

Titel:

Träume von Fleisch und Wald: Imaginative Metamorphosen und physische Transformationen in Han Kangs *Die Vegetarierin*

Autoren:

Gabriele Dürbeck und Jonas Nesselhauf

Dies ist die endgültig veröffentlichte Version (Verlagsversion), die in folgendem Sammelband veröffentlicht wurde:

Stobbe, Urte; Kramer, Anke; Wanning, Berbeli. *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin, Deutschland: Peter Lang Verlag, 2022, S. 357-370. (Studies in Literature, Culture, and the Environment / Studien zu Literatur, Kultur und Umwelt, Band 10). DOI: 10.3726/b19204.

Das Originalwerk kann unter dem folgenden Link aufgerufen werden: <https://doi.org/10.3726/b19204>.

© Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2022. Alle Rechte vorbehalten.

Gabriele Dürbeck und Jonas Nesselhauf

Träume von Fleisch und Wald: Imaginative Metamorphosen und physische Transformationen in Han Kangs *Die Vegetarierin*

Abstract: The 2007 novel *The Vegetarian* by South Korean author Han Kang – her first book to appear in English – was almost instantly awarded the Man Booker International Prize in 2016. It tells the provocative story of a young traumatized woman, Yeong-Hye, and her dependent marriage in a highly patriarchal society. Following a recent nightmare, she decides to stop eating meat at first, slowly turning herself into a plant. But this moment of awakening and female self-empowerment gets her not only banished from her family, but also forces her to make the ultimate decision. Han Kang's novel depicts the imaginary and physical transformation of a human into the realm of the vegetable, whereby the rebellious auto-aggressive metamorphosis into a tree intended by the protagonist appears as a way of escaping not only the everyday violence in the family, but also the structural violence in an oppressive society and oppose it with a tree-like liberating force.

Keywords: vegetarian, transformation, metamorphosis, South Korea, patriarchy, eco-feminism, self-empowerment

Der schmale Roman *Die Vegetarierin* der südkoreanischen Autorin Han Kang, bereits 2007 unter dem Titel *Ch'angbi* erschienen und 2016 mit dem Internationalen Man Booker Preis ausgezeichnet, erzählt die Geschichte einer Ehefrau, die erst dem Fleischkonsum entsagt und zur titelgebenden Vegetarierin wird, sich schließlich aber völlig der Transformation zur Pflanze hingibt und damit ihre menschliche Existenz (und konkret: ihr Leben) aufgibt. Der Roman wurde nach seiner Übersetzung 2015 ins Englische von der Kritik gepriesen als „an extraordinary story of family fallout“,¹ als gnadenlose Gesellschaftsanalyse, in

Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag im Rahmen der dritten Jahrestagung der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft (KWG) im November 2017 an der Universität Gent.

- 1 Hahn, Daniel: *'The Vegetarian' by Han Kang Review – An Extraordinary Story of Family Fallout*, retrieved 31.12.2018, from <https://www.theguardian.com/books/2015/jan/24/the-vegetarian-by-han-kang-review-family-fallout>.

der die Unterdrückung der koreanischen Frau vorgeführt werde² und in der die plötzliche Wende zum Vegetarismus als ein schockierender ‚subversiver Akt der Selbstbehauptung‘³ erscheine. Auch in Deutschland wurde der Roman nach seiner im Spätsommer 2016 im Berliner Aufbau Verlag erschienenen Übersetzung sehr positiv besprochen – so feierte beispielsweise die FAS *Die Vegetarierin* als „die Entdeckung dieses Jahres“,⁴ während der Roman im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung für die „kafkaeske Verwandlung“⁵ seiner Protagonistin gelobt wurde.

Und tatsächlich erinnert die Geschichte mit ihren parabelhaften Zügen an Franz Kafkas Erzählungen wie *Die Verwandlung* (1912) und *Ein Hungerkünstler* (1922), die nicht nur die kategoriale Unterscheidung zwischen Tier und Mensch und deren institutionelle Machtmechanismen unterlaufen, sondern in denen auch die Verstümmelung von Körper, Geist und Seele durch permanente gesellschaftliche Gewalt anhand von liminalen Figuren in all ihren Schattierungen und Monstrositäten ausgelotet wird.

Die versuchte Transformation in eine Pflanze als eines der zentralen Themen des Textes wiederum ist prädestiniert für eine Lektüre vom Gesichtspunkt der sich in den letzten Jahren stärker herausbildenden Plant Studies aus, da hier Pflanzen und Bäume nicht nur in ihrem symbolischen oder allegorischen Sinn interessant sind, sondern auch in ihrer diegetischen Funktion. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie durch die dargestellte Verwandlung der Protagonistin, welche die Übergänge von der animalischen Seite des Menschen zur vegetabilen Lebensform austariert, Macht- und Unterdrückungsmechanismen gesellschaftlicher Institutionen wie Ehe, Familie, Beruf und Psychiatrie freigelegt werden und welche Rolle dabei Dualismen, Analogien und Ambivalenzen zwischen den drei ‚Naturreichen‘ Pflanze, Tier und Mensch spielen.

2 Cf. Pascal, Julia: *The Vegetarian by Han Kang, book review: Society stripped to the bone. The author exposes the pressures heaped on Korean women*, retrieved 31.12.2018, from <http://www.independent.co.uk/artsentertainment/books/reviews/the-vegetarian-by-han-kang-book-review-society-stripped-to-the-bone-9969189-.html>.

