

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von der Frau zur Pflanze

Form und Funktion der Metamorphose in der Literatur des 20. und 21.
Jahrhunderts

verfasst von | submitted by

Laura Griss B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Achim Hermann Hölter Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Zusammenfassungen.....	3
3	Metamorphosen.....	5
3.1	Klassifikationen.....	5
3.2	Forschungsstand.....	9
3.3	Analyse und Einordnung der Verwandlungen	11
3.4	Intention und Auslöser	21
3.5	Metaphorische und metonymische Metamorphosen.....	28
3.6	Das Werden von Deleuze und Guattari.....	32
4	Weibliche Subjektivität und Identität	38
4.1	Die Suche nach dem Selbst	39
4.2	Die Suche nach dem Weiblichen Schreiben.....	44
4.2.1	Kritik	49
4.3	Erzählperspektive Han Kang.....	52
4.3.1	Sprechende Frauen	52
4.3.2	Männliche Geschichtsschreibung.....	56
4.4	Feminismus und südkoreanisches Frauenbild.....	57
5	Blicke von außen.....	59
5.1	Mr. Cheong und die Mütter	59
5.2	Positiver Wandel	67
5.3	In-hye: Ein hoffnungsvoller Ausblick?	71
6	Pflanze werden.....	76
6.1	Schlusszenen.....	77
6.2	Becoming Plant	79
6.3	Passiver Widerstand	80
6.4	Pflanze als Subjekt	84
7	Konklusion.....	88
8	Literaturverzeichnis	93
9	Abstract	96

1 Einleitung

Eine junge Frau stellt sich in einen großen Blumentopf, bedeckt ihre Füße mit Erde und wartet darauf, Wurzeln zu schlagen. Eine weitere beobachtet verwirrt wie grüne Flecken auf ihrem Körper immer größer werden und weiß nicht, wie ihr geschieht, bis sie sich eines Tages als Baum auf ihrem eigenen Balkon wiederfindet. Eine letzte sehnt sich verzweifelt danach in die Pflanzenwelt eintreten zu können und stellt sich verschiedenen Herausforderungen, um ein Baum zu werden, während die Welt sie für verrückt erklärt.

Das Bild der Verwandlung einer Frau in eine Pflanze ist nachhaltig von Ovids Daphne-Mythos geprägt, in dem die Nymphe Daphne, auf der Flucht vor dem Gott Apoll, ihren Vater bittet, sie zu verwandeln und sie durch die Metamorphose in einen Lorbeerbaum der Vergewaltigung entgeht und ihre Jungfräulichkeit bewahrt. Der Preis ist ein hoher: Verlust des eigenen Körpers, Erstarrung, Wehrlosigkeit. Durch ihre Metamorphose büßt Daphne Freiheit und Autonomie ein und obwohl ihr Körper nicht mehr menschlich ist, ist doch ihr Pflanzenkörper dem verschmähten Gott ausgeliefert, der sich ihrer Äste und Blätter bedient (in der Form des Lorbeerkränzes) und aus ihr ein Symbol macht. Die Verwandlung ist geprägt von Verzweiflung und wird als die einzige Lösung dargestellt, um der Vergewaltigung (ein Symbol von patriarchaler Gewalt) zu entgehen. Noch dazu kann Daphne ihre Verwandlung nicht selber hervorrufen, sondern ist auf die Rettung durch ihren Vater angewiesen. Die Verwandlung in den Lorbeerbaum ist Flucht und Niederlage gleichzeitig und malt ein entmutigendes Bild von dem Versuch einer Frau sich vor patriarchaler Gewalt zu schützen: Der einzige Ausweg ist eine radikale Abwendung vom weiblichen Körper, der eine ständige Gefahrenquelle und Projektionsfläche darstellt. Ovids *Metamorphosen* – und somit auch dieser Mythos – haben seit der Antike Kunst und Kultur aller Epochen beeinflusst.

Auch ohne eine konkrete Verwandlung existiert eine lange Tradition der Assoziation von Pflanzen und Frauen. Diese ist keineswegs nur literarischer Natur, sondern findet sich in einem breiten Spektrum von Disziplinen wieder, von den bildenden Künsten bis hin zu indigenen Weltanschauungen. Frauen sind kleine Röslein auf Heiden, die nur gepflückt zu werden brauchen, ihre Haut ist zart wie Blütenblätter, ihre Lippen rosenrot. Ihre Jungfräulichkeit ist lilienrein und sie erblühen in Jugend und Lebendigkeit und welken aber ebenso schnell unter ihren fragilen Emotionen und ihrer schwachen Verfassung. Wie Bäume tragen sie Früchte in der Form von Kindern, beide sind gleichermaßen Symbole von Leben und Tod, dem Kreislauf des Lebens. Die Frau ist Mutter Natur, dem Vater Kultur entgegengesetzt und sie verkörpert eine mystische und intuitive Kraft, die ihr in der Vergangenheit göttlichen Status verliehen hat und in Traditionen der Psychoanalyse als zu überwindendes Stadium charakterisiert wird. Über

die Epochen haben sich die Vergleiche von Frauen zu Pflanzen immerzu gewandelt und dienten doch immer dazu Bilder von Weiblichkeit zu schaffen, die als Spiegel der Gesellschaft und der Rolle der Frau in ihr hochgehalten wurden. Diesen Spiegel hielten zumeist Männer (Autoren, Dichter, Maler, Kulturschaffende).

Anhand von drei Erzählungen, die allesamt von Autorinnen verfasst wurden, soll untersucht werden, inwiefern sich die Interpretationsmöglichkeiten der Metamorphose von Frau zu Pflanze verändert haben und was dies über die Lebensrealität von Frauen aussagt. Dafür wird die Kurzgeschichte „Un Sommeil de Plante“ der belgischen Autorin und Literaturwissenschaftlerin Anne Richter aus dem Jahr 1967 analysiert. Ebenfalls untersucht und mit dem vorangegangenen Text verglichen, werden zwei Erzählungen der koreanischen Autorin Han Kang, jeweils aus dem Jahr 1997 und 2007. „The Fruit of my Woman“ ist eine Kurzgeschichte auf der Hans zehn Jahre später veröffentlichter Roman *The Vegetarian* teilweise basiert. Alle drei Texte behandeln auf unterschiedliche Weise die Metamorphose einer Frau in eine Pflanze. Sie variieren in Auslösern, Umsetzung und Resultat der Verwandlung. Die Texte stammen respektiv aus Belgien und Südkorea und spiegeln daher verschiedene kulturelle und historische Kontexte wider. Umso interessanter ist es, Unterschiede und Ähnlichkeiten bezüglich der Funktionen der Metamorphose aufzuzeigen und eine mögliche These zur Universalität des Motivs aufzustellen.

In dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass die Metamorphose als von Autorinnen gesellschaftskritisch eingesetztes Motiv gelesen werden kann und soll. Das Interpretationsspektrum dieses Motivs hat sich geweitet und es kann durch eine Umwertung des ontologischen Status der Pflanze, eine Reformulierung der Pflanzen-Frauen-Metaphorik und den Fortschritt des Feminismus nicht mehr nur als Flucht, sondern auch als eine Befreiung gelesen werden. Der bedeutende Unterschied zwischen den Begriffen von Flucht und Befreiung ist hier, dass die Flucht nur eine Bewegung fort von einer Gefahr, untragbaren Situation o.Ä. bezeichnet, während die Befreiung ein Ergebnis von Freiheit und Erlösung impliziert. Während die Flucht vor allem einen Prozess bezeichnet, beinhaltet die Befreiung sowohl diesen Prozess als auch ein positives Endresultat. Die Metamorphose von Frau zu Pflanze ist nicht mehr nur durch den Daphne-Mythos zu interpretieren, was bedeutet, dass sie nicht mehr nur ein Modus ist, durch den das Patriarchat weibliches Leben erstarren lässt und als Symbole und Ornamente entfremdet (vgl. Ditto 35).

In den Texten werden Weiblichkeitsrollen und die Erwartungen, die in einem patriarchalen System an Frauen gesetzt werden, problematisiert. Der Metamorphose wird in dieser Arbeit eine feministische Funktion in der Auseinandersetzung mit diesen Rollen zugeschrieben.

Zudem analysiert sie, inwiefern das Motiv dazu dient das Verständnis von weiblicher Identität und binären Geschlechtervorstellungen in Frage zu stellen. Es wird die These aufgestellt, dass die Pflanze und die Verwandlung in jene metaphorisch für die Suche nach neuen Existenzformen für Frauen abseits patriarchaler und dualistischer Strukturen stehen.

Eine mit Close Reading vorgenommene Analyse der drei Fälle sowie eine Einordnung dieser Metamorphosen in Klassifikationskonzepte von Francis Berthelot und Friedmann Harzer dienen dazu einen Zusammenhang zwischen der Darstellung des Motivs und der Funktion beziehungsweise Intention herzustellen. Gleichzeitig bietet die Auseinandersetzung mit der Metamorphosen-Theorie die Möglichkeit zu erforschen inwiefern die Klassifikationen nur eingeschränkt zur Belegung einer genderspezifischen These dienen können und setzt sich mit Problematiken der Darstellung und Charakterisierung einer psychischen Metamorphose auseinander. Metamorphosen werfen immerzu auch Fragen zur Identität auf – in der damit zusammenhängenden Auseinandersetzung mit den Begriffen von weiblicher Subjektivität und weiblicher Identität werden die poststrukturalistischen und feministischen Theorien von Hélène Cixous aufgegriffen, sowie die Arbeiten von Anne Richter, die sich konkret mit von Autorinnen verfassten Metamorphosen im fantastischen Genre befasst. Die Primärtexte verwenden verschiedene Weiblichkeitsmarker, sowohl auf struktureller und formaler als auch auf inhaltlicher Ebene und es muss kritisch hinterfragt werden, inwiefern die Pflanze überhaupt als feministisches Bild gelesen werden kann, wenn doch so viele patriarchale Assoziationen bereits bestehen und nach wie vor effektiv in Texten verwendet werden. Unter Inbezugnahme von Julia Kristevas Konzept des Abjekten wird anhand der Reaktionen der sich nicht verwandelnden Figuren untersucht, inwiefern die Verwandlung nicht nur gesellschaftskritisches Potenzial hat, sondern auch ein Auslöser für Wandel sein kann. Um sich der Beantwortung der Frage nach einer möglichen Befreiung zu nähern, gilt es einerseits die teilweise ambivalenten Enden der Erzählungen zu interpretieren, sowie auch die Bedeutung der Pflanze in einer Welt, die sich immer mehr bewusst wird, dass tierisches (inklusive menschlichem) Überleben von ihnen abhängt. Konzepte der Plant Studies und Theorien von Gilles Deleuze und Félix Guattari dienen dazu, aufzuzeigen, dass Pflanzen als Subjekte und die Verwandlung in Pflanzen nicht mehr ausschließlich als Degradation verstanden werden können.

2 Zusammenfassungen

Die Kurzgeschichte „Un Sommeil de Plante“ erschien 1976 in dem Sammelband *Les locataires*. Sie wurde von der belgischen Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Anne Richter (1939-2019) verfasst. Ihre fiktiven Werke sind vor allem fantastischer Natur (*Les*

Locataires, La grande pitié de la famille Zintram, L'ange hurleur), während sie sich in ihren Essays und wissenschaftlichen Werken mit deren Theorisierung befasst. Zwei ihrer wissenschaftlichen Werke, nämlich *Le Fantastique féminin, un art sauvage* (1984) und *Les Écrivains fantastiques féminins et la Métamorphose* (2017) werden als Theorie für diese Arbeit verwendet und deuten bereits in ihren Titeln auf den Forschungsschwerpunkt von Anne Richter hin, nämlich weibliche Autorinnen, das Fantastische und Metamorphosen.

„Un Sommeil de Plante“ handelt von einer jungen Frau, Anie, die eines Tages beschließt, sich in einen Blumentopf zu pflanzen und darauf zu warten, dass sie Wurzeln schlägt. Sie wird als introvertierte und außergewöhnliche Person beschrieben, mit einem Hang zur Regungslosigkeit, Apathie und Lethargie. Sie lebt noch bei ihrer Familie, wobei nur eine Mutter explizit erwähnt wird, und ist mit einem jungen Mann namens Georges verlobt. Als Reaktion auf die Verlobung und Rebellion gegen ihren vorgeschriebenen Lebensweg, wird sie zu einem Baum. Von ihrer Mutter verschmäht, ignoriert und beinahe fahrlässig getötet, ist es Georges, der sie gießt und sich um sie kümmert. Schließlich erzählt er Anie, dass er sich mit einer neuen Frau verlobt hat und fragt sie, ob sie mit in sein neues Zuhause ziehen und Teil der Hochzeit sein möchte. Anie wird zu einem großen Baum in Georges Garten, und die Geschichte endet beinahe märchenhaft mit einer glücklichen Hochzeit und einem Baum, der in voller Blüte steht.

Die südkoreanische Autorin Han Kang (*1970) ist Verfasserin der beiden anderen Werke, die in dieser Arbeit bearbeitet werden: „The Fruit of my Woman“ (1997) und *The Vegetarian* (2007), die beide von der britischen Übersetzerin Deborah Smith ins Englische übersetzt wurden. 2024 erhielt Han den Literaturnobelpreis. Weitere bekannte Werke sind beispielweise *Human Acts* (2014) und *Greek Lessons* (2011). In ihren Werken arbeitet sie einerseits historische, traumatische Ereignisse auf, befasst sich aber auch mit Identität, mit der Frage, was es bedeutet, Mensch zu sein, und der Pluralität menschlicher Existenz.

„The Fruit of my Woman“ ist in acht Teile unterteilt.¹ In sieben dieser Abschnitte berichtet ein Mann von der schleichenden Verwandlung seiner Ehefrau in eine Pflanze. Der vorletzte Abschnitt besteht aus fragmentierten Passagen, in denen die Ehefrau selbst ihre Wahrnehmung des Prozesses in der Form von imaginierten Briefen an ihre verstorbene Mutter erzählt. Die Verwandlung beginnt bei grünen Flecken auf ihrem Körper und endet damit, dass sie ein Baum auf dem Balkon wird. Auch ihr Ehemann wandelt sich und wird von einem übermüdeten Mann in seiner klassischen gesellschaftlichen Rolle als Brotverdiener der Familie zu einem fürsorglichen und liebevollen Pfleger. Die Baum-Frau wird von ihrem Ehemann gegossen, mit reichhaltiger Erde versorgt und anderweitig gepflegt. Als mit Ende der Geschichte der Herbst

¹ „The Fruit of my Woman“ wurde im Granta Online Magazin veröffentlicht. Mangels Seitenzahlen wird in dieser Arbeit bei Zitaten aus der Kurzgeschichte der jeweilige Abschnitt benannt, in dem sich diese befinden.

anbricht und die Frau all ihre Blätter verliert, ist unklar, ob sie im nächsten Jahr wieder erblühen wird.

