



Keil, Lisa. "Posthumane Selbstformungen in der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Olga Flors *Ich in Gelb*." *Genealogy+Critique* 8, no. 1 (2022): 1–26. DOI: <https://doi.org/10.16995/gc.7987>



Open Library of Humanities

## Posthumane Selbstformungen in der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Olga Flors *Ich in Gelb*

Lisa Keil, Johannes Gutenberg-Universität, DE, l-keil@web.de

---

This article examines the intersections between technologies of the self, posthumanism, and gender by means of a literary analysis of Olga Flor's 2015 novel *Ich in Gelb*. A reading of the novel shows how Flor discusses the immunotherapy practice of helminthic therapy in connection with different 'monsters' like Medusa, bearded women, and mermaids, motifs that carry certain gender representations. However, the novel not only plays on old representations but also deconstructs traditional gender divisions and dissolves the illusion of a fixed self in employing posthumanist ideas. Applying Haraway's concept of sympoiesis in the analysis of the relationship between human and worm as well as between text and worm, the examination of Flor's novel shows that there is a correspondence between the 'forming' of the self and the literary form of the novel. Therefore, literature has an epistemological function in understanding posthuman technologies of the self.

---



## 1. Einleitung

Ob Heuschnupfen oder Nahrungsmittelintoleranz, jede\*r fünfte Deutsche hat mittlerweile eine Allergie.<sup>1</sup> In den letzten Jahrzehnten ist im Globalen Norden ein deutlicher Anstieg an Allergien zu verzeichnen, auch Autoimmunkrankheiten wie Morbus Crohn nehmen immer weiter zu.<sup>2</sup> Dabei lässt sich ein Gefälle zwischen städtischen und ländlichen Bereichen festmachen.<sup>3</sup> David P. Strachan entwickelte zur Erklärung dieses Phänomens die Hygiene-Hypothese, der zufolge die zunehmende 'Sterilisierung' der Lebensräume nicht nur zu einem Schutz vor Infektionen, sondern auch zu einer Veränderung des Immunsystems führt.<sup>4</sup> Da es nicht mehr mit bestimmten Bakterien und Parasiten umgehen müsse, wende es sich gegen sich selbst und entwickle Allergien.<sup>5</sup>

Dass die Abwesenheit von bestimmten Mikroorganismen schädlich für den menschlichen Körper sei, widerspricht dem modernen Konzept von Immunität, das auf den Beginn der Immunologie am Ende des 19. Jahrhundert mit Pasteurs Keimtheorie zurückgeht; dieses Konzept geht davon aus, dass das Immunsystem klar zwischen Selbst und Anderem trennt, um auf dieser Basis 'feindliche' Organismen zu bekämpfen.<sup>6</sup> Vonseiten der Mikrobiom- und Symbiose-Forschung wird aktuell die Frage gestellt, ob diese Sicht nicht zu kurz greife: Behaust ein Körper immer nur *ein* festes Selbst?<sup>7</sup> Strachans Hygiene-Hypothese sowie ihre Weiterentwicklung, die 'old friends'-Hypothese,<sup>8</sup> bei der von einer Ko-Evolution des Menschen mit bestimmten Mikroorganismen ausgegangen

---

<sup>1</sup> Vgl. Richard Lucius, "Ein Parasit zur Nahrungsergänzung? Konfektionierte Schweinepeitschenwurmeier sollen entzündliche Erkrankungen lindern", *Deutsche Apotheker Zeitung* 157, Nr. 42 (Oktober 2017): 46, <https://www.deutsche-apotheker-zeitung.de/daz-az/2017/daz-42-2017/ein-parasit-zur-nahrungsergaenzung>.

<sup>2</sup> Vgl. Lucius, "Ein Parasit zur Nahrungsergänzung?", 46.

<sup>3</sup> Vgl. David Andrew Griffiths, "Becoming Wormy, Becoming Worldly. Parasitic Nematodes as Companion Species", in *Cosmopolitan Animals*, hg. v. Kaori Nagai et al. (Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015), 138.

<sup>4</sup> Vgl. Tim Adams, "Gut instinct. The miracle of the parasitic hookworm", *The Guardian*, 23.05.2010, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/may/23/parasitic-hookworm-jasper-lawrence-tim-adams>. Siehe auch D. P. Strachan, "Hay Fever, Hygiene, and Household Size", *BMJ* 299, (1989): 1259–1260, <https://doi.org/10.1136/bmj.299.6710.1259>. Strachans These bezog sich zunächst nur auf Heuschnupfen, wurde von G. A. W. Rook aber dann ausgeweitet auf weitere Autoimmunkrankheiten. Vgl. G. A. W. Rook "Review series on helminths, immune modulation and the hygiene hypothesis. The broader implications of the hygiene hypothesis", *Immunology* 126, (2008): 3–11, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2567.2008.03007.x>.

<sup>5</sup> Vgl. Rook, "Review series on helminths, immune modulation and the hygiene hypothesis", 3.

<sup>6</sup> Vgl. Jamie Lorimer, "Gut Buddies. Multispecies Studies and the Microbiome", *Environmental Humanities* 8, Nr. 1 (May 2016): 65.

<sup>7</sup> Vgl. Scott F. Gilbert, Jan Sapp u. Alfred I. Tauber, "A Symbiotic View of Life. We Have Never Been Individuals", *The Quarterly Review of Biology* 87, Nr. 4 (December 2012): 326–333; Lorimer, "Gut Buddies", 57–58.

<sup>8</sup> Vgl. G. A. W. Rook u. L. R. Brunet, "Old Friends for Breakfast.", *Clinical and Experimental Allergy* 35, Nr. 7 (2005): 841–42, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2222.2005.02112.x>.

wird,<sup>9</sup> sind für diese Forschung zentral. Jedoch stehen nicht nur im Körper vorhandene Mikroben im Fokus; neuere Forschungen mit experimentellen Wurmeierkuren<sup>10</sup> untersuchen auch, ob künstlich zugeführte Wurmeier vom Haken- oder Schweinepeitschenwurm womöglich eine positive Auswirkung auf das menschliche Immunsystem haben.<sup>11</sup> Doch wie sähe ein solches Zusammenleben von Mensch und Wurm in unserer Gesellschaft aus?

Während das Immunsystem zumeist von Mikrobiolog\*innen oder Mediziner\*innen untersucht wird, möchte der vorliegende Artikel mithilfe der Gegenwartsliteratur nach Antworten suchen. Literatur kann auf eine besondere Art und Weise als Experimentier- raum fungieren,<sup>12</sup> denn einerseits porträtieren und reflektieren literarische Texte die Gegenwart, andererseits entwickeln sie auch Zukunftsentwürfe. Indem sie das Verhältnis von Form und Inhalt ausloten, fragen literarische Texte, wie Erkenntnisgewinn geschieht und Wissen dargestellt werden kann. Im Raum des Fiktiven stellt die Literatur neue Zusammenhänge her und kann so einen wichtigen Beitrag zur gesellschaftlichen Debatte liefern. In diesem Kontext ist auch der vorliegende Beitrag situiert, der Olga Flors *Ich in Gelb*<sup>13</sup> und die darin vorliegende Wurmeierkur als posthumane Selbstformung untersucht und dabei besonders die Form des literarischen Textes in den Blick nimmt. Wurmeierkuren werden hier als Selbstformungen gefasst, da sie als körperliche Optimierungspraktik Foucaults Konzept der Technologien des Selbst gleichkommen.<sup>14</sup> Der offene Selbst-Begriff ist hier besonders treffend, da aufgrund der Verschränkung mit dem Tierischen ein posthumanes Element, das Fluidität und Grenzüberschreitung erzeugt, besteht.

Inhaltlich bewegt sich Flors Roman zwischen Fotoshootings und Paläontologie, ist der Vater<sup>15</sup> von nextGirl, eine der zentralen Protagonist\*innen, doch im Wiener

---

<sup>9</sup> Vgl. Griffiths, "Becoming Wormy, Becoming Worldly", 140.

<sup>10</sup> Für einen Überblick zu den unterschiedlichen Studien siehe Griffiths, "Becoming Wormy, Becoming Worldly", 143–44.

<sup>11</sup> Vgl. Rook u. Brunet, *Old Friends for Breakfast*, 841.

<sup>12</sup> Vgl. Roland Borgards, "Tiere und Literatur", in *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hg. v. Roland Borgards, (Stuttgart: Metzler, 2016), 236.

<sup>13</sup> Vgl. Olga Flor: *Ich in Gelb. Roman*. Salzburg/Wien: Jung und Jung, 2015. Im Folgenden wird der Roman mit dem Kürzel "liG" und der Seitenzahl im Text zitiert.

<sup>14</sup> Der hier verwendete Selbstformungsbegriff beruht auf meinem Dissertationsprojekt (Arbeitstitel: Körperperformance als Selbstformung in literarischen Texten der Gegenwart), das im Rahmen des Graduiertenkollegs "Ethnographien des Selbst in der Gegenwart" an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz durchgeführt wird. Im Anschluss an Michel Foucault, Judith Butler und Andreas Reckwitz soll hier ein Verständnis des Selbst entwickelt werden, das fluid, widersprüchlich und ungeschlossen ist und sich performativ über Praktiken formiert, sich also kontinuierlich über Selbstformung erzeugt. Die Körperlichkeit und Medialität von Selbstformung stehen im Projekt im Vordergrund.

<sup>15</sup> Im Roman ist neben Biancas und nextGirls Erzählung zudem ein vom sonstigen Text abgehobener, da eingerahmter, Erzählstrang mit einem heterodiegetischen Erzähler und interner Fokalisierung auf Michael, nextGirls Vater, vorhanden.

Naturhistorischen Museum tätig. Dort soll am Ende (bzw. am Anfang) des Romans auch die neueste Show Josefs mit seiner 'Muse' Bianca stattfinden. Das Model Bianca ist gerade erst vom Designer angestellt worden, kämpft aber schon mit dem "Posthype" (IiG 85) – vor allem, weil sie stetig neue Allergien entwickelt. Gegen diese beginnt sie eine Wurmeierkur, bei der ein Wurm im Körper zurückbleibt, der bald Beulen an ihrem Körper und eine Art Monstrosität erzeugt. Keineswegs sind die aufgerufenen 'Monster' im Roman jedoch negativ konnotiert, vielmehr lösen die Mensch-Tier-Hybride eine Faszination aus. Der Roman verknüpft die Wurmeierkur hier mit der Exploration eines zentralen Aspekts der Selbstformung: Geschlecht. Gezeigt werden soll, dass, wenn Bianca in ihren Shows abwechselnd als Medusa, als Monster oder als Fischfrau auftritt, mit den aufgerufenen Symboliken verschiedene Weiblichkeitsvorstellungen reproduziert werden. Im Überschreiten der Mensch-Tier-Grenze werden aber auch die Grenzen von Geschlechtern überschritten.