3 Cf. Fallon, Claire: *The Bottom Line: 'The Vegetarian' by Han Kang*, retrieved 31.12.2018, from <https://www.huffingtonpost.com/entry/the-vegetarian-han-kangus56abca2ae4b00b033aaf16d2..>

4 Encke, Julia: „Das grausame Gesetz des Fleisches“. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 14.08.2016, S. 41.

5 Janker, Karin: „Selbstverzehr“. *Süddeutsche Zeitung* 29.08.2016, S. 12.

1 Zur Struktur der *Vegetarierin*

Betrachtet man die Struktur des Romans, fällt auf, dass der Text dreigeteilt ist, wobei jeder Teil durch eine andere Erzählinstanz fokalisiert ist. Die Geschichte der Protagonistin mit den monströsen Erfahrungen wird dabei nur aus dritter Hand erfahrbar; sie selbst kommt lediglich in sieben Träumen und vereinzelt Sätzen in zitierter Rede zu Wort, bevor sie am Ende ganz in Schweigen verfällt.

Im ersten Teil, überschrieben mit „Die Vegetarierin“⁶ und unterteilt in insgesamt 20 unbetitelte Abschnitte, stellt der Ehemann als Ich-Erzähler dar, wie seine Frau Yong-Hye, die er geheiratet hat, weil sie an „Durchschnittlichkeit kaum zu überbieten war“ (DV 8), nach einem Alptraum plötzlich ablehnt, Fleisch zu essen und auch mit jeder Art von tierischen Produkten in Kontakt zu kommen. Er berichtet, dass sie mit Alpträumen, Agonie und Schlaflosigkeit kämpfe und fahrlässig in Kauf nehme, dass ihre Ehe zerbreche. Ihre Verhaltensauffälligkeit äußert sich in vielen Facetten, zunehmender Schweigsamkeit und Rückzug in die Innenwelt, verminderter Libido, Vernachlässigung des Äußeren und Verzicht auf jegliche Etikette, selbst bei einem für ihren Ehemann wichtigen Geschäftsessen, wo sie sowohl durch ihre unkonventionelle Bekleidung (eine durchscheinend weiße Bluse ohne BH) Irritation hervorruft, als auch durch ihre ablehnende Haltung gegenüber Fleisch die Stimmung verdirbt und ihren Mann vor dem Chef und den anderen Gästen in ein negatives Licht rückt (cf. DV 25 ff.). Die konsequente Verweigerungshaltung führt schließlich zu einem Eklat bei einem Familientreffen, bei dem ihre Mutter und ihre Schwester sie auffordern, Fleisch zu essen – es werden zuerst süßsaures Schweinefleisch, gedämpftes Hühnchen mit Tintenfischnudeln, dann gebratenes Rindfleisch und Austern (cf. DV 40 f.) gereicht. Als Yong-Hye nüchtern erklärt: „Ich esse keine tierischen Produkte“ (DV 42), wird sie vom Vater gewaltsam zum Essen gezwungen; sie wehrt sich, wie ihr Mann festhält, „mit einem bestialischen Schrei“ (DV 44) und schneidet sich daraufhin mit einem Obstmesser die Pulsadern auf. Dieser Suizidversuch führt schließlich zur Scheidung und Aufnahme Yong-Hyes in die Familie ihrer Schwester.

Der zweite Teil, mit dem Titel „Der Mongolenfleck“ (DV 57–125) und unterteilt in 25 Abschnitte, wird aus Sicht des an Minderwertigkeitskomplexen leidenden Schwagers erzählt. Der Titel bezieht sich auf einen hellgrünen Fleck auf dem Gesäß Yong-Hyes, den sie auch nach der Pubertät behält und der bei dem Schwager sexuelles Begehren auslöst; als zweite männliche Figur neben dem

6 Kang, Han: *Die Vegetarierin*. Berlin: Aufbau Verlag 2016, S. 5–56. Der Text wird nachfolgend mit der Sigle DV unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

Ehemann bleibt dieser ebenfalls namenlos. Als Videokünstler verfolgt er obsessiv die Idee, eine Vereinigung von mit Pflanzen bemalten Körpern zu filmen, die er mit Hilfe von Yong-Hye und einem Künstlerkollegen umzusetzen vermag, aber anschließend selbst zum leidenschaftlichen Akteur wird. Die dekorative Bemalung scheint die Protagonistin als Schutz wahrzunehmen, so dass sie durch die imaginäre Verwandlung temporär von der Gewalt der Träume befreit erscheint. Am Ende des zweiten Teils fragt sie allerdings ihren Schwager: „Bin ich die Träume jetzt los?“ (DV 120) und stellt fest: „Ich habe geglaubt, das Fleisch sei daran schuld. [...] Erst jetzt ... habe ich verstanden. Die Gesichter [die sie in den Träumen heimsuchen] leben in meinem Bauch. Sie kommen von dort.“ (DV 121)

