerst nur vorübergehend beschäftigten Extra Girls im *Essanay*-Studio, deren größte Ambition sie folgendermaßen festhält: „It is to gain a place in the Essanay ›stock‹, to play parts that carry an appeal and that are a material part of the play.“[588] 1916-1918 waren dann aber, wie bereits erwähnt, jene Jahre, in denen das Interesse am Extra Girl - zumindest in den genannten Fan-Magazinen - seinen Höhepunkt erreicht.[589] Beliebt waren zu dieser Zeit auch (inszenierte?) Erfahrungsberichte bzw. tagebuchartig formulierte Fortsetzungsgeschichten, wie etwa jene zum Extra Girl Ethel Rosemon. Ethel Rosemon trat dabei selbst als Autorin auf und veröffentlichte in *Motion Picture Classic* - ein das *Motion Picture Magazine* vorerst ergänzendes Format - von 1917-1918 zahlreiche Anekdoten über ihre Erlebnisse.[590]

Die unterschiedlichen Texte formulieren mit der ungesicherten Verortung der Extra Girls innerhalb der als meistens als sicher entworfenen Grenzen des Studios indirekt die gleichen Fragen: Wer kümmert sich um die Extra Girls? Was passiert mit dem Extra Girl, wenn es das Studio wieder verlassen muss? Welche Gefahren warten draußen? Welche warten drinnen? Welche Risiken nimmt das leicht verführbare und naive Extra Girl auf sich, um seinen Traum zu erreichen, und was passiert mit dem Extra Girl, wenn sich seine Träume nicht erfüllen oder es den falschen Männern in die Hände fällt? Ab 1919 bis Ende der 1920er-Jahre scheint die Berichterstattung bzw. das Interesse am Extra Girl in den Fan-Magazinen deutlich abzuklingen. Jedoch könnten etwa der Spielfilm *The Extra Girl* (*Mack Sennett Comedies*, 1923), der semi-dokumentarisch gestaltete Kurzfilm *Hollywood Extra Girl* (*Paramount Pictures*, 1935) - hier entwirft sich Cecil B. DeMille gleichzeitig als Regisseur und beschützende, gönnerhafte Vaterfigur - sowie der

[588] Vgl. Rhea Irene Kimball: „The Extra Girls of the Essanay Company - Girls, Girls, Girls!“, in: *Motion Picture Magazine*, Vol. X, Nr. 8, Sept. 1915, New York: The M. P. Publishing Co., S. 97-100, S. 100.

[589] Es wurden Artikeln mit zusammenfassenden Titeln verfasst wie etwa: „The Extra Girl in Pictures: Her ambitions, experiences and her possibilities“ von Bennie Zeidman (in: *Motion Picture Magazine,* Vol. XII, Nr.11, New York, The M. P. Publishing Co., Dez. 1916, S. 45-48.) oder „Extra Girls who became Stars: Thousands annually storm fortune's Citadel but few win a snug place within“ von Grace Kingsley (in: *Photoplay Magazine*, Vol. XI, Nr. 5, April 1917, Chicago, Photoplay Publishing Company, S. 67-70);

[590] Vgl. etwa Ethel Rosemon: „Our Classic Extra Girl plays at the Fox Studio“, in: *Motion Picture Classic*, Vol. IV, Nr. 6, Aug. 1917, New York, M.P. Publishing Co., S. 39-42.

aktuellere, ähnlich wie beim Extra Girl Rosemon tagebuchartig verfasste und bereits besprochene Erlebnisbericht zur *Titanic*-Produktion von Judy Prestininzi darauf verweisen, dass die Vorstellungen zum Extra Girl - und damit zu den Extras als Extra Girls - auch mit Beginn der 1920er-Jahre längst nicht überwunden waren und selbst bis heute noch Wirkung zeigen.

Mit dem Erscheinen der ersten Artikel zu den Extra Girls bzw. den ehemaligen „movie-struck girls“ - die nun imaginiert werden in einer Art massenhaft einsetzenden, rural-urbanen Bewegung, mit welcher sie die vermeintliche Sicherheit des häuslich-familiären Umfelds gegen die Vororte und Orte der Filmproduktion eintauschen - nehmen die Bezeichnungen „supers“ bzw. „supernumeraries“ in den besagten Fan-Magazinen deutlich ab und sind dort mit Ende der 1910er-Jahre jedenfalls für den Stummfilm endgültig verdrängt.

Mit den 1910er-Jahren erreichten also weibliche Extras, scheinbar für alle sichtbar, den öffentlichen Raum. Damit traten zeitgleich Fragen der Ausbeutung - hier speziell auch einer sexuellen Ausbeutung im Zuge der damaligen „white slavery panic“[591] - und Verantwortung in die Auseinandersetzungen. Das Sichtbarwerden von Kinobesucherinnen und potentiellen Extra Girls produzierte Ängste und Vorstellungen, in denen der nächste Verführer oder gar „slave trafficker“ scheinbar bereits im verdunkelten Kinosaal wartet.[592] Das „movie-struck girl“ als Bestandteil einer sich verändernden Spectatorship tritt etwa mit Ende der Übergangsjahre in Erscheinung. Die „transitional era“ von etwa 1907 bis 1914 ist - wie bereits besprochen - jene Phase, die historisch etwa zwischen dem „cinema of attractions“ und einem Kino des abendfüllenden Spielfilms *Hollywood*scher Prägung verortet wird.[593] Erst mit der in diesen Jahren zunehmenden Ersetzung der hauptsächlich Arbeiter adressierenden Nickelodeons durch vergleichsweise elegante Filmvorführräume, den „screening spaces“ der neuen Film-Theater der frühen 1910er-Jahre, setzt scheinbar eine herausfordernde Sichtbarwerdung eines weiblichen Kinopublikums ein.[594] Die scheinbar neue Zusammensetzung des Publikums in den neuen Vorführ-Etablissements kann als Indiz gewertet werden, dass das ”Kino” sein eher schmuddeliges und billiges Nickelodeon-Image soziokulturell neu justieren

[591] Vgl. Stamp: *Movie-Struck Girls*, S. 41.
[592] Vgl. ebd. S. 41 ff.
[593] Bezüglich der Phasen-Bestimmung vgl. etwa Charlie: *Early American Cinema in Transition*, S. 3 ff oder S. 81-83.
[594] Vgl. Stamp: *Movie-Struck Girls*, S. 3 ff.

konnte, soweit nämlich, dass es selbst für ein weibliches, dabei wohl vor allem in Begleitung imaginiertes Publikum nicht unanständig war, dort einen Abend zu verbringen. Dabei wird aber die Traumvermarktung selbst zum Problem der jungen und noch wenig regulierten Industrie. Öffentlich verhandelt werden nämlich plötzlich auch Albträume, in denen sich die Vorstellungen zu einer feminisierten Spectatorship und ihrer naiven Verführbarkeit - nämlich durch das neue, projizierte Bild - fortsetzen.

Aber natürlich lockt die Filmprojektion Frauen und Männer ins neue Mekka einer sich selbstinszenierenden Traumfabrik, womöglich nicht selten mit der vor allem auch industrieseitig vermarkteten Idee im Kopf, man könne dort als Extra schnell den Einstieg finden und danach den Aufstieg - etwa zum Star - erleben. Wie der Filmhistoriker Charlie Keil betont, konnte die Extra-Jobsuche innerhalb dieser Traumwelt als eine bereitwillig verneinende Haltung zur Realität konstruiert werden. Und: „With extras almost always envisioned as women, critics found it easier to dismiss the function of such work within the film industry's burgeoning economy."[595] Der Extra-Star-Traum der Traumfabrik war demnach nicht zufällig schnell weiblich konnotiert und das obwohl bereits in den 1910er-Jahren anscheinend deutlich mehr Männer - laut Denise McKenna möglicherweise sogar doppelt so viele[596] - als Extras zum Einsatz kamen. Wer nun aber innerhalb dieser binären Argumentation tatsächlich in größerer Anzahl den auch in den Fan-Magazinen beschworenen Traumbildern bis vor die Tore der Studios folgte, lässt sich allein über die Zahlen der Beschäftigungsverhältnisse nicht klären.[597] Der Lockruf selbst mutet im

[595] Vgl. Keil: „Movie-Struck Boy", S. 34.

[596] Dass selbst das Schreiben zu den vergleichsweise gut aufgearbeiteten 1910er-Jahren in Bezug auf Extras immer mit einer deutlichen Unsicherheit der Faktenlage zusammenfällt, ist scheinbar unumgänglich. Konkrete Zahlen werden jedenfalls auch bei McKenna nicht genannt, wobei sie sich etwa auf Hinweise im Kapitel zu „Hollywood's Extras" in Murray Ross früher „Unionization"-Studie aus dem Jahr 1941 bezieht. Aber auch dort finden sich keine Zahlenbelege für diese frühen Jahre. (Vgl. McKenna: *The City that Made the Pictures move*, S. 168; und Murray Ross: *Stars and Strikes: Unionization of Hollywood*, New York, Columbia University Press, 1941, S. 75; oder Keil: „Movie-Struck Boy", S. 34.) Belastbare Zahlen stehen offensichtlich erst seit der Registrierung von Extras im Ende 1925 neu gegründeten *Central Casting Bureau* zur Verfügung. Und diese Zahlen scheinen das ungefähre und von Denise McKenna vorgeschlagene Beschäftigungsverhältnis - nämlich doppelt so viele Männer - für die 1910er-Jahre zu bekräftigen. So kann etwa für 1926 eine täglich durchschnittliche, bezahlte Beschäftigung von etwa 485 Männern und etwa 205 Frauen als Extras angenommen werden. Vgl. Segrave, Kerry: *Extras of Early Hollywood: A History of the Crowd,* S. 155 ff.

[597] Da sich auch in Hinblick auf diese Frage keine gesicherten Zahlen finden lassen, kann ich nur aufgrund von wiederholten Einschätzungen annehmen, dass die auffallende Auseinandersetzung mit den Extra Girls möglicherweise auch folgender Diskrepanz geschuldet war: So dürften zwar für die damaligen Filme insgesamt ungefähr doppelt soviel Männer wie Frauen als Extras eingesetzt worden sein, gleichzeitig findet man aber Einschätzungen aus der Zeit, die wie selbstverständlich davon ausgehen, dass sich deutlich und dabei anscheinend sichtbar mehr Frauen als Männer für diese Tätigkeit bewarben. Das liest sich dann in

Rückblick jedenfalls äußerst ambivalent an. Zumindest die Fan-Magazine erscheinen in diesen ersten Jahren durchaus im entschlossen-(un)ausgeglichenen Verhältnis sowohl an eine weibliche als auch männliche und dabei fast ausschließlich weiße Leserschaft gerichtet zu sein.[598] Die zahlreichen von Männern niedergeschriebenen Star-Portraits und ausladende Versuche semi-analytischer Auseinandersetzungen mit dem „photoplay" - so wurde der projizierte Film in den USA damals bezeichnet - als dem neuen Bildmedium verleihen möglicherweise einer ersten und frühen Kinoliebe Ausdruck bzw. greifen bereits einer erst noch kommenden und dann männlich geprägten Cinephilie vor.[599] Andererseits müssten diese Texte, zusammen mit den in diesen Fan-Magazinen ebenfalls von männlichen Autoren gerne im schwärmerischen Tonfall gehaltenen Poems über das Kino oder seine weiblichen Stars,[600] auch auf einen „movie-

---

etwa und in aller Kürze so: „A large majority of those applying for work at the Motion Picture studios are women." (Siehe die dreiteilige Berichterstattung des Theaterkritikers und Studiobesuchers H. Sheridan-Bickers: „Extra Ladies and Gentlemen", in: *Motion Picture Magazine*, Vol. XIV, August 1917, S. 91-96, S.95. Teil 1 und 3 sind zu finden in: Vol. XIII, Juli 1917, S. 65-70 & Vol. XV, September 1917, S. 80-85.)

[598] Vielleicht ist es an dieser Stelle wichtig zu ergänzen, dass ich hier allein aufgrund einer vorausgesetzten Unterscheidbarkeit von Männer- und Frauennamen argumentiere, also anhand einer zugegebenermaßen sehr fragwürdigen Geschlechterverortung. Dass allein Rubrik-Titel, Textinhalte oder selbst Namen von Autoren_innen nicht ohne weiteres als Beleg für Geschlecht oder Hautfarbe weder einer Autor- noch Leserschaft gelten können, ist mir natürlich bewusst. So dürfte etwa die Rubrik „The Answer Man" des *Motion Picture (Story) Magazines* zumindest in den ersten Jahren von einer Frau namens Elizabeth M. Heinemann verfasst worden sein. (Vgl. Slide: *Hollywood Fan Magazine*, S. 19; oder auch die spärlichen Hinweise dazu bei Grau, Robert: *The Theatre of Science. A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Art*, New York/London/Paris, Broadway Publishing
Company, 1914, S. 255, auch zu finden unter:
https://archive.org/details/theatreofscience00graurich/page/n6, Zugriff am 19.7.2020.)

[599] Eine typische mehrteilige Serie dieser Zeit arbeitete sich etwa an den Details und Kategorien von Gesichtsmimik und Köpergestik ab und orientierte sich dabei einerseits an den Bildern die das Kino damals schuf, konnte aber andererseits auch als Expertise im Sinne einer Optimierung einer neuen Schauspielerei für das kommende Kino und seine Spectatorship gelesen werden. Dieses Analyseangebot filmischer Repräsentationen von Emotionen, die allein der Körper signalisiert, war ganzheitlich abgesteckt und verlief vom Kopf bis zu den Füßen. „Expression of the Emotions" war anfänglich von Eugene V. Brewster (beginnend in: *Motion Picture Magazine*, July 1914, S. 107-114) verfasst und fand schließllich mit Dr.(!) Leonard Keene Hirshbergs Artikel „Expression of the Emotions: Walking" eine Art wissenschaftlich-medizinisch fundierten Abschluss (*Motion Picture Magazine*, März 1916, S. 105-108). Unter männlichen Autorennamen widmeten sich die Fan-Magazine auch gerne der Kategorisierung der unterschiedlichen Funktionsbereiche in der Filmproduktion, wie etwa im Artikel „The Art Director" von Alfred A. Cohn (*Photoplay*, Vol. X, Nr. 3, August 1916, S. 43-47, fortgesetzt S. 177). Wenn es darum ging die gesamtgesellschaftliche Relevanz besonderer Film- bzw. Kamerabilder auszuloten, schien man auch lieber der vermeintlich maskulinen Analyse zu vertrauen, wie etwa im Artikel des Schriftstellers H.H. Van Loan „Shooting the War: The Camera as a Modern Weapon of War" (*Motion Picture Magazine*, März 1918, S. 63-68, fortgesetzt S. 121-122).
Und natürlich ist es alles andere als ein Zufall, dass dann Artikel mit Überschriften wie „Fashions and the Screen: Shadow stars as style-bearers" eher mit einem Frauennamen verschweißt sind, hier eben Lillian Howard (*Photoplay*, Vol. IX, No. 1, Dezember 1915, S. 71-72).

[600] Die Männer(?) schwärmen bis 1914 betont von den „girls" im Filmbild: „The Moving Picture Girl" von Theodore B. White (*The Motion Picture Story Magazine*, Oktober 1911, S. 148), „My Picture Girl" von John

struck boy“ als einem ebenfalls vom Filmbild naiv-verzauberten und überwältigten Bestandteil einer imaginierten und adressierten Spectatorship sowie Leserschaft verweisen.