Derlei Überschreitungen stellen den zentralen Einsatzpunkt posthumanistischer Theoretiker\*innen wie Donna Haraway dar: Für sie sind Grenzüberschreitungen immer auch mit der Frage nach Geschlecht verbunden. Mit der Modeindustrie wird bei Flor jedoch ein spezifisches Setting gewählt, in dem vorerst fragwürdig ist, ob im Roman Gender dekonstruiert wird oder die Darstellung des posthumanen Monsters Genderzuschreibungen verfestigt. Zur Untersuchung dieser Fragestellung werden in den ersten drei Abschnitten dieses Artikels die zentralen Motive des Romans literaturwissenschaftlich analysiert: Bianca als Medusa, Bianca als Monster und Bianca als Fischfrau. Dabei steht die Überlegung im Vordergrund, dass literarische Texte Wissen ästhetisch anders gestalten als wissenschaftliche Forschung und die literarische Form eine eigene epistemische Funktion besitzt.<sup>16</sup> Auf Mehrdeutigkeit ausgelegte Erzählweisen, die Flors mit Verdichtung und heterogenen Symboliken arbeitenden Text kennzeichnen, können durch die Form selbst zu einer Reflexion von bestehendem Wissen oder Wissensbedingungen führen.

Die Einbindung der "Zoopoetik"-Forschung<sup>17</sup> liefert hier die Möglichkeit, die Darstellungsweise der posthumanen Körperformung literaturwissenschaftlich zu konzeptualisieren und herauszustellen, dass bei der literarischen Gestaltung der Beziehung

---

<sup>16</sup> Vgl. Graduiertenkolleg Literarische Form, "Einleitung", in *Formen des Wissens. Epistemische Funktionen literarischer Verfahren*, hg. v. Graduiertenkolleg Literarische Form (Heidelberg: Winter, 2017), 20.

<sup>17</sup> Der Begriff "Zoopoetik" wurde zuerst von Jacques Derrida verwendet (vgl. Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, hg. v. Peter Engelmann, übers. v. Markus Sedlaczek (Wien: Passagen, 2010), 23), dann aber als literaturwissenschaftliches Konzept ausgearbeitet. Für einen Überblick zur Geschichte und Verwendung des Begriffes siehe Frederike Middelhoff u. Sebastian Schönbeck, "Coming to Terms. The Poetics of More-than-human Worlds", in *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Eco-poetics*, hg. v. Frederike Middelhoff et al. (Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 2019), 17–20.

von Mensch und Tier innovative Schreibweisen entwickelt werden. Deshalb soll in den letzten beiden Abschnitten des Artikels die besondere zoopoetische und digitale Form des Romans im Vordergrund stehen: Die österreichische Autorin veröffentlichte ihren Roman zuerst in Teilen auf dem Blog "[dasistkeinblog.com](http://dasistkeinblog.com)" und entwickelte darauf aufbauend zwei gegenläufige homodiegetisch erzählte Narrationsstränge. Diese schlängeln sich im Roman durch den Blog der Modebloggerin nextGirl, der ein assoziativ organisiertes Netz aus Modetrends und tagebuchartig gesammelten Gedanken bildet, angereichert mit Überlegungen über die Gesellschaft, Meinungen zum fiktiven Stardesigner Josef und vielen Photographien, die den Text unterbrechen. NextGirls Einträge sind von nach rechts eingerückten Kommentaren begleitet, die treppenartig über die Seiten verlaufen, hier speist das Model Bianca ihre Erzählung über die Wurmeierkur in nextGirls Blog ein. Sind nextGirls mit Datum versehene Blogeinträge textsortengetreu in zeitumgekehrter Reihenfolge angeordnet, verläuft Biancas Erzählung in den Kommentaren chronologisch. Somit kann der\*die Lesende sowohl mit der ersten als auch mit der letzten Seite beginnen. Die komplexe Struktur wird um eine weitere Zeitebene ergänzt, wenn nextGirl auf Biancas Kommentare reagiert. Obwohl die Stimme von nextGirl als Biancas Karriere begleitende Amateur-Modejournalistin im Roman überwiegt, ist Bianca ebenso Protagonistin. Ihre Erzählung über die Wurmeierkur soll hier im Vordergrund stehen.

Sowohl für die Formanalyse als auch für die Analyse der im Roman eröffneten Motive ist eine Kontextualisierung mit den gegenwärtigen posthumanistischen Diskursen wichtig. Besonders Haraways Arbeiten können theoretisch-begriffliches Werkzeug bereitstellen, um einerseits die literarische Symbiose zwischen Mensch und Tier zu untersuchen, andererseits aber auch das Verhältnis zwischen Text und Tier zu charakterisieren. Haraways Konzept der "companion species" erfasst nicht nur das Zusammenleben von Mensch und Hund, sondern auch die Tatsache, dass der menschliche Körper immer schon "tiny companions" von Bakterien bis Pilzen beherbergt hat: "To be one is always to *become with many*".<sup>18</sup> Mit ihrem neuen Begriff der Sympoiesis können konkret symbiotische Verhältnisse erfasst werden: "Sympoiesis" heißt hier "'mit-machen'",<sup>19</sup> ein Schaffensprozess mehrerer Lebewesen, der Autopoiesis oder "'selber-machen/sich-selbermachen'"<sup>20</sup> ablöse. Mit dieser Idee der "Mit-Verweltlichung"<sup>21</sup> verwirft sie alte Konzepte von getrennten biologischen

---

<sup>18</sup> Donna Haraway, *When species meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 4.

<sup>19</sup> Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, übers. v. Karin Harrasser (Frankfurt am Main/New York: Campus, 2018), 85.

<sup>20</sup> Haraway, *Unruhig bleiben*, 88.

<sup>21</sup> Haraway, *Unruhig bleiben*, 85.

Einheiten, die durch die Diskurse der Immunologie konstruiert wurden.<sup>22</sup> Inwiefern die Praktik der Wurmeierkuren mit der Idee der Symptiosis zusammenhängt, wird folgend näher in den Blick genommen. Dabei ist die Frage zentral, ob Wurmeierkuren im Roman unter den Vorzeichen eines posthumanistischen *becoming with* diskutiert werden oder vielmehr eine transhumanistische Selbstoptimierung im Vordergrund steht.

## 2. Bianca als Medusa

Biancas Ruhm in der Modebranche beruht vor allem auf einem Fotoshooting, der "Unterwassersession" (IiG 65), mit ihrem späteren Freund, dem Modefotografen Eddie, der sie dabei als medusische Figur konstruiert:

Die Anemonengeschichte muss ich noch zu Ende bringen: Eddie holt also die Kamera, sein Stativ und zwei Standscheinwerfer, die den Raum ausleuchten wie die Lichtkegel eines Forschungs-U-Boots. Und mich, die Molluske, doch das wusste ich zu dem Zeitpunkt noch nicht. Die Frisur, sagt er, so wird das nichts, und rennt schon wieder weg, um mit einer kleinen Dose in der Hand zurückzukommen. Da, sagt er. [...] Rasierschaum. [...] Schmier's dir in die Haare! [...] Ich sprühe mir also den dicken Schaum in die Hand, knete mir Korallenarme aus den Haaren, die ich in die Höhe wachsen lasse. Doch der Schaum ist viel zu weich und hält das Gewicht der Strähnen nicht, sie sinken langsam ab. [...] Macht nichts, sagt Eddie und zieht die Schaumwülste wieder nach oben. Wird die Zeit eben zum gestaltenden Faktor. (IiG 67–68)

Mit Rasierschaum werden Biancas Haare zu einer Medusa-ähnlichen Form gestylt. Durch den Schaum geraten die Haare in Bewegung, sinken langsam ab und werden lebendig. Das Styling von Biancas Haaren ist analog zu dem durch mehrere Zeitstränge geprägten Erzähltext zu sehen: Zeit wird zum "gestaltenden Faktor" (IiG 68). Obwohl Fotos normalerweise einen Moment zum Stillstand bringen, fängt die Fotoreihe einen Bewegungsablauf ein, simuliert damit einen Zeitfluss. Biancas Kommentare auf next-Girls Blog halten jedoch sowohl den Versuch der minutiösen Dokumentation der Zeit im Liveblog (vgl. IiG 28) als auch den Erzähltext an: "Die Cybergorgonen werde ich nicht mehr los. Unterbrechen auch noch den Fließtext. Den Textfluss" (IiG 37). Im Hinblick auf den Aspekt der Zeit erscheint die Figur der Medusa somit ambivalent. Ganz im Gegensatz zur widersprüchlichen kulturellen Symbolik der Medusa, die als schönste Frau

---

<sup>22</sup> Donna Haraway, "Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems", übers. v. Immanuel Stieß, in *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. v. Carmen Hammer u. Immanuel Stieß (Frankfurt/New York: Campus, 1995), 170.

und furchterregendstes Monster der griechischen Mythenwelt<sup>23</sup> gleichermaßen Faszination und Grauen hervorruft,<sup>24</sup> ist Bianca als Medusa nicht ambig. Mit der berühmten Gorgone überblendet, wird sie nicht nur alliterativ als "gorgeous" (IiG 35) bezeichnet, ihre Fotosession wird legendär: "Ein Bild, das für ein Lebensgefühl steht, haben sie geschrieben. Ikonisch" (IiG 125).

Der Roman nimmt eine Remythologisierung der Medusa vor. So wird Freuds bekannte Interpretation der Medusa als Sinnbild der Kastrationsangst<sup>25</sup> im Text zwar aufgerufen (vgl. IiG 42), seine Lesart aber nicht bestätigt, sondern über die assoziative Schreibweise mit Meerestierbildern (vgl. IiG 41), Intimhaarentfernungen und St. Patrick, dem Schlangenvertreiber, verbunden (vgl. IiG 43).<sup>26</sup> Bianca ist nicht mehr die weibliche Schreckensfigur der Vergangenheit, aber auch nicht die feministisch umkodierte Leitfigur Héléne Cixous<sup>1</sup>,<sup>27</sup> wenn sie vom männlichen Fotografen produziert, im Fotoapparat als Schild gespiegelt und für den Modemarkt vervielfältigt wird (vgl. IiG 125). Das Motiv der Medusa verweist in seiner kulturellen Aufgeladenheit auf die ihm eingeschriebenen Geschlechterkonflikte.<sup>28</sup> Bianca bleibt als Medusa-Model zunächst Spielball ihres Freundes, eher Muse als Medusa.<sup>29</sup> Die mythologische Figur wird aber auch als posthumane Gestalt *avant la lettre* aufgerufen, im Roman wird sie mit Diskursen des Klimawandels verknüpft (vgl. IiG 32).<sup>30</sup> Der Roman verbindet hier über den etymologischen Zusammenhang die Medusa mit verschiedenen Nesseltieren: Anemonen, Mollusken und Quallen werden im Text nicht nur beschrieben, sondern, Mediengrenzen überschreitend, auch als Bilder abgedruckt (vgl. IiG 31, 41, 87, 124–125, 139, 162, 182, 202). Durch die Mehrfachkodierung mit unterschiedlichen Bildern des Medusischen wird eine Mehrdeutigkeit erzeugt, die die Grenzen zwischen

<sup>23</sup> Vgl. Achim Geisenhanslüke, *Die Sprache der Liebe. Figurationen der Übertragung von Platon zu Lacan* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), 104, 108.