The Vegetarian basiert auf der vorherigen Kurzgeschichte und weist doch markante Unterschiede auf. Der Roman erzählt die Geschichte der jungen Yeong-hye, die aufgrund von traumatischen Ereignissen in ihrer Kindheit und ihrer erdrückenden Rolle als Hausfrau in einer lieblosen Ehe zunächst Vegetarierin wird und später versucht, sich in einen Baum zu verwandeln. Das Werk befasst sich mit dem Wunsch nach einer gewaltlosen Existenz, abseits vom menschlichen Dasein, welches Yeong-hye mit Gewalt assoziiert. Von der Außenwelt werden ihre Veränderungen als mentale Krankheit wahrgenommen und das Werk endet damit, dass die abgemagerte, sich schon halb Pflanze glaubende Yeong-hye in einer psychiatrischen Anstalt festgehalten wird und kurz vor dem Verhungern steht, weil sie sich weigert, Nahrung zu sich zu nehmen. Die Geschichte ist in drei Teile unterteilt, die die Stufen der Verwandlung von Yeong-hye aus der Perspektive ihres Ehemannes, ihres Schwagers und ihrer Schwester erzählen.

3 Metamorphosen

3.1 Klassifikationen

Metamorphosen beschreiben einen Prozess des Übergangs von dem einen in das andere. Dies gilt sowohl für Metamorphosen, wie sie in der Naturwissenschaft verstanden werden, als auch für das literarische Motiv. In der Literatur kann gemeinhin zwischen einer physischen und psychischen Metamorphose unterschieden werden, wobei die psychische Metamorphose bei weitem unerforschter ist und sich noch einer klaren Klassifizierung zu entziehen scheint. Physische Metamorphosen beschreibt Friedmann Harzer in seiner Studie *Erzählte Verwandlung – Eine Poetik epischer Metamorphosen* als „die Verwandlung eines Menschen insgesamt in einen Bestandteil der botanischen, animalischen, mineralischen oder astralen Natur“ (28). Sie müssen jedoch nicht immer vollständige Gestaltverwandlungen sein, sondern umfassen außerdem „[partielle] Metamorphosen, Farbmetamorphosen [sowie] Metamorphosen des Materials bei gleichbleibender Gestalt“ (29).

Metamorphosen stehen immer auch zwangsläufig im Zusammenhang mit der „Erfahrung der Zeitlichkeit“ (Nicklas 11) und ihrer Darstellung, da sie einen Übergang beschreiben, der ohne Zeit nicht möglich wäre. Die Zeit der Metamorphose kann durch verschiedenartige Schilderungen entweder gedehnt oder gerafft werden oder auch „erst post festum, in Konsequenzen, dargestellt werden“ (Harzer 45). Die Metamorphose birgt immer eine Geschichte in sich, sie ist immer ein Erzähltes (vgl. Nicklas 447) und wird meist in zwei

verschiedenen Aspekten untersucht, nämlich im Inhalt und in ihrer Form (vgl. Nicklas 423), so auch in dieser Arbeit.

Für die Definition der Metamorphose sind sowohl Zeitlichkeit als auch die Problematisierung von Identität essenziell. Metamorphosen und Identität sind zwangsläufig miteinander verbunden, weil Veränderung und Wandelbarkeit Fragen nach der Natur von Identität aufwerfen. Was passiert mit Identität, wenn sich Körper und Psyche im radikalen Wandel befinden? Wie statisch und einheitlich kann eine Identität sein beziehungsweise wie multipel kann sie sein ohne ihre Identität-heit zu verlieren? Nicklas betont, dass „ein relevanter Unterschied“ (12) zwischen der Gestalt vor und nach der Metamorphose existieren muss, eine „Differenz“ (12), gleichzeitig aber auch, dass die neue Form „die Erinnerung an ihre frühere Gestalt in sich trägt“ (11). Für ihn sind diese Merkmale der Zeitlichkeit, Kontinuität von Identität und relevanter Differenz entscheidend. Caroline Walker Bynum räumt jedoch in ihrer Untersuchung *Metamorphosis and Identity* ein, dass der Hybrid und das Metamorphotische nicht immer gänzlich voneinander zu trennen sind. Gestaltwandlung erscheint für sie als ein Spektrum (vgl. 20). Auf der einen Seite befindet sich das Hybride, die Ersetzung einer Entität durch eine Andere oder die Koexistenz von „contradictory or incompatible categories“ (29). Metamorphosen bezeichnet sie dagegen als „an unfolding of an essence or core forever present“ (20), was die Definition Nicklas‘ unterstreicht, der in einer neuen Gestalt, die „nichts von seiner früheren Existenz in die neue Erscheinung mitgenommen hat“ (Nicklas 11) keine Metamorphose sieht. Ursula Reber unterscheidet ebenfalls zwischen zwei Formen der Gestaltwandlung und stützt sich dabei auf Bynums Arbeit. In Rebers Dissertation bezeichnet sie diese als Verwandlung und Wandelbarkeit: „Die Verwandlung steht dabei als Konzept der Kohäsion und Essenzialität [...] jenem von Sprunghaftigkeit, Kontingenz und Überlagerung (Wandelbarkeit) gegenüber“ (22). Eine gewisse Kontinuität scheint also bezeichnend für die Metamorphose. Nicklas zieht jedoch in Erwägung, dass es möglich sein könnte die „Gleichheit der Essenz“ (55) als Merkmal mit einer „rezipientenorientierten Konstanz, in der der Gegenstand nicht essentiell gleich bleibt, sondern nur im Auge des Betrachters“ (55,56) so erscheint, zu ersetzen. Entscheidend ist hier „Kontinuität in der Diskontinuität, [die] entweder vom Verwandelten selbst oder vom Betrachter der Verwandlung gewährleistet“ (55) wird.

In seiner bereits genannten Studie arbeitet Harzer einige Klassifizierungsmöglichkeiten der Metamorphose heraus. Er unterscheidet erstens zwischen einem kontinuierlichen und einem diskontinuierlichen Konzept, wobei ersteres einen „Prozeß [sic] durch viele Übergänge vermittelt“ (27), während letzteres wenige unvermittelte Sprünge beinhaltet. Zweites kann ihm zufolge die Richtung der Metamorphose „zwischen Degradation und Ascension unterschieden“

(30) werden: „Die Ascension verwandelt nach oben; sie meint eine im konkreten wie abstrakten Sinne himmelwärts gerichtete Bewegung“ (30). In dieser Unterscheidung wird auch eine Bewertung der Metamorphose impliziert. In Mythen wird sie gemeinhin als Erlösung oder als Strafe (vgl. Harzer 40) dargestellt und kann danach beurteilt werden, jedoch ist auch klar, dass in der Vergangenheit die Verwandlung des Menschen in ein Tier, eine Pflanze oder gar einen Stein, als klare Degradation seines Wesens und somit als negativ gelesen wurde (vgl. 30). Dies gilt es in dieser Arbeit, die sich unter anderem mit der Frage nach einer Aufwertung der pflanzlichen Welt beschäftigt, in Frage zu stellen. In diesem Sinne ist Harzers Formulierung einer „himmelwärts gerichtete[n] Bewegung“ (30) bereits interessant; schließlich ist es die Natur der Pflanze dem Himmel und der Sonne entgegenzuwachsen und der Baum ist generell ein größerer, dem Himmel bereits näherer Körper als der des Menschen.

Auf narrativer Ebene wird bei Harzer ebenfalls zwischen zwei Arten der physischen Metamorphose unterschieden, die er als die „wichtigsten Typen irreversibler Verwandlung“ (44) benennt: Die erste Möglichkeit beschreibt „metaphorische Metamorphosen“ (42). Hier dient die Metamorphose dazu, die auch von Nicklas genannten Aspekte von Differenz und Identität in sich zu vereinen und basiert auf einem Similaritätsverhältnis. Sie schafft einen Zusammenhang zwischen den pre- und post-metamorphischen Gestalten und sagt aus: „Dies wird das, weil dies das je schon wesentlich ist.“ (Harzer 42). In der metaphorischen Metamorphose wird sozusagen der Prozess der Metaphorisierung bildlich durch eine Verwandlung dargestellt, wodurch die Beziehung von Vorher und Nachher nachvollziehbar gemacht wird und beinahe ‚natürlich‘ erscheint. Der verwandelte Körper hat hier keine eigene Bedeutung, sondern erhält diese nur durch die Metamorphose (vgl. 44). Vor allem die Ätiologie beinhaltet meist metaphorische, von hinten nach vorne gedachte, Metamorphosen. Im Vorher wird das Nachher bereits mitgedacht und vice versa; das Ende findet sich bereits im Anfang.

Die metonymische Metamorphose dagegen ist eine, „deren Anfang und Ende durch kein tertium comparationis aufeinander bezogen sind“ (44). Diese Metamorphose hat „keinen nachträglich metaphorischen Sinn“ (44) und verfolgt somit kein konkretes Ziel. Harzer zufolge hat der verwandelte Körper in diesem Fall keine, auch keine von der Metamorphose gegebene, Bedeutung: „Die verwandelte Figur hat sich gleichsam in ihren Hintergrund aufgelöst“ (44). Es ist die ursprüngliche Identität, die verschwindet beziehungsweise, die verweigert wird (vgl. 44). Eine metonymische Verwandlung beinhaltet einen Wandel der ‚Funktion‘ der Identität beziehungsweise den Kontext, in dem sich die Identität verstehen kann. So zitiert Harzer das Beispiel der Verwandlung Actaeons (in Ovids *Metamorphosen*), wo der Jäger durch seine Verwandlung zum Gejagten wird. Berthelot geht bei der Unterscheidung zwischen

metaphorischer und metonymischer Metamorphose noch nuancierter vor. Dadurch, dass ein Subjekt zu einem Produkt wird oder von einem solchen ersetzt wird, sieht er die Metamorphose generell als „phénomène métaphorique“ (172) an. Er räumt außerdem ein, dass Metapher und Metonymie in einer Metamorphose in verschiedenen Graden koexistieren können und sich nicht gegenseitig ausschließen. Er unterscheidet abermals zwischen Metaphern des Subjekts, des Akteurs, des Prozesses und des Resultats, wobei letztere am häufigsten vorkommt (vgl. 177). Bei den Metonymien unterscheidet er zwischen externen und internen Aspekten und unterteilt diese abermals in Subjekt, Akteur, Prozess und Resultat, wobei sie allerdings auch mehrere dieser Aspekte gleichzeitig betreffen können. Externe Metonymien sind solche, die mehrere der Parameter der Metamorphose mit dem Umfeld, indem sie geschieht, verbindet (vgl. 183). Sie können auch als ein „support concret“ (183) dienen, durch den die Metamorphose ihre wahre Bedeutung bekommt. Interne Metonymien stellen dagegen eine Kohäsion der Metamorphose sicher, eine Kontinuität oder Logik zwischen den einzelnen Aspekten, die die Metamorphose ausmachen (vgl. 186). Berthelot stellt fest, dass die Häufigkeit von metonymischen oder metaphorischen Metamorphosen häufig mit den Genres des Textes zusammenhängt. So nennt er das Fantastische „le domaine de la métaphore pure“ (184), indem metonymische Verbindungen aufgelöst werden, um die metaphorische Bedeutung verstärkt zur Geltung zu bringen. Bezüglich realistischer Werke stellt er fest: Je realistischer das Werk, desto deutlicher ist die interne Metonymie der Metamorphose (vgl. 187), da ein realistischer Text natürlich versucht, die Metamorphose so kohärent und logisch wie möglich darzustellen.

Die Metamorphose hat einen starken Bezug zum Körperlichen, da es meist physische Metamorphosen sind, die erzählt und untersucht werden. Veränderung kann anhand von instabilen Körpern (vgl. Reber 21) narrativ und bildlich dargestellt werden. Darüber hinaus werden auf diese Weise auch Fragen bezüglich der Beziehung von Körper und Identität aufgeworfen. Harzer betont jedoch darüber hinaus die Existenz der psychischen Metamorphose, in der „sich nicht das Äußere einer menschlichen Figur verwandelt, sondern ihr Inneres“ (29). Neben der Darstellung des Prozesses einer Verwandlung zielt die psychische Metamorphose auch auf „ein notwendig unanschauliches Ende“ (35) ab. Die psychische Metamorphose wird bei Harzer als eigentlich unerzählbar kategorisiert:

„Sowohl bei Ovid als auch bei Apuleius bilden sie nicht zuletzt deshalb das Ende einer Erzählung, weil sie auch das Ende des Erzählens bezeichnen. Sie lassen sich, ex negativo, von physischen Verwandlungen her andeuten – oder sie sind [...] an ihrer Wirkung abzulesen. Immer aber sind sie auf die Anschaulichkeit von Körper-Zeichen angewiesen.“ (38)

Auch die psychische Metamorphose scheint also zwangsläufig in Erzählungen mit Aspekten der Körperlichkeit verbunden, durch die sie signalisiert wird. Ob dies heutzutage immer noch der Fall ist, könnte womöglich am Fall von *The Vegetarian* in Frage gestellt

werden, einem Text psychischer Metamorphose, in dem einerseits starke körperliche Signale zu finden sind und andererseits kurze stream of consciousness-Abschnitte aus der Perspektive der sich verwandelnden Figur, die die Veränderungen in ihrem Geisteszustand von innen heraus darzustellen suchen. Generell, so Bynum und Reber gleichermaßen, sind jedoch „Körper und Psyche nicht voneinander getrennt zu sehen [...]: Veränderung des einen oder des anderen Teiles ziehen die reziproke Veränderung des zweiten Teiles nach sich“ (Reber 22). Aufgrund dessen ist es schwierig Metamorphosen klar in physisch und psychisch zu unterteilen. Das eine bedingt in der Regel das andere.

Berthelot schlägt vier Fragen vor, um eine ganzheitliche Charakterisierung der Metamorphose zu strukturieren, nämlich wer verwandelt wird, wer die Verwandlung verursacht, wie die Verwandlung abläuft und was das Ergebnis der Verwandlung ist. Die Fragen beziehen sich also auf das Subjekt, den Akteur („agent“), den Prozess/Ablauf und das Resultat (vgl. Berthelot 14). Obgleich in anderer Reihenfolge auftauchend, setzt sich diese Arbeit mit all diesen vier Aspekten auseinander. So wird zur Klassifikation der Metamorphose der Ablauf beschrieben, die Suche nach der Ausformulierung von weiblicher Identität befasst sich mit den sich verwandelnden Subjekten, der Akteur wird in der Frage nach der Intention und den Auslösern hinter der Verwandlung untersucht und das Resultat im letzten Kapitel dieser Arbeit mit Blick darauf, was es bedeutet zur Pflanze zu werden. Die Beantwortung dieser vier Fragen kann Berthelot zufolge zur Beantwortung des *pourquoi* verhelfen, mit der sich diese Arbeit schlussendlich befasst.