Im Rahmen der feminisierten Vorstellung, also Extra Girls als Extras, griff - und greift auch bis heute - die sich von nun ins narrative Filmbild einschreibende, von seiner Industrie vermarktete und von einer traditionellen Cinephilia verlässlich wiederholte Hierarchie, die von den Stars bis zu den Extras verlief. Das lenkt seither die Aufmerksamkeit - vor allem in Zusammenhang mit jeder Identifikations- oder Blickbehauptung - auf die Körper der Stars und die von den Stars dargestellten Protagonist_innen. Anderenfalls ließen sich auch leicht relevante Identifikationsoptionen innerhalb eines denkbaren Kinodispositivs der Wissenden vorschlagen und diskutieren, die sich - wie etwa Steve Neale in Zusammenhang mit den „black extras“ aus *Imitation of Life* vorschlägt[601] - auch über die ausgeblendeten Figuren im Hintergrund vollzogen haben und womöglich immer noch vollziehen. Als erste Identifikationsfigur für ein Kinopublikum, das dann seine realen Möglichkeiten und Funktionen innerhalb dieser Traumfabrik durchaus durchschaut, hätten sich - wären die Diskurse anders verlaufen - von Anfang an oder zumindest im späteren Verlauf, die Extras durchsetzen können. Die nicht erst retrospektiv herausgearbeitete Idee einer inhomogenen Spectatorship des damaligen Kinos hätte filmhistorisch nachhaltige Vorstellungen über besondere Identifikationspotentiale entwickeln können, die dann eben auch mit der Wahrnehmung von Extras im Filmbild zu tun haben.[602] Doch die Massen an in das neue, filmindustrielle Zentrum vordringenden

---

Sumner (*The Motion Picture Story Magazine*, Juni 1912, S. 112) „The Girl I Love“ von Harvey Peake (*The Motion Picture Story Magazine*, Oktober 1912, S. 92), „My Shadow Girl“ von George Wildey (*The Motion Picture Story Magazine*, Dezember 1913, S. 112);
Mit der Problematisierung der Extra Girls verschwinden die „girls“ zunehmend aus den Poem-Titeln. Geschwärmt wird aber weiterhin und immer noch in Poem-Form: „Upon the Screen“ von M. C. Davies (*Photoplay*, Vol. VII, Nr. 6, Mai 1915, S. 43) oder „My Little Picture Queen“ vom Wiederholungstäter George Wildey (*Motion Picture Magazine*, März 1914, S. 102) oder dann eben „My Movie Film Maid“ von L. M. Thornton (*Motion Picture Magazine*, Dezember 1916, S. 100).

[601] Vgl. Neale: „Black Extras“, S. 83 f.

[602] Hier ließe sich auch wieder bei der Problematik von „ethnic extras“ (siehe Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 187-204) einsetzen, eben in der Art wie Steve Neale auf Laura Mulveys besitzergreifende und nachdenkliche Spectatorship antwortet, indem er diese zeitlich bereits im Kinosaal und damit schon weit vor den technischen Möglichkeiten der privaten Bildstillstellung verortet. In einer Zeit, in der etwa die rassistische Praktik des Blackfacings gängig war, waren möglicherweise die ”echten” afro-amerikanischen Extras im Spielfilmbild des sich entwickelnden *Hollywood* der einzige realistische Bezugspunkt afro-amerikanischer Zuschauer_innen, die vor den frühen Filmen saßen. Auf die vorhandene Geschichte einer Spectatorship eines frühen, unabhängigen afro-amerikanischen Kinos, das bereits spätestens im Jahr 1920 mit Oscar Micheauxs *Within our Gates* eine frühe Antwort auf den Rassismus des werdenden

und die damaligen Phantasien bewegenden Extras hatten scheinbar sehr früh ein erstes und womöglich letztes Geschlecht und das war weiblich. Während demnach der vermehrt allein durch das Stadtbild herumwandernde Mann ohne fixe Lohnarbeit zwar als Problem, aber nicht als ein unverständliches Phänomen betrachtet werden musste, verwuchsen sich Ideen christlich untermauerter Sozialmoral zu akuten Ängsten erstmal dort, wo das neue Gesellschaftsbild der jungen, unbegleitet und damit ungeschützt durch die Städte wandernden oder gar herumstehenden Frau die traditionellen Gemüter erregte. Aus dieser Perspektive ließ und lässt sich auch das nie entwickelte Arbeiter_innen-Image verwalten, ein Umstand, der dann sowohl männliche als auch weibliche Extras betrifft. Ohne die mütterliche wie väterliche Anleitung, also ohne Familie oder dem Drang zum Familiären ausstrahlend, imaginiert allein unter fremden Männern, war das Extra Girl tendenziell eben nicht nur auf der Straße, sondern auch in den Studios scheinbar nicht allein der Arbeit verdächtig. Die zunehmend unter Beobachtung geratende Filmindustrie mit ihren Sex-Skandalen - die sich ja bis heute fortsetzen -

---

Hollywoods vorstellte - hier im speziellen auf Griffiths *The Birth of a Nation* - kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. (Vgl. etwa bell hooks: „Micheaux's Films", in: dies.: *Black Looks. Race and Representation,* Boston, South End Press, 1992, S. 133-143.) Sicherlich, das Potential sich generierender und generierter Wunschbilder innerhalb der paternalistischen und weißen Kultur *Hollywoods* war wahrscheinlich schon damals umwegiger. Darauf verweist indirekt - und mehr als ein halbes Jahrhundert später - bell hooks in ihrer Analyse des populären Dokumentarfilms *Paris is Burning* von Jennie Livingston (USA, 1990). Sie adressiert dort, also im queeren, intersektionalen Kontext der filmverliebten New Yorker „ballroom"-Szene, die scheinbar für die afro-amerikanische Frau wenig hilfreiche Praktik der Fetischisierung von weißer Weiblichkeit - und eben nicht der „black women" - eines queeren, afro-amerikanischen und männlichen Publikums. Oder so: „[No] black drag queen [...] wanted to be Lena Horne [...]." (Vgl. bell hooks: „Is Paris Burning?", in: dies.: *Black Looks. Race and Representation,* Boston, South End Press, 1992, S. 145-156, S. 148.) Solche Entwicklungen - bis hinein in den queeren Kontext des Cross-Dressings der „people of color" der 1980er-Jahre - können als Ausläufer einer Bildmacht interpretiert werden, die als solche von Beginn an ihre Traumbilder weißer Hautfarbe für alle und jeden als einzige Identifikationsmöglichkeit anbietet. Es wären dann Träume, die das rassistische Ideal der Kinobilder *Hollywoods* bis heute nicht gefährden, sondern im Gegenteil sogar stärken. In einem Kino der immer schon und immer auch gleichzeitig Wissenden - und nicht nur Träumenden - würde man aber viel eher eine afro-amerikanische Spectatorship antreffen, welche nicht zuletzt die einzigen "echten" afro-amerikanischen Darsteller_innen unter den Extras bemerkt, und sie als einzig mögliche Identifikationsfiguren (an)erkennt. Erkannt hat sie damit aber auch ihre extrem limitierten Möglichkeiten innerhalb dieser Industrie und damit wird das Träumen jedenfalls komplizierter.

Dass es damals auch ein zuschauerseitiges Hinblicken aus eher klassenspezifischem Interesse gegeben haben könnte, oder ein solches Hinblicken angenommen wurde, dafür sprechen wiederum - wenn auch sehr leise und indirekt - vereinzelte Leser_innen-Briefe und kurze Erklärungsexkurse in den genannten Fan-Magazinen. So schließt Lenore McCurdy aus Pittsburg ihren - zumindest im Magazin behaupteten - Leserbrief und Appell folgendermaßen ab: „All glory to the hero and heroine - I love them, too - but my heart leaps in grateful remembrance to the ones in the background who help to make our Moving Pictures so complete." (*Motion Picture Magazine*, Dezember 1914, S. 171.) Oder man findet als unangekündigten Seitenabschluss ein namenloses Frage- und Antwortspiel wie dieses, wobei die Antwort hier insofern spannend bleibt, als sie die Extras-Massen geschickt vom Begriff der Klasse(n) abtrennt: „What is meant by the ›classes‹ and the ›masses‹? Well, nowadays motion picture stars form the classes and the extras constitute the masses." (*Motion Picture Magazine*, April-Mai 1920, S. 114.)

musste sich nun mit dem Extra Girl auseinandersetzen und aktiv und soweit wie möglich vorausgreifend und selbstregulierend eine öffentlich wahrnehmbare Verwandlung seines Images zum „studio girl“ vorantreiben.[603] Spätestens Mitte der 1920-Jahre findet das Extra Girl als Studio Girl - zumindest öffentlich imaginiert - unter dem Einfluss der *YWCA* (*Young Women's Christian Association*) und der von Will Hays geleiteten *MPPDA* (*Motion Picture Producers and Distributors of America*) im *Hollywood Studio Club* wieder zurück in eine anleitende väterliche und mütterliche Obhut.[604] Dort gehen die jungen Frauen wieder den als noch weiblich-sinnvoll klassifizierten Beschäftigungen viktorianischer Prägung nach, wie etwa Briefeschreiben, Lesen, Nähen und Klavierspielen, wobei sie auch angehalten wurden, Schauspielunterricht zu nehmen.[605] Heidi Kenaga beschreibt wie diese Kampagne der *YWCA* und *MPPDA* über Bilder vollzogen wurde, in denen die Vorstellungen zu neuen Arbeitsverhältnissen im Sinne eines „welfare capitalism“[606] mit der Wiederholung traditioneller Vorstellungen von Weiblichkeit verwuchsen. „Replacing the sad, bedraggled, penniless shape slowly hitchhiking her way to Hollywood is the 'Studio Girl', a smartly dressed, graceful figure, small bag in hand, entering an elegant doorway, ready to work.“[607] Zwar ist hier von „work“ die Rede, aber in diesem Image-Wechsel war der entscheidende Schritt vollzogen und die eigentliche Arbeit von Extras bald nicht mehr sichtbar. Die belesenen Studio Girls waren zukünftig als „script girls“, „writers“, „cutters“ oder „designers“, aber nicht mehr als Extra Girls vorstellbar.[608] Extra

[603] Vgl. Kenaga: „Making the 'Studio Girl'“, S. 129 ff.
[604] Im Rahmen der Kampagne zur Etablierung und Ausweitung des *Hollywood Studio Clubs* - der einen eigenen Raum als eine Art „safe housing“ für junge Frauen, die in der Filmbranche Fuß zu fassen versuchten, zur Verfügung stellen sollte - traten plötzlich viele solche „Mütter“ und „Väter“ in Erscheinung, in der Regel oft namhaftes Personal aus der Filmindustrie, *MPPDA* oder der *YWCA.* Um das Image einer Familialisierung voranzutreiben traten dem Komitee nicht zuletzt auch die Frauen berühmter Filmmänner in Erscheinung, die dann in den Dokumenten der verschiedenen Treffen laut Heidi Kenaga gerne als Mrs. Cecil B. DeMille, Mrs. Samuel Goldwyn oder Mrs. Jesse Lasky festgehalten wurden. Vgl. Kenaga: „Making the 'Studio Girl'“, S. 135 ff.
[605] Vgl. ebd. S. 135 ff.
[606] Heidi Kenaga bringt das Phänomen des „welfare capitalism“ folgendermaßen auf den Punkt: „[…] a series of management practices emergent in the early decades of the century by which workers' needs and concerns ostensibly were addressed within the framework of an association or other institutional affiliate such as a company union […] - *without recourse* either to outside labour unions or the government.“ Sie hält sich dann an Irving Bernstein und setzt fort: „[The] initiatives of welfare capitalism were often cloaked in the ›verbiage of industrial democracy‹.“ („Making the 'Studio Girl'“, S. 131.)
[607] Ebd. S. 135-136.
[608] Vgl. Kay Campbell: „Few Girls From Club Win Fame“, in: *Los Angeles Times*, 22.5.1938, Part III, S. 3; oder Zeanette Moore: „Studio Club Bolsters Film Novices' Courage“, in: *Los Angeles Times*, 24.6.1945, Part IV, S. 1.

Girls beginnen demnach erst zu arbeiten und hören auf zu warten,[609] wenn sie es geschafft, also wenn sie das Extra Girl hinter sich gelassen haben und einer "echten" Tätigkeit - die dann als Arbeit vermittelbar ist - nachgehen. Diese Vorstellung von Extras, nämlich als die noch nicht Arbeitenden der Filmindustrie, geht scheinbar immer schon mit einer Vorstellung eines feminisiert naiv-verträumten und durchaus auch gefahrvollen Wartens einher. Die Idee, jemand könnte einfach nur Extra und dabei Arbeiter_in sein oder gar sein wollen, also im Sinne einer eher realistischen Haltung zum Kinodispositiv erstmal gar keine andere Arbeit oder Tätigkeit als diese anstreben, wird immer schon ausgebremst bzw. lässt sich bis heute kaum ernsthaft diskutieren. An dieser Stelle erscheint es mir durchaus passend noch einmal Mark Nobels Bekenntnis in *Strictly Background* - nämlich zu einem bewusst und mit Leidenschaft gelebten Extra-Dasein - hervorzuheben,[610] das so gesehen zwangsweise im diskursfreien Raum verpufft.

4.1.2.1.1. „Butterflies in Embryo"?

An einem umfangreichen, dreiteiligen Text zum Thema Extras kommt man bei der Durchsicht des *Motion Picture Magazine*-Archivs übrigens kaum vorbei, allein schon wegen des vielversprechenden, auffordernden aber dabei schlichten Titels: „Extra Ladies and Gentlemen".[611] Der englische Theaterkritiker H. Sheridan-Bickers hat im Jahr 1917 für drei Ausgaben des Fan-Magazins seine Erfahrungen und Beobachtungen notiert, die er während seiner Studiobesuche gemacht hat. Sein Bericht, der sich speziell dem Phänomen der Extras innerhalb der Studios oder „on-location" bei der Filmproduktion widmet, betont im affirmativen Gestus die voranschreitende Familialisierung der Studiostrukturen, etwa durch die herbeigesehnte Standardisierung der „studio mother", die er aber eher zusammenhanglos und widerspruchslos neben einer Entwicklung beschreibt, innerhalb der nahezu alle Extras als Teil der „stock company" ausgegliedert bzw. der Studiofamilie verwiesen werden.[612] Darüber hinaus finden sich auch hier wieder

[609] Beispiele eines passiv imaginierten Wartens hält McKenna etwa folgendermaßen fest: „[W]aiting for work in line, waiting around on the set, waiting to be discovered". Vgl. McKenna: *The City that made the Pictures move*, S. 211.
[610] Vgl. *Strictly Background*, 00:08:13-00:08:17.
[611] H. Sheridan-Bickers: „Extra Ladies and Gentlemen", in: *Motion Picture Magazine*, Vol. XIII, Juli 1917, S. 65-70, fortgesetzt in Vol. XIV, August 1917, S. 91-96 und Vol. XV, September 1917, S. 80-85.
[612] Vgl. ebd., Teil 2, S. 95 f. und Teil 3, S. 81 ff.

ein paar problematische Ideen, wie etwa jene zum „involuntary extra“,[613] der scheinbar nichts tun muss, außer durch Los Angeles zu spazieren und von den allgegenwärtigen Kameras mit - und dabei ungefragt - ins neue Spielfilmbild geholt zu werden. Ein größerer Abschnitt ist auch dem Warten gewidmet, allerdings in einer spannenden Variation. In den „waiting rooms“, „waiting spaces“ oder „waiting places“ innerhalb und außerhalb der großen Filmstudios findet er hunderte „waiters“,[614] also Extras die dort zumindest in der Kunst des Zeitverschwendens - also „in the art of wasting time“ - längst Expertise erlangt haben, während es zur Kunstfertigkeit des wachsamen Wartens - also des „watchful waitings“ - noch nicht ganz reicht.[615] Sheridan-Bickers wendet sich mit seinen Notizen betont höflich an beide Geschlechter, eben laut Überschrift an „Extra Ladies und Gentlemen“. Aber auch seine Beobachtungen tendieren zur Problematisierung der weiblichen Extras als gefährdete Spezies, der „girls“, die geblendet vom Erfolg anderer dem Ruf in die Filmindustrie folgen, um dort am besten sofort und ohne Qualifikation ähnliche Erfolge zu feiern. Aber noch während sie vom eigenen Bild auf der Leinwand träumen, betreten sie mit jedem „movie camp“ Orte der Zwangsprostitution. Der paternalistische Blick auf die Extra Girls imaginiert die neue Filmindustrie also auch in dieser Darstellung als ein potentielles Rekrutierungsareal von Lüstlingen und Verführern und damit das Extra Girl als extrem beaufsichtigungswürdig.[616] Für diese Vorstellungen von vor allem als vorgängig-feminin aufgefasster Zerbrechlichkeit und Naivität sowie von der ebenfalls scheinbar geschlechtsspezifischen Unumgänglichkeit des passiven Wartens auf die erträumte, glanzvolle Verwandlung, findet Sheridan-Bickers gleich einleitend ein unerwartet transformatives Bild: Für ihn sind Extras wie „Butterflys in Embryo“.[617] Aber auch innerhalb dieser bildhaft-fürsorglichen Idee, in der das Warten scheinbar mit einer gefährdeten Transformations-Phase zusammenfällt, bleibt es selbstverständlich schwer, als Arbeiter_in im traditionellen - oder aber auch in irgendeinem aktualisierten Sinn - wahrgenommen zu werden.

