

Natascha Adamowsky [u.a.] (Hg.): *Archäologie der Spezialeffekte*. Paderborn: Fink 2018 (Poetik und Ästhetik des Staunens, 4). 270 S.

Liest man allein den Titel der vorliegenden Publikation, so meint man als LeserIn, einen filmwissenschaftlichen Sammelband zur Hand genommen zu haben: Beim Begriff «Spezialeffekt» taucht vor dem geistigen Auge wohl zunächst einmal unwillkürlich die Geschichte der großen Hollywood-Blockbuster auf, von Stanley Kubricks *2001 – Odyssee im Weltraum* (1968) über massentaugliche Spektakelfilme wie Steven Spielbergs *Jurassic Park* (1993) und bis hin zu jüngeren Science-Fiction-Streifen wie der *Matrix*-Serie (1999–2003), in der sich Keanu Reeves in der Rolle des Neo mit seinen Widersachern zahlreiche spektakuläre Kampfszenen liefert, die im *motion-capture*-Verfahren gedreht und mit dem *bullet-time*-Effekt versehen wurden. Unter *special effects*, so machen filmwissenschaftliche Handbücher klar, versteht man für gewöhnlich all jene mechanischen und optischen Verfahren, durch die im Film mögliche Realitäten – die jedoch meist das Maß der Wahrscheinlichkeit übersteigern – simuliert oder aber Fantastisches bzw. Nicht-Existentes inszeniert werden: Von der direkten Manipulation des Filmbildes, etwa durch das sogenannte *matte-painting*, bei der zwei oder mehr Elemente innerhalb eines einzelnen Bildes kombiniert werden, über die Verwendung von Filmglas, Filmblood oder kontrollierte Explosionen und bis hin zur seit den 1990er Jahren vorherrschenden, teilweisen oder alleinigen Verwendung von digitaler Bildbearbeitung in der *post production* – die aber, zur Abgrenzung von traditionellen Spezialeffekten, dann meist als *visual effects* bezeichnet werden. Nicht weniger bedeutsam, wenn auch oft vernachlässigt, ist der Bereich der Tonbearbeitung, der spätestens mit der Erfindung des *dolby surround sound* einen kaum zu überschätzenden Anteil am sensuellen Erlebnis des Kinobesuchers hat.

Doch schon ein Blick auf das Buchcover mit der Abbildung eines Gemäldes von Joseph Wright of Derby, das ein nächtliches Feuerwerk in Rom vor dem Hintergrund der Engelsburg und der hell erleuchteten Kuppel vor Sankt Peter zeigt, macht deutlich, dass es den HerausgeberInnen um mehr geht als lediglich um eine Geschichte des filmischen Spezialeffekts – und zwar in medialer, geographischer und nicht zuletzt historischer Hinsicht.¹ So beschränkt sich die von dem Herausgeberteam in Aussicht gestellte *Archäologie der Spezialeffekte* gerade nicht auf die Vor- und Frühformen des Kinos, sondern greift in interdisziplinärer Perspektive und mit kulturwissenschaftlichem Impetus auf so diverse künstlerische Genres, Gattungen und Reflexionsformen wie den Comic, die Dichtkunst, die Oper, das Theater, die Bildkünste sowie die Debatten in der Rhetorik und Ästhetik aus. Die einzelnen Beiträge aus den Disziplinen der Filmwissenschaft, der Germanistik, Romanistik, Latinistik, Komparatistik, Kunstgeschichte, Philosophie und Medienwissenschaft bzw. -geschichte behandeln dabei ein nicht weniger umfangreiches Themenspektrum. So wird unter anderem der Bogen vom antiken Amphitheater über die barocken Theatermaschinen bis zu den Debatten über das Theater und die Oper im französischen und italienischen 18. Jahrhundert geschlagen. Ebenso witzig wie durch-

¹ Der englische Maler Wright of Derby ist in die Kunstgeschichte als wohl wichtigster Vertreter einer auf spektakuläre Lichteffekte setzenden Hell-Dunkel-Malerei eingegangen, die sich im 18. Jahrhundert auf die genreartige Darstellung naturwissenschaftlicher Experimente wie auch auf gewaltige Naturereignisse wie etwa Vulkanausbrüche kaprizierte.

dacht ist die Entscheidung der Herausgeber, die für solche epochenübergreifende Publikationen meist übliche chronologische Reihenfolge von der Antike bis zur Gegenwart umzukehren, um so der im Titel gewählten, Foucault'schen Perspektive einer Archäologie *in concreto* Rechnung zu tragen (auch wenn das Prinzip nicht immer ganz streng durchgehalten worden ist).