Anders als Harzer befasst sich Berthelot nicht nur mit oberflächlichen Charakterisierungen, sondern stellt eben auch die Frage nach Intentionen und Funktionen der Metamorphose. Er unterscheidet zwischen der „*métamorphose subie*“, „*métamorphose acceptée*“ und „*métamorphose voulue*“ (36). Diese Unterscheidung erlaubt eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Frage, wer die Verwandlung auslöst, mit welchen Beweggründen sie ausgelöst wird und wie sie von dem Subjekt aufgenommen wird. Im Hinblick auf eine Interpretation der Verwandlung als mögliche Befreiung von weiblichen Figuren sind diese Unterscheidungen essenziell.

3.2 Forschungsstand

Bei Versuchen der Klassifizierung und Nachverfolgung der Geschichte des Motivs der Metamorphose wird beinahe immer bei Ovids *Metamorphosen* angesetzt. In Jacob Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte* (1930) sucht dieser nach dem Anfang der „Geschichte der modernen Metamorphose-Philologie“ (Harzer 8) und diesen findet er in einer „atavistischen, panpsychischen Naturauffassung“ wieder (8). Dieses ursprüngliche Verständnis der

Metamorphose – die Metamorphose als Teil des Kreislaufs des Lebens bzw. der Weltordnung und die Auffassung, dass sich die menschliche Gestalt, vor allem nach dem Tod, in eine animalische, pflanzliche oder mineralische wandelt – findet sich sogar heutzutage noch in den Religionen von indigenen Völkern. In Werken, wie Gioconda Bellis *Die bewohnte Frau* (1988), wo die Seele einer indigenen Frau in einem Baum wiedergeboren wird, wird das Konzept der Wiedergeburt und des Lebens in allen Dingen wieder aufgegriffen.

Burckhardts Werk bezeichnet Friedmann Harzer als richtungsweisend für die ihm folgende Metamorphosen-Forschung. Überdies nennt er Clemens Heselhaus Aufsatz „Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen“ (1953) als Beispiel für frühere Forschung, die „noch Klassifizierung und Interpretation verbindet“ (8), während er die Tendenz der jüngeren Forschung kritisiert, sich vor allem auf Interpretationen und Funktionen zu konzentrieren und dabei die Klassifikation zu umgehen (vgl. 8). Metamorphosen sind ein viel erforschtes Feld, in dem jedoch, so Harzer, noch einige blinde Stellen zu finden seien. Er zitiert eine große Zahl an Autor*innen, die sich in Monographien und Aufsätzen mit Klassifikationen, Funktionen und Interpretationen befasst haben. Die gängigsten Klassifikationen und ausgearbeiteten Definitionen wurden bereits vorgestellt. Betont sei noch, dass Harzer an einigen Stellen das Fehlen einer vertieften Forschung an der psychischen Metamorphose kritisiert.

In der Antike wird das Motiv der Metamorphose zumeist als Ätiologie² verwendet, als „Ursachenforschung“ (Nicklas 12), einer Art, die Welt verständlich zu machen und Identität zu schaffen (vgl. 444). Der Gebrauch dieses Motivs ändert sich im Laufe der Zeit, da auch die Anforderungen an die Literatur sich verändern. Wo in der Antike noch Motive genutzt wurden um ‚die Welt zu erklären‘, stellt die Moderne andere Fragen:

„Die Moderne als Zeit der intensiven Infragestellung der individuellen Identität durch die Auflösung sozialer und weltanschaulicher Normgefüge, die sich besonders klar in der kontinuierlichen Selbstproblematisierung von Kunst und Literatur widerspiegelt, erscheint als Epoche besonderer Empfänglichkeit für das Bild der Verwandlung, in dem immer auch die Identität auf dem Spiel steht. Damit bildet das literarische Metamorphosenmotiv [...] gleichzeitig die Realität des Wandels ab und stellt einen poetischen autoreferentiellen Bezug des Mediums auf sich selbst her.“ (Nicklas 20)

Die Konstruktion der Welt, des Selbstverständnisses und der Identität werden in Frage gestellt. Nicklas sieht in dem Gebrauch des Motivs der Metamorphose den Spiegel der Zeit, da er stets in „Verbindung mit den sich verändernden weltanschaulichen und poetologischen Rahmenbedingungen“ (444) der Epochen steht. Eine konkrete Veränderung in der Tradition der Metamorphosen ist der Akteur (nach Berthelot), der die Verwandlung auslöst. In Ovids

² Ätiologie, auch: Aitologie wird in *Der neue Pauly* wie folgt definiert: „A. nennt man die meist unter Hinweis auf eine myth. Vergangenheit [...] gegebene Erklärung des [...] Ursprungs eines die Gegenwart des Autors und die seines Publikums betreffenden Phänomens, sei es ein Gegenstand, eine Stadt, ein Brauch oder, wie es sehr häufig vorkommt, ein religiöses Ritual“ (369)

Metamorphosen sind dies fast ausschließlich Göttinnen und Götter oder niedere göttliche Kreaturen bis hin zu Subjekten, die ihre eigene Metamorphose durch Fähigkeiten auslösen konnten, die ihnen von Göttinnen oder Göttern verliehen wurden (vgl. Berthelot 50). Klassische Akteure variieren nicht nur historisch, sondern auch je nach Genre. Akteure im fantastischen Genre werden oftmals nicht genannt, um ambivalente und mysteriöse Situationen zu schaffen.

Im Laufe der Zeit hat sich also die inhaltliche Funktion der Metamorphose zum Beispiel von identitätsstiftenden zu identitätsdekonstruierenden Funktionen gewandelt. In jüngeren Texten, die Identität eher in Frage stellen und sie nicht mehr als fixiertes Konzept sehen, können Verwandlungen „die gesellschaftliche Position und das Selbstverständnis von Figuren“ (Schönfellner 56) nicht nur verändern, sondern als Folge dessen diese Konzepte auch kritisieren. Die Fragestellung dieser Arbeit legt nahe, dass hier vor allem nach „Sinn und Funktion“ (Harzer 8) der Metamorphosen gesucht wird. Es wird von einem kulturellen Potential des Motivs ausgegangen – so sieht beispielsweise Kathleen Anne Perry in ihrer Studie *Another Reality* die Metamorphose als literarisches Mittel und in diesem als „Ort poetischer Kritik an religiösen, moralischen und politischen Ordnungen“ (Harzer 12). Harzer kritisiert jedoch diese Auffassung und erkennt ein kritisches Potential der Metamorphosen vor allem in der Darstellung psychischer Metamorphosen (vgl. 12).

Das gesellschaftskritische Potential der Metamorphosen kann in Narrativen auch Einfluss auf die Freiheit der sich verwandelten Charaktere nehmen, was das Hauptsubjekt in Schönfellners Arbeit ist. Diese Arbeit ist relevant, insofern sie sich auch ausschließlich mit Erzählungen von Autorinnen mit weiblichen Verwandlerinnen befasst. Diese Metamorphosen sieht sie als spezifisch „ausgelöst von Störungen weiblicher Selbstbilder“ (60) und als beeinflusst von „männlichen Zuschreibungen“ (60). Besonders interessant ist hier ihre Interpretation der Geschichte „A Stone Woman“ von Antonia S. Byatt, wo eine Verwandlung der menschlichen in eine mineralische Gestalt stattfindet, was Schönfellner schlussendlich als Befreiung liest „durch das Hintersichlassen menschlicher Parameter und dem daraus erfolgenden Aufbruch zu einer anderen Lebensform, die ganz neue Freiheiten bietet“ (60). Ihre Arbeit geht also nicht nur von einem gesellschaftskritischem, sondern auch einem spezifisch feministischen Potenzial in der von Autorinnen verfassten Verwandlung weiblicher Figuren aus.

3.3 Analyse und Einordnung der Verwandlungen

Anies physische Metamorphose in „Un Sommeil de Plante“ beginnt ab dem Moment, in dem sie sich selbst in einen großen Blumentopf pflanzt, mit Erde bedeckt und darauf wartet Wurzeln zu schlagen. Eine psychische Verwandlung scheint bereits viel früher angefangen zu haben und nimmt aber mit Einsetzen der physischen Verwandlung ihrerseits konkretere Züge

an. Der Zeitraum, in dem die Verwandlung stattfindet, ist nicht klar zu definieren, weil es keine konkreteren zeitlichen Marker gibt. Neue Ereignisse werden oft mit ‚eines Tages‘ („un jour“, vgl. Richter 27, 29) eingeleitet, was den Eindruck erweckt, dass zwischen diesen Ereignissen mindestens ein paar alltägliche Tage, ohne nennenswerte Veränderungen, liegen. Dies wird durch andere Aussagen unterstützt, wie zum Beispiel, dass sich die gewöhnliche Routine im Haushalt wieder einstellt, nachdem die erste Bestürzung über Anies Einpflanzung vorübergeht (vgl. 27) oder, dass Georges regelmäßig kommt, um Anie zu gießen, „chaque jour, avant de se rendre au travail“ (30). Auch wenn die Zeit nicht präzise markiert ist, entsteht doch ein Eindruck von Kontinuität, sowohl vom Lauf der Zeit als auch von der Verwandlung selbst, deren Prozess in verschiedenen Etappen erzählt wird.

Zu Beginn eignet sich Anie vor allem immer mehr pflanzliche Verhaltenseigenschaften an als tatsächliche physische Charakteristika der Pflanze. Nachdem sie einem Mangel an Licht und Wasser ausgesetzt ist, findet ihr Verlobter sie schließlich, bleich und mit Augenringen (vgl. 27), in einer pflanzengleichen Position: „Ses bras retombaient le long de son torse comme des branches mortes, son cou ployait sous la mousse des cheveux“ (27). Zu diesem Zeitpunkt kann sie noch sprechen. Ihre Haut wird von Georges als kalt wahrgenommen, als würde sich das Blut langsam aus Anies Körper zurückziehen (vgl. 28). Anies Ernährung verändert sich ebenfalls nur langsam. Anfangs isst sie noch Fliegen, Mücken, Spinnen, die Georges ihr bringt; ein Schatten ihrer menschlichen karnivoren Ernährung (vgl. 28). Ihre Bewegung ist hier noch nicht so eingeschränkt, als dass sie sich nicht bewegen könnte und in einer Prozedur, die als „spéctacle curieux“ (28) bezeichnet wird, nimmt sie die Insekten zu sich. Nichtsdestotrotz verliert sie schnell den Appetit an allem, was kein Sonnenlicht oder Wasser ist (vgl. 29). Ihr Geist beginnt nun auch immer ‚pflanzlicher‘ zu werden: Ihre Gedanken werden als blätterförmig beschrieben (vgl. 29) und sie spricht kaum mehr, obwohl sie noch ein annähernd menschliches Bewusstsein hat, das die Stimmen um sich herum (von Georges, von Gästen im Haus oder ihrer Mutter) als störend wahrnimmt (vgl. 29).

Während sie weiterhin auf ihre Wurzeln wartet, dringt sie tiefer in die emotionale Welt der Pflanzen ein:

„Elle assumait la souffrance des plantes. La soif des fleurs coupées tordant leur tige vers la lumière. Le songe humide des algues abandonnées sur le sable. Le froid des rosiers figés dans le gel de novembre. La folie brusque des grandes plantes d'appartement, dévorant murs et fenêtres. La prolifération furieuse des fleurs-esclaves, semant aux quatre coins du jardin les fruits surnois de leur révolte. Les soupirs des hommes, pris dans la boue d'actes stériles.“ (29)

Anie taucht in eine neue Welt ein, in der sie die Vernetztheit aller Pflanzen erlebt, ein mitfühlendes Miteinander und ein neues Verständnis der Pflanzenwelt. Es entsteht der Eindruck, dass Anie nun vollständig Teil dieser Welt ist und die Menschen für sie ‚die Anderen‘

sind. Eines Nachts wachsen ihre Wurzeln, was Anie mit Freude und Schmerz wahrnimmt (vgl. 30). Diese physische Veränderung löst eine mentale Reise in die Vergangenheit bei Anie aus, die sie nun aber nicht mit menschlichen, sondern ‚pflanzlichen‘ Sinnen wahrnimmt - verschiedene Episoden ihrer Vergangenheit sind nun vor allem durch Gerüche oder Geräusche charakterisiert. Auf diese Weise nimmt sie sich selbst, ihre Vergangenheit, ihr Leben und die Welt neu wahr (vgl. 30). Bis auf das Sprießen der Wurzeln werden bis zu diesem Zeitpunkt keine optischen körperlichen Veränderungen spezifiziert, dies ändert sich nun jedoch. Anies Hände sind nun Blätter (vgl. 30) und sie hat einen Stamm und Äste, durch die der Wind fahren kann (vgl. 31). Eine gewisse menschliche Präsenz scheint dennoch in ihr weiterzuleben, denn als Georges ihr von seiner bevorstehenden Heirat berichtet und sie einlädt Teil davon zu sein und als Baum mit ihnen zu leben, ist sie in der Lage ihr Laub leicht zu neigen, „en une approbation silencieuse“ (31) und auch als er Anie in seinen neuen Garten pflanzt, reagiert diese mit einer „heureuse inclination de la cime“ (31). Sowohl eine gewisse Bewegungsfreiheit als auch Emotionalität des Baumes werden hier impliziert, er wird anthropomorphisiert – ob dies weiterhin so bleibt oder ob die Verwandlung zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig abgeschlossen ist, bleibt offen. Dies spielt eine Rolle, insofern es die Frage in den Raum stellt, ob Nicklas‘ Bedingungen der Differenz und Gleichheit der Essenz erfüllt sind, die eine Metamorphose konstituieren oder ob Anie ihre vorherige Identität vollständig hinter sich lässt, sich auflöst. Die physische Verwandlung ist jedenfalls vollkommen, nachdem Georges Anie in seinen Garten pflanzt, wo ihre Wurzeln atmen können und sie zu einem großen Baum heranwächst, der im Sommer in Blüte steht (vgl. 31), es gibt also eine klare Differenz zwischen ihrer Gestalt vor und nach der Metamorphose. Ob Anie einen Teil ihres menschlichen Bewusstseins behält, lässt sich nicht abschließend feststellen, jedoch wird durch die Erzählung eine Kontinuität geschaffen, da der Text den Baum bis zum Schluss anthropomorphisiert. Außerdem wird Georges, der Anie am nächsten steht und sich ungeachtet ihrer Gestalt weiter um sie gekümmert hat, in ihr immer mindestens einen Teil seiner ehemaligen Verlobten sehen (vgl. 31). Somit greift hier Nicklas‘ Überlegung, dass auch durch den Betrachter, sei es nun ein extradiegetischer Erzähler oder Georges, Kontinuität in Diskontinuität geschaffen werden kann. Es handelt sich hier um eine kontinuierliche Metamorphose – selbst der ‚plötzliche‘ Moment, an dem Anie beginnt Wurzeln zu schlagen und der psychische Prozess, der dadurch ausgelöst wird und der eine Nacht dauert („en une nuit“, 30) wird dadurch gedehnt, dass detailliert beschrieben wird, wie Anie ihr Leben rückwärts mit den Sinnen einer Pflanze durchlebt.