[613] Vgl. ebd., Teil 2, S. 91 ff.
[614] Vgl. Sheridan-Bickers: „Extra Ladies and Gentlemen“, Teil 1, S. 68.
[615] Vgl. ebd., Teil 2, S. 93.
[616] Vgl. ebd., Teil 2, S. 95 f. und Teil 3, S. 80 f.
[617] Vgl. ebd., Teil 1, S. 66.

4.1.2.1.2. Extra Boy?

Das alles berührte und berührt wie gesagt auch die Vorstellungen zu männlichen Extras, denn das Problem und die Probleme des Extra Girls waren - wie bereits erwähnt - zumindest in den USA einige Jahre lang die wahrscheinlich prägende Extras-Thematik. Versuche retrospektiv zurückeroberter Perspektivwechsel - als Bestandteil akademischer Problematisierung gender-kategorialer Annahmen - ergänzen in Zusammenhang mit dieser frühen Extras-Thematik das notwendig widersprüchlichere Gesamtbild. „Movie madness" war demnach auch in diesen Jahren „gender blind".[618] Wobei etwa Denise McKenna auf Artikel von Grace Kingsley in der *Los Angeles Times* oder Roy Sommerville in *Picture Progress* verweisen kann, die mit ihren damaligen Beobachtungen ein auffallend heterogenes Bild der Anwärter_innen zeichnen bzw. gar von einem ganzen Land bzw. einer Menschheit berichten, die von den Filmbildern infiziert scheint.[619] Dennoch bleibt festzustellen, dass jedenfalls der "extra boy" als Begriffskombination und Idee *Hollywood* scheinbar nie erreicht hat, jedenfalls nicht in den von mir durchgesehenen Fan-Magazinen und auch nicht in den aktuellen akademischen Auseinandersetzungen. Der Filmhistoriker Charlie Keil zeigt in seinem Aufsatz aus dem Jahr 2014 - über einen „movie-struck boy" namens Leo Rosencrans - auf, dass die "extra boys" hinter dem Diskurs zum Extra Girl verschwinden mussten, und er zeigt das gerade auch deshalb, weil er sie selbst nicht nachbenennen kann. Wobei allein der exemplarische Nachweis eines „movie-struck boys" eigentlich schon als besondere Ausnahme oder Kuriosität innerhalb der Aufarbeitungen zum Thema gewertet werden muss. Keil nimmt die privaten Briefe von Rosencrans, die dieser in vier Monaten von 1916-1917 fast täglich verfasst und an seine Familie geschickt hat - also etwa zu jener Zeit als auch Sheridan-Bickers seine Arbeit für den dreiteiligen Artikel aufgenommen haben dürfte - als Ausgangsmaterial seiner Überlegungen.[620] In diesen Monaten reist der junge Rosencrans von Ohio nach *Hollywood*, um dort in der Filmindustrie Fuß zu fassen. Keil bewertet die nur in Briefen fragmentiert erhaltene Existenz Leo Rosencrans zurecht in vielerlei Hinsicht als Besonderheit. Zum einen lässt sich damit exemplarisch und retrospektiv ein „movie-struck boy" und ehemaliger Extra - der es in *Hollywood* nicht

[618] Vgl. McKenna: *The City that made the Pictures move*, S. 167.
[619] Vgl. ebd. S. 166-169.
[620] Vgl. Keil: „Movie-Struck Boy", S. 31-32.

geschafft hat - beim Namen nennen und als Teil einer frühen Spectatorship imaginieren, zum anderen blitzt in den privaten Briefen des jungen Leo Rosencrans immer wieder der ablehnende Umgang mit einer imaginierten Fremd- und Selbstfeminisierung der eigenen, wenn auch hier wiederum nur als vorübergehend geplanten, Lebensentwürfe auf. Dabei lässt sich die als Bedrohung vermittelte Assoziation mit dem Femininen womöglich bereits über die tagebuchartige Verfasstheit der eigenen Aufzeichnungstätigkeit verstehen.[621] Allerdings ist es gerade diese Aufzeichnungstätigkeit, die auch noch in der Retrospektive - nämlich als authentisch gewertetes Mosaik - den „movie-struck boy“ vor einer imaginierten Weiterexistenz als naiver und passiv agierender ”extra boy” bewahrt, nicht zuletzt deswegen, weil dort scheinbar eine nachdenkliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Image stattfindet. So formuliert Keil etwa: „Tellingly, Leo Rosencrans did not harbor fantasies of being a star, wherein his life would be transformed in the terms established by the discovery narrative; instead, he believed that extra work would give him access to movie studio management [...].“[622] Rosencrans war zwar auch ein Leser der Fan-Magazine aber, wie Keil festhält, eben - als Mann? - nicht so ohne weiteres im naiven Sinn verführbar: „[He] clearly imagines hilmself to be the next DeMille, controlling the fates of stars rather than becoming one.“ [623] Der frühzeitige Bruch mit einem belastbaren und positiven Extras-Image vollzog sich demnach in unauflösbaren Verwickelungen öffentlicher und privater Auseinandersetzungen bzw. geschlechts-spezifischer Fremd- und Eigenwahrnehmung.

4.1.2.1.3. Soldier?

Zwar scheinen Extra Boys in *Hollywood* nie angekommen zu sein, dafür wird in den Fan-Magazinen neben dem Extra Girl eine andere Figur auffällig, nämlich die des Soldaten („soldier“). Auch sie vermittelt sich dort in einem eigentümlichen Verhältnis zu den Vorstellungen und Bildern von männlichen Extras.

[621] Vgl. ebd. S. 34.
[622] Keil: „Movie-Struck Boy“, S. 35.
[623] Ebd. S. 35.

Die Militarisierung der Diskurse und des Sprachgebrauchs machte in diesen ersten Jahren der Übergangsphase einer Industrie auch vor den Inhalten der dazugehörigen Fan-Magazine nicht halt. Möglicherweise war es damals nicht standesgemäß naive und damit vom eigenen Bilderwunsch verführbare Extra Boys - nämlich als ”extra boys” - aus der Filmproduktion als potentielle Soldaten weiter in den echten Krieg nach Europa zu schicken. Kriegsschauplätze wurden aus der eigenen Vergangenheit und aus den vergangenen und aktuellen Ereignissen mit der Welt in die Produktionen der werdenden Filmindustrie an der West- aber auch Ostküste importiert. (Abb. 53) Armeen aus männlichen Extras mussten dabei - scheinbar stets mühevoll - für die „motion pictures“ mobilisiert und arrangiert werden, verloren aber in den meisten Produktionsbeiträgen der Fan-Magazine - im Gegensatz zu den echten Soldaten an der Front - sofort jeden Heldenstatus, sofern man sich nicht doch beim Versammeln und Einsatz der Extras-Armee im pathetischen Tonfall ideologisch-heldenhaften Pflichtbewusstseins verlor. Das liest sich dann z.B. so: „Men of every nationality came flocking to the flag, prepared to die as often as twenty times a day, if such sacrifice of life were demanded by the director.“[624] Das war aber nicht die Regel, denn männliche Helden der Bildberichte in den Fan-Magazinen wurden vor allem Regisseure oder Kameramänner[625], ob sie nun für die Aufnahmen des realen



Abb. 53

[624] Robert Shores: „The European War“, in: *Motion Picture Magazine*, Januar 1915, S. 68-74, S. 72.
[625] Wobei schon bald die Vorstellung des Regisseurs als den betont männlichen Helden der neuen Spielfilmbilder mit jener des Diktators am Set ineinander verschwimmen. Slide erinnert mehrfach an die brutale Behandlung - „brutal treatment“ - von „masses of extras“ etwa unter der Regie von Michael Curtiz oder Cecil B. DeMille. „Both [...], it seems, experienced a feeling of power that came from having a crowd of extras at their command.“ (Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 6 f.)
Über heldenhafte Einsätze von Kameramännern im echten Krieg berichtet etwa Ernest A. Dench in „Filming Wars: The Hardships and Perils Camera Men Have to Face“. (In: *Motion Picture Magazine*, Dezember 1914, S. 82.) Doch der echte Krieg und seine Helden scheinen zunehmend austauschbar. 1918 schreibt der Kriegsexperte und Autor H. H. van Loan in „Shooting the War - The Camera as a modern Weapon of War“ über die zentrale und historische Bedeutung von Kameramännern im Kriegsgebiet und das gefährdete Archiv ihrer Bilder. Reichlich illustriert finden sich hier Abbildungen aus aktuellen „fighting pictures“ von der „firing-line“ und für den Spielfilm inszeniertes Bildmaterial aus Griffiths *The Birth of a Nation* und sind dabei kaum voneinander zu unterscheiden. (Vgl. *Motion Picture Magazine*, Vol. XV, Nr.2, März 1918, S. 62-68, S. 62 ff.) An anderer Stelle wird eine seitenfüllende Fotografie aus dem *Lasky Studio* präsentiert und von dem Titel „At the Front with General DeMille“ begleitet. Gezeigt werden dabei Männer zwischen einer mehrstöckigen Aufnahme-Apparatur, während von dem was gefilmt wird nichts zu sehen

Krieges in Europa oder der Kriegsschauplätze der Spielfilmproduktion zuständig waren. Diese und auch andere Beschäftigte an den Filmsets hatten nun scheinbar alle Schwierigkeiten den widerspenstigen Mob aus Extras für Soldatenbilder in eine adäquate Form zu bringen und in dieser zu halten. Zumindest schien es unterhaltsam und relevant genug, zugespitzte Schilderungen in den Fan-Magazinen anzubieten. In „Mobilizing an Army for Moving Pictures" beschreibt der „Recruiting Officer in Chief" Ted Breton die scheinbar gewaltsamen Ausbrüche eines undisziplinierten Mobs aus Männern, die er für eine ungenannte Produktion als Film-Armee einzuweisen hatte. „If you want to know how to tack the word 'trouble' to your middle name, if you would court disaster, if you want to know how it feels to have a mad, bloodthirsty mob seeking your 'innards', mobilize a movie army."[626] Auch Sheridan-Bickers schließt seine Berichterstattung über Extras mit einer deutlich komprimiert und zugespitzt anmutenden Skizzierung eines Schlachtfeldes bei den Dreharbeiten zu einem ungenannten Film über den indischen Sepoy-Aufstand (1857) gegen die britische Kolonialherrschaft. Demnach war der Autor vorübergehend für die Einweisung der Extras als britische Soldaten zuständig. Im für solche Beschreibungen fast schon obligatorisch anmutenden rassistischen Tonfall markiert er die scheinbar über 500 mexikanischen Extras - die für die Produktion bezeichnenderweise als indische Sepoys eingekleidet und bewaffnet wurden - als echte Bedrohung. Er schreibt etwa: „An armed Mexican is an uncertain quantity - even in a Motion Picture. He is apt to 'go off' as his rifle."[627] In dieser Sprachweise wurden - und werden womöglich immer noch - lokal Kriegsschauplätze der anderen Art imaginiert, in der Extras als das zu bewältigende Fremde der Filmproduktion erscheinen. So waren Extras vereinzelt auch der Landstreicherei verdächtig oder wurden gar als strategisches Umfeld von Industrie-Spionage imaginiert.[628] Insofern scheint es nur passend, dass dem jungen, gesunden Mann dieser Tage der Ratschlag erteilt wurde, lieber einer regulären Arbeit nachzugehen.[629]

---

ist. Hier ist im ersten Augenblick überhaupt nicht mehr ersichtlich, ob hier irgendwo ein echter Krieg stattfindet, eine inszenierte Kriegsszene gefilmt wird oder ob die Dreharbeiten selbst der Krieg und die Apparaturen die Waffen sein sollen.
(Vgl. *Photoplay Magazine*, Vol. XII/Nr. 4, September 1917, S. 34.)

[626] Vgl. Ted Breton: „Mobilizing an Army for Moving Picture", in: *Motion Picture Magazine*, April 1915, S. 77-82, S. 77.

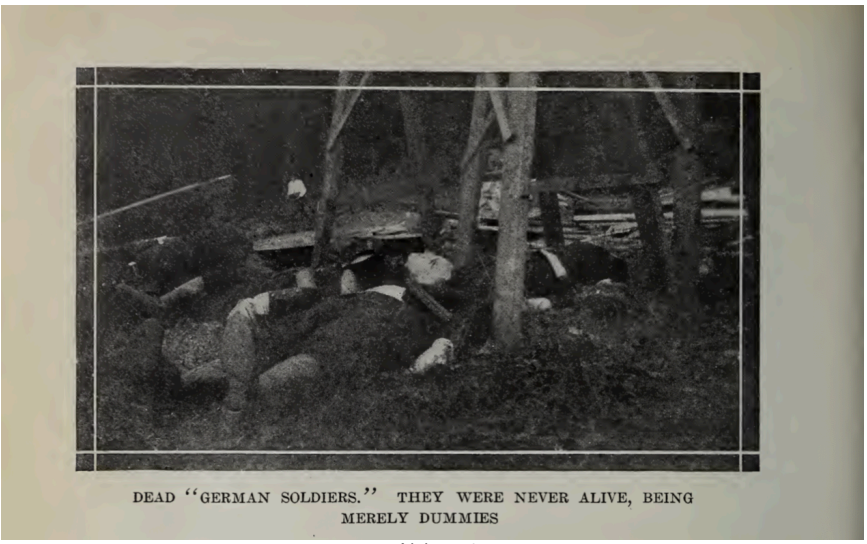
[627] Sheridan-Bickers: „Extra Ladies and Gentlemen", Teil 3, S. 85.

