

SEKTION 18

Das Gesicht als Schauplatz: Virtualität und Verkörperung des Affekts

1. Bernd Bösel (Universität Potsdam):

The icon as affective medium

The lecture asks to what extent the image type of the icon in the sense of the cult and saint image in the Greek Orthodox tradition can be described as an affective medium. Following Friedrich Kittler's triad of medial functions, "affective media" can be defined as media that selectively transmit, store and/or process affects. Specifically, the icon will be considered in its power to transmit affects. Which affects are primarily involved? Which pictorial elements are encoded in which way and how central is the role of the representation of faces? What processes of affectation can and should icons trigger and guide in the viewer? And can the orthodox concept of "theosis" (deification) be recast within the framework of a cultural studies theory of affect?

References

- Bösel, Bernd (2022): "Affective Extractivism", in: Stefan Herbrechter et al. (eds.): *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*, Online First, March 30th.
- (2022): "Was heißt kultivieren?", in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1, 101-118.
- (2021): *Die Plastizität der Gefühle. Das affektive Leben zwischen Psychotechnik und Ereignis*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- (2020): "Affective Media Regulation, Or: How to Counter the Blackboxing of Emotional Life", in: Bernd Bösel, Serjoscha Wiemer (eds.): *Affective Transformations. Politics – Algorithms – Media*, Lüneburg: me-son press, 51-70.
- (2018): "Immunsierung der Psyche, Maschinsierung der Affekte. Neue Paradigmen der Affektkodierung im 19. Jahrhundert", in: Susanne Schlünder, Andrea Stahl (eds.): *Affektökonomien im 18. und 19. Jahrhundert*, München: Fink, 33-52.

2. Virginie Brager (Otto-Friedrich Universität Bamberg):

Les Yeux sans visage (Georges Franju) ou la dernière séance

Si le visage s'avère être notre meilleur outil d'identification personnelle, la construction de son image visuelle semble être de nos jours plus complexe qu'auparavant. À travers ces nouvelles images que nous apportent les nouvelles technologies et qui nous accompagnent quotidiennement, la notion de représentation fidèle du visage n'a plus de véritable place: tout d'abord peint puis photographié, filmé, retouché, agrandi, tatoué, le visage subit lui-même diverses transformations (rhinoplastie, implants, etc.) qui le modifient considérablement. Au sein d'une société noyée d'images, nous assistons donc à une forme de déconstruction du visage et entrons dans une nouvelle ère, celle du cybervisage, modulable à l'envi, selon nos envies.

Modifier volontairement et momentanément son visage, le maquiller par jeu d'acteur ou par séduction, le cacher derrière des masques selon des rituels ou traditions tels que celles de carnaval – qui dans son étymologie signifie changer de peau – ont toujours existé. Mais la préoccupation principale de Pierre Brasseur dont nous allons parler maintenant est tout autre. Ce célèbre chirurgien qui, pour tenter de redonner un visage « acceptable » à sa fille, défigurée dans un accident de la circulation, va procéder à la greffe du visage

d'une autre jeune femme préalablement assassinée (cf. Pedro Almodovar : *La piel que habito*). Mais cette tentative *risquée* va s'avérer fatale.

Peut-on se demander, à l'instar de ce film, s'il est possible de durablement *changer de peau* (cf. les paroles du *blues du businessman* de Claude Dubois) ...ou de visage ou est-ce encore une illusion ? Le visage ne se réduit-il donc qu'à un écran de peau sans visage transférable ou cache-t-il une autre profondeur enfouie dans des dédales de notre être qui rend tout transfert impossible ? Ce sont ces aspects que j'aimerais aborder lors de ce colloque.

3. Jörg Dünne & Francisco Tursi (HU Berlin):

Szenen einer Poetik der Entstellung: Vitriolierte Gesichter in der französischen und argentinischen Literatur um 1900 | 2000

Die Figur der *vitrioleuse* taucht in der französischen Kulturgeschichte, so die Historikerin Karine Salomé, gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Frau auf, die erlittenes Liebesleid durch Säureattacken auf ehemalige Liebhaber und Ehemänner rächt. Das Gesicht als bevorzugtes Ziel solcher Attacken wird dabei zum Austragungsort, in dem die Spuren von Affekthandlungen sichtbar werden – gerade in seiner Entstellung wird es dabei bedeutsam als ‚anderer Schauplatz‘ eines Kampfes der Geschlechter, Klassen und politischen Überzeugungen mit wechselnden Täter- und Opferkonstellationen. In literarischen Fortschreibungen dieser Konstellation im 20. und 21. Jahrhundert, so die Annahme, die dem Beitrag zu Grunde liegt, transformiert sich der Schauplatz des Gesichts insofern noch weiter, als es im Zeichen ästhetischer Chirurgie zu einer in architektonischen bzw. geographischen und geologischen Metaphern beschreibbaren ‚Krisenlandschaft‘ wird, die sich zunehmend von seinem ‚natürlichen‘ Körper als Substrat ablöst und mit unterschiedlichsten, nicht zuletzt poetologischen Bedeutungen aufgeladen werden kann.

Unser gemeinsamer Beitrag möchte die transatlantische Entfaltung des Phantasmas der Figur der *vitrioleuse* sowie insbesondere des Schauplatzes des entstellten Gesichts mit seinen sich verselbständigenden Transformationen anhand des argentinischen Romans *El desierto y su semilla* von Jorge Baron Biza (1998) untersuchen, der mittels einer leichten Fiktionalisierung seiner eigenen Familiengeschichte das Täter-Opfer-Schema umkehrt und vom Gesicht der Mutter des Erzählers handelt, das durch eine Säureattacke ihres Mannes, zugleich der Vater des Erzählers, entstellt wird.

Die Haut des vitriolierten Gesichts der Mutter wird dabei als Chiffre betrachtet, die über die Brutalität der Attacke selbst hinausreicht und sich in ein Modell der Destruktion mit weiter reichenden Konsequenzen einschreibt: Das Gesicht wird zu einem (über-)körperlichen Schauplatz, auf dem insbesondere verschiedene metapoetische Fragen wie die Linearität der Erzählung, die verwendete Sprache und die Identität des Erzählers verhandelt werden. Somit entsteht ein Modell, in dem die Destruktion paradoxerweise als konstruktives Prinzip des Werkes gelten kann, das im Endeffekt die Entwicklung der Erzählung ermöglicht und legitimiert.