<sup>24</sup> Vgl. Klaus Heinrich, *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang* (Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1995), 18.

<sup>25</sup> Vgl. Sigmund Freud, "Das Medusenhaupt", in: *Gesammelte Werke*, Bd. XVII, hg. v. Anna Freud et al. (London: Imago, 1941 [1922]), 47–48.

<sup>26</sup> Im Roman wird diskutiert, wie anlässlich von Feiertagen wie St. Patrick's Day die Haare um das weibliche Geschlechtsorgan nach spätmodernen Schönheitsidealen entfernt, ebenso wie Medusas Schlangenhaar also abgeschnitten werden. Die schamhaarlose Frau der Spätmoderne verliert somit auch etwas von ihrer Medusenhaftigkeit.

<sup>27</sup> Vgl. Héléne Cixous, "The Laugh of the Medusa", übers. v. Keith Cohen u. Paula Cohen, *Signs* 1, Nr. 4 (1976): 875–93.

<sup>28</sup> Vgl. Inge Stephan, *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1997), 60.

<sup>29</sup> Da aus dem Haupt der Medusa das Dichterpferd Pegasus entspringt, welches später eine Musenquelle öffnet, steht auch die Medusa in der Nähe der "Musen vermittelten Kunst" (Geisenhanslüke, *Die Sprache der Liebe*, 104).

<sup>30</sup> Nesseltiere hängen besonders eng mit dem Klimawandel zusammen, da ihr Ausbleichen und Aussterben (Anemonen) bzw. ihre übermäßige Vermehrung (Quallen) die klimabedingte Veränderung der Meere signalisiert.

verschiedenen Gender-Formen sowie den Kategorien Mensch/Tier verschwimmen lässt. Bianca ist nicht nur Medusa, sondern vor allem "nackt und tierisch. Menschlich und tierisch" (IiG 66). Die Verbindung mit Mollusken figuriert sie zu einem Wesen zwischen Tier und Pflanze (vgl. auch IiG 82), Anemonen rufen den Kontext der Symbiose auf, proleptisch gleichsam auf ihren späteren Zustand mit dem Wurm verweisend.

Die tentakulären Meerestiere, die durchsichtig (Quallen, manche Anemonen), ohne Grenze zu ihrer Umwelt (Quallen), mitunter zu den intergeschlechtlichen Tierarten gehören (viele Mollusken und Anemonen) oder Teile von sich selbst abspalten können, um neue Lebewesen zu bilden (Anemonen), durchkreuzen herkömmliche Ideen von Selbst und Gender.<sup>31</sup> Bianca kann als Medusa in der Modewelt zwar keine Macht gewinnen, der Roman entwirft die den Quallen nahestehende Medusa allerdings als eine posthumane Emanzipationsgestalt. Auch der Titel *Ich in Gelb* referiert auf eine Textstelle, in der sich nextGirl als angeblich gelbe Qualle präsentiert ("Hier seht ihr mich in Gelb" (IiG 162)), die im Text schwarz-weiß, auf dem Cover und in der Online-Version des Blogs jedoch rosa erscheint.<sup>32</sup> Über das Format des netzwerkartig gestalteten Blogromans und über Biancas Kommentare mit reduzierter Syntax und Parallelismen wird eine literarische Inszenierung mit sonst vorwiegend naturwissenschaftlich untersuchten Tieren mit fluiden Körperformen deutlich, bei der Inhalt und Form aufeinander verweisen. Um Flors Roman systematisch einzuordnen und narratologisch näher zu definieren, empfiehlt sich ein Blick auf Haraways fast zeitgleich erschienenenes *Staying with the Trouble* und ihr Konzept des tentakulären Erzählens. Dieses ist geprägt von artenübergreifenden, netzwerkartigen Geschichten, dem Vermischen von Science-Fiction und -Fact sowie dem Spiel mit Fadenfiguren.<sup>33</sup> Auch Haraway fasst Korallen als Sinnbild der Klimakrise<sup>34</sup> und Medusa als Symbolfigur des Chthuluzäns.<sup>35</sup> Form und Inhalt von Flors Roman lassen ihn somit als eine posthumanistische "tentakuläre Schreibszene"<sup>36</sup> erscheinen. Es zeigt sich, dass posthumanistische Forschung und Literatur sich sowohl inhaltlich als auch erzähltechnisch nahestehen und befruchten.

---

<sup>31</sup> Korallen, Mollusken und Anemonen sind wiederum mit dem Mythos der Medusa verknüpft, entstanden aus ihrem blutenden Kopf doch die Korallenmeere (vgl. Haraway, *Unruhig bleiben*, 79).

<sup>32</sup> Siehe dazu <https://dasistkeinblog.com/2015/03/27/278/>.

<sup>33</sup> Vgl. Haraway, *Unruhig bleiben*, 49–50.

<sup>34</sup> Vgl. Haraway, *Unruhig bleiben*, 82.

<sup>35</sup> Vgl. Haraway, *Unruhig bleiben*, 76.

<sup>36</sup> Szilvia Gellai, *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur* (Stuttgart: Metzler, 2018), 198.



### 3. Bianca als Monster

Als Biancas Aussehen durch die Allergien immer mehr beeinträchtigt ist, wird die Lösung ihres Körperproblems karriererelevant. Homöopathie und Pharmazie (vgl. IiG 85) helfen ihr nicht, nur die Wurmeierkur kann sie noch retten (vgl. IiG 89). Zunächst ist diese nur Mittel zum Zweck: Die Allergien sollen verschwinden, damit der Körper für die Vermarktung in der Modeindustrie wiederhergestellt wird. Die Wurmeierkur gleicht einer "Technologie des Selbst".<sup>37</sup> Sie lässt sich hier als transhumanistisch beschreiben, da allein die Optimierung des menschlichen Körpers durch die biomedizinische Manipulation anderer Spezies im Vordergrund steht. Entgegen posthumanistischer Ideen wird also an der Hierarchisierung des Menschen über Tieren festgehalten. Die Vermischung von Menschlichem und Tierischem, eine "Durchlässigkeit der Speziesgrenzen",<sup>38</sup> wird lediglich in Kauf genommen,<sup>39</sup> eine Versicherung durch medizinische Expert\*innen ist dabei entscheidend. Solange die technisierte Natur unter der Kontrolle des Menschen steht, stellt die Grenzauflösung kein Problem dar.<sup>40</sup> So ist Biancas Arzt zwar etwas beunruhigt (vgl. IiG 101), als ein Wurm in ihrem Darm zurückbleibt, bei medizinischer Kontrolle sieht er aber keinen Grund zur Besorgnis (vgl. IiG 124). Der Roman diskutiert die Wurmeierkur zunächst also keineswegs unter den Vorzeichen einer symbiotischen Wiederbekanntmachung mit 'old friends'. Es ist eine stark technisierte Natur, die eingesetzt wird.

Bianca steht scheinbar nichts mehr im Wege, weiter zu modeln. Doch der im Darm zurückgebliebene Wurm erzeugt an ihrem Körper auf einmal Beulen an Kopf und Bauch (vgl. IiG 92, 101). Sie fühlt sich krank (vgl. IiG 93–94), der Wurm scheint parasitär an ihr zu zehren, doch daraus kann Profit geschlagen werden: "Was dazu führte, dass ich abnahm, auch kein Schaden, man ist nie dünn genug" (IiG 94). Bianca startet einen "foodchannel: [daswurmt.wordpress.com](http://daswurmt.wordpress.com)" (IiG 121) zur digitalen Selbstinszenierung, ein Blog, der ebenso online zu finden ist, allerdings lediglich die auf "[dasistkeinblog.com](http://dasistkeinblog.com)" hinterlassenen Kommentare in einen neuen Blog einspeist. Biancas digitale Selbstinszenierung kann somit auch als parasitär gefasst werden, da sie ohne den Blog von nextGirl als 'Wirt' nicht existiert. Der Wurm und Bianca werden schließlich zunehmend monströser:

---

<sup>37</sup> Vgl. Michel Foucault, "Technologien des Selbst", in *Technologien des Selbst*, hg. v. Luther H. Martin, Huck Gutman u. Patrick H. Hutton, übers. v. Michael Bischoff (Frankfurt am Main: Fischer, 1993), 24–62.

<sup>38</sup> Stefan Herbrechter, *Posthumanismus. Eine kritische Einführung* (Darmstadt: Wiss. Buchges., 2009), 80.

<sup>39</sup> Vgl. Herbrechter, *Posthumanismus*, 80.

<sup>40</sup> Vgl. Herbrechter, *Posthumanismus*, 80.

Manchmal erbreche ich den Wurm ein Stück weit. Ist mir tatsächlich schon passiert, beim ersten Mal dachte ich noch, der lange bleiche dickliche Körper würde mich zerreißen. [...] Alles an ihm ist monströs. Woran sollte ich sonst würgen. Der Finger im Hals, das kennt man ja, wer hätte das noch nicht probiert? [...] Dann stopfe ich ihn [den Wurm, A. d. A.] aber schnell wieder hinein, nun ist er es, der mich würgt. Er kämpft. Na gut, möchte ich ihm sagen, dann kotz ich dich eben aus, dann kannst du sehen, wo du bleibst! Doch ich weiß, dass mir das nicht gelingt, dass dieses Vorhaben auf halbem Weg zum Stillstand kommt. [...]

Andererseits kann es durchaus lustig sein mit dem Wurm, dann gurgelt der Darm ein bisschen. Liegt wohl an den Glückshormonen. Das wollte ich natürlich genauer wissen: Wieso Darmwände eigentlich Neurotransmitter ausschütten?