Ergänzt wird diese Aufsatzsammlung, die aus einer Jahrestagung der Forschergruppe *Poetik und Ästhetik des Staunens* im Januar 2016 hervorgegangen ist, um eine ebenso knappe wie konzise Einleitung von Natascha Adamowsky und Nicola Gess, in der das Forschungsprogramm skizziert und die einzelnen Aufsätze bündig zusammengefasst werden. Ihren Ausgangspunkt nehmen die einleitenden Überlegungen in der Feststellung, dass «[w]ir» gegenwärtig «in einer Kultur der spektakulären Effekte» leben, deren «technische[...] Möglichkeiten zur Gestaltung von Licht und Klang, Zeit, Raum und Materialitäten [...] heute ein scheinbar unbegrenztes Potential» eröffnen. Dadurch stelle sich in aller Dringlichkeit die Frage nach der «Geschichte illusionistischer Effekte» und dem «Verhältnis von Wahrnehmung und Erkenntnis, vom Wahren und Scheinhaften» (S. 7).

Zwar machen die Autorinnen deutlich, dass der Film das Phänomen der Spezialeffekte «weder [...] erfunden [...] noch [...] ein Monopol auf sie» hat. Dennoch konzedieren sie, dass die methodisch-theoretischen Erträge der Filmwissenschaft auch und gerade für die Exploration weiter in der Vergangenheit zurückliegender Phänomene eine wichtige Basis bilden. Dies zeigt sich beim Durchgang durch die einzelnen Aufsätze auch daran, dass wichtige Forschungsbeiträge aus dem film- und medienwissenschaftlichen Bereich zu diesem Thema, etwa die Schriften von Scott Bukatman zum Zusammenhang von Spezialeffekten und der Ästhetik des Erhabenen², aber auch ein Aufsatz von Urs Stäheli über *Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen* immer wieder als Referenzen genannt werden.³ Stäheli hat in diesem Aufsatz eine sinnvolle Unterscheidung unterschiedlicher methodischer Zugänge sowie auch kulturwissenschaftlicher Bewertungen von Spezialeffekten im Film vorgenommen und durch eine Verknüpfung mit Debatten zur Globalisierung um neue Aspekte bereichert. So habe die ältere Filmkritik, aber auch die Filmwissenschaft selbst Spezialeffekte lange Zeit eher perhorresziert oder zumindest als leere Effekthascherei herabgestuft. Dabei stand vor allem die kulturelle Verteidigung eines anspruchsvollen Autorenkinos im Zentrum, dessen künstlerische Kräfte auf die filmisch vermittelte Narration gerichtet waren. Vorherrschend sei hier «das Lamento» gewesen, «dass die eigentlich zu erzählende Geschichte, der Plot des Films, und eine durchdachte Regie der puren Freude am Spektakel Platz machen»⁴ könnten. Gegen einen solchen kulturkritischen Generalverdacht, der zugleich nicht selten mit einer Kritik am Mainstreamkino, wenn nicht gar an einem vermeintlichen US-amerikanischen Kultur-

² Vgl. exemplarisch: Scott Bukatman: «The artificial infinite. On special effects and the sublime», in: *Visual Display. Culture beyond Appearances*. Ed. by Lynne Cooke / Peter Wolle. New York: New Press 1998, 155–289.

³ Vgl. Urs Stäheli: «Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen», in: *Ästhetische Positionen nach Adorno*. Hg. von Gregor Schwering / Carsten Zelle. München: Fink 2002, 191–213. Im Folgenden zitiert nach der leicht gekürzten und veränderten Fassung des Aufsatzes: Urs Stäheli: «Spezialeffekte. Zur visuellen Kultur der Globalisierung», in: *Special effects. Augentäuschung – Special effects in der Gegenwartskunst* (Ausst.Kat.). Hg. von Viola Weigel. Bielefeld: Kerber 2010, 11–25.

⁴ Stäheli: «Spezialeffekte. Zur visuellen Kultur der Globalisierung» (Anm. 3), S. 11.