Bibliographie

Baron Biza, Jorge (2010): *Por dentro todo está permitido*. Jorge Baron Biza. Reseñas, retratos y ensayos, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Boero, María Soledad (2017): *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica*, Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.

Derrida, Jacques (1967): „Freud et la scène de l'écriture“, in: *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 293-340.

Salomé, Karine (2020): *Vitriol: les agressions à l'acide du XIX^e siècle à nos jours*, Ceyzérieu: Champ Vallon.

4. Alize Hazard (King's College London):

Medieval/Modern Faciality: 'Non-figuration' and the Illusion of Interiority

In this talk I start from the enigma of doodled faces in the margins, and sometimes the text, of medieval manuscripts. These emphatically human faces, sometimes facing us, other times seen in profile, and often sporting a 'Mona Lisa smile', pose an impossible question for the viewer: who am I? These unassuming line drawings bear little to no relation to the text they accompany, but they inflect it with the startling possibility of meaninglessness, all the more disturbing for its being raised by the most meaning-laden motif of all. I explore what it means to understand the radical non-figuration of these images, and the implications of being confronted with a face that fails at its most basic task: representing a person. The faces belong to no one, they represent no one and, indeed, nothing beyond their own faciality. Stripped of the possibility of interiority but relentlessly suggestive of this, what is 'facial' about these doodles?

I then consider the converse: literary motifs, such as the shield of a knight, that are not faces but which seem to do much of the work of the face: designating, representing, identifying and communicating. Putting these two strands together, then, we might ask ourselves: what really makes a face, form or function? Finally, I discuss what (if anything) is particularly medieval about these phenomena, and suggest that we find ourselves now living in an age in which the face has perhaps lost some of its cultural complexity as it is increasingly used simply to identify.

References

Hazard, Alice: *The Face and Faciality in Medieval French Literature, 1170-1390*, Cambridge: Boydell & Brewer 2021.

——— "Sexuality, Iconography, and Fiction in French: Queering the Martyr", in: *Modern Language Review* 116:2 (2021), 376-377.

——— "Representing the Dead: Epitaph Fictions in Late-Medieval France", in: *Modern Language Review* 113:1 (2018), 242-243.

5. Gesine Hindemith (Universität Stuttgart):

Kristallisation des Ausdrucks – Dantes Affekte auf den Gesichtern des frühen Films

Zu Beginn der Kinogeschichte ist Dantes *Divina Commedia* ein beliebter Stoff für Verfilmungen. In Italien gibt es vier Versuche, den ersten Teil, „Inferno“, in bewegte Bilder zu setzen: *Inferno* (1906); *Il Conte Ugolino*, Giuseppe De Liguoro (1907); *Inferno*, Produktion Helios (1911); *L'Inferno*, Produktion Milano (1911). Der Beitrag greift die Milano Produktion aus dem Jahr 1911 heraus, die mit einer Länge von 90 Minuten einen monumentalen Versuch darstellt, wichtige Szenen aus dem „Inferno“ zu verfilmen. Untersucht worden ist bereits die Nähe der filmischen *mise en scène* zu den Darstellungen von Gustave Doré. Hier soll es dagegen um eine spezifische Bestimmung der physiognomischen Bildqualitäten gehen, die den im Text produzierten Affektausdruck von Dantes Epos in das filmische Medium übersetzen. Der Film arbeitet nicht so sehr mit der Großaufnahme, Gesicht und Mimik sind jedoch in Zusammenhang mit der Gestik wesentlich an einer Bildästhetik beteiligt, in welcher eine affektische Kristallisation des Ausdrucks beobachtet werden kann. Angesetzt werden dabei Balász' Ausführungen zur Physiognomie, in denen er Bezug nimmt zu Bergsons Analyse der *durée*. Das Beispiel ist hier eine Melodie, die zwar in der Zeit abläuft, aber nicht in der Zeit entsteht, sondern durch die Bezüge der Töne zueinander immer schon ein Ganzes bildet. Insofern soll es um den Versuch gehen, die melodische Terzinenstruktur, innerhalb derer Affekte in der *Divina Commedia* dargestellt werden, und die affektische Kristallisation in den Filmbildern als Bezugsgeflechte zu denken,

denen eine jeweils spezifische Physiognomik des Ausdrucks eignet. Die Filmbilder transponieren so den im Text enthaltenen virtuell-physiognomischen Affektausdruck in eine spezifisch filmische Bildästhetik.

Bibliographie

Balázs, Béla (2001): *Der Geist des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (eds.) (2002): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl Verlag.

Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (eds.) (1996): *Geschichten der Physiognomik*, Freiburg i.Br.: Rombach Wissenschaft.

6. Massimo Leone (Università di Torino):

The Impassive Face

The talk will focus on one figure of the face in particular, tentatively named “the impassive face”. The main thesis of the talk stems from the observation that, in many cultures, and through the centuries, there has often been constructed a mythology of the face of the man or woman who, even in desperate circumstances, shows no emotion in his or her face but, on the contrary, faces adversity impassively. This ideal of an emotionally immobile countenance in the face of misfortune is condensed in the Latin ideal of equanimity, which originally indicated, precisely, the ability to maintain unperturbed judgment even in the midst of the storm. Archetypically attributed to the philosopher Anaxarchus, equanimity is later associated with a precise iconography, that of the philosopher who, even in the burning city, maintains an unperturbed face and, with a steady hand, holds a scale. Having become an emblem of William I of Holland (“The Silent One”), the ideal of equanimity later has a fortune in Christian culture as well, where it is expressed at the highest level in both hagiographic and iconographic depictions of the face of martyrs, always the same despite torture. In 1914, William Osler, the founder of medical excellence at Johns Hopkins University, published a lecture entitled, precisely, *Aequanimitas*, in which he implicitly takes up this tradition, both classical and Christian, to design the behavior and therefore also the face of the ideal physician, who, according to Osler, must remain impassive in the face of illness and pain.