Diese Einsicht einer absichtslosen, aber unausweichlichen Verstrickung in die familiären und gesellschaftlichen Gewaltstrukturen führt im dritten und aus 14 Abschnitten bestehenden Teil schließlich zu einer radikalen Entscheidung Yong-Hyes: Sie verweigert jegliche Nahrungsaufnahme, folgt einem Ruf in den Wald und hält es in der Vorstellung, einem Baum zu gleichen, für ausreichend, nur noch Wasser zu sich zu nehmen. Inzwischen in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen, wird Yong-Hye wegen nervlicher Magersucht und Schizophrenie gewaltsam medikamentiert, kann aber nicht geheilt werden (cf. DV 147). Der langsame Sterbeprozess wird nun aus Sicht der Schwester erzählt. Die Metaphorik des dunklen, feuchten und schwarzen Waldes durchzieht ihre Gedanken und führt schließlich zur Selbsterkenntnis der eigenen inneren Leere; ihre Selbstkontrolle und ihr äußerer Erfolg als quasi-alleinerziehende Kosmetikerin erscheinen damit als weitere Ausdrucksform internalisierter Gewalt, die auch zur moralischen Verurteilung der eigenen Schwester geführt hat. Bemerkenswert ist, dass der dritte Teil mit „Bäume in Flammen“ (DV 127–190) überschrieben ist. Die Flammen verweisen nicht nur auf Feuer, Vitalität, Leidenschaft, sondern auch auf Widerstand und damit die entschlossene Verweigerungshaltung Yong-Hyes; letztere erscheint als eine Form der Freiheit und Selbstbestimmung, welche der äußeren Gewalt trotzt.

Aus psychologischer Sicht ließe sich die Geschichte als eine Verarbeitung von monströsen Gewalterfahrungen verstehen, die auf gesellschaftlicher Ebene vorherrschen und zugleich die Geschlechterbeziehungen prägen. Die RezipientInnen erfahren unter anderem, dass Yong-Hyes Vater Vietnamveteran ist und er seine jüngere Tochter bis zum Alter von 18 Jahren regelmäßig geschlagen hat. In sozial- und kulturkritischer Hinsicht könnte man den Text als eine Auseinandersetzung mit der Allgegenwart des Themas des Selbstmords in Südkorea deuten, deren Gesellschaft zwar kollektivistisch organisiert ist, aber durch ein streng konfuzianisches Leistungsethos und patriarchalische

Familienstrukturen Versagensangst hervorbringt, ohne dieses Problem jedoch durch geeignete therapeutische Maßnahmen abfangen zu können.

Gegenüber diesen Ansätzen sollen nun zwei zentrale Aspekte herausgehoben werden, die im Zusammenhang der literarischen Pflanzenstudien relevant und anschlussfähig erscheinen: Zunächst richtet sich der Fokus auf die Träume als Formen psychischer Verarbeitung verschiedener Aspekte von Körperlichkeit, bevor die im Roman dargestellten Transformationsprozesse vor dem Hintergrund von Yong-Hyes Metamorphose in eine Pflanze beleuchtet werden.

2 Träume

Die Träume kommen nur im ersten Teil des Romans vor, also der homodiegetischen Erzählung des Ehemanns. Sie sind durch ihre Kursivierung typographisch hervorgehoben, durchbrechen den sonst kongruenten Rechtfertigungsbericht und verleihen der Ehefrau Yong-Hye eine Stimme, wenn diese auch indirekt ist.

Aufgrund der Bedeutung des ersten von mehreren wiedergegebenen Träumen als Katalysator der Metamorphose und einziger Erklärungsansatz für ihre Charakterentwicklung innerhalb der Diegese bedarf es eines ausführlichen Blicks auf den Traum und dessen Symbole:

Ein dunkler Wald. Kein Mensch weit und breit. Während ich zwischen den dornigen Büschen herumirrte, zerkratzte ich mir das Gesicht und die Arme. Ich hatte den Eindruck, Teil einer Gruppe gewesen zu sein, aber offensichtlich hatte ich diese verloren. Ich hatte Angst. Mir war kalt. Ich durchquerte ein vereistes Tal, bevor ich einen hellen Bau entdeckte, der einer Scheune ähnelte. Ich schob die Matte vor dem Tor beiseite und ging hinein. Da sah ich sie: Hunderte von riesigen roten Fleischstücken hingen an langen Bambusstangen. Blut rann von den frischeren Stücken herunter. Ich lief an unendlichen Reihen von Fleischstücken entlang und fand keinen Ausgang. Mein weißes Kleid wurde ganz blutig.

Ich wusste nicht, wie es mir schließlich gelang zu entkommen. Ich rannte und rannte durch das Tal. Plötzlich lichtete sich der Wald, die Blätter der Bäume erstrahlten im frischen Frühjahrsgrün. Kinder wimmelten umher, und es roch appetitlich. Zahlreiche Familien picknickten. Die Szenerie erschien unendlich idyllisch und friedlich. Am Ufer eines gluckernd dahinfließenden Baches saßen Leute auf einer Matte und aßen Kimbab. Irgendwo wurde Fleisch gegrillt. Gesang und Gelächter erfüllten die Luft. Ich hatte trotzdem Angst. Mein Kleid war immer noch fleckig. Ich versteckte mich hinter einem Baum, damit niemand meine Anwesenheit bemerkte. Auch meine Hände waren blutig, ebenso wie mein Mund. Ich hatte in der Scheune dieses rohe Stück Fleisch vom Boden aufgehoben und gegessen. Mein Mund, die Zähne und mein Gaumen waren voll von Blut gewesen. Meine Augen spiegelten sich glitzernd in einer Blutlache am Boden.