imperialismus einherging, haben sich aber auch Gegenpositionen entwickelt, formuliert etwa von Tom Gunning in einem kanonischen Aufsatz, der an das frühe Kino als «cinema of attraction» erinnert. Diesem sei es ja gerade um die Erzeugung von Staunend machenden Bildern gegangen, wie man sie von Georges Méliès' Zauberkünsten aus der Frühzeit des Films kennt.⁵ Eine andere Argumentationsfigur, durch die einer Skepsis gegenüber Spezialeffekten begegnet wurde, stammt aus den bereits erwähnten Studien von Bukatman, der die Unterbrechung des filmischen Narrativs durch Spezialeffekte gerade nicht als Verrat am anspruchsvollen Film verstand, sondern im visuellen Überschuss eine Form der (Selbst-) Reflexion auf die medialen Bedingungen und Möglichkeiten des Films erkannte. Der Gedanke, dass im Blick auf Spezialeffekte «[d]em Zuschauer [...] die Körperlichkeit seiner eigenen Wahrnehmung» (S. 10) bewusst werde, wird von den Autorinnen aufgenommen und als ein heuristisches Werkzeug für weiter in der Vergangenheit liegende Kunstformen in Aussicht gestellt, wie etwa das barocke Spektakeltheater mit seiner Ästhetik der visuellen Überwältigung, die zugleich auch zu einer Reflexion über die medialen Präsentationsformen reizt. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch der geradezu leitmotivisch das Buch durchziehende Kerngedanke eines «doppelten» Staunens. Es war insbesondere Stäheli, der auf die «eigentümliche[...] doppelte[...] Beobachterrolle des Publikums» aufmerksam gemacht hat. Dieses genieße zwar die Wundererzeugnisse der Spezialeffekte, wisse aber im staunenden Genuss immer auch um die technische Gemachtheit solcher Effekte. Einem «naive[n] Beobachter erster Ordnung», der sich von Spezialeffekten hinreißen lasse, sei stets auch ein «Beobachter zweiter Ordnung» hinzugesellt, «der sich der technischen Erzeugung des Effekts bewusst ist – und genau dieses Wissen genießt» (S. 18). Adamowsky und Gess sehen zwar die Produktivität dieses Gedankens, warnen aber vor der ihrer Ansicht nach vereinfachenden Aufspaltung des Rezipienten in einen naiven Konsumenten einerseits und einen reflexiven Bewunderer technischer Meisterleistungen andererseits.

Es ist nur konsequent, wenn vor dem Hintergrund dieser methodischen Positionierung der erste Aufsatz aus der Feder Scott Bukatmans stammt, der am Beispiel von Kubricks *2001: Odysee im Weltraum* (1968) wie auch von Jack Kirbys Comic *This Man... This Monster* (1966) die visuelle Inszenierung von spektakulären Übertritten in eine andere Welt analysiert – im Falle von Kubricks Film etwa die berühmte *Stargate*-Sequenz, die von Douglas Trumbull mit der *slitscan-animation* als geradezu halluzinatorischer Trip in gleißend-bunten Farben und jenseits traditioneller Formen der Wahrnehmung (z.B. von oben und unten) inszeniert wurde. Kirby dagegen bediente sich abstrakter Formen wie Kreise oder Scheiben, um den Wechsel des Protagonisten in eine Dimension jenseits bekannter raumzeitlicher Erfahrungen kenntlich zu machen.

Während Bukatman vor allem auf visuelle Spezialeffekte fokussiert, wendet sich Lutz Koepenik in seinem Aufsatz über *Deep Sounds and the Wondrous* den audiovisuellen Effekten zu. Sein Eingangsbeispiel ist die Schlusssequenz von Lars von Triers Film *Melancholia*, in dem Klänge aus Wagners *Tristan und Isolde* mit dröhnend-lauten, computergenerierten Sounds vermischt werden, wodurch im Zuschauer als Reaktion auf die audiovisuelle Überforderung Erhabenheitseffekte ausgelöst werden können: «Special effects» scheinen hier also zunächst einmal wie im vorangegangenen Aufsatz in ihrer Funktion auf «as a means to negotiate ambivalent feelings toward technological progress

⁵ Vgl. Tom Gunning: «The Cinema of Attraction. Early Films, its Spectator and the Avant-Garde», in: *Wide Angle* (1986), 8, 3f., 63–70.

and what it might mean to be human vis-à-vis the mechanizing forces of modern culture» (S. 33). Vor diesem Hintergrund argumentiert der Autor aber, dass eine solche Überlagerung von Spezial- und Erhabenheitseffekten durch die Digitalisierung der Filmproduktion und den damit einhergehenden Verlust einer indexikalischen Fundierung des Filmbildes und -tones in der «Realität» nicht mehr zwingend erscheint. Mit Blick auf vier sehr unterschiedliche Beispiele, von Athanasius Kirchers Reflexionen über nicht-menschengemachte Klänge der Äolsharfe in seinem Traktat über *Phonurgia Nova* von 1637 über Ton- und Klangexperimente in der Gegenwartskunst (Di Mainstone, Camille Norment) und bis hin zur Filmreihe *Transformers* (ab 2007) von Michael Bay, stellt der Autor die Frage: «[C]an we think the acoustical as a realm, not of the sublime, but of the wondrous?», das Akustische also nicht im Sinne einer Erhabenheitserfahrung, sondern als Konfrontation mit einer Form des überraschenden, Staunen machenden Wunders, das die gewöhnlichen Erfahrungsdimensionen sprengt und dadurch zugleich den Beginn einer philosophischen Reflexion markiert. Sein Aufsatz versteht sich daher als ein entschiedenes Plädoyer für eine Erforschung der akustischen Dimensionen und Wirkweisen von *sound effects*, «as they connect the heard and the unheard, as they collapse existing boundaries between human and non-human temporalities, the mechanical and the organic» (S. 45).