The talk proposed here will contrast this tradition of constructing the heroic and impassive face (of the wise man, the martyr, the soldier, the physician) with the effects they have on the biopolitics of the suffering face. What in the mythological construction is presented as a heroic face in fact becomes a dysfunctional face for those in the non-heroic private sphere who are affected by various forms of “flat affect”, or the inability to express emotions through the face. This expressive inability can be related to that which instead characterizes verbal language, known as “alexithymia”. After reviewing the most recent literature on the relationship between pathological facial inexpressivity and pathological inability to express emotions in language, the communication will argue the hypothesis that the mythological construction of the impassive face in fact often becomes a Procrustean bed for the individual faces of ordinary people, those who deal with the dailyness of illness and pain and, at the same time, receive from a millennia-old history the implicit indication that, in spite of all adversity, it is still best to maintain an “impassive face”. Instead, the talk will propose a different paradigm, that of the “passible” face, in which a new heroicness (to include that of the physician) is earned not by the repression of emotions but by the manifestation of empathy in and through the face.

References

Leone, Massimo (2023): “Viso, volto, faccia e sembiante in Dante”, in: Francesco Galofaro and Maria Magdalena Kubas (eds.): *Questioni di santità: Prospettive semiotiche su Dante*, special issue of *Ocula*, 23, 26, 22-36.

- (2023): “La vera icona numérique : l'énonciation du visage divin à l'ère des algorithmes”, in: Louis Herbert, Étienne Pouliot, Éric Trudel et Georges Vasilakis (eds.): *Sens de la transcendance : Sémiotique et spiritualité* [“Rencontres”, 552], Paris: Garnier, 387-408.
- / Marco Viola (eds.) (2022): *What's so Special About Faces? Visages at the Crossroad Between Philosophy, Semiotics and Cognition*, special issue of *Topoi*, 41:4.
- (2022): “L'idéologie sémiotique des deepfakes”, in: Ludovic Châtenet (ed.): *Images, mensonges et algorithmes : La sémiotique au défi du Deep Fake*, special issue of *Interfaces numériques*, 11:2, 1-16.
- / Silvia Barbotto / Cristina Voto (eds.) (2022): *Rostrosferas de América Latina: Culturas, tradiciones y mestizajes* [“I saggi di Lexia 44”], Rome: Aracne.
- (2022): “Visage Mathematics: Semiotic Ideologies of Facial Measurement and Calculus”, in: Marcel Danesi (ed.): *Handbook of Cognitive Mathematics*, Cham (CH): Springer, 1-26.
- / Remo Gramigna (2021): *Cultures of the Face*, special issue of *Sign Systems Studies*, 49:3-4.

7. Gregor Lilienfein (Johannes Gutenberg-Universität Mainz):

Die ‚Vielgesichtigkeit‘ barocker Subjektivität: Fluidität und Starre von Identität in Tirso de Molinas *Don Gil de las calzas verdes*

„Wir alle spielen Theater“ lautet die vielrezipierte These des Soziologen Erving Goffman in seinem gleichnamigen Buch (Goffman 1958). Die menschliche Persönlichkeit setzt sich ihm zufolge aus einer Aneinanderreihung sozialer Rollen zusammen, wohingegen das Verhältnis zur jeweiligen Darstellung zwischen Zynismus und Überzeugung schwanken kann (vgl. ebd.: 19 ff.). Gerade in postmodernen Zeiten, in denen fixe Identitäten und Rollen zunehmend spielerisch verschoben werden, stellen sich Fragen nach Gesicht und Maske, Authentizität und Künstlichkeit von Affekt. Die Vorstellung des *Theatrum Mundi* findet sich bereits in Antike und Mittelalter, doch in der frühen Neuzeit ist eine entscheidende Zäsur zu beobachten, die sich in der Entwicklung hin zum Barocktheater manifestiert und die eine neue Art des Verschwimmens von Theater und Wirklichkeit markiert. Hans Belting spricht von einer „Vergesichtung des Theaters“ (Belting 2013: 63) und erläutert unter Bezug auf Helmuth Plessners Anthropologie des Schauspielers, wie im Barocktheater die antike Maske durch den Gefühlsausdruck des Gesichts ersetzt wird: „Die Unschärfe zwischen Gesicht und Maske erfordert einen genaueren Blick auf den Prozess, in dem sich die Maske dem Gesicht einverleibt und als Gesicht wiederkehrte.“ (Ebd.)

Die „Vergesichtung“ des Theaters und eine Theatralisierung des Gesichts in der sozialen Realität scheinen Hand in Hand zu gehen in einer Zeit, in der mehr und mehr Formen der Darstellung von Affekten als reine Rhetorik begriffen werden: „Die Suche nach der Lesbarkeit des Gesichts [...] setzte synchron mit der Auf-führung des Gesichts auf der Bühne ein. Somit verlief die Wechselwirkung zwischen Theater und Leben in doppelter Richtung.“ (Belting 2013: 63) Das Begriffspaar Barock und Rhetorik ist bestimmend nicht nur für das Theater, sondern auch für die bildenden Künste und die Architektur (vgl. Strunck 2017: 435). Die rhetorische *actio* diente als Vorbild der barocken Malerei, „wenn es um die Affektdarstellung im Bild ging“ (ebd.: 443). Auch in der Wissenschaft des Barockzeitalters ist eine Theoretisierung der „von der Rhetorik angeregte[n] Kodifizierung des Affektausdrucks“ (ebd.) zu beobachten: Giovanni Bonifacio legte mit *L'arte de' cenni* (1616) einen Beitrag zur Wissenschaft der Gestik vor, eine Herangehensweise, die in Frankreich von Charles Le Brun in seinem *Traité des passions* (1698) auf den Bereich der Mimik übertragen wurde.