[628] Vgl. den Beitrag „Under Cover" in der Rubrik „Close-Ups", in: *Photoplay*, Vol. XI, Nr.1, Dezember 1916, S. 63-65, S. 65; und James R. Quirk: „Speaking of Pictures", in: *Photoplay*, Vol. XXV, Nr. 3, Februar 1924, S. 27;

[629] Vgl. „Young Man: Stay Away From the Movies", *Photoplay*, Vol. XV, Nr. 6, May 1919, S. 27.

Sheridan-Bickers selbst und zahlreiche andere Beteiligte ”starben” laut seiner anekdotischen Schilderung aufgrund der undisziplinierten Extras-Soldaten im eigenen Blut. Entweder wurde man von einem verirrten Bajonett durchbohrt oder beinahe von einer absichtlich geladenen Schusswaffe niedergestreckt.[630] Einerseits scheint mit dem Angebot solcher Berichte auffällig, dass in den genannten Fan-Magazinen die männlichen Extras-Armeen als gefährlich undisziplinierte Masse vermittelt werden, andererseits findet weder dort noch in der *Los Angeles Times* - wie McKenna betont[631] - eine angemessene Berichterstattung über die damaligen Streiks von Extras, nämlich für bessere Arbeitsbedingungen und Entlohnung, statt. Ihre ersten Krawalle finden sozusagen nicht ohne weiteres den Kontext eines sinnvollen Arbeitskampfes. Für die Filmindustrie schien es jedenfalls auch praktikabel, sich um echte Soldaten oder zumindest „ex-soldiers“ umzusehen, um ein womöglich professionelleres und authentischeres Reenactment für den Spielfilm gestalten zu können. [632] Und in der Rezeption wird schließlich die finale Beherrschung der Extras-Armee für das spektakuläre Filmbild zu einer zentralen Leistung des männlichen Regie-Genies erklärt.[633]

Nachdem also die ersten Arbeiter_innen im Filmbild die Fabrik verließen und sich auf den Weg ins zukünftige *Hollywood* machten, waren sie womöglich schon keine Arbeiter_innen mehr. Stattdessen wurden sie schon bald als „extra girls“ imaginiert oder blieben, wie ich gleich erläutern werde, heldenhafte Soldaten, sofern sie Männer waren, in einen realen Krieg zogen und als echte Soldaten beim Einsatz gefilmt oder als solche für ein möglichst authentisches Spielfilmbild gebraucht wurden. Extras für den Spielfilm wurden hingegen gerne in Opposition zur Produktion bzw. als Bedrohung für die Produktion imaginiert, oder ihr

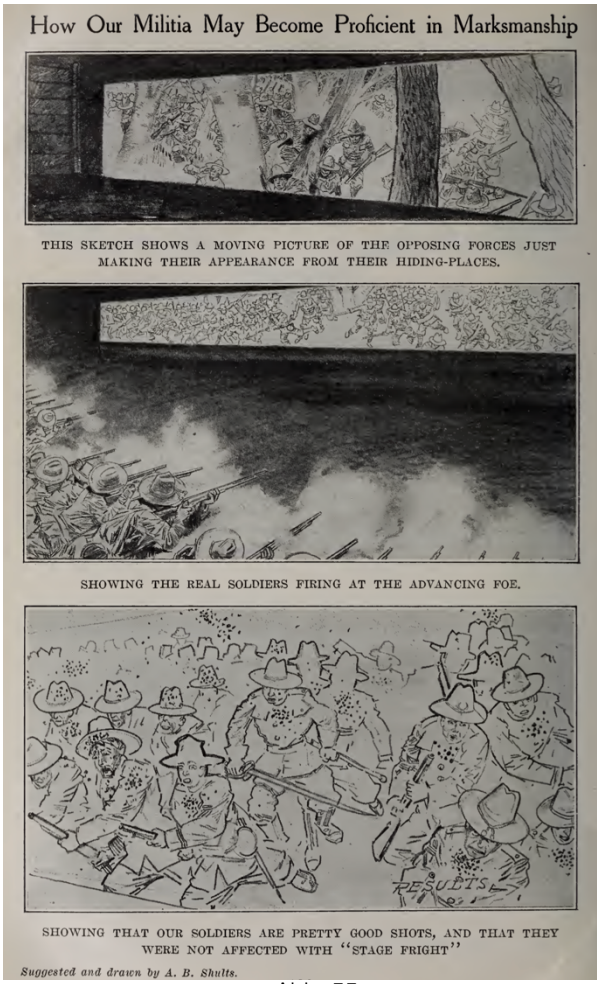


DEAD "GERMAN SOLDIERS." THEY WERE NEVER ALIVE, BEING MERELY DUMMIES

Abb. 54

[630] Vgl. Sheridan-Bickers: „Extra Ladies and Gentlemen“, Teil 3, S. 85.
[631] Vgl. McKenna: *The City that made the Pictures move*, S. 216-217.
[632] Vgl. Shores: „The European War“, S. 70 und 72;
[633] Vgl. etwa bei Buford Gordon Bennett: „The Queen Of Sheba’ Great Spectacle“, in: *The San Francisco Examiner*, 5.9.1921, S.11.

Arbeitseinsatz blieb - als selbstverständlicher Bestandteil des Filmbilds - schlichtweg unbeschrieben, während gleichzeitig das männlich Heldenhafte hinter der Kamera oder noch vor dem Einschalten bzw. nach dem Ausschalten der Kamera stattfand. Oder es wurde, wie ich gleich ausführen werde, vor der Leinwand imaginiert. Passend zu solchen Ergänzungen oder Auslassungen bezüglich der Extras liefern Kriegsfilme scheinbar die ersten frühen Spielfilmbilder, in denen bei der Darstellung von Leichen Extras durch Dummies ersetzt wurden.[634] (Abb. 54)


How Our Militia May Become Proficient in Marksmanship

THIS SKETCH SHOWS A MOVING PICTURE OF THE OPPOSING FORCES JUST MAKING THEIR APPEARANCE FROM THEIR HIDING-PLACES.

SHOWING THE REAL SOLDIERS FIRING AT THE ADVANCING FOE.

SHOWING THAT OUR SOLDIERS ARE PRETTY GOOD SHOTS, AND THAT THEY WERE NOT AFFECTED WITH "STAGE FRIGHT"

Suggested and drawn by A. B. Shults.

Abb. 55

Das Bild des echten Soldaten an der Front erfuhr in der Verknüpfung mit dem Film und seiner Spectatorship wiederum eine besondere Aufwertung. In verschiedenen Beiträgen der Fan-Magazine wurde er als möglicherweise frühe cinephile Figuration einer dabei deutlich transnational, männlich und krisenhaft situierten Spectatorship hochstilisiert. „There is no greater lover of the movies than the soldier, no matter what nationality he may be.", schreibt etwa das *Photoplay*.[635] In diesem Zuschnitt, nämlich von echtem und heldenhaftem Soldatentum als die beste Spectatorship und einer eher feindseligen und zu bewältigenden Extras-Armee, spiegelt

[634] Shores: „The European War", S. 74.

[635] Ernest Dench: „Movie Fans at the Battle Front", in: *Photoplay Magazine*, Vol. VII, Nr. 5, April 1915, S. 40.
Es fällt natürlich in diesem Zusammenhang auf, dass sämtliche reportage-artigen Artikel in den Fan-Magazinen - etwa über die Verbindungen von Regierung, Militär und Filmindustrie sowie deren technischen Apparaturen - allein von Männern bzw. unter männlichen Namen verfasst wurden. Kurz vor und auch nach Ende des 1. Weltkrieges wird mit sprechenden Titeln, wie etwa „The movie and the Soldier - how the soldiers are benefiting from the movies" von Harry R. Stringer, das Militär als besondere Spectatorship einer Filmindustrie - die sich dabei als moralisch wertvolle Lehranstalt verkauft - zelebriert. Hier ist etwa nachzulesen, dass für diese besondere Spectatorship von der Regierung 16 Film-Theater in unterschiedlichen Trainings-Camps aufgebaut oder gigantische Open Air Events organisiert wurden. (Vgl. *Motion Picture Magazine*, Vol. XVI, Nr. 7, August 1918, S. 60-61 und 124, S. 60.). In „What Motion Pictures have done for the Navy" von Logan Ruggles wiederum feiert sich die Filmindustrie im Rückblick als die erste und bedeutendste Rekrutierungsinstitution des neuen Jahrhunderts, die mit ihren scheinbar dokumentarischem Bildmöglichkeiten aus den „motion picture machines" - präsentiert bei sogenannten „recruiting parties" - die für den kommenden Krieg notwendigen und potentiellen Soldaten erst überzeugen konnte. „[The men were] convinced by the facts laid bare thru the exhibition of scenes aboard ship and at the naval training stations." (Vgl. *Motion Picture Magazine*, Vol. XVII, Nr. 2, März 1919, S. 35-36 und 110, S. 36.)

sich möglicherweise auch eine Art negatives Aufeinandertreffen von einer Spectatorship und ihren Extras, mit der wiederum eine Anti-Identifikation zum Ausdruck kommt. Jedenfalls findet das *Motion Picture Story Magazine* bereits im Jahr 1913 mit einem Cartoon - in dem sich ein unwahrscheinliches Kinodispositiv darstellt - adäquate Bilder dazu: In dem als interaktive Kriegssimulation funktionierenden Arrangement zielen am Boden liegende und lauernde Soldaten in einer verdunkelten Halle mit ihren Waffen in Richtung eines auffallend weiten Screens, auf dem die Bilder angreifender Feinde projiziert werden.[636] (Abb. 55) Zwar findet im Abschlussbild schließlich auch eine notwendig ambivalente Haltung von Industrie und Publikum gegenüber den Extras ihren Ausdruck, aber in diesem wahrscheinlich nicht ganz ernst gemeinten Vorschlag unter dem Titel „How Our Militia May Become Proficient in Marksmanship" lässt sich auch eine Konstellation vorfinden, in der die bedrohte und dabei beste Spectatorship mit ihren Extras immer schon kurzen Prozess macht. Mit Vorausblick auf die aktuellen Zombiebilder aus Horrorfilmen und Horrorserien ließe sich hier bereits eine frühe Lust am imaginären, spielerisch-ernsten Töten der Extras diagnostizieren, eine Lust, die mit dem Grad des nachträglichen Auffälligwerdens, Eindringens und Wiedererscheinens innerhalb der Narration möglicherweise weiter ansteigt bzw. sich weiter verselbständigt.

„The Militia in a New Role" heißt es bereits in einem Artikel aus dem Jahr 1912. Gemeint sind in diesem speziellen Fall die Männer der US-amerikanischen *National Guard* in der Rolle als „Moving Picture Actors", also als Schauspieler und eben nicht als Extras.[637] Dort beschreibt Corporal Hasselbauer die Dreharbeiten mit etwa 60 Mann aus dem 22. Regiment für ein frühes Militär-Drama, das - laut dem Autor - den Titel *Brothers in Arms* tragen sollte und an der Ostküste, bei New York, von *Pathé Frères* produziert wurde.[638] In seiner Schilderung erinnert sich Hasselbauer an die Zurufe des namentlich nicht genannten Regisseurs. Demnach dirigierte dieser die Männer aus der Armee als „boys" und „fellows" durch die Filmproduktion.[639] Offensichtlich gab es also „boys" im Regiment von Hasselbauer - und damit im Militär wie vor der Kamera -, genauso wie man sie bei

[636] Vgl. A. B. Shults,: „How Our Militia May Become Proficient in Marksmanship", in: *The Motion Picture Story Magazine*, Januar 1913, S. 126.
[637] Vgl. H. J. Hasselbauer: „The Militia in a New Role", in: *The Motion Picture Story Magazine*, May 1912, S. 111-112, S. 111.
[638] Vgl. Hasselbauer: „The Militia in a New Role", S. 111. Der Titel, die Produktionsfirma und die Verortung der Dreharbeiten werden jedenfalls im Text genannt. Allerdings bin ich bei meiner Suche nach Informationen auf keinen weiteren Hinweis zu diesem Film gestoßen.
[639] Vgl. ebd. S. 111.

den bereits besprochenen, fiktiven Fischern in Fritz Langs *Clash by Night* antrifft. Und selbstverständlich gab und gibt es Cowboys in zahlreichen Narrativen aber eben bis heute scheinbar keine Extra Boys in der Filmproduktion. Dies ließe sich vor allem in der Frühphase des Kinos eben unter anderem mit der nationalen Bedeutung echter Soldaten - und damit potentieller US-amerikanischer Kriegshelden - für das authentisch-heldenhafte Spielfilmbild begründen. Anscheinend war es nicht selbstverständlich, dass sich damals junge Männer beim Militär meldeten. Oder wie Hasselbauer humorvoll zu den Spaziergängen vom und zum Drehort schreibt: „No wonder it's so hard to fill the ranks of our army, if they have to hike four miles each way for a glass of Pilsner in town".[640] Womit Hasselbauer indirekt den Einsatz für das Spielfilmbild zum hiermit erweiterten Aufgabengebiet des Militärs erklärt, allerdings mit der unangenehmen Wendung, dass der Dienst damit eher unattraktiv werden könnte. Um also sowohl die Moral im Einsatz für das Land als auch im Einsatz vor der Kamera - eben auch für das Reenactment historischer Kriegsszenarien bei der Spielfilmproduktion - aufrecht zu erhalten, war es womöglich ideologisch notwendig, die Boys aus der Armee vorgängig zumindest von möglichen Zuordnungsverwicklungen mit potentiellen Extra Boys im Filmbild wie im Kriegseinsatz zu bewahren und damit auch von einer abwertenden Verwicklung mit einem eher fiktiven und allein repräsentativen Image. Imaginierte Fragmente waren sich unter Umständen ohnehin schon bald ähnlich. So beförderten möglicherweise sowohl die Idee des realen Fronteinsatzes als auch die der Extra-Räume in den neuerrichteten Studios oder „on location" überblendbare Vorstellungen des andauernden, passiven Wartens auf den entscheidenden Moment. Dass es naive Extra Boys scheinbar nicht gibt, sie von Anfang an unter den Massen verschwinden und sie schließlich mit der Debatte zu den Extra Girls bzw. mit der Feminisierung subsumiert werden, hatte daher möglicherweise in mehrfacher Hinsicht System. Dies dürfte weder für den Großteil der „girls" noch der „boys" aus den heranströmenden Extras-Massen von Vorteil gewesen sein, zumindest nicht im Sinne des Herausbildens eines potentiellen Arbeiter_innen-Image.