Wie lebendig mir das Gefühl vorkam, rohes Fleisch zwischen den Zähnen zu haben und zu kauen. Mein Gesicht, das Leuchten in meinen Augen. Ein Gesicht, wie ich es zuvor noch nie gesehen hatte, und zugleich aber meines, ohne Zweifel. Nein, im Gegenteil: Eine Fratze, wie ich sie schon unzählige Male gesehen habe, die mir aber gänzlich unähnlich ist. Ich kann es dir nicht erklären. Diese lebhafteste Erinnerung ist bizarr, furchtbar bizarr, gleichzeitig vertraut und doch neu. (DV 15 f.)

Bei der literarischen Wiedergabe eines Traumes stellen sich immer ähnliche Fragen, darunter in der Regel zunächst folgende: Wie wird der Traum erzählt? Im Falle einer, wie hier vorliegend, intradiegetisch-homodiegetischen Erzählung handelt es sich zumeist um die Wiedergabe des Träumenden selbst, was in der Regel ja eigentlich erst nach dem Aufwachen und somit im Nachhinein erfolgen kann. Wie jede/r Träumende weiß, besteht darin aber eine gewisse Schwierigkeit, denn Träume sind zwar während des Schlafs sehr präsent, mit und nach dem Erwachen allerdings zunehmend fragmentarischer und schließlich immer undeutlicher im Gedächtnis. Bereits Sigmund Freud ging in seiner wegweisenden *Traumdeutung* (1900) davon aus, dass die in einer psychoanalytischen Sitzung vorgetragenen Träume bereits durch die Wiedergabe des Träumenden beeinflusst, quasi ‚gefiltert‘ und ‚verfälscht‘ sind, was ein Psychoanalytiker in der Sitzung mit dem Patienten oder der Patientin mitreflektieren müsse.⁷ Er unterschied daher zwischen dem „manifesten Trauminhalt“ einerseits, also dem konkreten und sehr bildhaften Traummaterial, und dem „latenten Traumgedanken“ andererseits, also der Suche nach dem ‚verborgenen Sinn‘ eines Traums.⁸

Prinzipiell ließe sich auch eine direkte homodiegetische Erzählung vorstellen, quasi als würde die Träumerin ‚live‘ während des Traums selbst von den Ereignissen und Bildern berichten, aber da das Träumen ja erneut ein sehr visuelles und auch die Gefühle und Empfindungen des bzw. der Schlafenden betreffendes Phänomen ist (etwa bei Angstträumen), würde auch diese Form der Erzählung dem manifesten Trauminhalt nicht gerecht werden und ohnehin nicht zum merkwürdigen ‚Realismus‘ des Romans passen. So deutet das Präteritum (etwa: „Ich hatte Angst“) wie auch die Ansprache an die RezipientInnen (offenbar der Ehemann: „Ich kann es dir nicht erklären“) darauf hin, dass der Traum von der Träumenden nacherzählt und von ihrem Ehemann in

7 Cf. Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung“. In: Id.: *Freud-Studienausgabe*, Bd. 2: *Die Traumdeutung*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich. 11., korr. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2001, S. 59 ff. u. 504 ff.

8 Cf. *ibid.*, S. 284 f.

die Erzählung gefasst wurde – mit allen damit verbundenen Problemen einer Traumwiedergabe.

Yong-Hyes Traum sticht aber nicht nur formal durch die typographische Kursivsetzung und den Perspektivwechsel innerhalb der Erzählung des Ehemanns heraus, sondern auch durch die sprachliche Gestaltung: Kommt der Roman, wie auch in den Feuilleton-Kritiken hervorgehoben, nahezu ohne Metaphern aus und ist in allen drei Teilen durch eine betont schlichte Sprache gekennzeichnet,⁹ hebt sich die bildhafte und hochsymbolische Traumerzählung deutlich davon ab. Auch die für einen Traum charakteristischen Ambivalenzen und Diskrepanzen (etwa Logikfehler, plötzliche Sprünge oder Widersprüche zu physikalischen Gesetzen) sind als traumtypische Poetik erkennbar, die eben auch einen Schwerpunkt in der psychoanalytischen Traumdeutung einnehmen.

In diesem Falle dürften auch die Topographie und die Raumsemantik besonders auffallen: Die Träumerin wandert, alleine und verlassen, von einem dunklen Wald in die helle Scheune und flüchtet von dort aus auf eine Lichtung in frischem Frühjahrsgrün. Erst dort wird ihr in einem Moment der Erkenntnis (einer regelrechten Anagnorisis im Aristotelischen Sinne), erstens, ihre Schuld bewusst, in der Scheune rohes Fleisch gegessen zu haben, und die Träumerin wird sich, zweitens, ihrer selbst bewusst. Sie erkennt sich zwar nicht direkt wieder, weiß aber, dass es sich bei der „Fratze“ um sie selbst handeln muss – eine für den Traum typische Konstellation, die Yong-Hye als „vertraut und doch neu“ umschreibt und damit exakt Sigmund Freuds Definition des ‚Unheimlichen‘ als Ambivalenz zwischen ‚Vertrautem‘ und ‚Fremden‘ trifft.¹⁰

Auf einer weiteren Ebene ergeben sich Zusammenhänge zwischen dem manifesten Trauminhalt und dem latenten Traumgedanken. So kann beispielsweise die Verirrung im ‚dunklen Wald‘, in der sich die Träumende darüber hinaus an dornigen Büschen verletzt und zugleich von ihrer einstigen Gruppe verstoßen ist, als eine Verarbeitung der erlebten Misshandlungen in ihrer Kindheit gelesen werden. Gleichzeitig nimmt dieses Motiv des Waldes den dritten Romanteil vorweg, in dem Yong-Hye dann selbst die Metamorphose zum Baum anstrebt.