Dieser Wechselwirkung möchte ich in meinem Vortrag eine vertiefende Betrachtung widmen. Gegenstand der Analyse ist die Dialektik von Imaginärem und Symbolischem in der Vielgesichtigkeit Doña Juanas in Tirso de Molinas maskenloser Verwechslungskomödie *Don Gil de las calzas verdes* (1615). Obwohl ihr Gesicht in jeder ihrer fingierten Rollen optisch gleich bleibt, hält sie ihre Umwelt mit einem komplexen Spiel von Briefen und Maskeraden in Atem: „She can be a man, woman, not-man (but not woman), not-woman (but not man), or even not a person but only a spirit.“ (Stroud 1996: 167) Ziel meines Vortrags ist es, die von

Belting diagnostizierte „Unschärfe zwischen Gesicht und Maske“ (Belting 2013: 63) mit den politischen Dimensionen frühneuzeitlicher Subjektivität in Spanien in Verbindung zu bringen und dem Rätsel nachzugehen, warum gerade in einer Zeit der Rationalisierung von Herrschaft im aufkommenden Absolutismus die Grenzen von Erscheinung und Realität der Affekte unscharf werden.

Bibliographie

Belting, Hans (2013): *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München: C. H. Beck.

Goffman, Erving (1991): *Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper.

Stroud, Matthew D. (1996): *The Play in the Mirror. Lacanian Perspectives on Spanish Baroque Theater*, Lewisburg: Bucknell Univ. Press.

Strunck, Christina (2017): „Die Kunsttheorie des Barock“, in: Wolfgang Brassat (ed.): *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlin: De Gruyter.

8. Anca Parvulescu (Washington University in St Louis):

Proust’s Faces. Envelopes, Snapshots, Masks

This paper starts from an intriguing statement in Brassat’s *Proust in the Power Photography*: “Proust was passionately dedicated all his life to the exploration of the human face, whose expression he traced in the countless photographs collected since his youth. For there each individual personality can be read as an open book.” Fascinated with end-of-the-century physiognomy, Marcel Proust collected faces. In turn, his work grappled with what he took to be both the temptation and dilemma of the face. The paper traces the development of the character of Odette in Marcel Proust’s *In Search of Lost Time*. If in *Swann in Love* Odette functions as an ekphrastic projection of Swann’s desire (a Botticelli fresco), in *At Mme Swann’s* she reclaims her face, creating a new, personal style of face: “une physiognomie personnelle”. The text describes a process of facialization as a mode of self-invention, akin to what Mina Loy calls “auto-facial-construction.” Thus reinvented, Odette is the only character in the novel who does not age. Time, memory, and face form a modernist conceptual constellation. The difficulty of reading the faces of the aged characters in the *bal des têtes* scene offers the very impetus for the narrator’s aesthetic project, the novel he would write. If, in Walter Benjamin’s reading of Proust, the face functions as a “handle of memory,” I argue that the paradigmatic object of memory retrieval for Proust *is* the face.

References

Parvulescu, Anca (upcoming): *Modernist Faces: Physiognomy and Facial Form*.

——— (2018): “Affect,” in: Robin Truth Goodman (ed.): *Bloomsbury Handbook of Twenty-first Century Feminist Theory*, London: Bloomsbury.

——— (2010): *Laughter: Notes on a Passion*, Cambridge, Mas.: MIT Press.

9. Karin Peters (Johannes Gutenberg-Universität Mainz):

Se voir le visage par les miroirs: Staging feeling on bourgeois faces in Marivaux’ Journaux

As is well known, the misanthropic comedy of Marivaux’s *Journaux* is mostly based on the fact that their narrator can be reduced to a critical-satirical gaze. In this constellation, the face in particular is repeatedly at the center of a cascade of observation: the distanced, male narrator is constituted in his role as spectator and critical anthropologist of Parisian society precisely by describing the theatrical facial expressions of his fellow human beings (most of whom are bourgeois, of course). While he sees clearly, however, his objects

of description remain strangely blind to themselves and are only seen: how they act on the social stage or examine themselves when looking in the mirror whilst checking the effect of their facial theater.

The talk wants to examine this double staging: On the one hand, the staging of the bourgeois subject who looks into the mirror and thereby performs their belonging to the European myth of the emotional subject via the presentation of facial signs of affect. On the other hand, the performance of the narrative observer who, as a critic, wants to expose the bourgeois subjects and their staging and, in the mode of satire, portray himself as a rational, enlightened subject: Only he can 'see', according to Marivaux, that the French *peuple* is incapable of any sovereign feeling and thinking, but is rather an affect machine that allows itself to be mechanically and above all slavishly affected by all things that surround it. Finally, this finding will be placed in the larger context of a history of emotion that interprets the Western cult of bourgeois privacy of feeling as a historically conditioned withdrawal of subjects and their art from the sphere of (bio-)political power.

References

- Détrie, Catherine (2001): "Du spectateur à l'énonciateur : voici, voilà, voir dans *Le Spectateur français* de Marivaux", in: *L'Information Grammaticale* 91:1, 29-33.
- Martin, Christophe (2001): "« Microlectures ». Sujets mineurs et finesse de perception dans les *Journaux* de Marivaux", in: *Littératures* 45:1, 133-149.
- Mirlo, Audrey (2017): *Narcisse philosophe : une figure de la fiction française du premier XVIIIe siècle*, Paris: Honoré Champion.
- Rivers, Christopher (1994): *Face Value. Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press.