Der Schwerpunkt wird in diesem Text vor allem auf die Beschreibung von Anies psychischer Verwandlung gelegt und darauf, wie sie menschliches Verhalten nach und nach

ablegt. Ihr Körper und dessen Veränderung werden wenig beschrieben – selbst als Anie Wurzeln schlägt, geht es mehr um die psychischen Effekte, die dieser Prozess auslöst, als um die physische Tatsache. Die offengelassene Frage, bezüglich der Existenz eines menschlichen Geistes im Inneren des Baumes, deckt sich mit Harzers Aussage über ein „notwendig unanschauliches Ende“ (35) in Bezug auf psychische Verwandlungen. Vor allem durch den extradiegetischen Erzähler ist es unmöglich sich sicher zu sein, was am Ende mit Anies Geist/Psyche geschieht. Nichtsdestotrotz signalisieren bis zum Schluss körperliche Eigenschaften, also Bewegungen des Baums, ein menschliches Bewusstsein in dessen Inneren. Diese Frage nach metonymischer oder metaphorischer Metamorphose lässt sich nicht allein durch die Beschreibung des Prozesses beantworten, sondern bedarf der Befragung eines Akteurs, die im nächsten Abschnitt stattfinden wird, nachdem die Verwandlungen in Han Kangs Erzählungen untersucht wurden.

Die Verwandlung der Ehefrau in Hans Kurzgeschichte, eine in erster Linie physische Metamorphose, ist ein schleichender Prozess, der das Unwissen der beiden Charaktere in der Erzählung unterstreicht. „The Fruit of my Woman“ hat einen intradiegetischen Erzähler, nämlich den Ehemann der Frau, die sich verwandelt. Die Erzählung umfasst alle vier Jahreszeiten, beginnend im Mai (vgl. Han, „Fruit“ 1) und endend mit Anfang des Winters (vgl. 8). Dies gibt ihr strukturell eine annähernd zyklische Form (vom Aufleben bis zum Tod und einer potenziellen Wiedergeburt), die bereits an das Leben der Pflanzen im Einklang mit den Jahreszeiten erinnert. Die Kurzgeschichte ist in Kapitel unterteilt, die verschiedene Abschnitte der Verwandlung der Frau beschreiben, und auch hier handelt es sich um eine kontinuierliche Metamorphose, deren progressive Merkmale detailliert beschrieben werden, wobei hier ebenfalls ein Zeitpunkt eintritt, an dem sie sich radikal beschleunigt, beziehungsweise wo es einen Moment der Diskontinuität für den Erzähler gibt, da dieser einen Teil des Prozesses der Verwandlung verpasst, während er auf einer Dienstreise ist.

Das erste offensichtliche Indiz ist das Erscheinen von blau-grünen Flecken auf dem Körper der Ehefrau, die Prellungen oder Blutergüssen gleichen. Gleichzeitig untergeht der Körper der Protagonistin subtilere Veränderungen. Der Erzähler beschreibt die Wangen seiner Frau als eingesunken, vergleicht sie mit eingedelltem Ton (vgl. 1) – eine Beschreibung, die dem Aussehen der Figur bereits etwas von seiner Menschlichkeit nimmt. Sie verliert viel Gewicht, was zu hervorstehenden Wangenknochen führt (vgl. 1), zu einem Verlust von Farbe und Rundungen und einen Körper zurücklässt, den der Mann als „too wretched, pitiful, sorrowful for words“ (1) beschreibt. Die Flecken auf dem Körper der Frau verschwinden mit der Zeit nicht, sondern werden immer größer und erscheinen immer pflanzlicher. Die poetische

Beschreibung des Mannes seiner Frau ist durchdrungen von pflanzlichen Vergleichen und Metaphern. Ihm zufolge nehmen die Flecken zunächst „a dull colour of a weeping willow’s branches, whose pale green seems tinged with a hint of blue at the onset of summer” (2) an und wachsen zur Größe von Taroblättern, auch Elefantenohrblätter genannt, heran (vgl. 2). Sowohl die Hautfarbe der Frau als auch das Weiße in ihren Augen werden blau, wobei der Erzähler immer die Nuancen dieser Blautöne ausführt (vgl. 2). Bei einem Besuch beim Arzt, stellt dieser fest, dass ihre Organe ‚stumm‘ seien – auch, wenn er nichts Besorgniserregendes an diesem Zustand findet (vgl. 5). Neben diesen körperlichen Veränderungen, berichtet die Frau ihrem Mann, dass sie fast jeglichen Appetit verloren hat, stattdessen aber mehr und mehr Wasser trinkt. Sie übergibt sich zudem oft, selbst wenn nichts mehr in ihrem Magen ist. In ihr wächst das Verlangen sich auszuziehen, sobald sie die Sonne sieht (vgl. 2), ungeachtet davon, ob sie jemand sehen kann oder nicht, ein Verhalten, dass sie selbst als verrückt bezeichnet. Im fünften Kapitel verliert die Frau „what little speech she’s retained“ (5), sie spricht nur noch, wenn sie direkt angesprochen wird, und sie macht sich auch nicht die Mühe mit ihrem Mann zu streiten, sondern ist in einem leicht lethargischen Zustand.

Bis zu diesem Zeitpunkt weiß keine der beiden Figuren, was tatsächlich mit der Protagonistin passiert. Dies ändert sich im sechsten Kapitel, als der Erzähler von einer Geschäftsreise zurückkehrt und die Verwandlung plötzlich um einiges weiter fortgeschritten ist. Er findet seine Frau, nun mit gänzlich dunkelgrünem Körper, auf dem Balkon in einer knienden Position mit erhobenen Armen, die er als jubilierend empfindet, die jedoch auch explizit an emporragende Äste erinnert (vgl. 6). Ihr Körper ist zu diesem Zeitpunkt nicht mehr rein menschlich, sondern ein Mensch-Pflanzen-Hybrid. Die Frau kann weder stehen noch laufen, ihre Zähne sind verschwunden, ihre Zunge verkümmert (vgl. 6); sie schafft es gerade noch, dem Erzähler zu kommunizieren, dass sie Wasser braucht, ansonsten erscheint ihr Körper kraft- und leblos. Dies ändert sich, nachdem sie gegossen wird; pflanzengleich lebt sie wieder auf.

Im letzten Kapitel vervollständigt sich die Verwandlung. Die Protagonistin verliert die letzten ihrer menschlichen Fähigkeiten. Da ihr Mund zugewachsen ist, kann sie nicht mehr sprechen, sie kann nicht sehen, da sie keine Augen mehr hat und die Möglichkeit sich bewusst zu bewegen scheint ihr abhanden gekommen zu sein: „She can’t even flex the ends of the stems“ (8). Im siebten Kapitel, das einzige, das aus der Perspektive der Frau erzählt wird, erfahren die Lesenden, dass sie zwar alle menschlichen Sinne nach und nach verliert, jedoch ihre Umgebung als lebendiger als zuvor wahrnimmt. Ihre Wahrnehmung wird feinfühlicher und dehnt sich aus:

“I feel buds sprouting and petals unfurling in places both near and distant, larvae emerging from chrysalises, dogs and cats giving birth to their young, the trembling stop-start of the pulse of the old man in the next building, the spinach parboiling in a pan in the kitchen above, a bunch of snapped-off chrysanthemums...” (7)

Sie berichtet außerdem, dass sie weiß, dass sie bald selbst ihre Fähigkeit zu denken verlieren wird, doch dies scheint sie nicht zu beunruhigen: „...I’m alright. I’ve dreamed of this, of being able to live on nothing but wind, sunlight and water, for a long time now“ (7). Eine psychische Veränderung im Einklang mit ihrer physischen Verwandlung findet also ebenfalls statt. Die Verwandlung ist vollständig geglückt und die Frau in einen Baum verwandelt, sowohl körperlich als auch geistig. Ein vegetativer Bewusstseinszustand wird impliziert, durchdrungen von Sinnen, die den menschlichen nicht gleichen. Die Abwesenheit von klaren/menschlichen Gedankenstrukturen erinnert auch an Anies psychische Zustände. Der Körper der Ehefrau lebt nun einen pflanzlichen Rhythmus, sie beschreibt, wie ihr Körper auf den Stand der Sonne reagiert. Im Herbst trägt sie Früchte, die sie durch ihren Mund freigibt (vgl. 8). Je mehr sich das Jahr dem Ende zuneigt, desto mehr Blätter verliert sie, welche zuvor ihre Hände und Haare waren (vgl. 8). Mit Ende des Jahres scheint auch die Baum-Frau zu sterben. Der Ehemann pflanzt ihre Früchte in neue Töpfe, ohne zu wissen, ob sie oder ihre ‚Kinder‘ jemals sprießen werden.

Wie auch schon in „Un Sommeil de Plante“ ermöglicht die Erzählperspektive den Eindruck, dass ein Teil der menschlichen Identität der Ehefrau in dem Baum bestehen bleibt. Sie selbst meint zwar, dass sie ihre Fähigkeit zu denken verlieren wird (vgl. 7) und vermittelt ein Gefühl sich selbst und ihre Identität gänzlich loslassen zu wollen (vgl. 7), jedoch können sich Lesende nicht ganz auf diese Perspektive einlassen, da die Geschichte vor allem von der Perspektive des Mannes dominiert wird. Dieser hört bis zum Ende nicht auf, sie als „my wife“ (8) zu bezeichnen und als Frau zu sehen (vgl. 8) und gibt ihrer Identität somit eine Kontinuität, die ohne seinen Blickwinkel möglicherweise so nicht aufrecht zu erhalten wäre.

In *The Vegetarian* findet keine physische Metamorphose statt, sondern eine psychische, die von Natur aus schwieriger konkret fassbar sind. Nichtsdestotrotz gibt es einige Etappen in der Verwandlung von Yeong-hye, die dem Wunsch ihrer physischen Metamorphose in einen Baum und ihrer vielleicht tatsächlichen psychischen Verwandlung Ausdruck verleihen. Wie weiter oben erwähnt, ist Harzer zufolge die psychische Metamorphose auf „die Anschaulichkeit von Körper-Zeichen angewiesen“ (38), weshalb auch die körperlichen Veränderungen, die nicht direkt auf eine physische Verwandlung hinweisen, untersucht werden.

Wie *The Vegetarian*, das in drei Teile unterteilt ist, kann auch Yeong-hyes Verwandlung in drei Etappen betrachtet werden. Der Wechsel der ‚Akte‘ ist meist von Zeitsprüngen begleitet, die aber undefinierter Länge sind. Nur ab und an erlauben Formulierungen der Erzählenden den Lesenden einen vagen zeitlichen Rahmen um das Geschehen zu fassen. Die Erzählung umfasst ungefähr drei Jahre (vgl. Han, *TV* 136).

Im ersten Teil geht es vor allem um den Schritt zur Vegetarierin bzw. Veganerin. Hier wird die Protagonistin heimgesucht von blutigen Träumen und erlebt den Schmerz der Schuld an dem Tod der von ihr verspeisten Tiere. Im zweiten Teil nähert sie sich an das Dasein als Pflanze an, als sie durch den Ehemann ihrer Schwester entdeckt, dass sie mit aufgemalten Blumen nicht mehr von ihren Träumen heimgesucht wird. Es ist eine Verkleidung/Verwandlung, die für einen kurzen Moment des Friedens ausreicht und womöglich der Auslöser dafür ist, warum Yeong-hye im dritten Teil auf vehementere Art Eintritt ins Pflanzenreich, genauer gesagt in die Familie der Bäume (vgl. 144) sucht.

Die erste aufgegriffene Thematik als Indiz für ihre Verwandlung ist die Ernährung. Yeong-hye beschließt, kein Fleisch bzw. keine tierischen Produkte mehr zu sich zu nehmen und im Laufe der Geschichte, kommt auch sie, so wie Anie und die namenlose Ehefrau in „The Fruit of my Woman“ zu dem Punkt, an dem sie glaubt, keine feste Nahrung mehr zu brauchen, sondern sich ausschließlich von Wasser und Sonnenlicht ernähren zu können (vgl. Han, *TV* 153, 154). Sie bezeugt ihr Verlangen nach Letzterem dadurch, dass sie immer häufiger nackt ist und das Licht sucht, so zum Beispiel in der Episode nach ihrem versuchten Suizid, wo man sie schließlich mit entblößtem Oberkörper auf einer Bank im Krankenhauspark vorfindet (vgl. 51). Man findet sie mit einem kleinen toten Vogel in der Hand auf dem Bissspuren zu sehen sind, die von Yeong-hye selbst zu stammen scheinen. Wie Anie ist Yeong-hye trotz ihrer Bemühungen noch „un peu carnivore“ (Richter 28) und sie kämpft gegen ihre menschliche Natur als Jägerin an. Der kleine Vogel ist ein Indiz für die Schwierigkeiten ihrer Verwandlungen in eine pazifistische Existenz, steht symbolisch für gewaltvolle Triebe, die sie zu unterdrücken sucht (vgl. M. Kim 333). Andere Interpretationen sehen in dem Vogel ein Symbol für Yeong-hye selbst, die sich Schmerz zufügt und unter ihm leidet (ebd.).

Ein weiteres Element von Yeong-hyes Verwandlung ist das Schweigen. Wie auch die beiden anderen Protagonistinnen verstummt Yeong-hye nach und nach. Während ihr mentaler Zustand im Laufe der Erzählung stark fluktuiert, hat sie auch lange Episoden des absoluten Schweigens (vgl. Han, *TV* 143), auch wenn sie letztendlich nie vollends verstummt, sondern auch im letzten Teil der Erzählung noch mit ihrer Schwester kommuniziert und verzweifelt aufschreit, wenn sie zwangsernährt werden soll. Anders als bei den anderen beiden Protagonistinnen scheinen diese Episoden des Schweigens freiwillig. Yeong-hye wird nicht zu einem Baum, dem das Organ zum Sprechen schlicht fehlt, sondern ihre Stille bezeugt ihr Verlangen danach eine Pflanze zu werden und ihre Abwendung von der menschlichen Welt.

Es findet keine physische Verwandlung in einen Baum statt, nichtsdestotrotz verändert sich Yeong-hyes Körper durch die Umstellung ihrer Ernährung und das Verweigern von

Nahrung auf markante Weise. Er erscheint ausgemergelt, ihre Knochen immer weiter hervorstehend (vgl. 15). Yeong-hye kann keinen Zusammenhang zwischen ihrem Mangel an Essen und der Veränderung ihres Körpers erkennen (vgl. 33). Für sie drückt die neue Schärfe ihrer Konturen Gewalt aus, so wie auch ihre Hände, Füße, Zunge und ihr Blick, die sie als Waffen bezeichnet. Einzig ihre Brüste scheinen ihr ein sicheres, gewaltfreies Körperteil, dem sie dabei zuschauen muss, wie es immer weniger rund und immer kleiner wird, ohne dass sie verstünde, warum (vgl. 33). In einem anderen Abschnitt berichtet Yeong-hye von einem Schmerz in ihrer Brust, etwas, was in ihrem Solarplexus feststeckt und, was sie nicht loswerden kann (vgl. 49). Der Protagonistin zufolge ist es zu viel konsumiertes Fleisch, zu viel zugefügtes Leid, das in ihr feststeckt:

“Yells and howls, threaded together layer upon layer, are enmeshed to form that lump. Because of meat. I ate too much meat. The lives of the animals I ate have all lodged there. Blood and flesh, all those butchered bodies are scattered in every nook and cranny, and though the physical remnants were excreted, their lives still stick stubbornly to my insides” (49).