In den Inhalten der Fan-Magazine spiegelt sich also die notwendige Verwickeltheit einer entstehenden Filmindustrie mit den Angelegenheiten der nationalen Sicherheit. Der naive Extra Boy - und seine (un)denkbare Verwendung und Verwandlung für den Film - war

[640] Ebd. S. 112.

womöglich auch kein Thema, weil die Masse der gesunden, jungen Männer insbesondere auch für ein erwachsenes Soldatentum benötigt wurde, auch angesichts eines bald schon denkbaren Eingreifens in die anfangs noch als „European War“[641] gehandelten Auseinandersetzungen. Außerdem versprach sich die Filmindustrie mit dem Einsatz von Soldaten ein besseres und dabei gefahrloseres Gelingen von inszenierten Kriegsszenen. Gleichzeitig schien auch eine gewisse, transnational um sich greifende Profanierung echten Soldatentums eben durch die Filmkamera oder die filmische Nachstellung von Kriegsszenen Sorgen zu bereiten.[642] Das Extra Girl wiederum konnte im Sinne einer Verzögerung bzw. vorgängigen Ausradierung eines brauchbaren Labor-Images für Extras gar nicht lange genug naiv bleiben. Zwar kann Anthony Slide auf einen Artikel des *Motion Picture Magazines* verweisen, in dem eine Altersbegrenzung vorgeschlagen wird - demnach galten sie vom 18. bis zum 35. Lebensjahr als „extra girls“ und danach als „extra women“ -[643], doch bei der Durchsicht der Fan-Magazine bin ich auf keine weiteren Hinweise gestoßen, die einen solchen Umgang als gesichert bestätigen könnten. Jedenfalls formuliert Slide die Situation auch noch eher allgemein: „It might seem politically incorrect to refer to the female extras as 'girls', but such was their description - at least through the silent era.“[644] Folgt man den Inhalten der Fan-Magazine war es wohl nicht die gesamte Stummfilmzeit so, aber jedenfalls in den ersten Jahren der abendfüllenden Spielfilme, bis dann schließlich auch das Bild des naiven Extra Girls mit dem Image des Studio Girls überblendet wurde.

[641] Vgl. etwa Shores: „The European War“, S. 68.
[642] Vgl. Ernest Dench: „The Trouble War Films Cause“, in: *Motion Picture Magazine*, Januar 1915, S. 79.
[643] Vgl. Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 15; und Zeidman: „The Extra Girl in Pictures. Her ambitions, experiences and her possibilities“, S. 45.
[644] Slide: *Hollywood Unknowns*, S. 15.

Schlussbemerkung

Mit 1920 nahm die Berichterstattung über Extra Girls und Extras bzw. die Extras betreffende Themen in den besagten Fan-Magazinen deutlich ab und sie ist am Ende des Jahrzehnts kaum noch festzustellen. In den Jahrzehnten der zuvor besprochenen Filme von Fritz Lang und Douglas Sirk - also den 1940er- und 50er-Jahren - finden Extras etwa im *Photoplay* überhaupt nicht mehr statt. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass es in den USA und in den soeben besprochenen Jahren immerhin eine notwendig ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Extras gab, eine Auseinandersetzung, mit der man sich scheinbar von einem potentiellen Image einer für das Filmbild beschäftigten Arbeiterschaft zumindest erst noch distanzieren musste. Das dürfte aktuell nicht mehr notwendig sein. Dass sich in den folgenden Jahrzehnten die Idee professionell arbeitender Extras weiterhin nicht etablieren konnte - etwa aufgrund einer wiederholt ungesicherten Unions-Zugehörigkeit - stabilisiert das Bild der unqualifizierten Tätigkeit bis heute.[645] Das potentielle Extras-Image scheint noch aktuell von teils universalisierten Vorstellungen geprägt, mit denen sich etwa die erzählten Geschichten der lokalen *Hollywood*-Extras aus *Strictly Background* problemlos überblenden lassen. Jedenfalls nehmen Fragmente eines potentiellen Extras-Image, die mit Vorstellungen von Extras als Arbeiter_innen kompatibel sind, an keinem Ort Kontur an.

Die Bezeichnung „background artists“ - insbesondere für US-amerikanische Extras neueren Jahrgangs - beschreibt die Medienwissenschaftlerin Vicki Mayer als euphemistisches Oxymoron.[646] In Zusammenhang mit der womöglich strategischen Begriffseinheit „background actors“ sieht es eigentlich nicht viel anders aus, vor allem wenn man das nach wie vor kompliziert und widersprüchlich organisierte Verhältnis lokaler US-amerikanischer Extras und konkret auch der *Hollywood*-Extras mit ihrer potentiellen Union - der *SAG-AFTRA*, also der Schauspieler_innen-Gewerkschaft - betrachtet. Wobei die in diesem Verhältnis auch organisierte ”Sprachlosigkeit” betroffene Extras nicht zuletzt auch aus einer Diskussion um „residuals“-Ansprüche für Schauspieler_innen hält. Wenn Extras in *Hollywood* trotz begrifflicher Annäherungsversuche keine Filmschauspieler_innen sein dürfen, was sind oder bleiben sie dann?

---

[645] Vgl. Fortmueller: *Part-Time Labor*, S. 223.

[646] Vgl. Vicki Mayer: „The Production of Extras in a Precarious Creative Economy“, in: *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*, Michael Curtin und Kevin Sanson (Hg.), Oakland, University of California Press, 2016, S. 63-73, S. 66.

Die Vorstellung der Extras „*en masse*“[647] scheint erstmal einer retrospektiven Idee der Extras als globale Arbeiterklasse einer Industrie zuträglich. Aber gerade dort wo in den letzten Jahren angesichts dieser Idee auf konkrete, grenzüberschreitende Ursprungsbilder zurückgegriffen wird - etwa auf die berühmten Lumière-Bilder - scheint es eher fragwürdig, ob sie wirklich veranschaulicht werden kann. Womöglich muss man eher über ein retrospektives Bild nachdenken, das Extras bereits vorgängig *nach* der Fabrik kennzeichnet. Die erst folgenden Extras kamen dann womöglich um Jahre zu spät. Es scheint bis heute auch nicht wirklich denkbar oder womöglich sogar denkenswert, wer und wo und ab wann Extras - etwa auch im Spiefilmbild - genau sind. Das erleichtert verschiedene Vorstellungen: Im Modus der Freizeit werden etwa *Hollywood*-Extras inzwischen auch als globale Tourist_innen oder Abenteurer_innen imaginiert, die mit einer bewegten Industrie reisen. Filmbilder einer Cinephilia oder industriegesteuertes Zusatzmaterial auf DVDs kennzeichnen sie auch als Strand- oder Rummelplatzbesucher. Komplizierter verhält es sich ohnehin mit den Vorstellungen zu einzelnen Extras, zumal als lokalisierbare Arbeiter_innen ihrer Bildfabrik. In aktuellen dramaturgischen Zurichtungen gleichen die Bilder ihrer vermeintlichen Tätigkeit auch dem Image der Arbeitslosigkeit. Sie bekräftigen in Teilen die Vorstellungen einer fragwürdigen Lebensweise des erfolglosen und passiven Träumens, Wartens und Hoffens. Und auf der anderen Seite lässt es sich seit einigen Jahren gut über den Einzelfall lachen, insbesondere natürlich dort, wo der_die Extra in Bildern sichtbar gemacht wird, die ihn_sie als Witzfigur markieren. Der Ernst ihrer potentiellen Ansprüche - nämlich auch als Arbeiter_innen - trifft hingegen kaum auf ein Echo bzw. lässt sich gerade durch das Lachen über sie leichter verschleiern. Und auch die Aufarbeitung ihrer aktuelleren Geschichte bleibt bisher eher aus. Ein weiterer Konflikt zeigt sich in der auch stimulierten, womöglich einsamen Verwicklung einzelner Extras mit ihren eigenen Fragmenten bzw. mit den direkten Nachweisen ihres unter Umständen verwertbaren Dabeiseins - etwa durch einen Eintrag auf der *IMDb* - während der Filmproduktion. Die Materialisierung ihrer Bilder, nämlich zu einem für die Betroffenen womöglich sogar weiterverwertbaren Extras-Image, scheint noch am ehesten innerhalb einer besonderen Gemeinschaft und in Zusammenhang mit Fan-Aktivität darstellbar. Aber auch dort erscheint das jeweils gewählte oder gefundene Bild nicht immer gesichert genug, selbst das verwertbare

[647] Vgl. Rosten: *Hollywood*, S. 332.

Fragment umstritten und womöglich eher Zufallsprodukt als konkretes Ergebnis irgendeines aktiven Dabeiseins.

Jedoch könnte gerade auch das geister- bzw. nur schemenhafte Erscheinen mit ihren Bildern ein Hinweis auf eine vergangene Aufmerksamkeitspolitik sein, die ein weit größeres Programm zum Ziel hatte: So ist denkbar, dass gerade mit dem Siegeszug des Spielfilmbildes die zukünftig behauptete Auflösung der Arbeiterklasse besonders effizient - nämlich gleichzeitig unbemerkt und für alle Augen sichtbar - mitorganisiert werden konnte. Das Problem wäre dann womöglich die Idee einer Arbeiterklasse, die gerade dadurch verschwindet, weil sie eigentlich im Übermaß (un)sichtbar wird, nämlich an ihren neu zugewiesenen, schwammigen Orten ohne Streikpotential. Hier bräuchte es womöglich auch eine cinephile Aufmerksamkeit, die zukünftig mit Ideen zu potentiellen Arbeitsbildern der Extras auch in der Retrospektive umsichtiger verfährt, also diesbezügliche Bilder der Extras als Arbeiter_innen - oder eben auch der Arbeiter_innen als Extras - sozusagen nicht gleich entlang eines vorhandenen Star-Image disqualifiziert. Das geht aber womöglich nicht ohne eine weitere Öffnung, nämlich für eine andere Spielfilmfragmentierung anderer Filmbildarbeiter_innen bzw. für Ideen von erstmal unlesbaren Spielfilmfragmenten auch ”verlorener” und unabgeschlossener Gesten, die womöglich anderswo zählen.

Solche Eindrücke, die ja nicht allein *Hollywood*-Extras schließlich im ablaufenden Spielfilmbild hinterlassen (dürfen), versammeln sich zu prägenden Fragmenten eines potentiellen Extras-Image und stehen daher mit dem Verschwinden eines Arbeits_Image in einem auch ursächlichen Verhältnis. Eine Filmfragmentierung *mit* den Extras fördert womöglich ihre unterschiedlichen Geisterbilder - etwa der schemenhaften Körperfragmente und unvollendeten Gesten - zutage. Doch es scheint bereits so, als könnten lokale Extras, die unter Umständen auch an ihrem Extras-Image leiden, diesbezüglich kaum noch auf das Potential solcher Bilder hoffen, auf die sie inzwischen ja auch selbst Zugriff haben. Das Geisterhafte der Fragmente für ein Extras-Image kann womöglich nirgendwo mehr erscheinen, weil es schon längst und überall materialisiert wurde. Das zeigt sich etwa in dem Ausmaß, in dem die zahlreichen Extras - und damit auch ihre unabgeschlossenen Gesten - im Sinne ihrer Industrie zu Fleisch werden. Als sprach- und gesichtslose Zombies erfreuen und erschrecken sie auf transnationaler Ebene ein Publikum - nämlich aus ihrem vergangenen, narrativen Abseits. Mit der inszenierten

Materialisierung im Image der Zombies scheint für ein impulsgebendes Sichtbarwerden der Extras - nämlich als Extras - allerdings nichts gewonnen.

Text- und Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“ (1992), in: ders.: *Mittel ohne Zweck - Noten zur Politik*, Übers. von Sabine Schulz, Freiburg u. Berlin, Diaphanes, 2001, S. 53-62.

Aron, Hillel: „Some Hollywood Extras suffer, but others are rolling in it“, unter: *LA Weekly*, *www.laweekly.com*, https://www.laweekly.com/some-hollywood-extras-suffer-but-others-are-rolling-in-it/, Februar 2015, Zugriff am 25.7.2020.

„Asner admits ’goof’ over gift to rebels“, in: *The San Francisco Examiner*, 25.2.1982, S. A3.

„Asner ’goofed’ over personal statements about Salvador aid“, in: *The Lompoc Record*, 25.2.1982, S. A3.

Austin, Emma: „Zombie Culture: Dissent, Celebration and the Carnivalesque in Social Spaces“, in: *The Zombie Renaissance in popular Culture*, Laura Hubner/Marcus Leaning/Paul Manning (Hg.), Hampshire und New York, Palgrave Macmillan, 2015, S. 174-190.

Balcerzak, Scott/Sperb, Jason (Hg.): *Cinephilia in the Age of digital Reproduction. Film, Pleasure and Digital Culture Vol. 1*, London, Wallflower Press, 2009.

Balcerzak, Scott/Sperb, Jason (Hg.): *Cinephilia in the Age of digital Reproduction. Film, Pleasure and Digital Culture Vol. 2*, New York, Wallflower Press, 2012.

Barnes, Mike/Bartlett, Rhett: „Jerry Maren, last surviving adult Munchkin from ’Wizard of Oz’, dies at 98.“, unter: *The Hollywood Reporter*, *www.hollywoodreporter.co*m, https://www.hollywoodreporter.com/news/jerry-maren-dead-wizard-oz-munchkin-actor-was-98-871652, 6.6.2018, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Barthes, Roland: „Der dritte Sinn: Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M. Eisensteins“ (1970), in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Übers. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 47-66.

Bellour, Raymond: „The Cinema Spectator: A Special Memory“ (2011), in: *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Ian Christie (Hg.), Übers. ins Englische von Adrian Martin, Amsterdam, Amsterdam University, 2012, S. 206-217.

Bellour, Raymond: „The Film Stilled“ (1987), in: *Camera Obscura*, Vol. 8, Nr. 3, September 1990, S. 98-124.

Bennett, Buford Gordon: „The Queen Of Sheba’ Great Spectacle“, in: *The San Francisco Examiner*, 5.9.1921, S.11.

Berger, Eva: „›Sie laufen, als wüssten sie, wo es besser ist.‹: Auf der Suche nach den Bildern der Arbeit im Film“, unter: *zeitgeschichte online*, *https://zeitgeschichte-online.de*, https://zeitgeschichte-online.de/themen/sie-laufen-als-wussten-sie-wo-es-besser-ist, 1.1.2010, Zugriff am 25.7.2020.

Bernstein, Harry: „Actors in War of Words: Asner, Heston Battle Over Direction of Union“, in: *Los Angeles Times*, 11.2.1982, Part II, S. 4.

Bernstein, Harry: „Asner loses Vote on Actors-Extras Merger“, in: *Los Angeles Times*, 20.3.1984, Part I, S. 3.

Bernstein, Harry: „Ed Asner Admits 'Slight Goof', Cools Ouster Drive", in: *Los Angeles Times*, Late Final, 25.2.1982, Part I, S. 1.

Bernstein, Harry: „Screen Extras Overwhelmingly Vote to Merge Union With Actors Guild", in: *Los Angeles Times*, 25.3.1982, Part I, S. 17.

Boluk, Stephanie/Lenz, Wylie (Hg.): *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, North Carolina und London, McFarland & Company, 2011.

Breton, Ted: „Mobilizing an Army for Moving Picture", in: *Motion Picture Magazine*, April 1915, S. 77-82.

Brewster, Eugene V.: „Expression of the Emotions", in: *Motion Picture Magazine*, July 1914, S. 107-114.

Brill, Lesley: *Crowds, Power, and Transformation in Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.

Caldwell, John Thornton: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham und London, Duke University Press, 2008.

Campbell, Kay: „Few Girls From Club Win Fame", in: *Los Angeles Times*, 22.5.1938, Part III, S. 3.

Canet, Fernando/Codina, Lluís/Valero/Miguel Ángel: „Quantitative approaches for evaluating the influence of films using the IMDb database", in: *Communication & Society*, Vol. 29, Nr.2, März 2016, 151-172.

„Charlton Heston leads rally against SAG merger plans", in: *The Desert Sun*, 23.2.1982, S. B16.

Chung, Hye Jean: „Spectral bodies and Uncanny Effects: Cosmopolitan Anxieties in *Shutter*", in: *Spectator: Spectrums*, Vol. 31, Nr. 1, Frühling 2011, University of Southern California, S. 10-16.

Clark, Danae: *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor*, London und Minneapolis, University of Minnesota, 1995.