ExterneExpertin:

Die Darmwand besteht aus 200 Millionen Neuronen. Ein einziger Schlauch aus enterischen Nervenzellen. Der Darm ist das zweite Gehirn.

Bianca:

Vielleicht sollte man das erste daraus machen? Schaden könnte es ja nicht, wenn man sich so umsieht. Ein zufriedener Darm im Serotoninrausch schießt kein Land in Schutt und Asche für das richtige dystopische Game-ambiente.

Weisenrat:

Die einzige passende Reaktion verkneift er sich jetzt, der Darm. Sonst werden wir wieder rausgeschmissen. Immer diese anarchischen Assonanzen!

ExterneExpertin:

The noise is the signal, oder?

NeuUndFrisch:

The noise is the massage. (IiG 142–144)

Hat Bianca zuvor das Monster in Form der Medusa repräsentiert, hat sie es nun mit der Wurmeierkur inkorporiert.<sup>41</sup> Der Wurm ist in seinem Umfang monströs, aber auch in der Art, wie er ungebündelt die Grenzen des Körpers übertritt oder ihn sogar zu zerreißen droht. In der Fokalisierung auf Bianca wird zunächst differenziert: Allein der fremde Wurmkörper ist monströs. Auf nextGirls Blog wird jedoch der Bianca-Wurm-Hybrid zum

---

<sup>41</sup> Vgl. Gellai, *Netzwerkpoetiken*, 190.

Monster (vgl. IiG 105). Im Sinne von Foucaults Definition des Monsters als "Mischwesen zweier Bereiche, des menschlichen und des animalischen", das Kategorien und Klassifikationen "überschreitet",<sup>42</sup> werden neben den sich auflösenden Kategorien wie Mensch und Tier, ebenso Gendernormen und ein eindeutiges Selbst fraglich.<sup>43</sup> Im Roman werden konkret spätmoderne Körperrnormen aus Fitness- und Medienwelt, die einen geschlossenen, von seiner Umgebung abgegrenzten Frauenkörper idealisieren,<sup>44</sup> hinterfragt. Es wird zum einen gezeigt, dass hinter der sonst auf Körperoberflächen bezogenen Modewelt ein von Bulimie und Wurmeikur geprägter, grotesker Körper versteckt ist; ein Körperkonzept, bei dem sich die Grenze zwischen Selbst und Umwelt auflöst, da es bei Aufnahmen und Ausscheidungen des Körpers immer wieder zu einer Bewegung zwischen innen und außen kommt.<sup>45</sup> Zum anderen werden mit dem Darm als zweitem Gehirn aber auch übliche Trennungen zwischen Geist und Körper bzw. der Sitz der Vernunft im Kopf in Frage gestellt.<sup>46</sup> Dies wird im Roman jedoch deutlich sarkastisch überspitzt, indem der Darm als simplere Denkalternative dem Gehirn gegenübergestellt wird (vgl. IiG 143); auch der Sitz des "ICH" (IiG 105) im Kopf wird angezweifelt (vgl. IiG 105). Durch das Monströse werden alte Körperkonzepte verworfen sowie neue Verortungen des Selbst erkundet.

Im obenstehenden Zitat (IiG 142–144) wird auch die positive Wirkung auf Biancas Darm thematisiert, sodass der Wurm keineswegs eindeutig feindlich-schmarotzerisch auftritt. Wichtig ist hier, die Medialität und Narrativität des Monströsen zu betrachten: "Monster sind stets nur medial gegeben, oft entspringen sie plurimedialen Fügungen (Kombinatorik) oder intermedialen Transformationen (Metamorphose)".<sup>47</sup> Im Roman werden über die Kommentare unterschiedlicher User heterogene Diskurse kombiniert, die vom Monströsen des Wurms über die biomedizinische Erklärung der Darmwände hin zu medialen Fragestellungen reichen. "The noise is the massage" (IiG 144) spielt auf Marshall McLuhans berühmtes Werk *The medium is the message* an, das nicht nur seine These des Mediums als Botschaft fortsetzt, sondern in der Form einer Collage aus

---

<sup>42</sup> Michel Foucault, *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*, übers. v. Michael Ott (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), 86.

<sup>43</sup> Vgl. Sabine Kyora, "How To Make A Monster. Zur Konstruktion des Monströsen. Einführende Überlegungen", in *How to make a monster. Konstruktionen des Monströsen*, hg. v. Sabine Kyora u. Uwe Schwagmeier (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), 12–14.

<sup>44</sup> Vgl. Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999), 144–45.

<sup>45</sup> Vgl. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995), 76.

<sup>46</sup> Vgl. Gellai, *Netzwerkpoetiken*, 189.

<sup>47</sup> Roland Borgards, Christiane Holm u. Günter Oesterle, "Vorwort", in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbehobners*, hg. v. Roland Borgards, Christiane Holm u. Günter Oesterle (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 10.

Text und Bild – also ähnlich wie Flors Roman – zeigt, wie Medien unsere Sinne 'massieren', unsere Wahrnehmung beeinflussen. Nach McLuhan seien Medien eine Erweiterung des Körpers, des Nervensystems.<sup>48</sup> Der Verweis in Flors Roman parallelisiert die Auswirkungen von Wurm und Medien auf den Körper und signalisiert, dass die Form des literarischen Textes eine wahrnehmungskonstituierende Funktion innehat.

Die Verbindung des Wurms mit dem "noise" als Signal ruft aber auch die wohl bekannteste philosophische Abhandlung zum Parasiten auf: Michel Serres' *Der Parasit*. Serres entwirft darin ein Bild des Parasiten als "Gast, der die Gastfreundschaft mißbraucht", aber auch als "Störung einer Nachricht", "Rauschen im Kommunikationskanal".<sup>49</sup> Über die Assoziation mit Signal und Medium werden der Wurm und Biancas Technik des Kommentierens verknüpft. Biancas Kommentare unterbrechen den Kommunikationskanal von nextGirls Blog immer wieder, erscheinen parasitär und monströs, da sie an der Schwelle von Erzähltext und störendem Kommentar zum Erzähltext von nextGirl angesiedelt sind. Da der Ort des Monströsen häufig als ein Zwischenraum oder auch "'Un-Ort'" beschrieben wird,<sup>50</sup> rückt auch die virtuelle Welt in die Nähe des Monströsen. Die Erzählung über den Körper in der digitalen Welt ist von der Widersprüchlichkeit geprägt, dass nur körperlose Avatare auftreten, umgekehrt sind die Liveblogs aber auch als Archivierung der materiellen Welt im Cyberspace lesbar. Im Kontext des Liveblogs werden Internet und Museumsarchiv immer wieder überblendet (vgl. IiG 8–9, 20, 138), so findet die Show schließlich im Museum statt (vgl. IiG 6–7). Biancas Körper wird mit anderen 'musealen Monstern' in Verbindung gebracht:

Dass sie die hässlichste Frau der Welt ist, behauptet Bianca (stimmt natürlich nicht). Gab's schon einmal, mehrfach, immer wieder. Ein Thema, das nie langweilig wird: das Monströse. Jahrmarktsensationen. Eine davon: Julia Pastrana, lag die längste Zeit samt Kind eingekühlt in Norwegen und durfte nicht einmal mehr fotografiert werden (ich habe angefragt). [...] Ich finde sie ja nicht einmal hässlich, auch die Behaarung hält sich in Grenzen, gerade ein bisschen Vollbart. Den trägt man heute wieder. Da gibt es ganz andere Beispiele, wenn wir schon bei Hypertrichose sind: [...] Tognina Gonzalvus (Gonzalez?), auch gemeinfrei. Sieht wie eine kleine behaarte Gelehrte aus, eine Katzengelehrte. Das nenne ich mal ein Vorbild: die behaarte Gelehrte. nG (IiG 105–107)

Der Roman spricht zunächst die Widersprüchlichkeit der Modewelt an: Obwohl der Imperativ des Neuen regiert, wird in den Trends nur Althergebrachtes aktualisiert. So

<sup>48</sup> Vgl. Marshall McLuhan u. Quentin Fiore, *The Medium is the Massage* (New York: Random House, 1967), 26, 40.

<sup>49</sup> Michel Serres, *Der Parasit*, übers. v. Michael Bischoff (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 20.

<sup>50</sup> Vgl. Kyora, "How To Make a Monster", 11–12.

berichtet auch nextGirl, das nächste oder 'neueste Mädchen', häufig über das Naturhistorische Museum. Ähnlich der im Roman imitierten Hypertext-Struktur des Internets wird somit weniger Neues generiert, als dass vielmehr neue Verbindungen geknüpft werden.<sup>51</sup> So wird der Bianca-Wurm-Hybrid mit den in den Monsterdiskursen der vergangenen Jahrhunderte verankerten Julia Pastrana und Antonietta (Tognina) Gonsalvus verglichen. Zwischen dem Umgang mit den behaarten Frauen in der Geschichte und dem Interesse an Bianca muss allerdings differenziert werden, ist der Monster-Begriff doch stark historisch-kulturell bedingt.<sup>52</sup> Pastrana und Gonsalvus, beide durch Hypertrichose am ganzen Körper behaart, galten aufgrund ihrer Behaarung als Schnittstelle zwischen Mensch und Tier. Während Pastrana als Kuriosität unter Begriffen wie "bear woman" ausgestellt und nach ihrem Tod noch ausgestopft präsentiert wurde,<sup>53</sup> wurden Gonsalvus' Familienmitglieder, die im Besitz des französischen Königs Heinrich II. waren, als 'Wilde' bezeichnet und als Tiere unter den Höfen verschenkt.<sup>54</sup> Im 19. Jahrhundert galt Pastrana als Beweis der Evolutionstheorie und *missing link* zwischen Menschen und Affen.<sup>55</sup> Bärtige Frauen waren sowohl Objekt der Wissenschaft als auch Ausstellungsstück im Zirkus.<sup>56</sup> Die Zuschauer\*innen konnten sich durch das Ausnahme-Spektakel Pastrana ihrer selbst versichern, durch singuläre Normabweichungen wurden Geschlechternormen vor allem bestätigt.<sup>57</sup> So traten Pastrana und andere bärtige Frauen auch meist in sehr femininer Kleidung auf, ihre weibliche Seele wurde beteuert.<sup>58</sup> Obwohl sie mit ihrem Bart die Geschlechtergrenzen auf den ersten Blick verletzten, blieb die Geschlechternorm somit intakt. In der Spätmoderne hat sich der Diskurs um das Monster und der Blick auf die bärtige Frau verändert. Bärtige Frauen

---

<sup>51</sup> Vgl. Andreas B. Kilcher, *mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 und 2000* (München: Fink, 2003), 348.