10. Bastian Piejko (Johannes Gutenberg-Universität Mainz):

Faziale Grenzerfahrungen: Der geöffnete Mund als Präsenzfigur des *Realen*

Als Jacques Lacan in seinem XX. Seminar *Encore* die Frage nach dem Prinzip eines nicht-phallischen Genießens stellt, reichen ihm einige wenige Sätze, um einen scheinbar mehr als evidenten Beweis heranzuziehen: Man müsse nur nach Rom gehen und sich die Heilige Theresa von Bernini (1645-1653) ansehen, um sofort und ohne Zweifel zu verstehen, dass sie *genießt* (Lacan 1975: 70). Lacan meint damit das spezifische Genießen einer *jouissance féminine*, die, hier in der Metapher Gottes, in der Lage ist, so etwas wie den *Anderen* zu genießen, wofür die spanische Liebesmystik einige anschauliche Beispiele liefert. Zwei Dinge sind dabei interessant: Zum einen kann dieses Genießen laut Lacan zwar erfahren (*éprouver*), aber nicht gewusst (*savoir*) werden. Es ist also nicht positiv repräsentierbar im Sinne einer Symbolisierung und reicht damit in den Bereich dessen, was er das *Reale* nennt. Zum anderen suggeriert Lacan, nur der schiere Verweis auf eine Statue lasse dies wiederum ebenso unmittelbar erfahrbar werden. Besonders dem Gesicht wird dabei eine große Bedeutung zugesprochen und seit jeher prominente Aufmerksamkeit zuteil (vgl. u. a. Bataille 1957). Um jedoch zu verstehen, wie diese besondere Erfahrung so eindringlich vermittelt wird, bedarf es meiner Ansicht nach der Untersuchung eines maßgeblichen Aspektes: des geöffneten Mundes.

Dieser offene Mund ist eigentlich ein zwiespältiges Phänomen. Als passagerer und bi-direktionaler Raum öffnet er das Gesicht zum Körper hin, verbindet das Außen mit dem Innen, ist Ort der Einfuhr von lebensnotwendiger Nahrung sowie zentraler Ort der Laut-Artikulation und also dem Natürlichen wie dem Kulturellen gleichermaßen verbunden (vgl. Böhme/ Slominski 2013: 14f.). Mit dem Mundraum öffnet sich zugleich die bühnenhafte Oberfläche fazialer Affektvermittlung auf ihre ungeordnete Hinterbühne und zeugt damit von der prinzipiellen Unabgeschlossenheit des Körpers. Mit Lacan formuliert, wird hier also die imaginäre Ganzheit des Körpers prekär. Nicht umsonst schreibt auch Michail Bachtin dem offenen Mund eine Sonderrolle bei grotesker Körperlichkeit zu, die alles andere zur „bloße[n] Umrandung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrunds“ werden lässt (Bachtin 1969: 16). In der daraus

aufgebauten ästhetischen Isotopie steht das ‚klaffende Maul‘ dem Höllenschlund selbst in nichts nach und war folglich ausschließlich der niederen Kunstform der Groteske oder anatomischen Studien zugeordnet (Böhme 2002: 2f.) Mag der offenstehende Mund der Heiligen Theresa auch eine gänzlich sublimere Version dieser Öffnung sein, so ist es dennoch verwunderlich, dass die christlich-katholische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts sich vermehrt auf diesen Grenzgang einlässt.

Am Beispiel von Berninis Zeitgenossen Francisco de Zurbarán möchte ich in diesem Vortrag der Verbreitung von offenen Mündern in der Darstellung von Heiligen nachgehen. Ein Blick auf sein Werk illustriert eindrücklich in allen Facetten, was Charles le Brun schließlich 1702 als schematischen Prototypen der Verzückung oder Extase festschreiben wird. Ungeachtet aller dahingehenden, differenzierten Modulationsoptionen der gesamten Mimik, scheint sich bis heute wenig an dieser reinen Bestandsaufnahme geändert zu haben. Auch in aktuellen Katalogtexten werden Gesichtsausdruck und offener Mund lediglich – ähnlich zu Lacan – als Argument tiefer ekstatischer Erfahrung ins Feld geführt, nicht aber gefragt, warum dieser Eindruck entsteht oder bei Zurbarán so virulent wird. Ich möchte deshalb ebenfalls deren bildnerische Funktion herausarbeiten, die sich vor dem Hintergrund eines gegenreformatorischen Bildkonzepts nach den Beschlüssen des Konzils von Trient (1545-1563) auszuformen beginnt. Der geöffnete Mund erweist sich dabei nicht nur als prekärer Ort der Ambivalenz, sondern als Schnittstelle der Vermittlung in zweierlei Hinsicht. Während bspw. die nach oben verklärt verdrehten Augen der Heiligen Zurbaráns eine klare Deixis zu Gott im Himmel bilden, ist es der Mund, der den Moment der inneren, nicht sichtbaren Erfahrung von göttlicher Präsenz als umrandete Leerstelle repräsentierbar macht. Zugleich ist er damit bevorzugter Vermittler affektiver Regung für den zeitgenössischen Betrachter, der dies in die Erfahrung der eigenen Spiritualität übernehmen soll. Mein Vorhaben ist es, durch die psychoanalytische Rahmung dieses Phänomen in ein Modell zu überführen, das den geöffneten Mund in all seiner Varianz als Instrument von Grenzerfahrung im geistig/körperlichen wie metaphysischen Sinne profiliert. Damit soll der geöffnete Mund als Präsenzfigur des *Realen* anschlussfähig werden an spätere Epochen, die darin nicht mehr das Göttliche zu erkennen vermögen, aber dennoch jene Erfahrung zum Ausdruck bringen, die sich eigentlich nicht vermitteln lässt.

Bibliographie

- Aggermann, Lorenz (2013): *Der offene Mund: Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin: Verlag Theater der Zeit.
- Bachtin, Michail (1969): „Die groteske Gestalt des Leibes“, in: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser, 15-29.
- Bataille, Georges (1957): *L'Érotisme*, Paris: Minuit.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: C.H. Beck.
- Böhme, Hartmut (2002): „Erkundungen der Mundhöhle. – Zur Kunst von Anselmo Fox“, in: Ziad Mahayni (ed.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst. Festschrift für Gernot Böhme*, München: Fink, 1-20.
- Böhme, Hartmut/ Slominski, Beate (eds.) (2013): *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, München: Fink.
- le Brun, Charles (1702): *Méthode pour apprendre de dessiner les passions*, Amsterdam: François van der Plaats.
- Kühn, Rolf (2020): *Psychoanalyse, Philosophie und Religion – wer leitet die Kultur?* Göttingen: V&R Unipress.
- Lacan, Jacques (1975): *Encore. Séminaire XX*, Paris: Seuil.
- Stoichita, Victor I. (1995): *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London: Reaktion Books.