Unmittelbar daran anschließend wendet sich Michael Wedel in seinem Beitrag über *Das audiovisuelle Oxymoron. Spezialeffekte, Dolby Surround Sound und Fantasiopoetik* mit Blick auf den Film *Harry Potter and the Deathly Hallows, Part One* (2010) einem Fallbeispiel für die Analyse der «genuinen Audiovisualität des Films» (S. 48) zu. Ausgehend von Henry Jenkins Konzept einer «Kunst der Weltschöpfung» wendet sich Wedel dem Fantasy-Blockbuster als einem komplexen medialen Dispositiv zu, das über das eigentliche Filmwerk insofern hinausgeht, als es sich auf mehrere mediale Kanäle mit kohärenter Markenidentität ausbreitet. Besondere Aufmerksamkeit widmet er aber der Soundtrack-Gestaltung sowie den Sound-Effekten und hier insbesondere dem sogenannten *ultrafield*. Dieses nämlich vermag einen «vielfältig veränderlichen Klangraum» zu erzeugen, durch den «das Publikum nicht länger in Distanz zur auf der Leinwand sichtbaren Welt» (S. 54) gehalten wird, sondern im Gegenteil immersiv in die Handlung integriert werden kann. Im Falle des Harry-Potter-Films wird diese Technik dann vor allem dazu genutzt, um den Eindruck einer Welt zu schaffen, die den Gesetzmäßigkeiten einer euklidischen Rationalität nicht mehr folgt, sondern die vielmehr «sphärisch, fluide und verformbar» (S. 57) erscheint.

Der darauffolgende Essay von Hent de Vries über Walt Whitmans Gedicht *Miracles* sticht in methodischer und thematischer Hinsicht heraus, da es ihm weniger um Spezialeffekte und ihre Rezeption, sondern um eine primär literaturgeschichtliche Frage geht. Und zwar interessiert sich de Vries dafür, wie der amerikanische Schriftsteller mit seinem Gedicht *Miracles* aus der Sammlung *Leaves of Grass* von 1856 – «To me every hour of the light and dark is a miracle» (S. 62) – eine Auffassung von alltäglichen, ja banalen Wundern entwickelt, die erkennbar werden lässt, «wie eine zugleich säkulare und post-säkulare – gar post-theistische – Interpretation des Wunders aussehen müsste» (S. 64). Diesen Gedanken entwickelt er vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Stellung Whitmans in einer zutiefst krisenhaften Epoche der amerikanischen Geschichte, in der sein Gedicht, nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit Ralph Waldo Emerson, Voltaire, Lavater, Alexander von Humboldt und anderen Geistesgrößen, eine demokratische Perspektive der Moderne aufzuzeigen vermochte, die gleichwohl eine metaphysisch-

transzendente Dimension in sich birgt, mithin Spuren des «Heiligen im Profanen» (S. 87) aufweist.

Der nachfolgende Aufsatz von Annette Kappeler zu Klangeffekten in der französischen Oper des 18. Jahrhunderts greift dagegen den Faden der klanglichen Erkundungen der vorangegangenen Beiträge auf, wobei auch sie sich für die «doppelte Faszination» des Rezipienten für «das wahrgenommene Ereignis und dessen Produktionsbedingungen» (S. 91) interessiert. Hierzu richtet sie den Blick auf eine einschneidende Wende im Diskurs über die Oper: Während in dieser Kunstform während des 17. und etwa bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts visuelle Spezialeffekte dominierten – so etwa Auftrittsmaschinen, mit denen Gottheiten und Dämonen auf der Bühne schlagartig erscheinen konnten und im Sinne einer Ästhetik des *merveilleux* visuelles Staunen hervorzurufen vermochten –, setzt mit Jean-Philippe Rameau ein Umdenken ein. Nun sollte verstärkt die auditive Wahrnehmung in die theoretische Aufmerksamkeit und in die Kompositionstechniken rücken. Exemplarisch wird das anhand von Rameaus Vorliebe für dissonante Fortschreitungen analysiert, wie sie beispielsweise im *Trio der Parzen* in der Oper *Hippolyte et Aricie* (1733) zur Anwendung kommen und beim Publikum zu oft verständnislosen Reaktionen führten.