Der Knackpunkt des Traums ist aber ohne Zweifel das Bewusstsein eines von der Protagonistin als Vergehen empfundenen Fleischkonsums. Dieser

9 Cf. etwa Janker, S. 12.

10 Cf. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ [1919]. In: Id.: *Freud-Studienausgabe*, Bd. 4: *Psychologische Schriften*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich. 10., korr. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2009, S. 241–274.

Übertritt wird mit der Scheune, also dem zweiten Raum des Traums, assoziiert, in dem die Träumende erst an „unendlichen Reihen von Fleischstücken“ vorbeiläuft und schließlich selbst ein Stück rohes Fleisch isst. Auf der Suche nach dem latenten Traumgedanken hinter dem manifesten Trauminhalt, also nach traumatischen Erlebnissen, nach einschneidenden Erfahrungen oder schlicht Episoden aus den letzten Tagen (der sogenannte „Tagesrest“¹¹ im Traum) drängen sich zwei mögliche Lesarten auf, die sich auch beide durch den weiteren Verlauf des Romans bestätigen lassen.

Einerseits können die in der Scheune aufgespießten Fleischstücke, um die die träumende Yong-Hye herumläuft, als Marterpfähle und damit als mahnende Relikte ihres bisherigen Fleischkonsums verstanden werden. Der Gang durch den geschlossenen und blutigen Raum der Scheune wäre dann eine übertragene Reise durch ihren Magen, und tatsächlich werden ihr Bauch und Magen auch in anderen Träumen angesprochen.

Würde man eine Freudianische Lesart an diesen Text herantragen, die den Aspekt der Sexualität stärker herauszulesen versucht (auch wenn dies eine europäische Tradition der Traumdeutung bedeutet, deren Symboldeutung mit dem asiatischen Kulturkreis nicht immer identisch ist), ließe sich der geschlossene Raum des ‚hellen Baus‘ bzw. der Scheune als typisches Symbol für die weiblichen Geschlechtsorgane interpretieren, also eher den Uterus als den Magen.¹² Das rohe Fleisch in Verbindung mit dem blutigen Kleid wie auch die Schuldgefühle würden dann als latenten Traumgedanken hinter dem manifesten Trauminhalt die Vermutung einer Fehlgeburt oder einer Abtreibung nahelegen – was durch Yong-Hyes spätere und bereits zitierte Aussage, die sie heimsuchenden Gesichter lebten in ihrem Bauch, unterstrichen wird. Zwar ist dieser Aspekt in der Erzählung des Ehemanns nicht präsent – er erwähnt lediglich, dass sie „das Kinderkriegen zurückgestellt“ hatten, bis sie „in der Lage wären, eine Eigentumswohnung zu kaufen, was seit dem vorherigen Herbst der Fall war“ (DV 10) –, doch ist das Verhältnis zwischen ihm und Yong-Hye ohnehin wenig innig, etwa wenn er sich über ihre sexuelle Unlust hinwegsetzt und sie (zumindest erwähnt er dies ehrlich in seinem Rechtfertigungsbericht) mehrfach vergewaltigt (cf. DV 35).

Wie angedeutet, lassen sich beide Lesarten auch durch die späteren Traumfragmente untermauern, die einen dichten Motivzusammenhang von tierischer Ernährung, Blut, Macht, Mordszenen, Aggression, Unterordnung und

11 Cf. *ibid.*, S. 542 ff.

12 Cf. *ibid.*, S. 355 ff.

Täter-Opfer-Beziehungen herstellen bzw. diesen Aspekt sogar bekräftigen, wenn die Träumende beispielsweise den Eindruck hat, „mit eigenen Händen jemanden umgebracht zu haben oder getötet worden zu sein“ (DV 32), wenn sie davon träumt, dass „ich jemanden den Hals durchtrenne“ und den „wackeligen Kopf immer wieder abschneide, wenn ich ihm die glitschigen Augäpfel herausnehme“ (DV 36), oder gar Angst vor Verwandlung in ein Beutetier hat: „Wenn ich zitternd aufwache, überprüfe ich schnell, ob meine Nägel noch kurz und meine Zähne keine Fangzähne sind.“ (DV 37) In einem anderen Traum verspürt Yong-Hye einen undefinierbaren Druck in der Magengrube:

Was sich dort angesammelt und festgesetzt hat, das sind Schreie und Gebrüll. Und die kommen vom Fleisch. Ich habe zu viel davon gegessen. All die Seelen sind dort eingeklemmt, da bin ich sicher. Blut und Fleisch werden verdaut [...]. Aber die Seelen klammern sich hartnäckig in meinem Magen fest. (DV 53)

Die durchaus sehr unterschiedlichen Träume lokalisieren das schuldhafte Vergehen also jeweils im Magen und damit im weiblichen Unterleib, was erneut sowohl auf den generellen Fleischkonsum wie auch eine mögliche ‚sexuelle‘ Ursache hindeuten kann und auf den (westlichen) Hysterie-Diskurs verweist, der im Folgenden noch eine Rolle spielen soll.