11. Bernard Ribémont (Université d'Orléans):

Le visage, lieu d'expression des passions et de leur contrôle, lieu d'identification morale et sociale dans la littérature médiévale

La littérature médiévale offre principalement trois places au visage. La première relève de la piété et d'une émotion spirituelle qu'emblématise Augustin, reprenant les vers d'Ovide qui feront *flores* dans la littérature morale et d'édification :

*Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
Os homini sublime dedit caelumque tueri
Jussit et erectos ad sidera tollere vultus* (*Mét.*, v. 84-86)

Dieu a distingué l'homme de la bête en lui donnant un visage lui permettant de contempler le Ciel. C'est des yeux du visage que coulent les larmes de Marie-Madeleine, ces larmes qui sont une marque d'une foi intense, voire mystique, que les créatures de Dieu versent comme un don vers leur Seigneur (Nagy 2000).

La deuxième place du visage concerne la littérature didactique, où le visage est vu principalement comme un espace dans lequel s'expriment des émotions qu'il convient de contrôler. C'est ce que préconisent par exemple *Le Roman de la rose* ou l'encyclopédie *Placides et Timéo*.

Enfin, si la littérature chevaleresque fournit un ensemble de descriptions, souvent stéréotypées, relatives aux activités de l'aristocratie premières à ses yeux – batailles, duels, tournois, banquets –, elle en est plutôt avare en matière d'environnement ou de précisions corporelles. Le visage occupe cependant une place particulière, car il est le siège de la manifestation des émotions, souvent très vives, qui sont mises en relief sous la plume des auteurs : la douleur et le deuil, avec des visages couverts de larmes, à la peau déchirée ; l'inquiétude, l'angoisse, comme celle qui naît au spectacle d'un duel judiciaire ; la colère (Freudenberg 2009, Méniel 2004), telle celle, célèbre, de Guillaume d'Orange ; la peur, devant un adversaire paraissant invincible, gigantesque (Isoré, Corsolt...). De ce point de vue, le portrait, aussi stéréotypé soit-il, a sa place dans une histoire des émotions, à côté des gestes (Barasch 1976, Schmitt 1990) et des paroles et de l'expression de ces émotions, conçues comme « territoire des phénomènes affectifs transitoires de plaisir-déplaisir, de désir-répulsion, dans l'infinie diversité de leurs configurations, qui sont associés par le sujet à l'évaluation de la situation vécue » (Boquet/ Nagy 2009, 47).

À parcourir divers genres de textes médiévaux, il apparaît que le visage est un lieu de tensions, car le visage *révèle*. Il faut donc pouvoir en contrôler l'aspect, contrôle qui peut être positif – marquer sa bonne éducation – comme négatif – les femmes trompent au moyen d'onguents. Le visage est, aussi, comme le corps malade biblique, le révélateur de l'âme : la laideur n'est-elle pas le signe de l'âme pécheresse, comme celle de la vieille entremetteuse de Villon ? Enfin, le visage est un marqueur d'identification sociale : la belle aristocrate a le « vis beau et les yeux pers », le bouvier d'*Aucassin et Nicolette* a le visage bestial.

L'objet de cette contribution est donc d'étudier, à travers quelques exemples, les différents portraits de visage qu'offre la littérature médiévale, en situant l'étude dans la perspective d'une histoire des émotions et d'une histoire des représentations littéraires de la société et des mentalités du Moyen Âge.

Bibliographie

- Barasch, Moše (1976): *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York: New York Univ. Press.
- Boquet, Damien / Nagy, Piroska (2009): « Pour une histoire des émotions. L'historien face aux questions contemporaines », in: id. (éds.): *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris: Beauchesne, 15-51.
- Freudenberg, Bele (éd.) (2009): *Furor, Zorn, Irrace. Inter-disziplinäre Sichtweisen auf mittelalterliche Emotionen*, Berlin: Akademie-Verlag.

Méniel, Bruno (2004): « La colère dans la poésie épique, du Moyen Âge à la fin du xvi^e siècle », in: Cahiers de recherches médiévales 11 spé. 37-48.

———(2020): Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance, Paris: Garnier.

Nagy, Piroska (2000): Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument en quête d'institution (v^e-xiii^e siècle), Paris: Albin Michel.

Schmitt, Jean-Claude (1990): La Raison des gestes dans l'Occident médiéval, Paris: Gallimard.

12. Annika Rink (Universität Kassel):

Das Gesicht als ‚Authentizitätsgarant‘ in der Nueva Conción Latinoamericana

13. Leon Schött (Johannes Gutenberg-Universität Mainz):

Die lyrische Unmittelbarkeit der (Post-)Moderne. Von authentischen Masken bei Beckett und Houellebecq

Seit jeher ist die Darstellung des Gesichts ein zentrales Desiderat kultureller Produktion, das sich in der (*non-figuration*) historisch unterschiedlich äußert (vgl. Belting 2019: 42ff.). Offensichtliche Erklärungen liegen in seiner unmittelbaren Sichtbarkeit begründet, oder in der Annahme, dass das Gesicht (bzw. dessen Ausdruck) ein ‚Tor zur Seele‘ darstelle, das auch einen Zugang zu verdeckten Botschaften verschaffen könne. An die literarische Gattung der Lyrik werden ähnliche Prämissen herangetragen, die nicht selten auf die Unmittelbarkeit und Authentizität des dargestellten Gegenstandes abzielen.