Den sogenannten Theatermaschinen, die im Aufsatz von Kappeler nur am Rande erwähnt werden, wendet sich sodann Bettine Menke zu, und zwar in deren Eigenschaft als Vorrichtungen, die das Auf- und Abtreten, das Erscheinen und Verschwinden von Figuren und Ereignissen auf der Bühne regulieren. Schon Aristoteles hatte die Effekte des Spektakulären, die mit solchen Maschinen und Operationen einhergehen, in seiner *Poetik* abgewertet, nicht zuletzt, so Menke, weil sie seit dem antiken Theater immer auch auf die Ermöglichungsbedingungen der theatralen Darbietung, auf das *Off* der Bühne verweisen, mithin auf andere Räume, auf das Abwesende, Nicht-Sichtbare und Ungestaltete. Spätestens mit dem barocken Theater und hier vor allem mit Pierre Corneilles *Andromède* (1650) wird das *théâtre machine* aber zum «Gegenhalt gegen die Auffassung des französischen Theaters des 17. Jahrhunderts allein vom Kanon der Klassik her» (S. 123), und zwar insofern, als es «die Leistung des *Maschinentheaters* als Exposition seiner selbst, als *Theater* der Maschine» (S. 125), mithin als eine Folge ingenieuser und Verblüffung hervorrufender Machinationen sichtbar macht.

Im venezianischen 18. Jahrhundert dagegen, so verdeutlicht der Beitrag von Steffen Schneider, musste sich eine Ästhetik des Wunderbaren und des Staunens, wie sie Carlo Gozzi in seinen *Fiabe teatrali* wortgewaltig verteidigte, gegen anders gelagerte Kräfte und Konzepte behaupten. Gozzi gilt in der Literaturgeschichte Italiens als reaktionärer Gegenspieler der meist als progressiv gekennzeichneten, tendenziell aufklärerischen Komödien Carlo Goldonis. Wo dessen Theaterreform für eine Nachahmung des wirklichen Lebens und seiner sozialen, zugleich psychologisch charakterisierten Figuren, ihrer Normengerüste und ihrer Konflikte eintrat, da setzte sich Gozzi, bisweilen im Rückgriff auf stereotype Figuren der *commedia dell'arte*, für ein Bühnengeschehen ein, in dem das Wunderbare, das Unerklärliche und das Märchenhafte weiterhin einen wichtigen Platz beanspruchen durfte – und dies unter Beibehaltung traditioneller gesellschaftlicher Machtgefüge mit einer weitgehend unangefochtenen Aristokratie. So machte Gozzi keinen Hehl daraus, dass er das Publikum nicht so sehr aufklären als vielmehr unterhalten und verzaubern wolle. Zwar thematisieren seine Stücke immer wieder auch «eine innere Krise der Herrschaft» (S. 140), doch galten ihm die Magie und die Liebe als probate Mittel der Heilung. Metamorphosen der Menschen zu Tieren oder Statuen,

Zaubereien, das Auftauchen von Geistern – all diese wundersamen Geschehnisse und Vollzüge sind Teil der fiktiven Bühnenwelt. Auch sie wurden wohl mithilfe von verborgenen Mechanismen und Theatermaschinen inszeniert und dabei von den Bühnenfiguren in ihrer Gegebenheit nicht ernsthaft in Zweifel gezogen. Hier also, so lässt sich folgern, mangelt es gerade an jener für die Ästhetik von Spezialeffekten so charakteristischen doppelten Rezeptionsform von Staunen *und* Reflexion, Empathie *und* Distanzierung: Gozzi delectiert sich vielmehr an der «Macht der eingesetzten Mittel über die Fantasie der Zuschauer und deren totale Immersion ins Geschehen» (S. 154). Zwar soll der Zuschauer durchaus moralische Schlüsse aus der dargebotenen dramatischen Handlung ziehen, eine illusionsbrechende Reflexion des Gesehenen sollte dabei aber nicht statthaben.

Stärker auf rhetorisch-poetische als auf theatralisch-audiovisuelle Spezialeffekte zielt dagegen der Beitrag von Barbara Kuhn über Metapher und Zeit in der barocken Ästhetik, namentlich bei Emanuele Tesauro. Ihr Aufsatz wendet sich dessen Auseinandersetzung mit der Metapher in seinem *Cannocchiale aristotelico* (erste Fassung 1654) als «Paradebeispiel einer *folie du voir*» zu, wie ihn Christine Buci-Glucksmann für das Barock insgesamt für charakteristisch hält. Zugleich geht es der Autorin um Tesauros Vorstellung der Metapher als Inbegriff einer Rhetorik und Poetik, der es um die wirkungsvolle Produktion von Effekten, Affekten und einer spezifischen Zeitlichkeit zu tun ist – kurzum, um die Hervorbringung von Staunen auf Seiten der Zuhörer und Leser. Zentral für Tesauros Metapherntheorie ist das Verfahren, durch bildhaftes Sprechen Ähnliches im Unähnlichen kenntlich zu machen und so eine Ästhetik der Gleichzeitigkeit von eigentlich nicht zusammengehörenden Aspekten zu realisieren, etwa im Begriff des Stoppfeldes oder Strohhalmes («*stoppia*») als Metapher des Alters. Einer kausallinearen Auffassung von Temporalität steht dieses Metaphernkonzept radikal entgegen. Simultaneität statt Sukzessivität, Neuheit, Blitzartigkeit und Plötzlichkeit anstelle einer «cartesischen Logik von Ursache und Wirkung» (S. 167), Konfiguration statt Linearität – so ließen sich die wesentlichen Elemente zusammenfassen, die nach Tesauro eine vorbildliche Metapher ausmachen. Auf Seite der Rezipienten dient die Metapher so als sprachlicher Spezialeffekt, mit dem das Aufkommen von Langeweile oder gar Überdruß vermieden, Vergnügtheit produziert und Neugierde auf noch Kommendes aufrechterhalten wird. Insgesamt werden Tesauros Überlegungen von einer dynamischen Bildvorstellung getragen, bei der Bilder *images agentes* sind, die gerade dadurch wirksam werden, dass sie einerseits ein Abwesendes präsent machen und dieses zugleich als abwesend markieren können und andererseits immer auch des Rezipienten bedürfen, um als Bilder vollendet zu werden.