<sup>52</sup> Vgl. Birgit Stammlinger, "Das Monster und der Freak. Julia Pastrana und Michael Jackson. Zwei Geschichten über Monstrositäten im 19. und 20. Jahrhundert", in *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, hg. v. Gunter Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter (Bielefeld: transcript, 2009), 207.

<sup>53</sup> Vgl. Rosemarie Garland-Thomson, "Making Freaks. Visual Rhetorics and the Spectacle of Julia Pastrana", in *Thinking the Limits of the Body*, hg. v. Jeffrey Jerome Cohen u. Gail Weiss (Albany: State University of New York Press, 2003), 129.

<sup>54</sup> Vgl. Roberto Zapperi, *Der wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzales und seiner Kinder*, übers. v. Ingeborg Walter (München: Beck 2004), 104–11.

<sup>55</sup> Vgl. Garland-Thomson, "Making Freaks", 134. Im Umgang mit der behaarten Frau spielt allerdings auch die Kategorie *race* eine entscheidende Rolle, so waren sowohl Pastrana (Mexiko) als auch Gonsalvus (Teneriffa) indigener Abstammung.

<sup>56</sup> Vgl. Garland-Thomson, "Making Freaks", 134, 140.

<sup>57</sup> Vgl. Garland-Thomson, "Making Freaks", 131, 139.

<sup>58</sup> Vgl. Susanne Regener, "Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie", in *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, hg. v. Anette Keck u. Nicolas Pethes (Bielefeld: transcript, 2001), 87–89.

wie Harnaam Kaur oder die Kunstfigur Conchita Wurst (Thomas Neuwirth) begeistern Millionen,<sup>59</sup> treten in Modeschauen auf<sup>60</sup> und ernten auf Instagram Ruhm.<sup>61</sup>

Vor allem posthumanistische und kunstwissenschaftliche Forschung stellt das Monster als Idealbild heraus: War der 'Freak' bereits in der Subkultur der 1970er Jahre eine "Ikone des Andersseins",<sup>62</sup> gehen Forscher\*innen wie Rosi Braidotti so weit, unsere Gegenwart von einem "teratologischen Imaginären" geprägt zu sehen.<sup>63</sup> In der gegenwärtigen Kunst- und Modewelt wird vor allem der technisierte Körper unter Rückgriff auf die Diskurse der Biowissenschaften als Monster stilisiert.<sup>64</sup> Vom Imperativ des Neuen geprägt wird auch zuvor als Abjekt Geltendes angeeignet.<sup>65</sup> Kunst und Mode "praktizier[en] und verherrlich[en] das Häßliche, allerdings nicht mehr in provokatorischer Absicht wie die Avantgarden zu Anfang des 20. Jahrhunderts".<sup>66</sup> Zunehmend werden hässlich und schön zu "zwei möglichen Optionen einer neutralen Lebensweise".<sup>67</sup> Der Fokus liegt dabei vor allem auf "glatten, seriell-perfektionierten, puppenhaften Körpern",<sup>68</sup> wobei mit dieser Ästhetik zumeist auch die Dekonstruktion oder Irritation von Gender einhergeht. Hier schließt die Ästhetik des Cyborgs des Posthumanismus an.<sup>69</sup> Die posthumanistische Aufwertung des Monsters als feministische Befreiungsfigur<sup>70</sup> geht dabei mit der Loslösung von Geschlecht und einer Kritik am einheitlichen Selbst und anderen Naturalisierungen einher.<sup>71</sup>

---

<sup>59</sup> 2014 gewann die bärtige Diva Conchita Wurst den Eurovision Song Contest.

<sup>60</sup> Vgl. Heather Saul, "Harnaam Kaur: Bearded model opens Marianna Harutunian Royal Fashion Day show", Independent, 02.03.2016, <https://www.independent.co.uk/news/people/harnaam-kaur-bearded-model-opens-marianna-harutunian-royal-fashion-day-show-a6907786.html>.

<sup>61</sup> Der Instagram-Account von Harnaam Kaur zählt bspw. 163.000 Abonnent\*innen (Stand: 25.10.2021), siehe: <https://www.instagram.com/harnaamkaur/?hl=de>.

<sup>62</sup> Urte Helduser, "Monster und Freaks. Kulturelle Konstruktionen von körperlicher (A-)Normalität. Einführung in das Themenheft", *Der Deutschunterricht*, Nr. 5 (2010): 8.

<sup>63</sup> Vgl. Rosi Braidotti, "Teratologies", in *Deleuze and Feminist Theory*, hg. v. Ian Buchanan u. Claire Colebrook (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), 156.

<sup>64</sup> Vgl. Hans Richard Brittnacher, "Biomonster oder: Das Unglück zu leben", in *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, hg. v. Roland Borgards, Christiane Holm u. Günther Oesterle (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 162–66.

<sup>65</sup> Vgl. auch Yvonne Volkart, *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst* (Bielefeld: transcript, 2006), 74.

<sup>66</sup> Umberto Eco, *Die Geschichte der Hässlichkeit* (München: Hanser, 2007), 423.

<sup>67</sup> Eco, *Die Geschichte der Hässlichkeit*, 426.

<sup>68</sup> Volkart, *Fluide Subjekte*, 73.

<sup>69</sup> Vgl. Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s", *Socialist Review* 80, (1985): 65–107.

<sup>70</sup> Vgl. Braidotti, "Teratologies", 172.

<sup>71</sup> Vgl. Haraway, "A Manifesto for Cyborgs", 99–100.

Der Roman nimmt mit dem Einsatz der biowissenschaftlichen Technik der Wurmeierkur in der Modewelt diese Entwicklungen der Spätmoderne auf. Die veränderte Sichtweise auf das ursprünglich 'Monströse' zeigt sich hier im Idealisieren der "behaarte[n] Gelehrte[n]" (IiG 107) mit ihrer Geschlechterüberschreitung; Bianca, der Mensch-Wurm-Hybrid, wird zum Star der Show. Obwohl auch Bianca im Museum ausgestellt ist, wird ihr nicht das Mensch-Sein abgesprochen, sie ist kein atavistischer Ausfall wie Pastrana, sondern die "Summe evolutionärer Anstrengungen" (IiG 22). Biancas Körper ist zudem nicht glatt und puppenhaft, sondern durch den Wurm grotesk geformt. Der Roman bildet die Monsterdiskurse also nicht unverändert ab, vielmehr wird die Umwertung auch kritisch betrachtet. Es wird eine Ästhetik des Hässlichen gezeigt, die das posthumane Monster verkaufbar machen will: "Tatsächlich war Josef ganz entzückt von meiner jüngsten Beule, dem Kronjuwel der Hässlichkeit, so sagte er [...]. Erst, als ich ihm die ganze Sachlage erklärte, begriff ich selbst, was ich da für Material in den Händen hatte: die performative Deformation" (IiG 152).

Das Aufgehen in der Logik der Aufmerksamkeitsökonomie lässt bezweifeln, ob die Überhöhung des Monsters wirklich progressives Potential hat. Bianca kann zwar durch ihren monströsen Körper Ruhm erlangen, ob hier von einer feministischen Befreiung in der Modewelt gesprochen werden kann, ist aber in Frage zu stellen. Der 'hässliche' Körper wird zum Profitmaximierer, womit er letztlich an seine ökonomische Verwertbarkeit gebunden bleibt und die Selbstformung allein in einer Anpassung an lukrative Körperideale aufgeht. Auch eine Dekonstruktion von Gender erfolgt nur unter diesen Gegebenheiten der Modewelt:

Hässlichste Frau, von wegen: wirklich hässlich sind ja Männer [...]. [S]o ein nackter Mann ist so was von unansehnlich, sorry. Was da herumhängt und traurig aussieht. [...]  
 Josef ist gerade ganz begeistert von dem Kropf, der Bianca gewachsen ist und der glücklicherweise einfach runterhängt, sodass sie noch atmen kann, immerhin. [...]  
 Josef klatscht in die Hände, dass es staubt und sagt: Truthahn, Truthähnchen, genial, das wird Thanksgiving. (IiG 111)

Biancas durch den Wurm hervorgerufene Deformationen nehmen hier die Form des Hautlappens eines männlichen Truthahns an, werden mit der Gestalt des Penis überblendet. Der Phallus wird hier an die schöne Frau ausgelagert, um sich der Monstrosität in der Modewelt zu bedienen, die satirische Verbindung mit Thanksgiving macht aber deutlich, dass die Geschlechterüberschreitung in der Modewelt bedeutungslos bleibt. Es findet kein Anschluss an den posthumanistisch-feministischen Diskurs statt. Dies zeigt auch die Überblendung von Bianca als Truthahn mit Meret Oppenheims *Mein Kindermädchen* (vgl. IiG 113), womit die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern

auf den Punkt gebracht werden: die durch die Stöckelschuhe repräsentierte Frau wird, über männliche Gewalt auf dem Teller gefesselt, als Konsumgut präsentiert.

#### 4. Bianca als Fischfrau

Als letzter vom Roman aufgerufener Mensch-Tier-Hybrid wird Bianca im Naturhistorischen Museum als Fischfrau inszeniert (vgl. IiG 203–205). Bianca sitzt im "Schuppenanzug" (IiG 204) in einer "wassergefüllte[n] Glaskugel" (IiG 203). Der Einsatz des Motivs der Meerjungfrau zeigt noch einmal deutlich, dass posthumane Monster traditionelle Weiblichkeitsbilder reproduzieren können: Mit der Fischfrau wird eine lange Literaturgeschichte aufgerufen, die Bianca einerseits in die Nähe von Hybridität stellt, andererseits Bilder des Wassers als "geheimnisvolle[m] Urgrund allen Lebens" aktiviert und "das Weibliche [...] als angeblich Naturhaftes in eben diesem Bereich situiert".<sup>72</sup> Besonders in Romantik und Jugendstil wurde die Wasserfrau als "Urwesen" entworfen, das die Sehnsucht nach Natur stillen sollte.<sup>73</sup> Von Josef wird Biancas Auftritt konkret als Rückkehr in den Mutterleib inszeniert: "Ein Schlund, hat Josef gesagt, durch den sie schlüpfen wird, die Glückliche, das Glückskind, zurück ins Fruchtwasser! Die Erfüllung des einen wahren Menschheitstraums, seien wir ehrlich, geht es denn je um etwas anderes?" (IiG 7) Der mit dem passenden biblischen Namen ausgestattete Designer Josef idealisiert den weiblichen Mutterleib. Es wird aber nicht lediglich ein traditionelles Meerjungfrauenbild entworfen, sondern die Symbolik in der posthumanen Fischfrau weiterentwickelt. Bianca wird ähnlich der im Museum präparierten Tintenfische selbst zu einem Wassertier. Der Vollzug dieses Zurückschreitens in der Evolutionsgeschichte wird beim Gang ins Museum von nextGirl mitvollzogen, die über den Hintereingang die Disziplinen abläuft: "Anthropologie Geologie Paläontologie Zoologie Botanik" (IiG 6). Durch die Verknüpfung mit der Paläontologie gewinnt das Motiv Fischfrau an Mehrdeutigkeit. Auch die Motivik des Wassers lässt Eindeutigkeit verschwimmen: "Wasser ist ja Inbegriff und Gleichnis des Fließenden, des Grenzüberschreitenden [...], des Nicht-Feststellbaren, das – wie Wasser in wechselnden Gefäßen – die verschiedenen äußeren Formen annehmen kann, ohne je eine endgültige Gestalt anzunehmen".<sup>74</sup> Biancas Gestalt wird fluid, so lässt sich auch eine Interpretation der Fischfrau nicht eindeutig festlegen: posthumane Hybridität und traditionelle Geschlechterbilder stehen sich gegenüber.