Cohn, Alfred A.: „The Art Director", in: *Photoplay*, Vol. X, Nr. 3, August 1916, S. 43-47, fortgesetzt S. 177.

Comolli, Jean-Louis: „The Passing Actor: Sketch of a Renaissance", in: *Actors & Extras*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Argos Centre for Art & Media, 2009, S. 51-74.

Cortez, Kevin: „Star Wars documentary (sorta) solves the mystery of the Stormtrooper who bonked his head on a door", unter: *AV Club*, *www.avclub.com*, https://news.avclub.com/star-wars-documentary-sorta-solves-the-mystery-of-the-1838841956, 10.7.2019, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Couch, Aaron: „'Titanic' Actor Sues for Back Pay", unter: *The Hollywood Reporter*, https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/titanic-actor-sues-back-pay-680568, 14.2.2014, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Curtin, Michael/Sanson, Kevin (Hg.): *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*, Oakland, University of California Press, 2016.

Daniel, Douglass: *Lou Grant: The Making of TV's Top Newspaper Drama*, New York, Syracuse University Press, 1996.

Davies, M. C.: „Upon the Screen", in: *Photoplay*, Vol. VII, Nr. 6, Mai 1915, S. 43.

Davis, Sally Ogle: „Battling It Out In Hollywood", unter: *The New York Times Magazine Archive,* https://www.nytimes.com/1982/04/25/magazine/battling-it-out-in-hollywood-by-sally-ogle-davis.html, 25.4.1982, Zugriff am 4.4.2020.

deCordova, Richard: „The Emergence of the Star System in America", in: *Stardom: Industry of Desire*, Christine Gledhill (Hg.), London und New York, Routledge, 1991, S. 17-29.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild - Kino 1*(1983), Übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild - Kino 2* (1985), Übers. von Klaus Englert, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

Dench, Ernest A.: „Filming Wars: The Hardships and Perils Camera Men Have to Face", in: *Motion Picture Magazine*, Dezember 1914, S. 82.

Dench, Ernest A.: „Movie Fans at the Battle Front", in: *Photoplay Magazine*, Vol. VII, Nr. 5, April 1915, S. 40.

Dench, Ernest A.: „The Trouble War Films Cause", in: *Motion Picture Magazine*, Januar 1915, S. 79.

Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (1993), Übersetzung aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

Deuze, Mark/Prenger, Mirjam: *Making Media: Production, Practices, and Professions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

de Valck, Marijke/Hagener, Malte: „Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures", in: *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Marijke de Valck und Malte Hagener (Hg.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, S. 11-24, als PDF unter: https://mediarep.org/handle/doc/12896, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Didi-Huberman, Georges: „People Exposed, People as Extras", in: *Actors & Extras*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Argos Centre for Art & Media, 2009, S. 37-50.

Dodds, Klaus: „Popular Geopolitics and Audience Dispositions: James Bond and the Internet Movie Database (IMDb)", in: *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 31, Nr. 2, Juni 2006, S. 116-130.

Dubitsky, Meghan: „What Do Background Actors Do?", unter: *Central Casting*, *www.centralcasting.com*, https://www.centralcasting.com/background-actors-job-description/, 6.9.2018, Zugriff am 4.4.2020.

Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: film stars and society* (1979), überarbeitete Auflage, London und New York, Routledge, 1998.

Eder, J. M.: „Ein Besuch in der Trockenplattenfabrik von A. Lumière et fils in Lyon“, in: *Photographische Correspondenz*, Vol. 38, Nr. 485, 1901, S. 73-83, online unter: *Österreichische Nationalbibliothek*, *www.onb.ac.at*, http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=phc&datum=1901&page=93&size=30, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Elsaesser, Thomas: „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“ (1972), in: *Imitations of Life – A Reader on Film & Television Melodrama*, Marcia Landy (Hg.), Michigan, Wayne State University, 1991, S. 68-91.

Eppink, Jason: „A Brief History of the GIF“, in: *Journal of Visual Culture*, Vol. 13, Nr. 3, Dezember 2014, S. 298-306.

„Extras Get Awards“, in: *Long Beach Independent*, 22.5.1968, S. A18.

Farocki, Harun: „Arbeiter verlassen die Fabrik/Workers Leaving the Factory“ (1995), in: ders.: *Imprint: Writings / Nachdruck: Texte*, Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen (Hg.), New York und Berlin, Vorwerk 8, 2001, S. 230-247.

Farocki, Harun: „Bilderschatz“ (2001), in: *Erkundungen im anthropologischen Viereck: Lektionen im Kontext des Flusserschen Denkens*, Daniel Irrgang und Siegfried Zielinski (Hg.), Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, S. 37-57.

Farocki, Harun: „Workers Leaving the Factory“ (1995), in: *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Thomas Elsaesser (Hg.), Amsterdam, Amsterdam University, 2004, S. 237-243.

„Film Extras To Get Performance Awards“, in: *Los Angeles Times*, 7.5.1968, Part IV, S. 19.

„Film Unions have conflict: Jurisdictions overlap for Extras who do bit parts“, in: *The Baltimore Sun*, 19.12.1944, S. 7.

„Film Union Test Delayed“, in: *Los Angeles Times*, 28.3.1945, Part I, S. 7.

Fortmueller, Kate: „Encounters at the Margins of Hollywood: Casting and Location Shooting for *Bhowani Junction*“, in: *Film History*, Vol. 28, Nr. 4, Winter 2016, S. 100-124.

Fortmueller, Kate: *Part-Time Labor, Full-Time Dreams: Extras, Actors, and Hollywood's On-Screen Talent*, Dissertation, University of Southern California, 2014.

Frey, John: „Craft Unions of Ancient and Modern Times“, in: *The American Federationist*, April-November 1944.

Garcés, Marina: „Die Kritik verkörpern“ (2006), in: *Kunst der Kritik*, Birgit Mennel/Stefan Nowotny/Gerald Raunig (Hg.), Wien und Berlin, Turia + Kant, 2010, S. 161-173.

Gardner, Eriq: „'Titanic' Bit Actor's Lawsuit Over Back Pay Survives in Lighter Form“, unter: *The Hollywood Reporter*, https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/titanic-bit-actors-lawsuit-back-744738, 29.10.2014, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Gledhill, Christine (Hg.): *Stardom: Industry of Desire*, London und New York, Routledge, 1991.

Gordon, Avery F.: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), überarbeitete Auflage, Minneapolis und London, University of Minnesota, 2008.

Gordon, Richard H.: „Extra! Extra!“, in: *The American Federationist*, August 1951, S. 21-23.

Grau, Robert: *The Theatre of Science. A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Art*, New York/London/Paris, Broadway Publishing Company, 1914.

Greenberg, Abe: „Star Dust“, in: *San Fernando Valley Times*, 15.5.1968, S. 31.

Greenberg, Abe: „Stop Kidding Yourselves!“, in: *San Fernando Valley Times*, 6.5.1968, S. 8.

Hagman, Hampus: „The Digital Gesture: Rediscovering Cinematic Movement through GIFs“, unter: *Refractory – A Journal of Entertainment Media*, *www.refractory-journal.com*, http://refractory.unimelb.edu.au/2012/12/29/hagman/, Dezember 2012, Zugriff am 25.7.2020.

Harmetz, Aljean: „Screen Actors Panel Stands By Asner“, in: *The New York Times*, 26.2.1982, S. 11, bzw. unter: *The New York Times Archives*, https://www.nytimes.com/1982/02/26/arts/screen-actors-panel-stands-by-asner.html, Zugriff am 3.7.2019.

Harmetz, Aljean: *The Making of the Wizard of Oz*, 75th Anniversary Edition, Chicago, Chicago Review, 2013.

Hasselbauer, H. J.: „The Militia in a New Role“, in: *The Motion Picture Story Magazine*, May 1912, S. 111-112.

Hirshberg, Leonard Keene: „Expression of the Emotions: Walking“, in: *Motion Picture Magazine*, März 1916, S. 105-108.

Hodgson, Pierre: „Founding Father: Louis Lumière in conversation with Georges Sadoul - Edited and translated by Pierre Hodgson“, in: *Projections 4: Film-makers on Filmmaking*, John Boorman/Tom Luddy/David Thomson (Hg.), London, Faber & Faber,1995.

Honthaner, Eve: *The Complete Film Production Handbook*, 4. Auflage, Oxford und Massachusetts, Focal Print, 2010.

hooks, bell: „Is Paris Burning?“, in: dies.: *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, S. 145-156.

hooks, bell: „Micheaux’s Films“, in: dies.: *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, S. 133-143.

Howard, Lillian: „Fashions and the Screen: Shadow stars as style-bearers“, in: *Photoplay*, Vol. IX, No. 1, Dezember 1915, S. 71-72.

Hubner, Laura/Leaning, Marcus/Manning, Paul (Hg.): *The Zombie Renaissance in popular Culture*, Hampshire und New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Hudson, Dale/Zimmermann, Patricia: „Cinephilia, technophilia and collaborative remix zones“, in: *Screen*, Spring 2009, S. 135-146.

Hurst, Adriene: „World War Z – Crowd Source“, unter: *Digital Media World*, *www.digitalmediaworld.tv*, https://www.digitalmediaworld.tv/in-depth/422-world-war-z-crowd-source, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Jenkins, Eric: *Special Affects: Cinema, Animation and the Translation of Consumer Culture*, Edinburgh, Edinburgh University, 2014.

Johnson-Yale, Camille: *A History of Hollywood's Outsourcing Dabate: Runaway Production*, Lanham/London/New York, Lexington Books, 2017.

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin, Vorwerk 8, 2004.

Keathley, Christian: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University, 2006.

Keil, Charlie: *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, Wisconsin, The University of Wisconsin, 2001.

Keil, Charlie: „Leo Rosencrans, Movie-Struck Boy: A (Half-)Year in the Life of a Hollywood Extra“, in: *Film History*, Vol. 26, Nr. 2 (*Early Hollywood and the Archive*), Indiana University, 2014, S. 31-51.

Keil, Charlie/Stamp, Shelley (Hg.): *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley und Los Angeles, University of California, 2004.

Kenaga, Heidi: „Making the 'Studio Girl': The Hollywood Studio Club and industry regulation of female labour“, in: *Film History*, Vol. 18, Nr. 2 (*Women and the Silent Screen*), Indiana University, 2006, S. 129-139.

Kimball, Rhea Irene: „The Extra Girls of the Essanay Company - Girls, Girls, Girls!“, in: *Motion Picture Magazine*, Vol. X, Nr. 8, Sept. 1915, S. 97-100.

Kingsley, Grace: „Extra Girls who became Stars: Thousands annually storm fortune's Citadel but few win a snug place within“, in: *Photoplay Magazine*, Vol. XI, Nr. 5, April 1917, S. 67-70.

Knörer, Ekkehard: „Movable Images on Portable Devices“, in: *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Gertrud Koch/Volker Pantenburg/Simon Rothöhler (Hg.), Wien, SYNEMA, 2012, S. 169-178.

Köhne, Julia /Kuschke, Ralph/Meteling, Arno (Hg.): *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorilm*, Berlin, Bertz + Fischer, 2005.

Leaming, Barbara: *Marilyn Monroe*, New York, Crown Publishers, 1998.

Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan Company, 1916.

Loiperdinger, Martin/Elzer, Bernd: „Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth“, in: *The Moving Image*, Vol. 4, Nr. 1, Frühling 2004, S. 89-118.

Loukides, Paul/Fuller, Linda K. (Hg.): *Beyond the Stars*: *Stock Characters in American Popular Film*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1990.

Lütticken, Sven: „Proletarian Acting“, in: *Actors & Extras*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Argos Centre for Art & Media, 2009.

Marilyn Monroe and the Camera, Konzeption Lothar Schirmer, München, Schirmer Art Books, 1989.

Marsh, Ed: *James Cameron's Titanic*, New York, Harper Collins, 1997.

Martin, Adrian: „Beyond the Fragments of Cinephilia. Towards a Synthetic Analysis“, in: *Cinephilia in the Age of digital Reproduction. Film, Pleasure and Digital Culture Vol. 1*, Scott Balcerzak und Jason Sperb (Hg.), London, Wallflower Press, 2009, S. 30-53.

Mayer, Vicki: *Almost Hollywood, Nearly New Orleans: The Lure of the Local Film Economy*, Kalifornien, University of California, 2017.

Mayer, Vicki/Banks, Miranda J./Caldwell, John T. (Hg.): *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009.

Mayer, Vicki: „The Production of Extras in a Precarious Creative Economy“, in: *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*, Michael Curtin und Kevin Sanson (Hg.), Oakland, University of California Press, 2016, S. 63-73.

Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*, London und New York, Routledge, 1993.

McDonald, Paul: „Stars as Labour“, in: Dyer, Richard: *Stars*, Neue Ausgabe mit einer Ergänzung von Paul McDonald, London, bfi Publishing, 1998, S. 194-200.

McFarland, James: „Profane Apokalypse: George A. Romeros DAWN OF THE DEAD“, in: *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorilm*, Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hg.), Berlin, Bertz + Fischer, 2005, S. 29-46.

McKenna, Denise: *The City That Made the Pictures Move: Gender, Labor, and the Film Industry in Los Angeles*, 1908-1917, Dissertation, New York University, 2008.

McKenna, Denise: „The photoplay or the pickaxe: extras, gender, and labour in early Hollywood“, in: *Film History*, Vol. 23, Nr.1 (*Art, Industry, Technology*), Indiana University, 2011, S. 5-19.

McKnight, Elberta: „Here's what it's like to be a zombie extra on 'The Walking Dead'“, unter: *The Atlanta Journal-Constitution*, *www.ajc.com*, https://www.ajc.com/business/employment/here-what-like-zombie-extra-the-walking-dead/47SbZVTZJhyhbNimFmZ4EP/, 16.8.2016, Zugriff am 27.5.2020.

Mercer, John/Shingler, Martin: *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Short Cuts, London und New York, Wallflower, 2004.

Metz, Christian: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, ins Englische übersetzt von Celia Britton/Annwyl Williams/Ben Brewster, London, Macmillan, 1982.

Miller, Toby/Govil Nitin/McMurria, John u.a.: *Global Hollywood*, London, British Film Institute, 2001.

Miltner, Kate/Highfield, Tim: „Never Gonna GIF You Up: Analyzing the Cultural Significance of the Animated GIF“, in: *Social Media + Society*, open access Journal, https://journals.sagepub.com/toc/smsa/3/3, Vol. 3, Nr. 3, Juli-September 2017, S. 1-11, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Moore, Zeanette: „Studio Club Bolsters Film Novices' Courage“, in: *Los Angeles Times*, 24.6.1945, Part IV, S. 1.

Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.

Mulvey, Laura: *Fetishism and Curiosity. Cinema and the Mind's Eye*, überarbeitete Ausgabe, London, BFI, 2012.

Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“ (1973), in: *Texte zur Theorie des Films*, Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Stuttgart, Reclam, 2003, S. 389-408.

Musser, Charles: „A Cornucopia of Images: Comparison and Judgement across Theater, Film and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century“, in: *Moving Pictures: American Art and Early Film 1880-1910*, Nancy Mowll Mathews (Hg.), Manchester, Hudson Hills Press, 2005, S. 5-37.

Musser, Charles: „At the Beginning: Motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies“ (1997), in: *The Silent Cinema Reader*, Lee Grieveson/Peter Krämer (Hg.), London, Routledge, 2004, S. 15-30.