Setzt man die Träume in Bezug zur Romanhandlung insgesamt, ist ein weiterer Aspekt auffällig: Da der erste Traum (und später dann die ganze Kette ähnlicher Träume) zu einer tatsächlichen Charakterentwicklung (bzw. regelrechten Metamorphose) der Ehefrau führt, lassen sich außerdem Verbindungen zu prophetischen Träumen ziehen, wie sie vor allem in der europäischen Antike und dem Mittelalter zu finden sind, aber auch durchaus dem konfuzianistischen Glauben entsprechen, so dass hier tatsächlich von einem starken Einfluss von Träumen auf die Entscheidung zu einer (durchaus drastischen) Charakterentwicklung auszugehen ist.

3 Metamorphosen von Mensch, Tier und Pflanze

Eine weitere Auffälligkeit des Romans stellen verschiedene Transformationsprozesse (inklusive der Metamorphose von Yong-Hye zu einer Pflanze) dar, die vor allem auf den drei Ebenen von Körperkunst, Pflanzendiegese und Selbstbefreiung liegen.

3.1 Body-Art

Die Körperlichkeit, die in den Träumen bereits eine große Rolle spielt, wird im zweiten Teil des Romans durch die experimentelle Kunstaktion von Yong-Hyes

Schwager auf einer weiteren Ebene thematisiert. Das eher beiläufige Interesse an ihrem Mongolenfleck entwickelt sich zu einer Fantasie, zu einer regelrechten Obsession und schließlich – durch die sexuelle Komponente – zu einem Fetisch. Für ihren Schwager dient Yong-Hye damit zur Befriedigung seines voyeuristischen Verlangens und sexuellen Triebes und beendet dessen künstlerische Schaffenskrise – erneut wird sie also zum Objekt männlicher Begierde und patriarchalischer Verfügung, erst als Muse, dann als Geliebte des Künstlers.

Nachdem Yong-Hyes nackter Körper in einem ersten Schritt mit Blumenmotiven bemalt worden ist – ornamentale Nachtschattengewächse auf ihrem Rücken, hellere Tagblütler auf der Vorderseite –, nimmt die Body-Art bereits den Transformationsprozess zur Pflanze vorweg; sie wird als „göttliches Wesen, weder Mensch noch Tier, eher irgendetwas zwischen Pflanze und Urwild“ (DV 92) beschrieben. So wird zwar die kommende Metamorphose angedeutet, doch gleichzeitig resümiert die Erzählerinstanz des zweiten Teils, Yong-Hye habe „einen Körper ohne Schnörkel, der aber zu viele Geschichten zu erzählen schien“ (DV 91). Diese noch immer bestehende ‚Lesbarkeit‘ der unbekleideten Körperoberfläche bzw. des Körpergedächtnisses, in das sich die Misshandlungen in der Kindheit ebenso eingeschrieben haben wie vielleicht auch eine Abtreibung oder Fehlgeburt, können Yong-Hyes weiter andauerndes Menschsein somit noch nicht vergessen machen.

Auch im zweiten Schritt, als der Künstler seine mit Blumenmustern verzierte Schwägerin mit einem ebenfalls bemalten anderen Mann interagieren lässt, wirkt die Vereinigung der Körper zwar wie „ineinander verschlungene Riesenpflanzen“ (DV 108), doch die sexuelle Lust, die angesichts der nackten und verfügbaren Yong-Hye im Schwager erwacht, wie auch ihr Geständnis, feucht geworden zu sein (cf. DV 110), zeigen weiterhin, dass die Transformation zur Pflanze noch nicht stattgefunden hat.

Die Beschreibung des Körpers mit Zeichen und Piktogrammen – die Body-Art kommt damit einer nicht-permanenten Tätowierung gleich –, kann für Yong-Hye also lediglich ein Zwischenschritt ihrer Metamorphose sein, und auch wenn sie nach der Kunstaktion Farbe und Pflanzenbemalung auf dem Körper belässt (cf. DV 93), ist es eben weiterhin lediglich eine oberflächliche, nur äußerliche Schicht auf ihrem noch weiterhin menschlichen Körper.

3.2 Pflanzendiegese

Während es im zweiten Teil der *Vegetarierin* Taglilienblüten und Nachtschattengewächse sind, die sich wegen ihrer kräftigen Farben, expressiven Blüten und ausgeprägten Staubblätter für die ornamentale und sexuell anziehende

Body-Art besonders eignen, spielen im letzten Teil insbesondere Bäume und der Wald eine herausragende Rolle. Bäume werden hier nicht nur als Lebewesen, sondern als Individuen angesehen, die auch ein Geheimnis bergen können, wie die etwa vierhundert Jahre alte Ulme im Innenhof der psychiatrischen Klinik (cf. DV 140), in die Yong-Hye durch ihre Familie interniert wird. Nicht nur ihre Schwester zollt der Ulme Respekt und glaubt, vor ihr den Geist Yong-Hyes mit durchdringendem Blick schweben zu sehen (cf. DV 141), sondern auch diese selbst scheint die Ulme aus ihrem Zimmer heraus wahrzunehmen, wie aus einem der wenigen Sätze, die sie am Ende noch äußert, hervorgeht: „Ja... Hier gibt es große Bäume“. (Ibid.) Und weiter äußert sie mit schwacher Stimme: „Große Schwester! ... Ich glaube, alle Bäume der Welt sind Geschwister.“ (DV 150) Diese Äußerung betont die Verwandtschaftsbeziehungen aller Bäume und damit eine fraglose Zusammengehörigkeit und gibt einen schwachen Hinweis auf die imaginierte Geschwisterbeziehung.