In verallgemeinernder Weise konstatiert Friedrich für die vormoderne Lyrik eine komplizenhafte Beziehung von Lyrik und Affekt, die der Seele zum Ausdruck ver helfe (vgl. Friedrich 1968: 16f.). Auch in einführenden Texten wird der Nexus zwischen Lyrik und Gefühlsausdruck hervorgehoben, so schreiben bspw. Gröne und Reiser, „dass der Ausdruck von Gefühlen literarhistorisch das mit Abstand wichtigste Thema lyrischer Texte“ (2017: 71) sei. Im *portrait littéraire* wiederum lässt sich ein Zusammenschluss von Gesicht und Text in *einer* gemeinsamen Form feststellen, den Zemanek nicht nur für prosaische, sondern insbesondere lyrische Texte nachweist (vgl. 2010: 23ff.). Diesen Zusammenschluss möchte ich zum Ausgangspunkt nehmen, um die Ursachen für die lyrische Projektionsfläche zu ergründen. In Bezug auf die Abbildbarkeit liegt die Frage der Authentizität somit nahe: Mimt das (literarische) Porträt nur realitätstreu wirkliche Personen nach? Oder kann es ebenso fiktive Figuren darstellen? Ich möchte diesbezüglich einen Schritt zurück gehen und die herkömmliche Annahme hinterfragen, ob der Schlußschluss von Lyrik und Affekt tatsächlich Authentizität gewährleistet und zu welchem Preis dieser erfolgt. Daran anknüpfend möchte ich diese grundsätzlichen Fragen auf die Beschreibungskrise der Moderne (vgl. Zemanek 2010: 293), der Poeten in der postnaturalistischen Wirklichkeitsdarstellung zwangsläufig ausgeliefert sind, ausweiten und anwenden.

Hierbei scheinen mir zwei Aspekte zentral: das Allgemeine und das Besondere des Kunstwerks. Denn vorausgesetzt, lyrische Texte vermögen wirklich etwas auszudrücken, das sich als Partikulares (also authentisch, spontan) vom gesellschaftlich Allgemeinen abhebt, dann lohnt die Frage nach deren Wechselbeziehung. Dass sich das Verhältnis schwierig gestaltet, zeigt ein Verweis auf die unbewussten, mehrdeutigen Emotionen, die dem Gesicht in dieser Logik eine Maske aufsetzen. Welche Rolle somit die gesellschaftliche Prägung (bspw. in Form von Kodifizierungen) unter spezifisch sozio-historischen Bedingungen spielt und wie sich diese zu der Unmittelbarkeit verhalten, möchte ich unter Rückgriff auf die Unterscheidung in ‚erste‘ und ‚zweite Natur‘ genauer bestimmen (vgl. Adorno 1961).

Dieser Hintergrund bildet die irreduzible Folie für ein neues Lyrikverständnis der (Post-)Moderne, das sich im lyrischen Werk von Samuel Beckett und Michel Houellebecq aufhebt. Während besonders formal bei Beckett kaum noch Positivität nachzuweisen ist, bedient sich Houellebecq einer konstruktiveren Alternative,

die der Defragmentierung der Postmoderne auf formaler Ebene zumindest partiell zu widersprechen scheint. Auf der inhaltlichen Ebene wendet sich der Blick der beiden Autoren in der Darstellung des Gesichts interessanterweise dem Mund zu, so beispielsweise bei Beckett in *être là sans mâchoires sans dents* (1999: 9) und bei Houellebecq in den Prosagedichten *Derrière mes dents* und auch *Bouche entrouverte* (Houellebecq 2014: 45 u. 47). Was für Beckett noch mit der Negation der Form in ihrer Reduktion aufs Nötigste (vgl. sein Theaterstück *Not I*) als Lösung erscheint, wird bei Houellebecq mit einer positiven Rückkehr in einen narratologischen Rahmen aufgehoben. Welche Rolle in der Krise dem Humor zukommt (vgl. dazu Macho 2011: 318f.), lässt sich meines Erachtens anhand einer vergleichenden Lektüre ihrer Gedichte herausarbeiten. Denn: Eine ‚falsche‘ Maske kann mehr offenbaren als ein ‚echtes‘ Gesicht.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1961): „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 73-104.
- Beckett, Samuel (1999): *Poèmes. Suivi de mirlitonades*, Paris: Minuit.
- Belting, Hans (2019): *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München: C.H. Beck.
- Friedrich, Hugo (1968): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt.
- Gröne, Maximilian & Frank Reiser (2017): *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Houellebecq, Michel (2014): *Poésie*, Paris: J'ai lu.
- Macho, Thomas (2011): *Vorbilder*, Paderborn: Fink.
- Zemanek, Evi (2010): *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Pictura et Poesis Band 028, Köln: Böhlau.

14. Tyne Sumner (University of Melbourne):

Pixel, Partition, Persona: Machine Vision and Facial Recognition in Contemporary Speculative Fiction

This paper examines the relationship between faciality and machine vision in two works of contemporary speculative fiction: Annalee Newitz's *Autonomous* (2017) and Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun* (2021). By exploring the ways that these novels enact, stage, and dramatize cognitive and emotional acts of comprehension and empathy through 'face reading,' the paper argues that literary texts about machine vision are not only crucial sites for representing and imagining the implications of data-intensive facial recognition, but they also function to explain emerging affective and social responses to contemporary technologies. The article takes up Sianne Ngai's concept of 'ugly feelings' and Guillemette Bolen's theorisation of 'kinesic intelligence' to investigate the affective and representational dilemmas of technological facial recognition in speculative fiction. It argues that literary texts offer a critical and timely challenge to the assumptions and algorithmic design principles of new and emerging affect-recognition technology because of their complex and diverse, rather than purely categorical, treatment of both human and non-human faces. The paper thus aims to direct this triangulation (contemporary speculative/science fiction novels, facial recognition and theories of machine vision) towards a key research question that asks what new kinds of agency, subjectivity, affect, values and biases emerge when machine vision technologies are represented and articulated through literary texts.

References

- Sumner, Tyne (2023): „The Performer’s Eyes and the Protagonist’s Gaze: David Bowie’s Music Videos“, in: Denis Flannery (ed.): *The Cambridge Companion to David Bowie*, Cambridge: Cambridge UP (coming soon).
- (2022): „Zoom Face: Self-Surveillance, Performance and Display“, in: *Journal of Intercultural Studies* 43:6, 1-15.
- (2021): „False Face Must Hide What the False Heart Doth Know: The Literary Face in the Age of AI“, [DOI: 10.1145/3460418.3479339].
- (2021): *Lyric Eye: The Poetics of Twentieth-Century Surveillance*, London/New York: Routledge.