Man bekommt den Eindruck, dass es im Körper von Yeong-hye spukt. Sie wird heimgesucht von den Seelen der von ihr verspeisten Tiere und schleppt die Schuld dieser Gewalt mit sich. Demnach steht Yeong-hyes psychische Verwandlung zwangsläufig im Zusammenhang mit ihrer eigenen Körperlichkeit. Die Erscheinung ihres abgemagerten Körpers ist sowohl für Mr. Cheong, der diesen am detailliertesten und mit der meisten Abscheu beschreibt, sowie (über diese Beschreibungen) zwangsläufig auch für die Lesenden, Zeichen von Yeong-hyes psychischem Zustand. Welche psychische Verwandlung sich während des zweiten Teils des Werks in Yeong-hye vollzieht, kann nur an einigen wenigen Textstellen erahnt werden, da In-hyes Ehemann vor allem auf sein Kunstprojekt, sich selbst und seine sexualisierte Wahrnehmung seiner Schwägerin fokussiert ist. Er berichtet von Yeong-hyes Gewohnheit sich zu sonnen, von ihrer Schweigsamkeit und beschreibt sie als, „a person who didn’t belong anywhere, someone who had passed into border area between states of being“ (70).

Im letzten Teil, den Yeong-hye ausschließlich in einer psychiatrischen Anstalt verbringt, erfahren Lesende, dass sie sich einmal in den Wald geflüchtet hat und still, im strömenden Regen, zwischen den hohen Bäumen stand – vermeintlich ein Versuch sich selbst in einen Baum zu verwandeln. Durch ihre Handstände versucht sie ebenfalls eine baumähnlichere Position einzunehmen, in der Hoffnung einer zu werden. In-hye erinnert sich außerdem an einen Austausch, den sie mit ihrer Schwester zu Beginn ihrer Therapie in dieser Anstalt hatte:

„[...] In-hye said to her sister, ‘The air is good here, it’ll give you more of an appetite. You’ll be able to eat a bit more and put on some weight.’
Yeong-hye, who at the time was just beginning to speak again, cast her gaze towards the zelkova tree on the other side of the window and said, ‘Yes...there are big trees here.’” (49)

Diese Passage könnte einerseits daraufhin deuten, dass Yeong-hye mit den Gedanken ganz woanders ist, nicht wirklich anwesend und ihrer Schwester nicht wirklich zuhört. Andererseits wird hier ein Zusammenhang erstellt zwischen Gewichtszunahme und großen Bäumen, als würde Yeong-hye die Worte ihrer Schwester so interpretieren, dass sie auch zu einem großen Baum werden und ein Teil dieser Bäume vor der Anstalt sein könnte. Außerdem sagt sie zu ihrer Schwester: „Sister...all the trees of the world are brothers and sisters“ (144). Es werden Familienbande zwischen Pflanzen impliziert, die die gleichen sind wie jene, die Yeong-hye zu der Person hat, zu der sie spricht.

Aufgrund der Erzählperspektive ist die psychische Verwandlung Yeong-hyes nur schwer nachzuverfolgen. In den narratologisch analysierten Abschnitten, in denen die Technik des *stream of consciousness* angewandt wird und die von Yeong-hye aus der Ich-Perspektive erzählt werden, erfahren die Lesenden, dass sie bereits im ersten Teil kaum noch schläft und, dass dies daran liegt, dass sie nicht ihre gewaltvollen, blutigen Träume träumen möchte (vgl. 33). Sie berichtet, dass der Geruch von Fleisch ihr Übelkeit verursacht, sie sich aber trotzdem in manchen Momenten noch als Jägerin fühlt, erfüllt von der Gewalt ihres vergangenen Fleischkonsums.

Die Beschreibung der Verwandlung von Yeong-hye, sowie auch der schwer fassbare zeitliche Rahmen des Geschehens fragmentieren die Erzählung und lassen die Metamorphose als diskontinuierlich erscheinen. Die Verwandlung ist auch insofern als diskontinuierlich aufzufassen, als dass Yeong-hyes mentaler Zustand beziehungsweise die Merkmale ihrer Verwandlung nicht irreversibel sind. Zu Beginn scheint sich ihr Zustand rapide zu verändern bis zu der Szene ihres versuchten Suizids und dem Ende des ersten Teils, wo sie mit entblößtem Oberkörper in der Öffentlichkeit sitzt. Der Zeitsprung bis zu Beginn der Erzählung durch In-hyes Ehemann wird erst im Nachhinein durch einen Kommentar von In-hye selbst im dritten Teil erhellt: „After her initial bout of mental illness she'd returned to the stage where she was able to speak to others, only to now withdraw into silence once more“ (138). Der Eindruck von Diskontinuität wird durch den Wechsel der Erzähler zudem noch betont, deren Perspektive auf Yeong-hye und deren Veränderungen nur sehr subjektiv wiedergegeben werden.

In dem Versuch einer Klassifikation von Yeong-hyes Verwandlung lassen sich schnell die blinden Flecken bezüglich der Theorie zu psychischen Metamorphosen erkennen. Sabine Schönfellner zitiert in ihrer Arbeit Rebers Dissertation, in der sie unter anderem die Aussage trifft, dass Metamorphosen generell zeigen, „dass Körper und Psyche nicht getrennt voneinander zu sehen sind, denn „Veränderungen des einen oder anderen Teiles ziehen die reziproke Veränderung des zweiten Teiles nach sich“ (Reber 2005 S.22)“ (Schönfellner 56). Es

wurde bereits festgestellt, dass in den beiden untersuchten Kurzgeschichten physische und psychische Metamorphose sich bedingen und zusammenhängen. Die körperliche Veränderung scheint von größerer Bedeutung, insofern sie keine Zweifel aufkommen lässt, ob es sich wirklich um eine Metamorphose handelt. Wie kann also argumentiert werden, dass es in *The Vegetarian* tatsächlich um eine psychische Metamorphose geht, wenn die Definitionen und Merkmale dieser nur unzureichend ausgearbeitet sind und man sich die Frage stellen muss, ob die Klassifikationen der physischen Metamorphose hier angewandt werden können? In der Sekundärliteratur wird unter anderem argumentiert, dass sie „quite literally“ (E. Kim 141) zu einem Baum wird, weil sie in einen vegetativen Zustand verfällt, zu einem „vegetative human“ (141) wird. An ihrer körperlichen Verfassung könnte demnach eine tatsächliche Metamorphose abgelesen werden.

Unbestreitbar ist, dass sich Yeong-hyes psychischer Zustand im Laufe der Erzählung wandelt und dass diese Wandlung auch an körperlichen Zeichen lesbar ist. Ihre Symptome sind jedoch alle reversibel, kommen mal stärker oder schwächer zum Vorschein, wodurch ihre Verwandlung weder linear noch kontinuierlich ist. Wenn Yeong-hyes Veränderungen als psychische Metamorphose gelesen werden soll, dann wird hier eine enge Beziehung zwischen jener und der Darstellung von mentaler Krankheit hergestellt. In der Tat erscheint die Erzählung mehr als ein Krankheitsverlauf mit seinen Höhen und Tiefen, Fortschritten und Rückfällen, als eine märchenhafte Verwandlungsgeschichte. Möglicherweise liegt hier aber ein Schlüssel für die Untersuchung von psychischen Metamorphosen in modernen Erzählungen: Die Untersuchung der Psyche, die Infragestellung oder Flucht vor der eigenen Identität, muss die psychische Metamorphose beinahe zwangsläufig fragmentiert darstellen, offene Fragen lassen und die Undurchsichtigkeit des Prozesses betonen. Etwas an ihnen ist und bleibt wohl unerzählbar und über dieses Merkmal hinaus undefinierbar. In dieser Arbeit kann die Metamorphose Yeong-hyes als solche gelesen werden, weil psychische und physische Verwandlung hier ebenfalls zusammenhängen, aber darüber hinaus vor allem wegen der großen Sehnsucht nach einer pflanzlichen Existenz, die die Protagonistin manifestiert. Die veränderte Gestik und die pflanzlichen Eigenschaften, die sie versucht sich anzueignen (Photosynthese, Kopfüber sein, etc.) deuten auf ein Begehren zur Metamorphose hin. Es wird nicht per se davon ausgegangen, dass Yeong-hye sich *tatsächlich* in eine Pflanze verwandelt, aber es wird deutlich, dass sie glaubt, sich in eine Pflanze verwandeln zu können. Aus dieser Perspektive existiert die Metamorphose tatsächlich, wenn vielleicht auch nur in der Vorstellung einer Person, die auf traumatische Ereignisse reagiert.

3.4 Intention und Auslöser

Wie bereits erwähnt gibt es eine lange Tradition von Verwandlungen, die von übermenschlichen und göttlichen Wesen ausgelöst wird. Akteure können jedoch von vielfältiger Natur sein und müssen nicht per se menschlich sein. Sie lassen sich nach Identität und Ziel charakterisieren (vgl. Berthelot 49), um sich der Beantwortung der Frage nach dem Grund für die Metamorphose zu nähern.

„Voici comment elle procéda: elle prit un vaste pot de grès, un grand sac d’humus. Elle entra dans la vasque, recouvrit ses jambes d’un manteau de terre. Elle disparut jusqu’aux hanches. Comme elle était bien maintenant!“ (Richter 26)

Wie die obenstehende Passage zeigt, ist der Fall in „Un Sommeil de Plante“ klar: Anie pflanzt sich selbst ein und begibt sich freiwillig in den Prozess der Verwandlung. Die Metamorphose ist, nach Berthelot, in die Kategorie der ‚gewollten Metamorphose‘ einzuordnen. Ihm zufolge gibt es diverse Motivationen für eine solche Verwandlung, beispielsweise die Notwendigkeit vor einer Gefahr zu fliehen, der Wunsch neue Fähigkeiten zu erlangen oder auch Neugierde oder Trotz (vgl. 41).

Es wurde bereits festgestellt, dass die Protagonistin den Beschluss fasst sich nicht mehr bewegen zu wollen. Ihre lethargischen Episoden, die langen Momente, in denen sie nur in die Leere zu starren scheint, dies alles erscheint nach dieser Aussage wie bewusste Entscheidungen, um eine Seite der Welt zu sehen, die sie nur in Reglosigkeit erkennen kann. Schließlich geht sie noch einen Schritt weiter und beschließt, sich in einen Topf zu pflanzen. Die Formulierung ‚voici comment elle procéda‘ impliziert einen Plan, eine klare Abfolge an bewussten Handlungen. Bereits weiter oben im Text wird angedeutet, dass Anie sich wünscht Wurzeln schlagen zu können (vgl. Richter 25). Sie wird außerdem mit einem Kaktus verglichen, der nur wenig Licht und Wasser zum Überleben braucht und ihre Introvertiertheit wird mit dem Bild beschrieben, dass sie ihre Blätter faltet – kein Wort des Vergleichs wird hier genutzt, sie erscheint, als wäre sie schon halb Pflanze (vgl. 25).

Wenn Anies Verhalten zuvor schon exzentrisch erscheint, vielleicht von einer außenstehenden Person jedoch nur als das Verhalten einer kränklichen, körperlich und mental delikaten Frau wahrgenommen werden könnte, ist der Akt sich selbst in einen großen Topf einzupflanzen und mit Erde zu bedecken, ein drastischer. Der Text deutet darauf hin, dass der Auslöser ihre Verlobung und ihre bevorstehende Ehe mit Georges ist (vgl. Loska 232). Der Schlüsselmoment ist ein Tag, an dem Anie und Georges einen Ausflug aufs Land mit einem geplanten *déjeuner sur l’herbe* machen. Georges möchte ihr einen bestimmten Ort zeigen, mit blühenden Bäumen und hohem Gras (vgl. Richter 24). In einem Anflug von Elan und Enthusiasmus, einer „vitalité inaccoutumée“ (24) macht das Paar ein Wettrennen und Anie

erreicht einen Baum, den sie mit beiden Armen umarmt, während Georges zu ihr aufholt und sie auf den Mund küsst. Das ist der Moment, an dem Anie von einem plötzlichen „malaise“ (24) heimgesucht wird und sich, aus dem Nichts entkräftet, gegen einen Baumstamm lehnt. Nach dieser Episode verstärkt sich ihr Wunsch nach Regungslosigkeit massiv und sie empfindet alle Aktivitäten ihres menschlichen Alltags als störend und banal, sogar als schmerzhaft. Sie fühlt sich abgeschottet von der Welt um sich herum, sieht nur einen „désordre inutile“ (25). Anie erkennt, dass nur der Zustand ihrer eigenen Reglosigkeit und wie die Welt aussieht, wenn sie sich selbst nicht in ihr bewegt, ihr Freude und Erleichterung bringen, einen „état de grâce“ (26).

Was genau geschah in diesem Moment auf dem Land? Was der Katalysator für die Verwandlung war, kann nur vermutet werden. War es dieser eine Moment euphorischen Glücks in einem Wettrennen mit ihrem Verlobten, der ihre Gedanken zu der Realität ihrer bevorstehenden Ehe gelenkt hat, zu der Unvermeidlichkeit ihres Lebens als Ehefrau? War es der Kuss als Symbol für die Zukunft des Paares und ihrer Zukunft, in der von ihr erwartet werden würde, ihre Rolle in der Gesellschaft zu spielen? Oder war es das Rennen zwischen den Bäumen, ihre Bewegung in einer Natur, die sie für gewöhnlich durch ihre eigene Regungslosigkeit animiert? Möglicherweise war es der kurze Moment als junge Frau mit ‚normalen‘ menschlichen Verhalten, das ihr ein für alle Mal die Lust daran genommen hat. Oder vielleicht begann ihre Verwandlung zur Pflanze schon lange bevor sie sich einpflanzte und ihr halb-pflanzlicher Körper ist diesem Lauf deswegen nicht gewachsen, weshalb sie danach zusammenbricht und ihre Verwandlung sich beschleunigt beziehungsweise unvermeidlich wird. Unbestreitbar ist jedenfalls, dass Anie sich bewusst dafür entscheidet zur Pflanze zu werden, sich vielleicht sogar schon länger als Pflanze versteht, und dass es eine klare Absage an ihren vorgesehenen Lebensweg ist, an die „événements quotidiens“ (25) an denen sie nicht mehr teilhaben möchte. Auch Berthelots Definitionen sprechen dafür, dass Anie selbst die Akteurin ihrer Verwandlung ist. Zwar greift der Text die Frage nicht auf, *wie* Anie sich in eine Pflanze verwandeln konnte, aber die Metamorphose beinhaltet erstens, eine bewusste Entscheidung und zweitens, eine Gefühlswelt, die die Verwandlung auslöst und durch diese sichtbar wird (vgl. Berthelot 62). Nach Beschluss und Beginn ihrer Verwandlung findet Anie klare Worte sowohl für ihre Mutter als auch für Georges. Zu ihrer Mutter sagt sie: „Écoute; je t’ai toujours cédé, mais cette fois ce n’est pas la peine de pleurer“ (27). Eine klare Absage an ihre Pflichten als Tochter und daran immer nachzugeben, wenn sie es eigentlich nicht möchte. Anie signalisiert hier, dass sie nun ihrem eigenen Weg folgen wird. Zu Georges sagt sie: „Sans doute ne t’étais-tu pas rendu compte que j’étais malheureuse? Tôt ou tard cela devait arriver“ (28) und lässt

somit die Frage nicht offen, ob sie zuvor in ihrer Situation und mit ihrem Leben unglücklich war. Diese beiden Aussagen betonen nochmal, inwiefern ihre Verwandlung zur Pflanze eine klare Intention hatte und als ein Akt der Selbstermächtigung gelesen werden kann.