Musser, Charles: „Moving towards fictional narratives: Story films become the dominant product, 1903-1904“, in: *The Silent Cinema Reader*, Lee Grieveson/Peter Krämer (Hg.), London, Routledge, 2004, S. 87-102.

Neale, Steve: „Black Extras in The Best Years of Our Lives“, in: *Movie - A Journal of Film Criticism*, Nr. 6, Dezember 2015, S. 76-85, als PDF unter: The University of Warwick, https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/neale_black_extras.pdf, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Obias, Rudie: „12 of the Most Distracting Extras in Movie History“, unter: *Mental Floss*, www.mentalfloss.com, https://www.mentalfloss.com/article/58566/12-most-distracting-extras-movie-history, 16.12.2015, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Parker, Ryan: „'Star Wars' Head-Banging Stormtrooper Explains the Classic Blunder“, unter: *The Hollywood Reporter*, *www.hollywoodreporter.com*, https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/star-wars-40th-anniversary-head-banging-stormtrooper-explains-classic-blunder-1003769, Interview mit Laurie Goode, 25.5.2017, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Parrill, William B.: *European Silent Films on Video: A Critical Guide*, North Carolina, McFarland, 2011.

Peake, Harvey: „The Girl I Love“, in: *The Motion Picture Story Magazine*, Oktober 1912, S. 92.

Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), E-Book, London und New York, Routledge (Taylor & Francis Group), 2005.

„Politics split actors“, in: Auburn Journal, 21.5.1982, S. B6.

Powdermaker, Hortense: *Hollywood - The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-makers* (1950), Connecticut, Martino Publishing, 2013.

Prestininzi, Judy: *Living the Legend – The Journal of a Titanic Background Actress*, Poland, Amazon Fulfillment, 2012.

„Principal Provisions of Taft-Hartley Bill“, in: *Los Angeles Times*, 21.6.1947, Part I, S. 2.

Prindle, David: *The Politics of Glamour: Ideology and Democracy in The Screen Actors Guild*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1988.

„Provisions of New Labor Act in Detail“, in: *The San Francisco Examiner*, 24.6.1947, S. 2.

Quirk, James R.: „Speaking of Pictures“, in: *Photoplay*, Vol. XXV, Nr. 3, Februar 1924, S. 27.

Raabe, Meinhardt/Kinske, Daniel: *Memories of a Munchkin: An Illustrated Walk Down the Yellow Brick Road*, New York, Back Stage Books, 2005.

Rancière, Jacques: „A Fable without a Moral. Godard, Cinema, (Hi)stories“, in: ders.: *Film Fables*, ins Englische übersetzt von Emiliano Battista, Oxford und New York, Berg, 2006, S. 171-187.

Rancière, Jacques: „Prologue: A Thwarted Fable“, in: ders.: *Film Fables*, ins Englische übersetzt von Emiliano Battista, Oxford und New York, Berg, 2006, S. 1-20.

Rancière, Jacques: *The Intervals of Cinema*, E-book, London, Verso, 2014.

„Rival Actors’ Units to Confer with the N.L.R.B“, in: *Los Angeles Times*, 15.11.1944, Part I, S. 6.

Rosemon, Ethel: „Our Classic Extra Girl plays at the Fox Studio“, in: *Motion Picture Classic*, Vol. IV, Nr. 6, Aug. 1917, S. 39-42.

Ross, Murray: *Stars and Strikes: Unionization of Hollywood*, New York, Columbia University Press, 1941.

Rosten, Leo C.: *Hollywood: The Movie Colony - The Movie Makers*, New York, Harcourt Brace and Company, 1941.

Ruggles, Logan: „What Motion Pictures have done for the Navy“, in: *Motion Picture Magazine*, Vol. XVII, Nr. 2, März 1919, S. 35-36, fortgesetzt auf S. 110.

Scheibel, Will: „Marilyn Monroe, ’sex symbol’: film performance, gender politics and 1950s Hollywood celebrity“, in: *Celebritiy Studies*, Vol. 4, Nr. 1, 2013, S. 4-13.

Scheuer, Philip: „Hollywood’s Extras Live in Own World: Checks Range From $24,26 for Midgets to $67,46 Top“, in: *The Los Angeles Times*, 2.3.1962, Part IV, S. 17.

Schillaci, Sophie: „GoDaddy Breakout Nerd’s first Post-Super Bowl Appearance: ’Big Bang Theory’“, unter: *The Hollywood Reporter*, https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/godaddy-super-bowl-ad-jesse-417838, 4.2.2013, letzter Zugriff am 25.7.2020.

„Screen Extras Approve Pact For Pay Rise“, in: *Los Angeles Times*, 29.4.1954, Part II, S. 7.

„Screen Extra Awards Date Set, But …“, in: *Los Angeles Times*, 11.5.1968, Part I, S. 16.

„Screen Extra Awards Delayed“, in: *Los Angeles Times*, 18.5.1968, Part I, S. 19.

Segrave, Kerry: *Extras of Early Hollywood: A History of the Crowd, 1913-1945*, North Carolina, McFarland & Company, 2013.

Shambu, Girish: „For a New Cinephilia“, in: *Film Quarterly*, Vol. 72, Nr. 3, Frühling 2019, S. 32-34.

Shambu, Girish: *The New Cinephilia*, Kino-Agora Nr. 8, E-Book, Montreal, caboose, 2015.

Shandley, Robert R.: *Runaway Romances: Hollywood's Postwar Tour of Europe*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.

Sheridan-Bickers, H.: „Extra Ladies and Gentlemen“, in: *Motion Picture Magazine*, Vol. XIII, Juli 1917, S. 65-70, fortgesetzt in Vol. XIV, August 1917, S. 91-96 und Vol. XV, September 1917, S. 80-85.

Shores, J. Robert: „The European War – In Grantwood, N.J.“, in: *Motion Picture Magazine*, Januar 1915, S. 68-74.

Shults, A. B.: „How Our Militia May Become Proficient in Marksmanship“, in: *The Motion Picture Story Magazine*, Januar 1913, S. 126.

Simonson, Robert: *Performance of the Century: 100 Years of Actors' Equity Association and the Rise of Professional American Theater*, Wisconsin, Applause Theatre & Cinema Books, 2012.

Slide, Anthony: *Hollywood Unknowns: A History of Extras, Bit Players, and Stand-Ins*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.

Slide, Anthony: *Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010.

Stacey, Jackie: „Feminine Fascinations: Forms of identification in star-audience relations“, in: *Stardom. Industry of Desire*, Christine Gledhill (Hg.), London und New York, Routledge, 1991, S. 141-163.

Staggs, Sam: *Born to be Hurt: The Untold Story of Imitation of Life*, New York, St. Martin's Press, 2009.

Staiger, Janet: „Seeing Stars“, in: *Stardom: Industry of Desire*, Christine Gledhill (Hg.), London und New York, Routledge, 1991, S. 3-16.

Stamp, Shelley: „It's a Long Way to Filmland. Starlets, Screen Hopefuls, and Extras in Early Hollywood“, in: *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Charlie Keil und Shelley Stamp (Hg.), Berkeley und Los Angeles, University of California, 2004, S. 332-351.

Stamp, Shelley: *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, New Jersey, Princeton University, 2000.

Stern, Lesley: „Film and the Uncanny – I Think, Sebastian, Therefore … I Somersault“, unter: *Australian Humanities Review*, *www.australianhumanitiesreview.org,* http://australianhumanitiesreview.org/1997/11/01/film-and-the-uncanny, November 1997, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Stewart, Darryl: *The Tourist Guide to working as a TV or Movie Extra in Hollywood: How to work as an Extra while on Vacation*, Polen, Amazon Fulfillment, 2014.

Stringer, Harry R.: „The movie and the Soldier - how the soldiers are benefiting from the movies“, in: *Motion Picture Magazine*, Vol. XVI, Nr. 7, August 1918, S. 60-61 und 124.

Sumner, John: „My Picture Girl“, in: *The Motion Picture Story Magazine*, Juni 1912, S. 112.

Thornton, L. M.: „My Movie Film Maid“, in: *Motion Picture Magazine*, Dezember 1916, S. 100.

„Titanic Actor Abrax Lorini Suing Twentieth Century Fox Studios and James Cameron for Back Pay“, unter: PRWeb, *www.prweb.com*, https://www.prweb.com/releases/2014/08/prweb12088319.htm, August 2014, Zugriff am 17.4.2020.

„Titanic Extra Sues -- I Want a Shipload of Money“, unter: *TMZ*, *www.tmz.com*, https://www.tmz.com/videos/0-2q7llrk5, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Tratner, Michael: *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*, New York, Fordham University Press, 2008.

Truffaut, Francois: „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“ (1954), in: *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2: 1945 bis heute, Theodor Kotulla (Hg.), München, Piper, 1964, S. 116-132.

Turner, Bambi: „What does 'below the line' mean in movie production?“, unter: howstuffworks, https://entertainment.howstuffworks.com/what-does-below-line-mean-movie-production2.htm, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Tzanelli, Rodanthi: „Constructing the 'Cinematic Tourist': The Sign Industry of The Lord of the Rings“, in: *Tourist Studies*, Vol. 4, Nr. 1, April 2004, S. 21-42.

„Close-Ups“, in: *Photoplay*, Vol. XI, Nr.1, Dezember 1916, S. 63-65.

„Unidentified head-bumping stormtrooper“, unter: *Fandom*, *https://starwars.fandom.com*, https://starwars.fandom.com/wiki/Unidentified_head-bumping_stormtrooper, letzter Zugriff am 25.7.2020.

„Union Conflict Seen as Result of Extras' Poll“, in: *Los Angeles Times*, 19.12.1944, Part I, S.11.

Usai, Paolo Cherchi: *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*, dritte und überarbeitete Ausgabe, London und New York, BFI/Bloomsbury, 2019.

Van Loan, H.H.: „Shooting the War: The Camera as a Modern Weapon of War“, in: *Motion Picture Magazine*, März 1918, S. 63-68, fortgesetzt S. 121-122.

Vonderau, Patrick (Hg.): *montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 22.1.2013, Titel: *Produktion*, Marburg, Schüren.

Wasserman, Max/Mukherjee, Satyam/Scott, Konner, Zeng u.a.: „Correlations Between User Voting Data, Budget, and Box Office for Films in the Internet Movie Database“, in: *Journal of the Association for Information Science and Technology*, Vol. 66, Nr. 4, April 2015, S. 858-868.

Weinstein, Henry: „Teamsters Court Screen Extras Guild for Merger“, in: *Los Angeles Times*, 23.11.1986, Part II, S. 2.

Whaley, Derek: „Cannery Row - San Xavier Fish Packing Company“, unter: *Santa Cruz Trains*, *www.santacruztrains.com*, http://www.santacruztrains.com/2016/10/cannery-row-san-xaxier-fish-packing.html, 14.10.2016, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Whissel, Kristen: „The Digital Multitude“, in: *Cinema Journal*, Vol. 49, Nr. 4, Sommer 2010, S. 90-110.

White, Theodore B.: „The Moving Picture Girl“, in: *The Motion Picture Story Magazine*, Oktober 1911, S. 148.

Wildey, George: „My Little Picture Queen“, in: *Motion Picture Magazine*, März 1914, S. 102.

Wildey, George: „My Shadow Girl“, in: *The Motion Picture Story Magazine*, Dezember 1913, S. 112.

Willemsen, Paul/Trummer, Thomas (Hg.): *Actors & Extras*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Argos Centre for Art & Media, Brüssel, 2009.

Yapalater, Lauren: „19 Background Actors Who Tried, They Really Tried“, unter: *BuzzFeed*, *www.buzzfeed.com*, https://www.buzzfeed.com/lyapalater/background-actors-who-are-actually-the-star-of-the-show, 27.11.2017, letzter Zugriff am 25.7.2020.

York, Cal: „Plays and Players“, in: *Photoplay*, Vol. XII, No. 2, Juli 1917, S. 110-114.

„Young Man: Stay Away From the Movies“, *Photopla*y, Vol. XV, Nr. 6, May 1919, S. 27.

Zeidman, Bennie: „The Extra Girl in Pictures: Her ambitions, experiences and her possibilities“: in: *Motion Picture Magazine*, Vol. XII, Nr.11, Dez. 1916, S. 45-48.

Vereinbarungen und Informationsmaterial der *SAG-AFTRA*

2017 Theatrical/Television Memorandium of Agreement, als PDF zum Download angeboten unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/production-center/contract/818/agreement/document, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Codified Basic Agreement of 2014, als PDF zum Download angeboten unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/files/2014_sag-aftra_cba_1.pdf, letzter Zugriff am 25.7.2020.

„New Orleans Local - Background Actor/Extra Q&A“, als PDF zum Download angeboten unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/new-orleans-local-background-actorextra-qa, letzter Zugriff am 25.7.2020.

SAG-AFTRA: Background Actors Contracts Digest, Version von 2018, als PDF zu finden unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/files/apr18_bkgrndigest_f4.pdf, letzter Zugriff am 25.7.2020.

SAG-AFTRA: Background Actors Contracts Digest, Version von 2019, als PDF zum Download angeboten unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/files/backgroundDigest_1.24.19.pdf, erster Zugriff am 27.5.2019, inzwischen nur noch einsehbar unter: https://www.sagaftra.org/background-digest-gets-reboot, letzter Zugriff am 25.7.2020.

SAG-AFTRA N.Y., Newsletter, Frühling 2017, als PDF noch zu finden unter: *SAG-AFTRA*, *www.sagaftra.org*, https://www.sagaftra.org/files/sany_spring17_v13_noreg_final.pdf, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Dokument

Klage von Abrax Lorini (als VIJAY) vs. *Twentieth Century Fox Corporation*/Paramount Pictures Corporation u.a., eingegangen am 14.2.2014 beim *Superior Court of California – County of Los Angeles*, das Dokument ist als 21-seitiges PDF - *titanic_suit* - abrufbar unter: https://www.hollywoodreporter.com/sites/default/files/custom/Documents/ESQ/titanic_suit.pdf, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Web-Seiten und Online-Datenbanken

facebook (www.facebook.com)

IMDb (www.imdb.com)

Newspapers (www.newspapers.com)

SAG-AFTRA (www.sagaftra.org)

The Online Books Page (https://onlinebooks.library.upenn.edu)

YouTube (www.youtube.com)

Film- und Videoverzeichnis

Almost Famous, Regie: Cameron Crowe, USA, Columbia Pictures/DreamWorks/Vinyl Films, 2000, Fassung: DVD (Columbia Tristar Home Entertainment, 2001), Langfassung mit Regiekommentar, etwa 155' (zwei DVDs).

Arbeiter verlassen die Fabrik, Regie: Harun Farocki, WDR, Deutschland, Fassung: Teil der DVD-Box *Harun Farocki Filme 1967-2005* (absolutMedien, 2009), DVD 3 von 5, 36'.

Background Actors Guild Awards 2014, https://www.youtube.com/watch?v=1CXOejcTm3E, etwa 46', Zugriff am 25.7.2020.

Background Actors Guild Awards 2015, https://www.youtube.com/watch?v=-YBz8Mt-Z0E, etwa 48', Zugriff am 25.7.2020.

Background Actors Guild Awards 2018, https://www.youtube.com/watch?v=449qbXb0TmA, etwa 77', Zugriff am 25.7.2020.

Battles of Troy, Künstler: Krassimir Terziev, 2005, Version: Stream zur Verfügung gestellt vom *Argos - Centre for Art and Media*, etwa 51', Zugriff am 18.1.2020.