Die Bedeutung von Tesauro wird auch im nachfolgenden Aufsatz von Irmgard Scharold hervorgehoben, nun aber mit einem stärker kulturvergleichenden Akzent auf die höfische Kultur in Italien und in Frankreich, auf Turin (wo Tesauro wirkte) und Paris. Sie interessiert sich vor allem für die barocke Theatralisierung des Lebens, wobei sie insbesondere auf Louis XIV und die in Versailles zelebrierte barocke Kultur des Spektakels fokussiert. Diese ist aus einem intensiven Kulturtransfer mit den oberitalienischen Höfen heraus entstanden und kulminierte im höfischen Zeremoniell und im Festwesen, aber auch in Opern- und Ballettaufführungen. Darüber hinaus geht die Autorin auch auf die Bedeutung von optischen Erfindungen als Metaphern und Medien zur Erzeugung von Spezialeffekten ein, auf Spiegel, Linsen, Prismen und Fernrohre, durch die einerseits Täuschungen geschaffen werden können, die aber andererseits auch, im Sinne Tesauros, dem Ideal der *argutezza*, des Scharfsinns, dienen. Mit Blick auf die Scheinarchitekturen

Zaubereien, das Auftauchen von Geistern – all diese wundersamen Geschehnisse und Vollzüge sind Teil der fiktiven Bühnenwelt. Auch sie wurden wohl mithilfe von verborgenen Mechanismen und Theatermaschinen inszeniert und dabei von den Bühnenfiguren in ihrer Gegebenheit nicht ernsthaft in Zweifel gezogen. Hier also, so lässt sich folgern, mangelt es gerade an jener für die Ästhetik von Spezialeffekten so charakteristischen doppelten Rezeptionsform von Staunen *und* Reflexion, Empathie *und* Distanzierung: Gozzi delectiert sich vielmehr an der «Macht der eingesetzten Mittel über die Fantasie der Zuschauer und deren totale Immersion ins Geschehen» (S. 154). Zwar soll der Zuschauer durchaus moralische Schlüsse aus der dargebotenen dramatischen Handlung ziehen, eine illusionsbrechende Reflexion des Gesehenen sollte dabei aber nicht statthaben.

Stärker auf rhetorisch-poetische als auf theatralisch-audiovisuelle Spezialeffekte zielt dagegen der Beitrag von Barbara Kuhn über Metapher und Zeit in der barocken Ästhetik, namentlich bei Emanuele Tesauro. Ihr Aufsatz wendet sich dessen Auseinandersetzung mit der Metapher in seinem *Cannocchiale aristotelico* (erste Fassung 1654) als «Paradebeispiel einer *folie du voir*» zu, wie ihn Christine Buci-Glucksmann für das Barock insgesamt für charakteristisch hält. Zugleich geht es der Autorin um Tesauros Vorstellung der Metapher als Inbegriff einer Rhetorik und Poetik, der es um die wirkungsvolle Produktion von Effekten, Affekten und einer spezifischen Zeitlichkeit zu tun ist – kurzum, um die Hervorbringung von Staunen auf Seiten der Zuhörer und Leser. Zentral für Tesauros Metapherntheorie ist das Verfahren, durch bildhaftes Sprechen Ähnliches im Unähnlichen kenntlich zu machen und so eine Ästhetik der Gleichzeitigkeit von eigentlich nicht zusammengehörenden Aspekten zu realisieren, etwa im Begriff des Stoppfeldes oder Strohhalmes («*stoppia*») als Metapher des Alters. Einer kausallinearen Auffassung von Temporalität steht dieses Metaphernkonzept radikal entgegen. Simultaneität statt Sukzessivität, Neuheit, Blitzartigkeit und Plötzlichkeit anstelle einer «cartesischen Logik von Ursache und Wirkung» (S. 167), Konfiguration statt Linearität – so ließen sich die wesentlichen Elemente zusammenfassen, die nach Tesauro eine vorbildliche Metapher ausmachen. Auf Seite der Rezipienten dient die Metapher so als sprachlicher Spezialeffekt, mit dem das Aufkommen von Langeweile oder gar Überdruß vermieden, Vergnügtheit produziert und Neugierde auf noch Kommendes aufrechterhalten wird. Insgesamt werden Tesauros Überlegungen von einer dynamischen Bildvorstellung getragen, bei der Bilder *images agentes* sind, die gerade dadurch wirksam werden, dass sie einerseits ein Abwesendes präsent machen und dieses zugleich als abwesend markieren können und andererseits immer auch des Rezipienten bedürfen, um als Bilder vollendet zu werden.