So eindeutig, wie Anies Verwandlung eine bewusste Entscheidung dieser ist, ist die Verwandlung der Ehefrau in „The Fruit of my Woman“ etwas, was ihr geschieht und nicht, was sie beschließt. Die Verwandlung beginnt damit, dass „bruises“ (Han, „Fruit“ 1) auf ihrem Körper erscheinen, deren Entstehung die Protagonistin sich, beziehungsweise dem Erzähler nicht erklären kann und die im Laufe der Zeit nicht verschwinden, sondern immer größer werden, mehr Platz auf dem Körper der Frau einnehmen und von einer grün-blauen Farbe sind (vgl. 2). Von jeder der ersten Etappen ihrer Verwandlung berichtet die Ehefrau ihrem Mann mit Verwirrung und Unverständnis, betrachtet ihre Veränderungen von außen und betitelt sich selbst als „some crazy woman“ (2). Ein letztes Argument dafür, dass die Ehefrau nicht die bewusste Entscheidung getroffen hat zu einer Pflanze zu werden, was zur Folge hat, dass sie lange nicht weiß, wie ihr geschieht, ist, dass sie zu einem Arzt geht, um mehr über ihren Zustand herauszufinden.

In dieser Kurzgeschichte wird kein konkreter Moment als Auslöser für den Beginn der Verwandlung dargestellt. Nichtsdestotrotz wurde bereits erwähnt, dass sie sich mit den sterbenden Hauspflanzen in ihrer Wohnung identifiziert. Die Frau kommt ursprünglich aus einem ländlicheren Gebiet, vor dem sie allerdings geflohen ist und ihre Familie dort zurückgelassen hat. Zu der Zeit, als sie ihren Ehemann kennenlernte, wie dieser retrospektiv erzählt, war sie von dem Drang erfüllt die Welt zu bereisen und ein nomadisches Leben zu führen. Der Erzähler erinnert sich, wie die Frau davon sprach, neues Blut in ihre Venen und frische Luft in ihre Lungen bekommen zu wollen, was ein Gefühl von Eingeengtheit und Stagnation impliziert, sowie auch vielleicht den Wunsch ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen. Ihr Bedürfnis nach Freiheit wird im Text explizit dargestellt: „Living and dying freely had been her dream ever since she was a child“ (3). Zu dem Zeitpunkt, an dem die Erzählung beginnt, hat die Frau bereits aufgehört zu arbeiten und verbringt vermeintlich ihre Zeit nur damit sich um den Haushalt zu kümmern. Ihre ursprünglichen Pläne eines nomadischen, freien Lebens hat die Frau für ihre Ehe aufgegeben und ihre Ersparnisse in die Wohnung des Paares gesteckt hat, mit der Begründung ihren Mann nicht verlassen zu können: „[...] it's not like I can part from you“ (3). Diese Aussage impliziert, dass die Frau vor allem aus Fürsorge für ihren Mann - der ihr bei ihrem Kennenlernen erzählt hatte, er habe sich sein ganzes Leben lang einsam gefühlt - ihre eigenen Träume für ein konventionelles Eheleben als Hausfrau aufopfert. Der Mann berichtet außerdem, dass seine Frau im ersten Jahr ihres Zusammenlebens oft krank

wurde und einen großen Teil ihrer Lebensenergie einbüßte. Das junge Ehepaar – vier Jahre verheiratet zu Beginn der Erzählung – lebt in einem Hochhaus-Komplex in Seoul. Obgleich ihr Mann in seinen Überlegungen bezüglich der Veränderungen seiner Frau die Idee einer „psychogenic illness“ (5) umgehend wieder verwirft und sich nicht vorstellen kann, dass die Verwandlung im Zusammenhang mit ihrem seelischen Zustand steht („But what on earth could she be yearning for?“, 5), legt der Text genau dies nahe. Die Diskrepanz zwischen dieser Einschätzung, zwischen dem was der Text zu sagen scheint und was der Ehemann vehement ablehnt, spricht Bände.

Zunächst einmal kann festgehalten werden, dass die Protagonistin sich nicht bewusst für eine Verwandlung entscheidet und auch längere Zeit nicht weiß, was mit ihr passiert. Auch wenn es kein markantes auslösendes Moment gibt, legt der Text nahe, dass es ihre Nicht-Befriedigung mit ihrer Lebenssituation, das Gefühl von Beengtheit, Monotonie, Leblosigkeit und eines langsamen Eingehens sind, die die Verwandlung auslösen. Diese Metamorphose ist nur teilweise in Berthelots Kategorisierungen einzuordnen. Dadurch, dass die Protagonistin nicht weiß, wie ihr geschieht, scheinen Akteur und Subjekt nicht gleich zu sein. Sie reagiert zunächst mit Unbehagen und Verwirrung auf ihre Verwandlung, was auf eine „*métamorphose subie*“ (vgl. Berthelot 37) hindeuten könnte. Allerdings wehrt sich die Frau nicht gegen ihre Verwandlung und etwaige negative Emotionen wandeln sich schnell zu Akzeptanz und sogar Freude, weshalb eine „*métamorphose acceptée*“ (vgl. 39) wahrscheinlich ist. Die Protagonistin akzeptiert ihre Verwandlung, versucht trotz ihrer Verwirrung nicht gegen sie anzukämpfen, sondern ergibt sich ihr „*de bonne grâce*“ (Berthelot 39), aber hat diese gleichzeitig nicht selbst aktiv hervorgerufen. Dieser Verlauf der Verwandlung, wenn die Metamorphose vom Subjekt zunächst als beängstigend oder schlecht wahrgenommen wird und sich am Ende doch als positiv und wohltuend herausstellt, wird von Berthelot als „*conversion*“ (43) bezeichnet, die sich vom „*échec*“ (ebd.), der gescheiterten Metamorphose, unterscheidet. Berthelot spezifiziert für diese Metamorphose auch, dass das Subjekt in manchen Fällen eigene Ziele verfolgt und die Verwandlung sich als „*aspect annexe*“ (39) dieser Ziele herausstellt. Dies könnte durchaus auf die Protagonistin zutreffen, deren Leben von einem Fluchtinstinkt bestimmt ist, der nicht erst durch ihre aktuelle, unglückliche Lebenssituation hervorgerufen wurde, sondern bereits in ihrer Jugend begann ihr Leben zu bestimmen. Die Metamorphose ist also keine ‚gewollte‘ Metamorphose und geschieht doch auf der Basis ihrer Wünsche, Ängste und Ziele.

Wenn es sich jedoch nicht um eine bewusste und beabsichtigte Metamorphose handelt, wer kann dann als Akteur bezeichnet werden? Eine Möglichkeit wäre die Natur als Akteur, „*une Nature occulte, qui a suivi un dessein secret, et agi d’une manière distincte de la Nature*

ordinaire“ (Berthelot 51). Es kann sich um die Natur als Akteur handeln, wenn eine „métamorphose inexpliquée“ (51) vorliegt, wie es hier der Fall ist, und die Natur als „entité inconnue“ (51) fungiert. Berthelot ordnet beispielsweise auch die Verwandlung von Kafkas Gregor Samsa als Metamorphose durch die Natur als Akteur ein. Die Frage nach dem Akteur lässt sich jedoch hier nicht eindeutig beantworten, da es einen deutlichen Zusammenhang zwischen der Situation und Gefühlswelt der Protagonistin und ihrer Verwandlung in eine Pflanze zu geben scheint – eine fremdgesteuert ausgelöste Verwandlung scheint hier nicht unbedingt wahrscheinlich.

Auch Berthelot räumt ein, dass es oft Grenzfälle in Erzählungen mit Metamorphosen gibt. Obgleich die Protagonistin nämlich nicht weiß, wie ihr geschieht, scheint der Text einerseits zu implizieren, dass sie es selbst ist, die unbewusst durch die Vehemenz ihrer Gefühle ihre eigene Verwandlung auslöst und dass somit der Akteur der Verwandlung eine (unbewusste) Intention und ein Ziel hat. Tatsächlich erscheint die graduelle Verwandlung der Protagonistin als Spiegel ihrer inneren Landschaft, wie später noch verdeutlicht wird. Die Natur als Akteur zu bezeichnen würde voraussetzen, dass ihr ein „dessein secret“ (51) zugeschrieben wird, was wiederum die Frage nach dieser Absicht aufwerfen würde, deren Beantwortung nur reine Spekulation beinhalten kann, da der Text keine Hinweise auf Intentionen außerhalb der Protagonistin gibt. Am wahrscheinlichsten wäre hier eine Interpretation der Absicht als „déterminisme neutre“ (68), der im Fall der Natur als Akteur einen „déterminisme qui, une fois institué, se déroule de manière aveugle“ (68) bezeichnet. Dieser Fall tritt häufig bei den unerklärten Metamorphosen mit metaphorischem Charakter auf. Berthelot verdeutlicht darüber hinaus, dass das Fehlen einer Intention des Akteurs ‚Natur‘ vor allem die Intention der Autorin oder des Autors in den Vordergrund treten lässt. Es könnte sich andererseits aber auch um ein „but lié au sujet“ (69) im Sinne einer „action indifférente“ (69) handeln. Berthelot nennt als Beispiel folgenden Fall: „[U]n être humain qui, sans l’avoir voulu, engendre à l’intérieur de son propre corps un processus incontrôlable“ (70) und bezieht sich auf eine Geschichte, in welcher der Protagonist die Verwandlung durch seine eigenen Gedanken unbeabsichtigt auslöst. Die Tatsache, dass die Metamorphose in Verbindung mit der Gefühlswelt des Protagonisten steht, unterscheidet diesen Fall von einem ‚neutralen Determinismus‘ (vgl. 70). Der Text scheint also zwei Interpretationsmöglichkeiten zu bieten: Entweder hat die Protagonistin unbewusst ihre eigene Verwandlung ausgelöst und die Verwandlung hängt deswegen deutlich mit ihrer Gefühlswelt und ihren Motivationen zusammen. Oder aber die Metamorphose geschieht durch eine okkulte Macht, die neutral auftritt und somit die Intention der Autorin in den Vordergrund treten lässt. In beiden Fällen führt schlussendlich die Abwesenheit eines eindeutigen,

subjektiven, bewussten Akteurs dazu, dass der Fokus auf das Subjekt verschoben wird, was eventuell der Intention der Autorin zugeschrieben werden kann. Der Mangel einer klaren Antwort auf die Frage nach der auslösenden Kraft der Verwandlung schafft eine Atmosphäre, die einerseits für einen fantastischen Text charakteristisch ist und andererseits die Subjektivität der Ehefrau, ihre Gefühle und Gedanken in den Vordergrund treten lässt.

Anders als in den beiden anderen Erzählungen, in denen die körperliche Verwandlung einer Frau in eine Pflanze nicht als explizit fantastisch wahrgenommen wird, gibt es in Yeong-hyes Welt vermeintlich keine fantastischen Elemente (vgl. Smith). Die Situation in *The Vegetarian* ist eine besondere, da es in der Erzählung nicht zu einer tatsächlichen Verwandlung kommt. Während Anie sich in einen Topf pflanzt und schließlich Wurzeln schlägt, wartet Yeong-hye vergebens auf Einlass ins Pflanzenreich und wird von ihrem Umfeld als Opfer mentaler Krankheit wahrgenommen. In einem Text, der viel mit der Frage spielt, ob Yeong-hye ihren Verstand verliert, ist es schwierig der Protagonistin eine klare Intention zuzuschreiben. In einer Welt, in der das Fantastische vermeintlich nicht existiert, wird ihr Wahnsinn bzw. ihre psychische Störung belegt, wenn davon ausgegangen wird, dass sie sich bewusst dafür entscheidet zu einem Baum zu werden? Aufgrund dieser Besonderheit ist es sinnvoll sich hier zunächst mögliche Auslöser anzusehen für ein Verhalten, das auf eine gewünschte Verwandlung hindeutet, bevor eine Intention in Betracht gezogen wird.

Die erste Veränderung, die der erzählende Ehemann registriert, ist Yeong-hyes titelgebender Beschluss Vegetarierin zu werden – eigentlich sogar Veganerin, denn sie lehnt auch Milch und Eier ab und entledigt sich all ihrer Schuhe, die aus Leder gefertigt sind. Die Protagonistin nennt als Grund für ihre Veränderung immer einen Traum (vgl. Han, *TV* 10,11). Dieser Traum wird von Yeong-hye selbst in einer stream-of-consciousness artigen Form erzählt (vgl. 12) und basiert, wie Lesende später im Buch erfahren, auf einer Episode aus ihrer Kindheit in der Yeong-hyes Vater den Hund der Familie, der Yeong-hye gebissen hatte, auf grausame Weise umbringt und, wie das Fleisch dieses Hundes später von der Familie verspeist wird (vgl. 41,42). Als Reaktion darauf entledigt sie sich aller Fleischartikel in ihrem Kühlschrank (vgl. 9) – eine beachtliche Menge, eine Enumeration von diversen Fleischsorten. Diese Tat mag für westliche Leser*innen nicht sehr radikal erscheinen, sondern wirkt nur durch die Empörung des erzählenden Ehemannes so. Tatsächlich hat aber der Fleischkonsum auch heutzutage in Südkorea noch eine große Wichtigkeit und ist nicht nur Kulturgut, sondern auch „patriotic desire“ (E. Kim 145). Yeong-hyes Verhalten ist sowohl eine emotionale Reaktion auf ihren Traum als auch der radikale Beschluss, ihr Leben zu verändern. Für Yeong-hye ist dies nicht nur eine bewusste Entscheidung, sondern auch unvermeidlich: „I couldn’t let those things stay

in the fridge. It wouldn't be right"" (13). Die darauffolgenden Aspekte ihrer ‚Verwandlung‘ erscheinen dagegen weniger wie bewusste Entscheidungen, sondern wie psychische und vielleicht physische Veränderungen. Nichtsdestotrotz sind alle von Yeong-hyes Handlungen durchtränkt von ihrem starken Verlangen nach dieser Verwandlung. Noch dazu legt Yeong-hyes Verhalten nahe, dass in ihrem Geist eine tatsächliche Verwandlung stattfindet, zum Beispiel als sie beginnt Essen durchweg zu verweigern mit der Begründung es nicht mehr zu brauchen (vgl. 153/154).