15. Padraic Wilson (Universität Bremen):

*Soyez réalistes, demandez l'impossible: Zu fazialen Close-ups und postmoderner Subjektivität in Godards *Vivre sa vie* (1962)*

„Nichts in der Welt ist dem menschlichen
Gesicht vergleichbar. Es ist ein Land,
das zu erforschen man niemals müde wird.“
Carl Theodor Dreyer

Großaufnahmen des Fazialen sind aus dem Kino kaum wegzudenken und gelten als genuines Ausdrucksmittel des Films schlechthin (vgl. Beil u.a. 2016: 87). Sie zielen in ihrer Funktion vor allem auf „eine starke Subjektivierung und Emotionalisierung des Geschehens“ (Pinkas 2010: 141) ab. In diesem Sinne rechnet Gilles Deleuze die Großaufnahme auch dem Affektbild zu (vgl. Deleuze 1991). Doch die Mikrodynamik des Gesichts aktualisiert nicht nur ein in der Darstellung abwesendes Innenleben und koppelt dieses an äußere Geschehnisse der Handlung, sondern verleiht diesem Abwesenden zudem eine gewisse Natürlichkeit – kurzum produziert ein *Close-up* des Fazialen im Film eine Illusion der Präsenz der ‚menschlichen Seele‘ (vgl. Beil u.a. 2016: 87). Spielerisch greift Jean-Luc Godard in *Vivre sa vie* (1962) diesen Umstand auf, indem er eine „Studie des Gesichts der Hauptfigur [...] betreibt“ (Pinkas 2010: 141). Bereits die *Credit Scene* eröffnet mit drei aufeinanderfolgenden *Close-ups*, die Nanas Gesicht aus drei verschiedenen Winkeln porträtieren. Die Präsenz des Innenlebens der Figur auf der Oberfläche ihres Gesichts wird jedoch immer wieder durch Godard’sche Erzählmittel auf ihre Virtualität zurückgeworfen. Die Darstellung des Gesichts von Nana oszilliert somit ebenso zwischen Konkretem und Abstraktem – zwischen Präsenz und Virtualität –, wie es François Truffaut für den gesamten Film festmacht (vgl. Haag 2015: 692).

Bereits das erste Tableau im Anschluss an die *Credit Scene* spielt mit der Koaleszenz von Aktualität und Virtualität (vgl. Deleuze 1991: 96). Die Montage ähnelt hier der bekannten Dialogszene von Giovanna und Gino in Viscontis *Ossessione* (1943). Im Klassiker des italienischen Neorealismus zeigt ein *Close-up* die Gesichter der Liebenden sowohl in einem Spiegel als auch in ihrer Präsenz im filmischen Raum. Das virtuelle Bild der beiden Figuren im Spiegel versinnbildlicht dabei ihren Wunsch nach einer gemeinsamen Zukunft. Godard invertiert diese Szene: Auch Nana spricht mit ihrem Ehemann über ihre Zukunft – jedoch ohne ihn. Ein *Medium Close-up* zeigt dementsprechend nur Nanas Gesicht im Spiegel hinter der Bar, während von Paul ausschließlich der Hinterkopf zu sehen ist. Interessant ist vor allem, wie Godard die Darstellung des ‚realen‘ Gesichts der Protagonistin in dieser Szene zunächst ebenso ausspart und sie somit in Virtualität verharret. Als ihr Gesicht doch noch ins Bild rückt, bindet es die Montage an die Abbildung einer Reklamefigur, die die Omnipräsenz der Werbereklamen und den Verweis zur *Pop Art* vorwegnimmt. Das Innenleben Nanas ist demnach von Beginn an nicht nur in ihrer Virtualität als reines Zukunftsversprechen markiert, sondern zudem an Konsumlogik und Reproduzierbarkeit gekoppelt. In seinem Spiel mit Nanas Gesicht, das zwischen der Präsenz von Tiefe und virtueller Oberflächlichkeit changiert, geht Godard jedoch noch einen Schritt weiter. Denn aufgrund der durch die fazialen *Close-ups* hervorgerufenen Identifikation mit der Protagonistin konfrontieren die wiederholten Metalepsen den Zuschauer selbst mit der Frage nach der

Virtualität des eigenen Innenlebens. In diesem Kontext ist wohl auch Fredric Jamesons These zu greifen, dass die frühen Filme Godards um das verschwindende Subjekt der Geschichte kreisen (vgl. Jameson 1992: 90).

Es ist somit mein Anliegen, Godards Spiel von Präsenz und Virtualität qua fazialer *Close-ups* auf sein Verhältnis zu postmoderner Subjektivität hin abzuklopfen. Von besonderem Interesse scheint mir hier die Problematik des Brecht'schen Erbes in Godard, das auf ein verändertes, ‚entpolitisiertes‘ Publikum trifft. Zudem ließe sich Dreyers Metapher des Gesichts als Land auch wörtlich fassen, um eine allegorische Dimension des Films hervorzuheben. So hat schon Aumont angedeutet, dass *Close-ups* in *Vivre la vie* im Verhältnis zur *défaite* in Algerien stehen (vgl. Aumont 1992: 9). Vielleicht ließen sich somit die feministischen Lektüren des Films neu beleuchten. Denn unter Einbezug eines *political gender* käme eine solche Lesart nicht umhin, den Umstand ins Auge zu fassen, dass das Fazit des Philosophen und Nanas Umsetzung in der letzten Szene auf unheimliche Weise den berühmten Slogan der 68er vorwegnimmt: *Soyez réalistes, demandez l'impossible!*

Bibliographie

Aumont, Jacques (1992): *Du visage au cinéma*, Paris: Éditions de l'Étoile.

Beil, Benjamin u.a. (2016): *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Paderborn: Fink.

Deleuze, Gilles (1991): *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt: Suhrkamp.

Haag, Achim (2015): „Vivre sa vie“, in: Michael Töteberg (ed.): *Metzler Film Lexikon*, Stuttgart: Metzler, 691-692.

Jameson, Fredric (1992): *Signatures of the Visible*, London u. New York: Routledge.

Pinkas, Claudia (2010): *Der phantastische Film: Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, Berlin: de Gruyter.