Elstree 1976, Regie: Jon Spira, GB, Canal Cat Films/British Film Company/Verax Films/Works, 2015, Fassung: DVD (Soda Pictures, 2016), etwa 97'.

Green Grass of Wyoming: Regie: Louis King, USA, Twentieth Century Fox, 1948, Fassung: DVD (20th Century Fox Home Entertainment, 2007), etwa 85'.

It Follows, Regie: David Robert Mitchell, USA, Northern Lights Films/Animal Kingdom, 2014, Fassung: DVD (Weltkino, 2015), etwa 96'.

Jaws, Regie: Steven Spielberg, USA, Universal Pictures, Zanuck/Brown Productions, 1975, Fassung: Blu-ray Disc (*Der Weiße Hai*, Universal Studios, 2012), etwa 124'.

L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Opérateur: Louis Lumière, Frankreich, Version 1897, zu finden auf der DVD *Lumière! Le Cinématographe 1895*-1905, etwa 00:06:15-00:07:02.

La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, Opérateur: Louis Lumière, Frankreich, drei Versionen 1895-1896, zu finden auf der DVD *Lumière! Le Cinématographe 1895-1905*, etwa 00:01:34-00:03:38.

Lumière! Le Cinématographe 1895-1905, Montage und Realisation: Thierry Frémaux/ Thomas Valette/Fabrice Celzettoni/Maelle Arnaud, Frankreich 2015, Fassung: DVD (France Télévisions Distribution, 2015), etwa 91'.

North by Northwest, Regie: Alfred Hitchcock, USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959, Fassung: DVD (*Der Unsichtbare Dritte*, Warner Home Video, 2001), etwa 131'.

Partie d'écarté, Opérateur: Louis Lumière, Frankreich, 1896, zu finden im Angebot von *The Lumière Brothers' First Films*, etwa 00:05:54-00:06:37.

Solange es Menschen gibt (Imitation of Life), Regie: Douglas Sirk, USA, Universal Pictures,1959, Fassung: DVD (Universal Hollywood Classics, 2014), etwa 119'.

Star Wars, Regie: George Lucas, USA, Lucasfilm/Twentieth Century Fox, 1977, in der überarbeiteten Fassung: DVD (*Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004), etwa 120'.

Strictly Background: Extras in the Spotlight, Regie: Jason Connell, USA, Connell Creations, 2007, Fassung: DVD (Anthem Pictures, 2008), etwa 84'.

The Empire Strikes Door: A Star Wars Mystery, Regie: Jamie Sangroom, veröffentlicht 2019 unter: https://www.youtube.com/watch?v=pgnzMDEv2TU, etwa 40', letzter Zugriff am 25.7.2020.

The Lumière Brothers' First Films, Leitung: Thierry Fremaux, Kommentar: Bertrand Tavernier, USA und Frankreich, 1996, Fassung: DVD (Kino International, 1998), 61'.

„The world's best extra", unter: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=M5QI1ykC9Eo, bereitgestellt von *Channel 10* am 25.3.2011, ca. 3', letzter Zugriff am 25.7.2020.

„Titanic Extra Sues“, unter: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=xGuA3PzO_Mw, bereitgestellt von TMZ am 23.2.2014, 62 Sekunden, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Titanic, Regie: James Cameron, USA, Twentieth Century Fox/Paramount Pictures/Lightstorm Entertainment, 1997, Fassung: DVD (Special Edition, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005), etwa 187' (aufgeteilt auf zwei DVDs).

Vor dem neuen Tag (*Clash by Night*), Regie: Fritz Lang, USA, RKO Radio Pictures, 1952, Fassung: DVD (Polar Film + Medien GmbH, 2013), etwa 100'.

When We First Met, Regie: Ari Sandel, *Netflix*, Footprint Features, 2018, Version: *Netflix*-Stream, ca. 97', Zugriff am 27.11.2019.

World's Greatest Extra, unter: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=IdEBu7ODVk8, bereitgestellt von Wilhelm Hempel am 14.3.2011, ca. 2', letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abbildungen

Abb. 1 „Los Angeles Background Actor Zone Map“, aus dem PDF der *Codified Basic Agreement of* 2014, S. 713.

Abb. 2 „I am a Movie Extra“, https://www.facebook.com/groups/moviesetmemes, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abb. 3 Screenshot des Autors aus *HSA-2014*, etwa bei 00:21:50.

Abb. 4 Screenshot des Autors aus *HSA-2015*, etwa bei 00:02:57.

Abb. 5 Screenshot des Autors aus *HSA-2018*, etwa bei 00:25:53.

Abb. 6 Screenshot des Autors aus *HSA-2018*, etwa bei 00:14:53.

Abb. 7 Screenshot des Autors aus *HSA-2018*, etwa bei 00:15:12.

Abb. 8 „4th Annual Hollywood South Background Actors Guild Award Winners“, *www.facebook.com/BackgroundActorsGuild/*, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abb. 9 Screenshot des Autors aus *Strictly Background*, etwa bei 01:06:42.

Abb. 10 Video Still aus *Battles of Troy*, etwa bei 00:46:31,
mit freundlicher Genehmigung des *ARGOS* Centre for Art and Media, Brüssel.

Abb. 11 Video Still aus *Battles of Troy*, etwa bei 00:47:21.
mit freundlicher Genehmigung des *ARGOS* Centre for Art and Media, Brüssel.

Abb. 12 Screenshot des Autors aus *Strictly Background*, etwa bei 00:11:51.

Abb. 13 Screenshot des Autors aus *Strictly Background*, etwa bei 00:12:02.

Abb. 14 Screenshot des Autors aus *Elstree 1976*, etwa bei 00:33:23.

Abb. 15 Screenshot des Autors aus *Elstree 1976*, etwa bei 00:33:45.

Abb. 16 Screenshot des Autors aus *Elstree 1976*, etwa bei 00:54:53.

Abb. 17 Screenshot des Autors aus der Tabelle „Background cast/DHARMA Initiative“, https://lostpedia.fandom.com/wiki/Background_cast/DHARMA_Initiative, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abb. 18 Screenshot des Autors aus dem *Titanic*-Beitrag „Core Extra (from 1997 Film)“, https://titanic.fandom.com/wiki/Core_Extra_(from_1997_Film), letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abb. 19 Screenshot des Autors aus dem *TMZ*-Beitrag „Titanic Extra Sues -- I Want A Shipload Of Money“, https://www.tmz.com/videos/0-2q7llrk5, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abb. 20 Bild aus dem Beitrag „12 of the Most Distracting Extras in Movie History“, https://www.mentalfloss.com/article/58566/12-most-distracting-extras-movie-history, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abb. 21 „Annie and the children“, Abbildung aus Mulveys *Death 24x a Second*, S. 153.

Abb. 22 „Lora’s pose for the photographer“, Abbildung aus Mulveys *Death 24x a Second*, S. 155.

Abb. 23 Screenshot des Autors aus *It Follows*, etwa bei 01:31:17.

Abb. 24 Screenshot des Autors aus *Imitation of Life*, etwa bei 00:02:11.

Abb. 25 Screenshot des Autors aus *Imitation of Life*, etwa bei 00:02:17.

Abb. 26 Screenshot des Autors aus *Imitation of Life*, etwa bei 00:02:27.

Abb. 27 Screenshot des Autors aus „*Sortie d’Usine II*“, auf der DVD Lumière!, etwa bei 00:02:54.

Abb. 28 Screenshot des Autors aus *Arbeiter verlassen die Fabrik*, etwa bei 00:27:02.

Abb. 29 Screenshot des Autors aus *Clash by Night*, etwa bei 00:03:20.

Abb. 30 Screenshot des Autors aus *Clash by Night*, etwa bei 00:05:06.

Abb. 31 Screenshot des Autors aus *Clash by Night*, etwa bei 00:05:21.

Abb. 32 Screenshot des Autors aus *Clash by Night*, etwa bei 00:05:10.

Abb. 33 Screenshot des Autors aus *Clash by Night*, etwa bei 00:05:02.

Abb. 34 „atelier controle papier photo“, mit freundlicher Genehmigung des *Institut Lumière* (aus der Collection Institut Lumière).

Abb. 35 Screenshot des Autors aus *Sortie d’Usine II*, auf der DVD *Lumière!*, etwa bei 00:02:56.

Abb. 36 Screenshot des Autors aus *Sortie d’Usine III*, auf der DVD *Lumière!*, etwa bei 00:02:15.

Abb. 37 Screenshot des Autors aus *Sortie d’Usine*, auf der DVD *Lumière!*, etwa bei 00:03:15.

Abb. 38 Screenshot des Autors aus *Sortie d’Usine III*, auf der DVD *Lumière!*, etwa bei 00:01:46.

Abb. 39 Screenshot des Autors aus *Sortie d’Usine III*, auf der DVD *Lumière!*, etwa bei 00:02:07.

Abb. 40 Screenshot des Autors aus *L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat*, https://www.youtube.com/watch?v=zaO_H2cUh60, etwa bei 00:00:48, letzter Zugriff am 25.7.2020.

Abb. 41 Screenshot des Autors aus *Partie d'ecarté*, auf der DVD *The Lumière Brothers' First Films*, etwa bei 00:06:25.

Abb. 42 Screenshot des Autors aus *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, auf der DVD *Lumière!*, etwa bei 00:07:38.

Abb. 43-47 Ausschnitte aus unterschiedlichen Screenshots des Autors, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, auf der DVD *Lumière!*.

Abb. 48 „'Extras' Lining Up For Costumes At The Fox Los Angeles Studio", aus dem dritten Teil des Sheridan Bickers-Artikel „Extra Ladies and Gentlemen", S. 84.

Abb. 49 „Casting-Director Charles E. Rogers, Of The Fox (Hollywood) Studio, Engaging A Crowd Of Extras For The Day's Work", aus dem zweiten Teil des Sheridan Bickers-Artikel „Extra Ladies and Gentlemen", S. 94.

Abb. 50 „An Early Morning Scene In The Griffith Studio - extra people waiting for work", aus Zeidmans Artikel „The Extra Girl in Pictures", S. 45.

Abb. 51 „Some Of The Extra Girls Are Of An Industrious Type", aus Zeidmans Artikel „The Extra Girl in Pictures", S. 47.

Abb. 52 *Photoplay*, April 2017.

Abb. 53 „The Director", Cartoon von Leslie Elhoff im *Motion Picture Magazine*, November 1914, S. 28.

Abb. 54 „Dead 'German Soldiers'. They Were Never Alive, Being Merely Dummies", aus Shores Artikel „The European War", S. 74.

Abb. 55 „How Our Militia May Become Proficient in Marksmanship", Shults Cartoon im *Motion Picture Story Magazine*, Januar 1913, S. 126.

Abkürzungsverzeichnis

AAAA (*4As*)	*Associated Actors and Artistes of America*
AEA	*Actors' Equity Association*
AFL	*American Federation of Labor*
AFRA	*American Federation of Radio Artists*
AFTRA	*American Federation of Television and Radio Artists*
AMPTP	*Alliance of Motion Picture and Television Producers*
AWAG	*Actors Working for an Actor's Guild*
BAG	*Background Actors Guild*
CIO	*Congress of Industrial Organizations*
HSA	*Hollywood South Background Actors Guild Awards*
IMDb	*Internet Movie Database*
IWW	*Industrial Workers of the World*
MPPDA	*Motion Picture Producers and Distributors of America*
NLRB	*National Labor Relations Board*
SAG	*Screen Actors Guild*
SAG-AFTRA	*Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists*
SEG	*Screen Extras Guild*
SPU	*Screen Players Union*
YWCA	*Young Women's Christian Association*

Abstract (deutsch)

Die Vorstellung von den „extras“ der Filmindustrie scheint allgemein mit dem Problem einer Festlegung einherzugehen: Von welchen Extras ist jeweils genau die Rede? Wer, was, wann und wo sind Extras überhaupt? Gibt es den oder die Extra auch im Singular? Extras sind - unter anderem - die Massen im scheinbar grenzenlos produzierten und projizierten Spielfilmbild *Hollywoods*. Als Schauspieler_innen gelten sie dort nicht. Aber sind sie die Arbeiter_innen in einer/dieser Bildfabrik? Immerhin ist in Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit regelmäßig von „work“ zu lesen. Gleichzeitig nehmen aber Bilder und Vorstellungen, in denen sich Extras als Arbeiter_innen vermitteln, nirgendwo konkrete Form an. In meiner Dissertation werden über die Zeit und Orte verstreute Darstellungen, Vorstellungen, Auslassungen und Bilder von und über Film-Extras besprochen. Sie bilden die Fragmente eines potentiellen Extras-Image, mit dem ich exemplarisch aufzeige, warum Extras nicht nur als Schauspieler_innen, sondern vor allem auch als Arbeiter_innen undenkbar bleiben müssen.

Im angebotenen Perspektivwechsel aktueller Mediengeschichtsschreibung findet sich der Hinweis, dass auch die umwegige Gewerkschaftsgeschichte der *Hollywood*-Extras die problematische Wahrnehmung von Extras begleitet und begünstigt hat. Zur Aktualität auch lokalisierbarer *Hollywood*-Extras finden sich bisher nur wenige akademische Auseinandersetzungen. Um verdeutlichen zu können, dass es Extras, im Leben wie im Spielfilmbild, selbstverständlich nicht nur im Plural gibt, werden in dieser Arbeit insbesondere auch aktuellere Einzelfälle und damit eine besondere, nämlich persönliche Verwicklung mit ungewöhnlichen Spielfilmbild-Fragmenten besprochen. Dass die Suche nach den unterschiedlichen Fragmenten oft nur eine Konfrontation mit schemenhaften Körperteilen heraufbeschwört, bedeutet dann insbesondere im Einzelfall ein Problem für eine weitere Verwertbarkeit und das Verhältnis zum eigenen, potentiellen Arbeits-Image.

Zur Diskussion steht daher auch eine geisterhafte An- und Abwesenheit, verursacht durch das inszenierte Verschwinden mit der Sichtbarkeit, wobei gezeigt wird, dass auch die ausgewählten Filmfragmente einer traditionellen Cinephilia und die Ideen einer cinephil-akademischen Retrospektive etwas mit diesem Verschwinden zu tun haben müssten.

Abstract (englisch)

Who are the „extras“ of the movie-industry? They are - maybe among other things - the masses globally produced and projected with the moving images of *Hollywood*. Nowadays, they may be called „background actors“, but they are still not considered as actors or actresses. They may be the laborers of an image-factory. Though within central ideas and conceptions concerning extras, a concrete image as laborers doesn’t really take shape. Throughout the pages of this dissertation different statements, ideas and omissions about extras are scanned as the fragments of a potential extras-image, which should explain, why it’s still not possible to think of extras - or to picture them - as actors or laborers.

Taking into account recent findings within entertainment and media studies, this project offers a short overview of their troublesome union-history. There is not so much written about the actual situation of localized *Hollywood*-Extras or *Hollywood*-related Extras. Therefore, and for showing that extras for sure exist in singular, individual extra-cases are discussed. In the process of their own search for their images and movie-fragments, one gets confronted with the appearance of blurred body-parts. As it’s proposed within the dissertation, these ghostly and generally ignored representations have a lot of significance, because the enforced entanglement with these images further removes the extra from his_her own potential labor-image.

Hence this text also produces an argument about ghostly disappearance within an orchestrated visibility. This provokes an ethic premise and an evaluation of the chosen fragments of traditional cinephilia and some problematic ideas that are discussed in the context of academic retrospective.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Berlin, den

(Unterschrift)