Das Verhalten von Yeong-hye deutet auf ein Zusammenspiel von bewussten und unbewussten Veränderungen hin. Sie entschließt sich einerseits dazu Vegetarierin zu werden und unternimmt die logischen Schritte dafür. Ihr Bedürfnis nach Nacktheit und Sonnenlicht auf ihrer Haut scheint dagegen eher ein unterbewusstes Verlangen, dem sie nachkommt, ohne dass klar ist, wie bewusst sie sich dessen ist. Sie fühlt sich zu Körpern hingezogen auf denen Blumen gemalt sind und entscheidet sich irgendwann dagegen Nahrung aufzunehmen – aber nur weil sie überzeugt ist, diese nicht zu brauchen. In ihrem Geist ist die Verwandlung bereits in vollem Gange und sie bezeugt ihr Verlangen dazu ein Baum zu werden damit, dass sie versucht Wurzeln zu schlagen – jedoch nicht wie Anie durch ein Einpflanzen in einen Topf, sondern indem sie versucht, im Kopfstand zu verharren. Sie hat für sich erkannt, dass die Arme der Bäume in die Erde graben, während es die Beine sind, die in die Höhe ragen mit entblößten Geschlechtsteilen, die Blüten und Früchte tragen (vgl. 148). Yeong-hyes Verwandlung ist somit als ‚gewollte Metamorphose‘ einzuordnen. Die Erzählung ihrer Verwandlung illustriert ebenjene „tension venant des difficultés que le sujet rencontre dans la réalisation de son projet, des obstacles, qu'on lui oppose, des souffrances qu'elle lui provoque, etc.“ (41), die Berthelot als dramatische Elemente der Erzählung einer ‚gewollten Metamorphose‘ erwähnt.

Auch hier zeigt sich Yeong-hye, ihr geistiger Zustand und ihr Verlangen nach einer Verwandlung, wieder als opak, vor allem weil die Erzählperspektive keine klaren Einblicke in ihre Psyche erlaubt. Klar ist, dass sie sich wünscht ihr menschliches Dasein hinter sich zu lassen und sich dieses Verlangen in ihrem Verhalten widerspiegelt, wobei offengelassen wird, wie viel davon rationale Entscheidungen sind und wie viel unbewusstes Verhalten – und ob man Yeong-hye als psychisch gestört einschätzen sollte und ihr also kaum mehr rationale Entscheidungen zuschreiben kann. Eine Intention ist ihr jedenfalls nicht abzusprechen. Ebenfalls klar ist, dass ihre Verwandlung an der Oberfläche von einem Traum ausgelöst wird und auf einer tieferen Ebene von einer traumatischen Kindheit und lange unterdrücktem Schmerz, der vielleicht schon länger ihr Leben durchdringt und kontrolliert (vgl. M. Kim 332). Dadurch, dass es sich nicht um eine fantastische physische Metamorphose handelt, sondern vor allem um eine psychische

Metamorphose, die von physischen Signalen begleitet ist, scheint die Frage nach dem Akteur klar: Yeong-hye löst selbst ihre Verwandlung aus und der Drang resultiert aus traumatischen Ereignissen, die in ihr Bewusstsein treten. Die Frage nach dem Ziel der Verwandlung scheint ebenfalls klar. Es handelt sich um ein „but lié au sujet“ (Berthelot 69). Ob es sich um eine „action indifférente“ oder ein „but positif“ (69) handelt, geht womöglich bereits einher mit der Frage nach einer Flucht, Befreiung oder Selbstermächtigung der Metamorphose. Berthelot erklärt, dass wenn das Subjekt gleichzeitig der Akteur ist, es sich meistens um ein positives Ziel handelt. Die Einblicke in Yeong-hyes Psyche und ihre Absichten sind zwar selten, aber es wird im Text deutlich, dass sie sich nicht nur wünscht sich in einen Baum zu verwandeln, um kein Mensch mehr zu sein, sondern, dass sie konkret am Baum-Dasein gefallen findet, welches für sie vor allem Gewaltlosigkeit verkörpert. Zu Beginn mag die Verwandlung vor allem eine verängstigte Antwort auf ihre blutrünstigen Albträume sein, zum Ende hin strebt sie jedoch die Verwandlung deutlich in der Hoffnung auf ein positives Ergebnis an.

Die Metamorphosen geschehen hier also sowohl bewusst als auch unbewusst – Yeong-hye bleibt ein Sonderfall, da sie sich bewusst nach einer physischen Verwandlung sehnt und ihr Bewusstsein über ihre psychische Verwandlung nicht klar festzustellen ist. Es deutet sich schon an, dass Harzer recht hat, wenn er die psychische Verwandlung als besonders schwer zu erzählen und nur rätselhaft zu interpretieren bezeichnet. Jedoch ist klar, dass es keinen göttlichen Eingriff gibt und dass, ob bewusst oder unbewusst, mindestens bei Anie und der namenlosen Ehefrau die Verwandlungen als Reaktionen auf eine unglückliche Situation, Nicht-Befriedigung im dem eigenen Leben und den vorgeschriebenen Bahnen, die dieses gehen soll, erzählt werden. Die wahrscheinliche Abwesenheit einer äußeren, verwandelnden Kraft impliziert bereits eine Selbstermächtigung, einen Wunsch nach einer Veränderung des Status als Ehe-/Hausfrau und lässt die Protagonistinnen weniger passiv erscheinen. Selbst wenn man von einer neutralen, okkulten Kraft der Natur als Akteur ausgeht, hängen Metamorphose und Lebenssituation der Subjekte so klar in einem Zusammenhang, dass sie nicht unabhängig voneinander gelesen werden können. Die Verwandlungen erscheinen wie Wendepunkte in den Leben der Protagonistinnen (was vielleicht auf der Hand liegt, wenn man von einer Frau zu einer Pflanze wird) aber es wird sich zeigen, dass die Verwandlungen nicht nur ein radikales Verlassen der eigenen Lebenssituation sind, sondern auch das eigene Umfeld und die eigenen Lebensumstände beeinflussen.

3.5 Metaphorische und metonymische Metamorphosen

Die Frage nach einer metaphorischen oder metonymischen Metamorphose ist insofern von Bedeutung, als dass sie hilft zu erklären auf welche Weise die Metamorphose Bedeutung

annimmt und ausdrückt. Die Einschätzung, worum es sich bei den Metamorphosen der Primärtexte handelt, ist essenziell, weil sie erst erlaubt den Erzählungen metaphorische Bedeutungen zuzuschreiben, wie es diese Arbeit durchaus intendiert. Obwohl die rhetorischen Figuren sich in der Regel klar trennen lassen, kann oftmals keine klare Unterscheidung zwischen metaphorischer und metonymischer Metamorphose getroffen werden. Sie können potenziell alle Aspekte der Verwandlung, also Subjekt, Akteur, Prozess und Resultat betreffen.

Erzählerisch wird die Verwandlung von Anie bereits im ersten Satz plausibilisiert, indem die Protagonistin mit einer Pflanze verglichen wird: „Elle vivait comme une plante“ (Richter 23). Sie wird in ihrer Art zu leben sogar als mehr pflanzlich als menschlich dargestellt (vgl. 23). Dieser Vergleich zur Pflanze stammt von Anies Tendenz regelmäßig einzuschlafen – es wird impliziert, dass dies auch am Tag und mit einiger Regelmäßigkeit vorkommt. Sie wird mit Worten wie „inactive“, „immobile“ und „sans hâte“ (23) beschrieben, und verfällt oftmals in Zustände, die „maladies“ (ebd.) genannt werden und längere Zeiträume beschreiben in denen Anie keine Kraft hat sich zu bewegen, die aber gleichzeitig niemals lebensbedrohlich sind und unter denen sie auch nicht leidet, denn sie dehnt diese Zustände aus und kann bewusst aus ihnen zurückkehren, wenn ihr danach ist. Es wird das Bild einer körperlich stillen, gar regungslosen Frau gezeichnet, die gerne in lethargische Zustände verfällt und sich, für menschliche Verhältnisse, unnatürlich wenig bewegt. Es ist also nicht nur Anies Bewusstsein, das eine Kontinuität innerhalb der Verwandlung schafft, sondern auch ihre Ähnlichkeit zur Pflanze, die bereits vor der Verwandlung betont wird.

Auf einer metonymischen Ebene wird hier also eine reale Verbindung zwischen dem Subjekt und dem Produkt geschaffen, es handelt sich um eine interne Metonymie. Obgleich es sich nicht um einen realistischen Text handelt, wird die Verwandlung durch die Charakterisierung von Anie als pflanzengleich plausibilisiert. Gleichzeitig handelt es sich hier auch um eine metaphorische Metamorphose, die sich allerdings nur schwer eindeutig verorten lässt. Berthelot nennt oft eine Austauschbarkeit gewisser Aspekte als Bedingung für eine Metamorphose. Anie selbst lässt sich nicht austauschen, da es essenziell für die Bedeutung der Erzählung ist, dass es sich um eine junge Frau mit einem spezifischen Charakter in konkreten Lebensumständen handelt. Ihre Verwandlung (der Prozess) ist ebenfalls nicht austauschbar durch einen anderen Prozess mit einer ähnlichen metaphorischen Bedeutung. Es könnte argumentiert werden, dass es sich um eine „métaphore de produit“ handelt, „quand le produit, pour important qu’il soit, peut être remplacé par un autre élément, abstrait ou concret, dont il est le représentant“ (Berthelot 177). Berthelot nennt hier Daphne beziehungsweise den Lorbeerbaum als Beispiel, der für ihn als Metapher für „éternelle chasteté“ (178) steht. In „Un

Sommeil de Plante“ kann ähnlich argumentiert werden, wobei der Baum nicht für Jungfräulichkeit steht, sondern für Emanzipation und Freiheit. Es kann argumentiert werden, dass der Baum durch andere Pflanzen ersetzt werden könnte oder womöglich durch ein ganz anderes Produkt, und trotzdem seinen metaphorischen Wert beibehalten würde. Das Produkt hat also metaphorischen Wert, die Assoziation von Frau und Pflanze wird aber als Metonymie dargestellt. Die Assoziation von Frauen und Pflanzen als Metapher oder Metonymien und etwaige Problematiken werden im nächsten Kapitel vertieft. Zu Beginn kann hier gesagt werden, dass der Text eine reale Verbindung zwischen Anie und dem Baum zu dem sie wird bereits vor der Verwandlung herstellt, wodurch die These gestützt wird, dass die Protagonistin durch die Verwandlung zu einer befreiten und authentischeren Identität findet. Gleichzeitig ist es wichtig den Baum als Metapher zu sehen und nicht als Baum selbst, da dies patriarchale Rollenbilder reproduzieren könnte, wie sich später zeigen wird.

Auch in „The Fruit of my Woman“ wird bereits vor der Verwandlung eine reale Beziehung zwischen der Protagonistin und Pflanzen generell hergestellt. Die Similarität zwischen der Ehefrau und der Pflanze wird jedoch anders formuliert als bei Anie. Sie erscheint als sensible Person, die vor allem mit den Topfpflanzen in ihrer Wohnung mitfühlt, die in dieser Umgebung regelmäßig eingehen. Ihre Beziehung zu diesen Pflanzen und die Pflege dieser wird mit Worten wie „wholehearted“ (Han, „Fruit“ 4) und „devoted“ (4) beschrieben und der Erzähler berichtet, wie seine Frau in regelrechte Depressionen verfällt, wenn wieder eine Pflanze stirbt. Tatsächlich war es auch ein Gespräch über Pflanzen, beziehungsweise über einen mit Pflanzen gefüllten Balkon, das die beiden Figuren bei ihrem Kennenlernen aneinander angenähert hatte. Zu Beginn der Erzählung scheint dieser gemeinsame Traum jedoch bereits nur noch eine verblasste Erinnerung. Die Ehefrau macht sehr deutlich, dass sie mit ihrer Lebenssituation unzufrieden ist: „I hate these hundreds and thousands of identical buildings, identical kitchens [...]. I hate them all.“ (3). Die Wohnung erlebt sie als monoton und einengend. Sie beschreibt mehrfach das Gefühl in dieser Umgebung einzugehen und zu sterben. Im Text wird tatsächlich das Wort „whither“ (3) verwendet, was den Eindruck einer eingehenden Pflanze verstärkt – die Hausfrau als eine unter vielen Hauspflanzen, die in diesem Hochhaus vor sich hinsiechen. Ihre Trauer nach dem Tod einer Pflanze lässt ebenfalls vermuten, dass sie sich mit diesen identifiziert. Nicht nur ihre unmittelbare Umgebung, sondern auch ihr Lebensinhalt als Hausfrau erfüllen die Protagonistin nicht, die im Streit zu ihrem Ehemann sagt, dies sei nicht Leben, es sähe nur so aus, und dass sie sich gefangen fühle an einem Ort, den sie als „stifling“ und „deafening“ (4) beschreibt. Die sterbenden Hauspflanzen dienen als Metapher, als eine Verbildlichung ihrer Situation und lassen auch die Metamorphose metaphorisch erscheinen. Die Ähnlichkeit

zwischen der Ehefrau und den Hauspflanzen wird hier nicht als metonymisch verstanden, weil es keine reale Beziehung zwischen ihnen gibt. Zu Beginn der Erzählung spiegeln die Pflanzen vor allem das Gefühl der Unterdrückung und des Eingesperrtseins wider, das die Protagonistin empfindet. Durch die detaillierte Beschreibung der Vitalität und Schönheit der baumgewordenen Pflanze reiht sie sich zunächst nicht in die lange Reihe der verkümmerten Hauspflanzen ein.

Harzer unterscheidet klarer zwischen der metaphorischen und der metonymischen Metamorphose. Seine Definitionen der beiden Konzepte deuten auf eine metaphorische Metamorphose hin in dem Sinne, dass das befreite Ich der Frau, für welches die Pflanze metaphorisch steht, schon immer ein Teil von ihr war. Die Protagonistin wird nicht einfach durch eine Pflanze ersetzt und sie verliert auch nicht ihre Identität, auch wenn bereits festgestellt wurde, dass die Kontinuität ihrer Identität im Text vor allem durch den erzählenden Ehemann gestiftet wird. Berthelots Klassifizierungen im Hinblick auf metaphorische und metonymische Metamorphosen sind weniger konkret anwendbar, vor allem da sie in ein und derselben Metamorphose koexistieren können. Wie bereits erwähnt, versteht er als externe Metonymie solche die verschiedene Parameter der Metamorphose mit ihrem Umfeld verbinden. Man könnte hier also die Hauspflanzen und die Identifikation der Hausfrau mit diesen Pflanzen als externen metonymischen Aspekt lesen, der die Verwandlung eben durch erhöhte Plausibilität unterstützt und die Bedeutung der Metapher zudem noch betont.