---

<sup>72</sup> Inge Stephan, "Undine an der Newa und am Suzhou River. Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und intermediären Vergleich", *ZfGerm* 12, Nr. 3 (2002): 548.

<sup>73</sup> Vgl. Henriette Herwig, "Sirenen und Wasserfrauen. Kulturhistorische, geschlechterdiskursive und mediale Dimensionen eines literarischen Motivs", *Heine-Jahrbuch* 47, (2008): 132.

<sup>74</sup> Monika Schmitz-Emans, "Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren", in *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*, hg. v. Hans-Georg Pott (München: Fink, 1997), 206.



## 5. Bianca und der Wurm

Ab 2006 entwickelten bio- und ecoartists im "multispecies salon"<sup>75</sup> Formen der künstlerischen Interaktion und Ko-Produktion mit Tieren, die sie mit Foucaults Konzept der Biopolitik in Verbindung setzten: "If Foucault understood biopolitics as disciplinary forms of optimization, coercion, and control of biology, then bioart is organized around attempts to detour, derail, or expose these regimes of domination and systems for managing 'life.'"<sup>76</sup> Olga Flors Roman kann im Kontext dieser posthumanistisch-künstlerischen Exploration der Ko-Konstitution von Mensch und Nicht-Mensch gesehen werden. Für die Untersuchung der literarischen Herangehensweise sind jedoch vor allem die *Literary Animal Studies* und Zoopoetik-Forschung zentral. Die an Biancas Körper entstehenden Deformationen rücken den Roman zwar eher in die Nähe der Science-Fiction als einer realistischen Erzählung über eine schiefgegangene Wurmeierkur, doch kann der Wurm als ein materiell-semiotischer Knoten im Sinne Haraways gesehen werden.<sup>77</sup> Er ist weder nur reales Tier noch als rein literarisches Tier lesbar,<sup>78</sup> eröffnet der Roman doch einen neuen Blick auf die realen Wurmeierkuren. Im Folgenden soll deshalb der Wurm im Vordergrund stehen. Mit welchen Genderzuschreibungen wird er belegt? Tritt er als eigenständiges Selbst oder nur in Symbiose mit Bianca auf? Haraways Sympoiesis-Konzept kann hier nicht nur für die Analyse der Beziehung von Bianca und Wurm dienen, sondern auch für die Beziehung zwischen literarischem Text und Tier.<sup>79</sup>

Kann Biancas Beziehung mit dem Wurm einerseits als Symbiose beschrieben werden, da sie den Parasiten für ihre Karriere nutzt und somit auch Vorteile aus der Situation zieht, betrachtet sie den Wurm andererseits zunehmend als eigenständiges Selbst. Deutlich wird dies insbesondere daran, dass Bianca überlegt, ob sie dem Wurm einen Namen geben sollte (vgl. IiG 161). Diese Subjektivierungspraktik verleiht dem Wurm einerseits Individualität, andererseits kommt es dadurch auch zu einer Distanznahme durch Bianca; der Wurm wird als ein Gegenüber konstituiert:

Ich sollte dem Wurm einen Namen geben. Ein kleines privates Taufritual. Aber bis jetzt ist mir kein passender Name eingefallen, es bleibt vorerst bei: ihm. Da fällt mir ein, dass ich auch nicht weiß, ob Würmer ein biologisches Geschlecht haben. Muss ich den Arzt nächstens fragen. (IiG 161)

---

<sup>75</sup> Eben Kirksey u. Stefan Helmreich, "The Emergence of Multispecies Ethnography", *Cultural Anthropology* 25, Nr. 4 (2019): 556-565; vgl. Eben Kirksey, Hg., *The Multispecies Salon* (Durham and London: Duke University Press, 2014).

<sup>76</sup> Kirksey u. Helmreich, "The Emergence of Multispecies Ethnography", 557.

<sup>77</sup> Vgl. Haraway, *When species meet*, 4.

<sup>78</sup> Vgl. Kári Driscoll u. Eva Hoffmann, "Introduction. What is Zoopoetics?", in *What is Zoopoetics. Texts, Bodies, Entanglement*, hg. v. Kári Driscoll u. Eva Hoffmann (Cham: Palgrave Macmillan, 2018), 4.

<sup>79</sup> Vgl. Middelhoff u. Schönbeck, "Coming to Terms", 25.

Die Unklarheit über das Geschlecht der Würmer, die auch intergeschlechtlich sein können, bringt die Kategorie im Roman nur bedingt ins Schwanken, der Wurm wird stets als "HerrWurm" (IiG 165, vgl. 194) bezeichnet. Damit werden Bianca und der Wurm in ihrer Verbindung jedoch zu einem androgynen Hybrid. Biancas Wunsch, dem Wurm ein Geschlecht zuzuschreiben, läuft auf eine Subjektivierung hin, geht der (zumeist medizinischen) Deklaration des Geschlechts doch unmittelbar eine Selbstkonstitution voraus.<sup>80</sup> Der Wurm tritt auch selbst als Kreateur auf, die Deformationen werden als ästhetische Praktik inszeniert: "Da legt er [der Wurm, A.d.A.] schöpferische Pausen ein, könnte man sagen, auch wenn ich noch nie gesehen habe, dass Leute wie Josef eine Pause einlegen" (IiG 153). Auch Biancas 'Verformung' bei ihrer Arbeitsweise als Model und die Veränderungen des Wurms werden verbunden (vgl. IiG 153). Das Potential einer Zusammenarbeit als "Team" (IiG 153) und somit eine Sympoiesis, ein Mit-machen rücken näher. Intensiv wird nun das Verhältnis von Bianca und Wurm beschrieben, die dem Wurm immer mehr Aufmerksamkeit schenkt und mit ihm gar in eine materiell-semiotische Beziehung tritt,<sup>81</sup> in der sowohl der Wurm Biancas Körper mit Verformungen beeinflusst als auch Bianca ihn durch Schmerzmittel und Kitzeln (vgl. IiG 165).

Besonders deutlich wird hier, dass Bianca Neugier für das Tier zeigt. Sie versucht ein Gefühl für den Wurm und seinen Gemütszustand zu entwickeln, kommuniziert mit ihm:

[W]enn ich einmal zuhause bin, nutze ich die Gelegenheit und setze mich vor den Spiegel [...], sehe mich an und versuche, ein Gefühl dafür zu entwickeln, wo er gerade ist, ob er zufrieden ist mit seiner Lage oder ob er sich verändern will. Wobei er sich in der Bauchhöhle am wohlsten zu fühlen scheint. Dann kitzle ich ihn, immer im Bauch, das geht ja nicht. Das gibt nichts her, die Welt will was Neues sehen, jeden Tag will die was Neues sehen, und mein transformatorischer Körper ist heiß. (IiG 165)

Die Neugier für das Tier ist ein wesentlicher Punkt für Haraway, die ihr z.B. bei Derridas berühmter Begegnung mit seiner Katze fehlte.<sup>82</sup> Für ein *becoming with* nach Haraway ist zentral, danach zu fragen, worum sich das Tier kümmert, was seine Bewegungen bedeuten und Studien dazu zu lesen, wie das Verhalten von Tieren semiotisch gedeutet werden kann.<sup>83</sup> Das Verhältnis zum Wurm ist im Roman zwar weiterhin vom Fokus auf die 'modischen Deformationen' geprägt, ein "look back", ein dem Tier antwortender und begegnender Blick,<sup>84</sup> wird aber angedeutet. Das hierarchische Verhältnis zwischen

<sup>80</sup> Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. v. Karin Wördemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 23, 29.

<sup>81</sup> Vgl. Haraway, *When species meet*, 4.

<sup>82</sup> Vgl. Haraway, *When species meet*, 20.

<sup>83</sup> Vgl. Haraway, *When species meet*, 22.

<sup>84</sup> Haraway, *When species meet*, 23.

Mensch und Tier wird zunehmend abgebaut, Du-Evidenz entsteht. Wie Bianca wird der Wurm dazu aufgefordert, zu kommentieren ("wer will das sagen, @HerrWurm?" (IiG 165)), und obwohl er im Roman selbst nicht zu Wort kommt, entwickelt er sich dennoch zu einem Gegenspieler im Text. Das zentrale Erzählprinzip des Romans, das Kommentieren, kann auf den Wurm selbst zurückgeführt werden, untergraben Biancas Kommentare doch wurmgleich die Blogbeiträge. Der Wurm lässt sich somit auch in der Form des literarischen Texts finden. Szilvia Gellai merkt an, dass sich Biancas Kommentare über die Seiten winden wie der Wurm (vgl. IiG 94–95),<sup>85</sup> zudem nimmt der Text aber auch eine deformierte Gestalt an, wie Biancas vom Wurm ausgebeulter Körper. Nicht nur die Körperformung sprengt den Rahmen von Kategorien wie Mensch und Tier, auch der Text selbst in seiner Form wird monströs (vgl. IiG 44). Es zeigt sich eine zoopoetische Schreibweise, die dem Tier Aufmerksamkeit schenkt, seine Form imitiert und dadurch innovative literarische Formen entwickelt.<sup>86</sup> Der Wurm ist nicht mehr nur Metapher oder diegetisches Tier, die Schreibweise selbst wird eng an das Tier gebunden.<sup>87</sup> Auch wenn es sich lediglich um einen fiktiven Wurm handelt, kann dieser im Sinne Haraways als "figure" auftreten, er ist nicht nur Wurm-Repräsentation, sondern eine materiell-semiotische Schnittstelle von literarischem und biologischem Stoff.<sup>88</sup>

Diese in der Form und in der Selbstformung stattfindende Sympoiesis führt im Roman zu einer Machtkritik, in der die Prozesse der Modewelt hinterfragt werden:

Fotetermine sage ich ab in der Brutphase, ja, ich nehme mir jetzt die Freiheit, das habe ich gelernt. Bringt ja auch nichts, die Verformung muss sich richtig aufgebaut haben, damit man gut arbeiten kann [...]. Ich gebe zu, dass es ein schönes Gefühl ist, wenn jetzt alles nach meinem Buckel tanzt, sonst ist es ja umgekehrt. [...] Rückzug ist ja manchmal auch ganz nett, für nichts und niemanden zu sprechen zu sein, nichts zu müssen, nichts zu können und einfach abzuwarten, bis in meinem Körper Tatsachen geschaffen sind. Und keine zu hohe Schmerzmitteldosis, das schläfert den Wurm ein und verzögert die Sache [...]. (IiG 166–167)

In der Sympoiesis gewinnt Bianca an Handlungsfähigkeit. Sie und nicht der männliche Designer kann nun entscheiden, wie sie in der Modewelt auftritt, wobei hierfür eine Anpassung an den Wurm nötig ist. Seine graduelle Veränderung zwingt den Modebetrieb zu einer Entschleunigung. Die Langsamkeit des Verformungsprozesses kontrastiert mit

---

<sup>85</sup> Vgl. Gellai, *Netzwerkpoetiken*, 363.