Durch das Adjektiv ‚groß‘, das Yong-Hye einmal in Verbindung mit den Bäumen, beim zweiten Mal in Verbindung mit der Schwester verwendet, betont sie diese Verwandtschaftsbeziehung, während ihre Schwester offenbar Fremdheit, ja sogar Hass gegenüber der psychisch kranken Yong-Hye empfindet (cf. DV 149). Die deutliche Trennung der Sphären – gesund vs. krank, beruflich erfolgreich vs. schwach und abhängig, kontrolliert vs. wild –, welche die Schwester bei ihren Besuchen in der psychiatrischen Klinik betont aufrechterhalten will, wird durch den allmählichen Transformationsprozess Yong-Hyes unterlaufen, ja subvertiert: Verdeckte Gewalt, Verletztheit und Erniedrigung drängen mit einem Mal so stark an die Oberfläche, dass sich das Verhältnis zwischen den beiden Schwestern fast umzukehren scheint. Während Yong-Hyes Blick klar ist, sie in sich ruht und die Angst vor dem Sterben abgelegt hat, bemerkt die Schwester Blut in ihrem Auge (cf. DV 141), wird gewahr, dass sie „nie richtig gelebt“ (DV 169) hat und „schon seit langer Zeit tot“ (DV 172) ist. Dementsprechend verdichtet sich in ihren Gedanken die Bildwelt von dunklem Wald, schwarzem Regen (cf. DV 141) und nassen Bäumen, was auf ihren Gemütszustand der Erschöpfung und Depression hinweist, dem sie nur aus Verantwortungsgefühl gegenüber ihrem Sohn nicht nachgibt. Zugleich kommt der Schwester Kim In-Hye der Wald nach dem „sintflutartigen Juniregen“ vor wie eine „riesige Bestie, bereit loszubrüllen“ (DV 130). Hier ist also ein klassisches Spiegelverhältnis der äußeren Natur mit der seelischen Verfasstheit angesprochen, das die Natur für die Figurencharakteristik funktionalisiert.

Bei Yong-Hye hingegen vollzieht sich eine imaginäre Mensch-Pflanzen-Metamorphose, die auch in ihren Handlungen und den nurmehr spärlichen

Sätzen am Ende zum Ausdruck kommt. So erzählt sie ihrer älteren Schwester: „Große Schwester, ich mache einen Handstand. Blätter wachsen aus meinem Körper, und meine Hände schlagen Wurzeln ... Ich verschmelze mit der Erde, endlos, endlos. Ich spreize meine Schenkel ganz weit, denn Blumen aus meinem Schoß zu sprießen, aber dann...“ (DV 133). Diesen fragmentarischen Satz wiederholt sie später ein zweites Mal in fast identischer Form (cf. DV 154). Es sei ein Traum von ihr gewesen, doch erneut bleibt sie am Ende nach dem „aber dann“ eine Fortsetzung schuldig. Die körperliche Vereinigungsphantasie mit der Erde, in der die Hände und Arme zu Wurzeln werden und Blumen aus dem Schoß sprießen, ist eine deutliche Vitalitätsbekundung, sie ersetzt das negative Traumbild des schuldbehafteten Uterus durch eine lebensspendende Phantasie. Die Zugehörigkeit zu einer pflanzlichen Lebensform wird als fruchtbar, dynamisch und transformativ dargestellt, was den tatsächlichen Prozess des Sterbens, der Yong-Hye durchaus bewusst ist („Ist es denn verboten zu sterben?“, DV 163), jedoch zu überschreiten scheint. Die Transformation ist zugleich mit einer Umkehrung der Verhältnisse gekoppelt, wenn sie mitteilt: „Ich habe geglaubt, Bäume stünden aufrecht an einem Fleck. Jetzt habe ich aber verstanden, sie stehen dort mit dem Kopf nach unten. Schau genau hin. [...] Die Bäume stehen alle verkehrt herum.“ (DV 154) Solche Sätze lassen sich als Umkehrung der Ordnung, als Rebellion, als Widerstand verstehen – Widerstand, der sich beispielsweise äußert, als sie sich gegen die Zwangsernährung wehrt. Dieser Widerstand erscheint damit als (nachträgliches) Aufbegehren gegenüber der Gewalt und den Misshandlungen des Vaters, die sie in den Augen der Schwester in ihrer Kindheit „schweigend ertrug“ (DV 164) und denen sie letztlich nur in der Pflanzenmetamorphose entkommen kann.

3.3 Befreiung und Empowerment

Die Geschichte einer sich gegen den patriarchalischen Grundsatz des Fleischkonsums auflehrenden Frau, die eine Transformation zur Pflanze anstrebt, muss als die hochsymbolische Geschichte einer versuchten Befreiung gelesen werden, für die sich eine feministische Lesart anbietet – und wurde in den Feuilleton-Kritiken auch häufig so verstanden.