Die Bedeutung von Tesauro wird auch im nachfolgenden Aufsatz von Irmgard Scharold hervorgehoben, nun aber mit einem stärker kulturvergleichenden Akzent auf die höfische Kultur in Italien und in Frankreich, auf Turin (wo Tesauro wirkte) und Paris. Sie interessiert sich vor allem für die barocke Theatralisierung des Lebens, wobei sie insbesondere auf Louis XIV und die in Versailles zelebrierte barocke Kultur des Spektakels fokussiert. Diese ist aus einem intensiven Kulturtransfer mit den oberitalienischen Höfen heraus entstanden und kulminierte im höfischen Zeremoniell und im Festwesen, aber auch in Opern- und Ballettaufführungen. Darüber hinaus geht die Autorin auch auf die Bedeutung von optischen Erfindungen als Metaphern und Medien zur Erzeugung von Spezialeffekten ein, auf Spiegel, Linsen, Prismen und Fernrohre, durch die einerseits Täuschungen geschaffen werden können, die aber andererseits auch, im Sinne Tesauros, dem Ideal der *argutezza*, des Scharfsinns, dienen. Mit Blick auf die Scheinarchitekturen

Andrea Pozzos, die Ästhetik der Lebendigkeit in der Porträtkunst Gian Lorenzo Berninis und dem arguten Gesangsstil in Claudio Monteverdis Oper *Orfeo* (1606–1607) verfolgt die Autorin sodann, wie sich Tesausos Denken in den einzelnen Kunstformen fruchtbar machen ließ.

Mit dem Beitrag von Barbara Schellewald folgt ein gewaltiger geographischer, historischer, kultureller und gattungsmäßiger Sprung, der von der Barockkultur Italiens und Frankreichs wegführt und den Leser in eine Dorfkirche auf Gotland versetzt. Dort hängt ein mittelalterliches Kruzifix, das mit reinem Lapislazuli überzogen ist und folglich mit seinem intensiven Blauton einen spirituellen und transzendenten Fond für den toten Corpus Christi abgibt. Die Autorin verfolgt in diesem Beitrag minutiös und vor dem Hintergrund der Forschungsdebatte die Objektgeschichte, die Aufstellungsmöglichkeiten, die ikonographischen Traditionen und die kulturellen Verbindungsachsen in den Nahen Osten. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurde Lapislazuli lediglich in einer Provinz in Afghanistan abgebaut. Aufgrund seiner Pigmenteigenschaften lässt sich diese kostbare Farbe durchaus als ein ideales Vehikel zur Erzeugung von *special effects* begreifen, hat doch die Neurophysiologie erkannt, dass die Leuchtkraft dieses Blau unsere Augenlider zu durchdringen vermag. Für die Verwendung dieser Farbe im Falle des in seiner Form einzigartigen Kruzifix dürften, wie die Autorin in ihrer detektivischen Rekonstruktion und unter Heranziehung zahlreicher Quellen und Vergleichsobjekte verdeutlichen kann, kirchliche, wirtschaftliche und nicht zuletzt künstlerische Verbindungen nach Byzanz und Venedig ausschlaggebend gewesen sein, auch wenn keine direkten Einflussbeziehungen behauptet werden. Wichtiger dagegen scheint der Autorin die Wirkmacht der Farbe im Kontext einer liturgischen Inszenierung im Kerzenlicht, durch die dem Corpus ein gleichsam schwebender Eindruck verliehen wird.