<sup>86</sup> Vgl. Aaron M. Moe, *Zoopoetics. Animals and the Making of Poetry* (Lanham/Boulder/New York [u. a.]: Lexington Books, 2014), 16, 27.

<sup>87</sup> Vgl. Moe, *Zoopoetics*, 31.

<sup>88</sup> Haraway, *When species meet*, 4.

dem Modegesetz der *fast fashion*, das Netzgesetz der Aufmerksamkeitsüberbietung wird ebenso unterlaufen. Auch erzählt Bianca im Roman im Gegensatz zu nextGirl häufig im Präteritum,<sup>89</sup> berichtet über Vergangenes unter den älter werdenden Blogbeiträgen von nextGirl. Doch "[n]icht nur karrieretechnisch" (IiG 181) wächst Bianca mit ihrem Wurm näher zusammen, er wird zunehmend zu ihrem "Kopiloten" (IiG 181). Selbst, als er gefährlich zu werden droht, und ihr Arzt empfiehlt, den Wurm abgehen zu lassen, lehnt Bianca ab (vgl. IiG 181). Stattdessen verlässt sie ihren Freund Eddie (vgl. IiG 181, 196) und findet zur Selbstliebe: "[M]ir wird klar, dass der Wurm sich wieder auf den Weg macht. Schade. [...] Ich gefalle mir. Zum ersten Mal seit Langem gefalle ich mir selbst" (IiG 195–196). Dennoch bleibt Biancas Selbstformung innerhalb der Parameter der Körperideale der Modeindustrie. Wirklich subversives Handeln wird im Roman nur angedeutet, ebenso die erfolgreiche Sympoiesis, denn der Wurm verlässt Biancas Körper schließlich in der finalen Show und schwimmt "so weit es eben ging" (IiG 205) davon. Sieht man das Austreten des Wurms als Artikulation seiner tierischen Handlungsmacht, ist die Sympoiesis in der spätmodernen Modewelt zum Scheitern verurteilt. Der Roman zeigt zwar mit seiner innovativen, posthumanen Form eine literarische Annäherung an den Wurm, zugleich wird aber deutlich, dass Wurmeierkuren nicht zwangsläufig zu einem *becoming with* mit Respekt und Verantwortung für das Tier führen müssen.

## 6. Digitales und posthumanes Schreiben in *Ich in Gelb*

In *Ich in Gelb* spielt die auf der Biologie des Wurms basierende zoopoetische Schreibweise eine große Rolle, doch beruft sich die Poetologie des Romans nicht allein auf das parasitäre Winden des Textes. Vielmehr stellt der Roman auch Verknüpfungen mit physikalischen Prinzipien wie der Zeitumkehrinvarianz<sup>90</sup> und Wurmlöchern<sup>91</sup> her, vor allem aber zu digitalen Schreibverfahren. *Ich in Gelb* ist aber nicht lediglich die literarische Abbildung eines digitalen Formats, zumal der Blog und das Buch auch unterschiedliche Teile des Textes beinhalten.<sup>92</sup> Ebenso wenig ist *Ich in Gelb* ein autobiographischer literarischer Weblog wie der eines Rainald Goetz, da es nicht um eine Autorinszenierung, sondern um fingierte autobiographische Zeugnisse der Figuren geht.<sup>93</sup> Herkömmliche *fashion*

---

<sup>89</sup> Vgl. Gellai, *Netzwerkpoetiken*, 196–97.

<sup>90</sup> "Zeitumkehrinvarianz" ist sowohl ein Hinweis auf die zeitlich gegenläufigen Erzählstränge, wodurch die Handlung auch "zeitumkehrinvariant", also rückwärts "ablaufen" bzw. gelesen werden kann, als auch das Passwort des Blogs, das Zutritt zu bestimmten Einträgen eröffnet. Dieses Passwort ist allerdings nur in der physischen Version des Romans zu finden (vgl. IiG 213).

<sup>91</sup> Für eine Untersuchung der Poetologie des Romans als "Wurmlochpoetik" siehe Gellai, *Netzwerkpoetiken*, 191–98.

<sup>92</sup> Das gedruckte Buch enthält deutlich mehr Text, sowie das Passwort für den ersten Blogpost von [dasistkeinblog.com](http://dasistkeinblog.com) vom 11.11.2011, der wiederum nicht so im Buch abgedruckt ist.

<sup>93</sup> Die am Ende aufgeworfene Frage, ob nextGirl eine fiktive Identität, ein Avatar Biancas ist (vgl. IiG 208), wirft zudem weiteren Fragen um Autorschaft im Digitalen auf.

*blogs* parodiert der Roman mit den in ihm verarbeiteten Diskursen, so ist die URL von nextGirls Blog schließlich auch "dasistkeinBlog". Abschließend soll deshalb ausgelotet werden, inwiefern der Roman eine digitale Poetologie entfaltet und wie diese mit den Motiven des Posthumanen zusammenhängt.

Auf den ersten Blick zeigt *Ich in Gelb* deutliche Ähnlichkeiten mit der Struktur der Netzliteratur, die intermedial funktioniert, nicht-linear angeordnet bzw. hypertextuell strukturiert ist, wobei die Lesenden interaktiv auf den Text einwirken können.<sup>94</sup> Dies ist im Besonderen im digitalen Blog möglich, können die Lesenden hier sogar den Text kommentieren, womit potentiell ein "unendlicher, offener Text ohne Ränder"<sup>95</sup> erzeugt wird. Doch auch das Buch fordert die Lesenden auf, digitale Lesetechniken auf das Print-Medium anzuwenden. So müssen der Roman und vor allem Biancas Kommentare keineswegs linear gegenläufig zu nextGirls Blog gelesen werden:

Wann ich was kommentiere, bestimme ich nämlich selbst: Die Kommentarzeit könnte linear sein, linear absteigend zum Beispiel, gegenläufig. Oder sie könnte Schlaufen bilden, so wie mein Wurm, Zeitschleifen und Wurmbabzweigungen: eingerollte Dimensionswürmer. (IiG 158)

Wieder wird die Form des Textes mit der Form des Wurms überblendet, der Roman wird dabei nicht nur non-linear, sondern multilinear.<sup>96</sup> Durch die Leitung des Textes durch Blogdaten und Kommentaranordnung besteht dennoch eine von der Autorin angelegte Bahn, die die Rezeption anleitet. Der gedruckte Roman kann nicht die gleiche Hypertextualität und -medialität entfalten wie ein digitaler Text, dieser Verlust in der Übertragung zwischen Medien wird im Roman reflektiert:

Gestern hatte ich ein nettes kleines Gespräch mit Bianca und Eddie, hier die *verschriftlichte* Version. [...] die Tonspur des Videos ist irgendwie suboptimal: [dasistkeinblog.com/tags/underwater](https://dasistkeinblog.com/tags/underwater). Keine Ahnung warum. Blöd, denn wer will schon lesen, wenn es einen Livemitschnitt gibt? (IiG 63)

Nicht nur wird hier von nextGirl die Übertragung von Video in Schrift bemängelt, der Text verweist in diesem Kontext mit der Einbettung des Links auch auf seine eigenen Grenzen. Links können zwar abgedruckt, aber nicht angeklickt werden.<sup>97</sup> Hypertextu-

<sup>94</sup> Vgl. Roberto Simanowski, *Interfictions. Vom Schreiben im Netz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 18–19.

<sup>95</sup> Sibylle Schönborn, "Tagebuch/Brief/Weblog. Schreibszenen des Dialogischen 1800–1900–2000", in *Literatur in der Medienkonkurrenz. Medientranspositionen 1800–1900–2000*, hg. v. Volker C. Dörr u. Rolf J. Goebel (Bielefeld: Aisthesis, 2018), 137.

<sup>96</sup> Vgl. Gellai, *Netzwerkpoetiken*, 68.