Der Verzicht auf jeglichen Fleischverzehr gleicht damit als regelrechtes *Female Empowerment* einem Ausbruch aus dem Patriarchat und ist für Yong-Hye die Befreiung aus der Herrschaft des Vaters wie auch des Ehemanns – und es sind ja ausgerechnet die beiden Männer, die sie vor ihrem Selbstmordversuch, gemeinsam mit ihrem Bruder, körperlich zum Fleischkonsum zwingen. Indem sich Yong-Hye als Vegetarierin nicht mehr der ‚Herrschaft des Fleisches‘ beugt,

befreit sie sich aus der patriarchalischen Ordnung. Sie geht damit wesentlich weiter als ihre Schwester, bei der fraglich ist, ob der letzte Satz des Romans „Lehnt sie sich gegen etwas auf?“ (DV 190) auf sie zutrifft und damit bei den RezipientInnen als Stachel hängen bleibt.

Damit erinnert der Roman durchaus an den Hysterie-Diskurs des 19. Jahrhunderts, der jegliches Aufbegehren und Emanzipationsbestrebungen der Frau durch männliche ‚Diagnostizierung‘ und ‚Therapierung‘ mit Verweis auf die ‚Hystera‘ (also die Gebärmutter) unterdrückte – und folgt man Yong-Hyes Träumen, scheint ja auch hier tatsächlich der Unterleib mit ihrer überraschenden Charakterentwicklung zusammenzuhängen. Mit Yong-Hyes Ausschluss aus dem sozialen Raum der Familie und schließlich der Einweisung in eine psychiatrische Klinik setzt sich ein Schicksal fort, das sich ebenfalls vor dem Hintergrund des Hysterie-Diskurses in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts finden lässt – beispielsweise unter dem Schlagwort der ‚madwoman in the attic‘¹³ mit Figuren von Bertha Mason in Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) bis zur namenlosen Protagonistin in Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper* (1892).

Yong-Hye wählt als Ausweg in einem ersten Schritt der Verweigerung zunächst den Verzicht auf Fleischkonsum als alternative Ernährungsform, in einem zweiten, radikaleren Schritt dann die Metamorphose zur Pflanze selbst, die lediglich Erde, Sonne, Luft und Wasser zum Überleben benötigt und so keinem anderen Lebewesen schadet. Damit reiht sich Hang Kangs *Die Vegetarierin* in eine Reihe vergleichbarer Romane ein, in denen Figuren die Transformation vom menschlichen zu einer vegetabilen Lebensform anstreben – sei es beispielsweise die bizarre ‚Umtopfung‘ des Kindes aus Erziehungsgründen in Renate Rasps *Ein ungeratener Sohn* (1967) oder die bemerkenswerte Strategie der Traumabewältigung von Kriegsheimkehrern in Philip K. Dicks *Piper in the Woods* (1953), die nach dem Kampfeinsatz ein Leben als Pflanze führen wollen. In allen Fällen entsteht in erster Linie die besondere Drastik nicht durch die Aufgabe der Errungenschaften menschlicher Kultur oder die dem Eskapismus zugrundeliegenden Gewalterfahrungen, sondern viel eher im Selbstzerstörungstrieb, mit Freud: thanatos, und dessen qualvollen Konsequenzen für das Individuum.

13 Cf. Gilbert, Sandra/Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, CT.: Yale University Press 1979.

In einem Interview über ihre Werke aus dem Jahr 2016 erwähnte Han Kang, dass sie immer wieder zur Frage menschlicher Gewalt zurückkehre¹⁴ – so überrascht es nicht, dass eine der zentralen Fragen in *Die Vegetarierin* letztlich die nach dem Leben in einer gewalttätigen Welt ist. Die verstörende Geschichte erprobt die imaginäre und physische Transformation eines Menschen in den Bereich des Vegetabilen, wobei die von der Protagonistin intendierte Verwandlung in einen Baum als eine extreme Handlungsweise durchgespielt wird, nicht nur der alltäglichen Gewalt in der Familie, sondern auch der strukturellen Gewalt in einer Gesellschaft zu entkommen und ihr etwas anderes entgegenzusetzen. Doch trotz der Radikalität dieser Entscheidung scheint Yong-Hyes Auflehnung eine gewaltlose zu sein – mit Ausnahme der Gewalt gegen sich selbst bzw. ihren eigenen Körper (durch den Selbstmordversuch und schließlich den kompletten Nahrungsverzicht als absolute Aufgabe des menschlichen Lebens).

Gleichwohl stellt sich am Ende die Frage, ob es sich bei Yong-Hyes Transformationsversuch um eine passive Form der Rebellion handelt, denn, und das muss die Autorin Han Kang im selben Interview einräumen, dieser radikale Ausweg funktioniert nur bedingt – schließlich „können wir nicht alle Pflanzen werden“.¹⁵

14 „Violence and Being Human: A Conversation with Han Kang“. *World Literature Today*, retrieved 31.12.2018, from <https://www.worldliteraturetoday.org/2016/may/violence-and-being-human-conversation-han-kang-krys-lee>: „I questioned human violence and the human potential for perfection. However, we can't all just become plants. We have to live. Then how can we live in such a violent world?“.

15 Ibid.