Den Abschluss macht ein Beitrag des Altphilologen Helmut Krasser, der das Amphitheater als technische Wunderkammer mit erstaunlich modern anmutenden Vorrichtungen vorstellt, die allesamt dazu dienen, das Publikum in Staunen zu versetzen. Die Archäologie konnte insbesondere im Blick auf das Amphitheatrum Flavium rekonstruieren, dass die Untergeschosse der Arenafäche Raum für eine umfangreiche Bühnenmaschinerie boten, zu der unter anderem Aufzüge hin zur Bühnenoberfläche gehörten. Eine Gedichtsammlung des römischen Epigrammatikers Martial bildet darüber hinaus eine wichtige Quelle, um den zeitgenössischen Rezeptionshorizont zu rekonstruieren. Insgesamt stehen dabei für den Autor staunen machende Vorrichtungen im Zentrum, durch die etwa das Amphitheater in einen künstlichen See für die Aufführung spektakulärer Seeschlachten verwandelt werden konnte. Bei all diesen Darbietungen sollte stets deutlich werden, dass der Zuschauer «Teil einer exzeptionellen Inszenierung» sein konnte, bei der er aber stets «die Inkommensurabilität des Kaisers, als des eigentlichen Konstrukteurs des wundersamen Geschehens» (S. 247), anerkennen sollte. In einer sprachlich komplexeren Weise als bei Martial wird eine solche theatrale Darbietung in einer Ekloge des Calpurnius Siculus inszeniert, in der der Autor eine Ekphrasis anbietet, durch die der Leser gleichsam zum Augenzeugen des Geschehens gemacht werden soll.

Wenn man als Leser bei der Lektüre der Aufsätze bald schon an weitere Artefakte, Debatten und allgemeiner noch an Phänomene denkt, deren Bearbeitung unter der gewählten Fragestellung mindestens genauso gewinnbringend gewesen wäre, so ist dies wohl weniger ein Manko als vielmehr Signum der Produktivität der aufgeworfenen Forschungsfrage. Aus kunsthistorischer Perspektive (die dem Rezensenten nahe steht) würde man sich beispielsweise eine eingehende Untersuchung zur barocken Decken-

malerei als einem sicherlich zentralen Schauplatz für die Entstehung bildkünstlerischer Spezialeffekte in der Frühen Neuzeit wünschen, wobei der Aufsatz von Irmgard Scherold zumindest knapp auf Andrea Pozzos berühmte *trompe l'œil*-Malerei in Sant'Ignazio in Rom (1685–1694) eingeht. Auch mit Blick auf die Gegenwartskunst fallen einem so gleich zahlreiche signifikante Beispiele ein, etwa Olafur Eliassons auf Publikumspartizipation und Erhabenheitseffekte zielende Rauminstallationen, wie er sie besonders öffentlichkeitswirksam (und karrierefördernd) in seiner berühmten Simulation einer untergehenden Sonne in der Turbinenhalle der Londoner Tate Modern präsentierte (*The Weather Project*, 2003). Im Rahmen des «Vorhaben[s] einer interdisziplinären Geschichte der Spezialeffekte» (S. 8) könnte man zudem einen Beitrag vermissen, der auf die für die gegenwärtige Kultur wohl wichtigste Maschinerie zur Erzeugung von Spezialeffekten einginge, nämlich auf das weiterhin prosperierende Feld der *virtual reality* (sowohl im Film als auch in Videospiel, neuerdings auch im Bildungsbereich). Doch wie gesagt, es versteht sich von selbst, dass ein solcher Sammelband nicht alle möglichen Untersuchungsgegenstände abdecken kann.

Vom vielversprechenden Titel einer *Archäologie der Spezialeffekte* sollte man also keine mehr oder minder erschöpfende Gesamtdarstellung erwarten. Vielmehr bietet der Band – um im Bild zu bleiben – einzelne Probebohrungen, die jedoch für sich genommen, aber auch im Zusammenspiel erhellende Konturen einer Ästhetik und Poetik des Staunens zu Tage bringen. Wie die knappen Zusammenfassungen der einzelnen Beiträge vielleicht deutlich gemacht haben, liegt der Reiz und Gewinn, aber auch die (für manchen Leser vielleicht erschöpfende) Herausforderung dieses Bandes in der Vielzahl von Einsichten, die die selbst für einen interdisziplinären Band ausgesprochen diversen Themengebiete mit sich bringen: So begegnet man bei der Lektüre höchst unterschiedlichen methodischen Zugängen und erhält dadurch stimulierende Einblicke in ein noch junges Forschungsfeld, zu dessen Bearbeitung zugleich auf weit gediehene Untersuchungsweisen in den einzelnen Disziplinen zurückgegriffen werden kann.

Dominik Brabant
 Universität Eichstätt-Ingolstadt
 Dominik.Brabant@ku.de

Englisch und Amerikanisch

Sarah Briest: *Married to the City. The Early Modern Lord Mayor's Show Between Emblematics and Ritual*. Heidelberg: Winter Verlag, 2019. Pp. 220; 16 Abb. Geb. € 35.00.

Die *Lord Mayor's Show*, eine opulente Prozession über die Themse nach Westminster, mit der jährlich die Amtseinführung des Lord Mayor gefeiert wurde, war von zentraler Bedeutung für das kulturelle Leben der frühneuzeitlichen City of London. Diese Selbstdarstellung von Zünften und städtischer Administration, oft in bewusster Abgrenzung zu monarchischen Ritualen, war eine bunte Mischung performativer Ele-