<sup>97</sup> Der hier angegebene Link führt zudem nicht wie im Roman ausgewiesen zu einem Interview, sondern zu einem im Blog verlinkten Musik-Video. Somit wird die vom Link erzeugte Erwartung bei der Eingabe im digitalen Medium nicht erfüllt, es kommt zu einer zusätzlichen Irritation.

alität wird optional. Analoge Hypertextualität wird im Text vielmehr durch das assoziative Schreiben Flors entfaltet.<sup>98</sup> Bei der Überlagerung heterogener Diskurse werden über assoziative Verknüpfungen im Text 'analoge Links' erzeugt, die dem Text eine netzähnliche Struktur verleihen, ohne dass Hyperlinks verfolgt werden müssen (vgl. z.B. liG 111–113, 162–163). Der Roman vernetzt fragmentiert, rhizomartig, ähnlich wie es im Internet möglich ist, unterschiedliche Wissensbausteine und entwickelt dabei eine "enzyklopädische Schreibweise",<sup>99</sup> die durch das Archivmotiv hervorgehoben wird. Entlang der Wurzeln des Rhizoms schlängelt sich der Wurm subterran unter nextGirls Blog in den Kommentaren Biancas, wodurch eine die bestehenden Relationen neu konfigurierende Schreibweise entsteht. Als offener Hypertext und Hybrid aus verschiedenen Medien sowie literarischen Gattungen wie Tagebuch, Essay und Erzählung wird *Ich in Gelb* selbst zu einem weder nach außen noch nach innen abgeschlossenen Textorganismus. In dieser Hinsicht entspricht die Form des Romans dem auf der inhaltlichen Ebene Geschilderten, denn wie die Analyse der zentralen Motive des Romans gezeigt hat, werden sowohl fixierte Selbstkonzepte als auch binäre (Geschlechter-)Kategorien ins Schwanken gebracht. Von der Remythologisierung der Medusa über den monströsen Bianca-Wurm-Hybrid bis zur Fischfrau werden bekannte Weiblichkeitsfiguren mit posthumanen Diskursen verknüpft. Das Spiel mit den Hybriden ruft aber immer auch traditionelle Geschlechterbilder auf. Durch die Einbettung der Erzählung in den Kontext der kapitalistischen Modewelt wird das emanzipatorische Potential von posthumaner Selbstformung als begrenzt gezeigt. Es wird kritisch betrachtet, ob diese neue Art der Mensch-Tier-Verbindung zwangsläufig zu einem *becoming with* führt. Olga Flors *Ich in Gelb* kann so im Kontext der *multispecies ethnography* gesehen werden, die danach fragt, wem der Zusammenschluss von Mensch und Nicht-Mensch wirklich nützt.<sup>100</sup> Flor demonstriert, dass die kapitalistische Aufmerksamkeitsökonomie einen solch starken Sog besitzt, dass selbst posthumanistische Bestrebungen angeeignet und korrumpiert werden können. Somit wird der Roman auch informativ für die Forschung zum Posthumanen selbst, wenn gezeigt wird, warum Ideen wie Haraways *Sympoiesis* noch Utopie bleiben.

---

<sup>98</sup> Zur Verwandtschaft von Assoziationen und Links siehe Gellai, *Netzwerkpoetiken*, 72.

<sup>99</sup> Kilcher, *mathesis und poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 und 2000*, 326.

<sup>100</sup> Vgl. Kirksey u. Helmreich, "The Emergence of Multispecies Ethnography", 546.

## Bibliographie

Adams, Tim. "Gut instinct. The miracle of the parasitic hookworm." *The Guardian*, 23.05.2010. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/may/23/parasitic-hookworm-jasper-lawrence-tim-adams>.

Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. v. Gabriele Leupold. Hg. v. Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Borgards, Roland. "Tiere und Literatur." In *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hg. v. Roland Borgards, 225–44. Stuttgart: Metzler, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05372-5>

Borgards, Roland, Christiane Holm u. Günter Oesterle. "Vorwort." In *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, hg. v. Roland Borgards, Christiane Holm u. Günter Oesterle, 9–13. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Braidotti, Rosi. "Teratologies." In *Deleuze and Feminist Theory*, hg. v. Ian Buchanan u. Claire Colebrook, 156–72. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Brittnacher, Hans Richard. "Biomonster oder: Das Unglück zu leben." In *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, hg. v. Roland Borgards, Christiane Holm u. Günter Oesterle, 143–68. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Butler, Judith. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. v. Karin Würdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Übers. v. Keith Cohen u. Paula Cohen. *Signs* 1, Nr. 4 (1976): 875–93. DOI: <https://doi.org/10.1086/493306>

Derrida, Jacques. *Das Tier, das ich also bin*, hg. v. Peter Engelmann, übers. v. Markus Sedlaczek. Wien: Passagen, 2010.

Driscoll, Kári u. Eva Hoffmann. "Introduction. What is Zoopoetics?" In *What is Zoopoetics. Texts, Bodies, Entanglement*, hg. v. Kári Driscoll u. Eva Hoffmann, 1–13. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-64416-5\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-64416-5_1)

Eco, Umberto. *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München: Hanser, 2007.

Flor, Olga. *Ich in Gelb. Roman*. Salzburg/Wien: Jung und Jung, 2015.

Foucault, Michel. "Technologien des Selbst." In *Technologien des Selbst*, hg. v. Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton, übers. v. Michael Bischoff, 24–62. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.

Foucault, Michel. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*. Übers. v. Michaela Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Freud, Sigmund. "Das Medusenhaupt." In *Gesammelte Werke*, Bd. XVII, hg. v. Anna Freud et al., 45–48. London: Imago, 1941 [1922].

Garland-Thomson, Rosemarie. "Making Freaks. Visual Rhetorics and the Spectacle of Julia Pastrana." In *Thinking the Limits of the Body*, hg. v. Jeffrey Jerome Cohen u. Gail Weiss, 129–143. Albany: State University of New York Press, 2003.

Geisenhanslüke, Achim. *Die Sprache der Liebe. Figurationen der Übertragung von Platon zu Lacan*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846760406>

- Gellai, Szilvia. *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04704-5>
- Gilbert, Scott F., Jan Sapp u. Alfred I. Tauber. "A Symbiotic View of Life. We Have Never Been Individuals." *The Quarterly Review of Biology* 87, Nr. 4 (December 2012): 325–41. DOI: <https://doi.org/10.1086/668166>
- Graduiertenkolleg Literarische Form. "Einleitung." In *Formen des Wissens. Epistemische Funktionen literarischer Verfahren*, hg. v. Graduiertenkolleg Literarische Form, 9–27. Heidelberg: Winter, 2017.
- Griffiths, David Andrew. "Becoming Wormy, Becoming Worldly. Parasitic Nematodes as Companion Species." In *Cosmopolitan Animals*, hg. v. Kaori Nagai et al., 138–51. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137376282\\_10](https://doi.org/10.1057/9781137376282_10)
- Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s." *Socialist Review* 80, (1985): 65–107.
- Haraway, Donna. "Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems." Übers. v. Immanuel Stieß. In *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. v. Carmen Hammer u. Immanuel Stieß, 160–99. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1995.
- Haraway, Donna. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Haraway, Donna. *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übers. v. Karin Harrasser. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2018.
- Heinrich, Klaus. *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1995.
- Helduser, Urte. "Monster und Freaks. Kulturelle Konstruktionen von körperlicher (A-)Normalität. Einführung in das Themenheft." *Der Deutschunterricht*, Nr. 5 (2010): 2–9.
- Herbrechter, Stefan. *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2009.
- Herwig, Henriette. "Sirenen und Wasserfrauen. Kulturhistorische, geschlechterdiskursive und mediale Dimensionen eines literarischen Motivs." *Heine-Jahrbuch* 47, (2008): 118–40. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-476-00360-7\\_6](https://doi.org/10.1007/978-3-476-00360-7_6)
- Kilcher, Andreas B. *mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 und 2000*. München: Fink, 2003.
- Kirksey, Eben, Hg. *The Multispecies Salon*. Durham and London: Duke University Press, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780822376989>
- Kirksey, Eben u. Stefan Helmreich. "The Emergence of Multispecies Ethnography." *Cultural Anthropology* 25, Nr. 4 (2010): 545–76. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x>
- Kyora, Sabine. "How To Make A Monster. Zur Konstruktion des Monströsen. Einführende Überlegungen." In *How to make a monster. Konstruktionen des Monströsen*, hg. v. Sabine Kyora u. Uwe Schwagmeier, 7–19. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Lorimer, Jamie. "Gut Buddies. Multispecies Studies and the Microbiome." *Environmental Humanities* 8, Nr. 1 (May 2016): 57–76. DOI: <https://doi.org/10.1215/22011919-3527722>



Lucius, Richard. "Ein Parasit zur Nahrungsergänzung? Konfektionierte Schweinepeitschenwurmeier sollen entzündliche Erkrankungen lindern." *Deutsche Apotheker Zeitung* 157, Nr. 42 (Oktober 2017): 46. <https://www.deutsche-apotheker-zeitung.de/daz-az/2017/daz-42-2017/ein-parasit-zur-nahrungsergaenzung>.

McLuhan, Marshall u. Quentin Fiore. *The Medium is the Massage*. New York: Random House, 1967.

Menninghaus, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Middelhoff, Frederike u. Sebastian Schönbeck. "Coming to Terms. The Poetics of More-than-human Worlds." In *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecozoetics*, hg. v. Frederike Middelhoff et al., 11–38. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 2019.

Moe, Aaron M. *Zoopoetics. Animals and the Making of Poetry*. Lanham/Boulder/New York [u. a.]: Lexington Books, 2014.

Regener, Susanne. "Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie". In *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, hg. v. Anette Keck u. Nicolas Pethes, 81–96. Bielefeld: transcript, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839400760-005>

Rook, G. A. W. "Review series on helminths, immune modulation and the hygiene hypothesis. The broader implications of the hygiene hypothesis." *Immunology* 126, (2008): 3–11. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1365-2567.2008.03007.x>

Rook, G. A. W. u. L. R. Brunet. "Old Friends for Breakfast." *Clinical and Experimental Allergy* 35, Nr. 7 (2005): 841–42. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1365-2222.2005.02112.x>

Saul, Heather. "Harnaam Kaur: Bearded model opens Marianna Harutunian Royal Fashion Day show." *Independent*, 02.03.2016. <https://www.independent.co.uk/news/people/harnaam-kaur-bearded-model-opens-marianna-harutunian-royal-fashion-day-show-a6907786.html>.

Schmitz-Emans, Monika. "Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren." In *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*, hg. v. Hans-Georg Pott, 181–229. München: Fink, 1997.

Schönborn, Sibylle. "Tagebuch/Brief/Weblog. Schreibszenen des Dialogischen 1800–1900–2000." In *Literatur in der Medienkonkurrenz. Medientranspositionen 1800–1900–2000*, hg. v. Volker C. Dörr u. Rolf J. Goebel, 135–60. Bielefeld: Aisthesis, 2018.

Serres, Michel. *Der Parasit*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Simanowski, Roberto. *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Stammlinger, Birgit. "Das Monster und der Freak. Julia Pastrana und Michael Jackson. Zwei Geschichten über Monstrositäten im 19. und 20. Jahrhundert." In *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, hg. v. Gunter Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter, 205–28. Bielefeld: transcript, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839412350-010>

Stephan, Inge. *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1997.

Stephan, Inge. "Undine an der Newa und am Suzhou River. Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und intermedialen Vergleich." *ZfGerm* 12, Nr. 3 (2002): 547–63.

Strachan, D. P. "Hay Fever, Hygiene, and Household Size." *BMJ* 299, (1989): 1259–60. DOI: <https://doi.org/10.1136/bmj.299.6710.1259>

Volkart, Yvonne. *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*. Bielefeld: transcript, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839405857>

Zapperi, Roberto. *Der wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzales und seiner Kinder*. Übers. v. Ingeborg Walter. München: Beck, 2004.