Wie zu erwarten, ist die Frage nach einer metaphorischen oder metonymischen Metamorphose in *The Vegetarian* noch schwieriger zu beantworten, da die Metamorphose selbst schwer fassbar ist. In dieser realistischen Erzählung scheint die „vegetal existence“ (E. Kim 141) keine direkte Metapher für die Kondition der Frau oder Weiblichkeitsbilder per se zu sein, sondern für „an ethics of anti-violence“ und „resistance to patriarchal violence“ (ebd.) zu stehen. Nichtsdestotrotz könnte argumentiert werden, dass die Pflanzen metaphorisch für Gewaltlosigkeit stehen und, dass es eine metaphorische Verwandlung ist, nach der sich Yeong-hye sehnt. Lese man *The Vegetarian* als rein realistisches Werk, dann wäre vor allem der Aspekt der „métonymie interne“ (Berthelot 186) hier besonders stark, da das Subjekt, der Akteur (der hier ebenfalls Yeong-hye ist), der Prozess und das Produkt in realer Beziehung zueinanderstünden. Geht man, wie es in dieser und in vielen anderen Arbeiten der Fall ist, jedoch davon aus, dass tatsächlich eine irgendwie geartete Form der Metamorphose stattfindet, dann gewinnt diese auch metaphorisches Potential. Es kann sich nicht um eine Metapher des Resultats handeln, weil der finale Zustand von Yeong-hye ambivalent ist und beispielsweise offengelassen wird, ob sie schließlich stirbt oder nicht. Tatsächlich kommt hier eine Metapher

des Prozesses in Frage, da eben nicht das Resultat die Metapher für einen erreichten Zustand ist, sondern stattdessen das Auf und Ab von Yeong-hyes Verwandlung metaphorisch für die Suche nach alternativen Formen zu existieren und für eine „découverte de soi“ (Berthelot 177) stehen kann.

Bei allen drei Verwandlungen kann allerdings auch für eine metonymische Verwandlung argumentiert werden, insofern sich der ontologische Status der Frau zu verändern scheint oder die Verwandlung wenigstens darauf hinzuarbeiten scheint, sich aus der Unterdrückung zu befreien. Die folgenden Abschnitte befassen sich nun zunächst mit der Intention, die hinter den Verwandlungen stehen, um erstens zu erhellen, wodurch die Verwandlungen motiviert waren und ob dies Schlüsse bezüglich der Natur der Metamorphose ziehen lässt. Zweitens sind die Auslöser und Motivationen der Metamorphose natürlich relevant für die Hypothese, dass die Metamorphose eine Funktion als Mittel zur Flucht oder Befreiung der Frau aus einem patriarchalen System und gesellschaftlichen Konventionen hat.

3.6 Das Werden von Deleuze und Guattari

Es wurde nun also herausgearbeitet, inwiefern die vorliegenden Metamorphosen als solche bezeichnet werden können. Darüber hinaus ist die Problematik einer Einordnung der psychischen Metamorphose klar geworden. Außerdem dürfte deutlich geworden sein, inwiefern diese traditionellen Klassifikationen nur schwerlich zur Erörterung der Hypothesen dieser Arbeit beitragen. Die Klassifikationen sind vor allem nützlich zur Klassifizierung von nicht-modernen Texten und es scheint noch keine verlässlichen Methoden zu geben, um moderne, fragmentierte und diskontinuierliche Metamorphosen-Erzählungen zu klassifizieren beziehungsweise sie darüber hinaus zu analysieren.

Um einen neuen Blick auf das Konzept der Verwandlung zu gewinnen und um in den potenziellen Bedeutungen und dem kritischen Potenzial von Metamorphosen neue Möglichkeiten zu erkennen, sollen die Texte im Folgenden mithilfe des Konzepts des Werdens („Becoming“) gelesen werden. *Tausend Plateaus* von Gilles Deleuze und Félix Guattari liest sich wie ein Vorschlag zu einer Umstrukturierung der Welt, beziehungsweise zu einem radikalen Perspektivwechsel auf Hierarchien, Zusammenhänge, Identitäten und Grenzen. Sie vergleichen unser heutiges, konventionelles Denken und Weltverständnis mit dem Bild des Baumes beziehungsweise der Wurzel (vgl. Deleuze und Guattari 14). In diesem Bild der Wurzel erkennen sie auch die Entstehung der binären Logik, die mit ihrem Konzept des Rhizoms aufgebrochen werden soll. Das Rhizom kann gemeinhin als eine Form des Netzwerks verstanden werden, welches sich deutlich von der genealogischen Struktur des Baumes unterscheidet (vgl. 17). In der Naturwissenschaft sind Rhizome sogenannte Sprossachsen, die

zwar meist unter der Erde wachsen und optische Ähnlichkeiten mit Wurzeln vorweisen, aber keine strukturellen.

Deleuze und Guattari bezeichnen Mannigfaltigkeiten als „Vielheit“ (ebd.) und verstehen sie als eine Einheit von Pluralität, die keinen Bezug mehr zur Einzelheit hat (vgl. ebd.). Das Rhizom definiert sich als eine solche Vielheit und diese „hat weder Subjekt noch Objekt, sondern nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne daß sie sich dabei verändert“ (18). Dieses Bild des Rhizoms – ein sich immerzu potenziell veränderndes, wachsendes, sich neu verbindendes Netzwerk, dass sich nicht durch sein Netzwerk-Sein, sondern durch die Bewegung in ihm und dem Wachstum aus ihm heraus definiert – erinnert beinahe hier schon an die Metamorphose. Das Rhizom ist stetiger potenzieller Übergang nur ohne Anfang und ohne Ziel, denn es gibt hier „keine Punkte oder Positionen. Es gibt nur Linien“ (18). Es erscheint als Konzept konstanter Transformation, „eine Zirkulation von Zuständen“ (36), ohne die herkömmlichen Methoden der Charakterisierung der Transformation zuzulassen. Wie ist die Verwandlung im Rhizom zu lesen und was bedeutet der Wandel in diesem Netzwerk, in dem es immer nur um den Wandel und nie um das Ankommen nach dem Wandel gehen kann? Deleuze und Guattari nennen dies das Werden, welches im Folgenden auf die Primärtexte angewandt wird.

Der erste Kontrast zur konventionell klassifizierten Metamorphose ist, dass das Werden keine „Ähnlichkeit, [...] Imitation oder gar eine Identifikation“ ist (324). Wie bereits erwähnt, geht es beim Werden nicht um den Endzustand, sondern um „ein Verb, das eine eigene Konsistenz hat“ (326). Deleuze und Guattari führen neben dem fehlenden Endzustand, der ihnen zufolge „nur in ein anderes Werden eingeschlossen ist“ (325), an, dass das „Werden kein Subjekt hat, das von ihm unterschieden wäre“ (325). Die Metamorphose und das sich verwandelnde Subjekt sind also nicht getrennt voneinander, es gibt kein Subjekt, welches durch die Metamorphose geht und als Subjekt wieder erscheint, sondern Subjekt und Metamorphose bilden immer eine Einheit; die Metamorphose ist intrinsischer Teil des Subjekts, dessen Grenzen im Rhizom sowieso gründlich in Frage gestellt werden. Alles befindet sich ständig im Werden. Da es im Rhizom keine Punkte, nur Linien gibt (vgl. 18) und da es zudem nicht ein Anderes zur Verwandlung selbst bildet, kommt das Subjekt nie in einem Endzustand zur Ruhe. Diese Idee eröffnet bereits die Möglichkeit den Prozess der Verwandlung auf neue Art zu verstehen, nicht als Brücke zwischen zwei Orten, sondern als Weg mit potenziellen Vergabelungen.

„Keine der beiden Analogieformen entspricht dem Werden, weder die Imitation eines Subjekts noch die Proportionalität einer Form. Werden heißt, ausgehen von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen,

zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, *am nächsten* sind. In diesem Sinne ist das Werden ein Prozeß des Begehrens. Dieses Prinzip der Nähe oder der Annäherung [...] verweist so strikt wie nur möglich auf eine *Zone der Nachbarschaft oder der Kopräsenz* eines Partikels, auf die Bewegung, in die jeder Partikel gerät, wenn er sich in dieser Zone befindet.“ (371)

In dieser Passage stechen zwei Aspekte heraus. Das Werden als ein „Prozeß des Begehrens“ zu sehen, scheint insofern schwerwiegend, da bereits festgestellt wurde, dass alle Protagonistinnen in den vorliegenden Geschichten sich nach einer anderen Lebensrealität sehnen, einen Zustand begehren, der ihnen in ihrer Rolle als Frauen und Menschen verwehrt wird. Deleuze und Guattari verstehen Begehren als „positive Kraft jenseits gesellschaftlich-kultureller Repressionen“ (Feldmann 66) und positionieren sich damit gegen Lacan (vgl. ebd.) Dieses Begehren manifestiert sich bei allen drei Protagonistinnen unterschiedlich. So ist es bei Anie ein konkret ausformuliertes Begehren, das zu einem radikalen Akt der Selbstermächtigung führt. Bei der Ehefrau in „The Fruit of my Woman“ ist das Begehren ein alter Freiheitsdrang mit einem bitteren Geschmack und der starke Wunsch auszubrechen. Schließlich ist da Yeong-hye, deren Begehren schwerer zu präzisieren ist, welches jedoch umso stärker erahnt und gefühlt werden kann in der Vehemenz ihrer Handlungen, in der Gewalt, die sich durch das Werk zieht und der sie verzweifelt versucht zu entfliehen. Ihr Begehren manifestiert sich ungehalten in ihrem Suizidversuch, in ihrem abgemagerten Körper, in ihrer schamlosen Sexualität, ausgelöst von dem Traum, das menschliche Dasein hinter sich gelassen zu haben und einigen anderen Merkmalen. Die Verwandlungen dieser Frauen trafen vor Begehren, es ist dieses Begehren, welches die Frage nach einer Flucht oder Selbstbefreiung vor dem patriarchalen System durch eine Metamorphose erst ermöglicht.

Der zweite Aspekt des Werdens von Deleuze und Guattari ist das Prinzip der Nähe oder die „*Zone der Nachbarschaft oder der Kopräsenz*“, wie sie es ausdrücken. Wendet man dies auf die in dieser Arbeit behandelten Primärtexte an, dann impliziert dieses Prinzip der Nähe, dass die Frauen zu Pflanzen werden, weil bestimmte Elemente ihres Seins bereits dem der pflanzlichen Welt ähnlich sind. Sie verwandeln sich in Bäume, weil es naheliegend ist, es ist die Verwandlung des geringsten Widerstands. Diese These ist ein schmaler Grat, da es nicht darum gehen darf, dass Frauen und Pflanzen aufgrund ihrer Ähnlichkeit eine vereinfachte Metamorphose eingehen. Anders als bei der metaphorischen Metamorphose geht es hier nicht darum zu sagen, die Protagonistinnen seien schweigsame Frauen und deshalb würden sie sich einfacher in Wesen verwandeln, die keine Stimme haben. Stattdessen, und das ist sehr abstrakt formuliert, findet sich im Rhizom eine Nähe zwischen ihren Partikeln und jenen des pflanzlichen Daseins. Deleuze und Guattari betonen immer wieder, dass es sich beim Konzept des Werdens nicht um Imitation, nicht um Vergleich, nicht um Angleichung handle. Dies ist

wichtig, insofern es die uns so vertrauten Konzepte von logischen Bezügen und Beziehungen aufzubrechen versucht. Gleichzeitig ist es wichtig zu erwähnen, dass das Werden nicht eine tatsächliche psychische Verwandlung des Menschen in ein Tier, eine Pflanze, ein Mineral bezeichnet:

„Man wird nur auf molekulare Weise Tier. Man wird nicht zum bellenden, molaren Hund, aber durch das Bellen, wenn es mit genug Gefühl, Notwendigkeit und Kombinationsgeschicklichkeit geschieht, sendet man einen molaren Hund aus“ (374).

Anie wird nicht zur Pflanze, weil sie aufhört sich zu bewegen. Aber sie wird zur Pflanze, weil sie pflanzliche Eigenschaften zu den ihren macht und sie auf die gleiche Weise versteht, wie eine Pflanze es würde. Sie isst nicht *wie* eine Pflanze (Licht und Wasser), um eine Pflanze zu imitieren, sondern um sich zu ernähren. Die Intention hinter der Aufnahme von Licht und Wasser ist demnach bei Anie und der Pflanze dieselbe und in diesem Verständnis beginnt das tatsächliche Pflanze-Werden.

Deleuze und Guattari schreiben dem Frau-Werden eine große Bedeutung zu und erklären, dass jedes Werden mit dem Frau-Werden beginnt (vgl. 380). Zunächst einmal muss festgehalten werden, dass Deleuze und Guattari anerkennen, dass die Welt auf einem Konstrukt steht, in dem der Mann den Status quo repräsentiert. Er ist „die Mehrheit par excellence“ (396) und somit kann es kein Mann-Werden geben, weil „die Arten des Werdens minoritär sind“ (396). Minoritär ist in diesem Kontext nicht quantitativ gemeint; Frauen und Pflanzen halten einen ‚minoritären Status‘ inne, insofern sie in der patriarchalen Hierarchie den Männern immer unterlegen sind. In einer Welt, in der Rationalität und Kultur den höchstmöglichen Stellenwert haben und mit Männlichkeit assoziiert werden, sind Frauen und Pflanzen, durch ihre Assoziation mit der Natur zwangsläufig minoritär (vgl. Plumwood 8). Hier entfaltet das Konzept des Werdens ein potenziell revolutionäres und radikales Potential. Werden geschieht immer in Grenzzonen der Mannigfaltigkeiten, an den äußeren Rändern des Rhizoms, wo das Verhältnis der Nachbarschaft am engsten ist, deswegen kann es kein Mann-Werden geben, wenn man das Mann-Sein als stabiles, eher träge fluktuierendes Innere des Rhizoms versteht. Diese Grenzzonen, in denen das Werden favorisiert wird, werden als „anomalous zones“ (Holland 106) bezeichnet. Dieser Begriff ist interessant, insofern er die bereits getroffene Feststellung unterstreicht, dass alle drei Protagonistinnen nicht nur in ihrem Frau-Sein als Minorität zwangsläufig eine Randzone darstellen, sondern dass sie zudem auch als außergewöhnliche Persönlichkeiten, potenziell *anomalous* dargestellt werden. So scheint Anie bereits halb Pflanze bevor jemals in ihr der Gedanke entsteht zur Pflanze zu werden. Agnieszka Loska schreibt ihr ebenfalls eine „extraordinary nature“ (234) zu, die sich aus ihrer „unhindered femininity“ (ebd.) speist und ihr zur Freiheit verhilft. Die namenlose Ehefrau ist von dem Drang

erfüllt ein radikal unkonventionelles Leben ohne festen Wohnsitz zu führen und Yeong-hye erkämpft sich beinahe mit ihrem Verhalten ihren Platz in der ‚anormalen Zone‘, die der Ort der Veränderung ist und wird von der „most run-of-the-mill woman“ zu einer Vegetarierin, einer ‚Geisteskranken‘, etc. Vor allem Yeong-hye und Anie betreten den Raum der anomalen Grenzzone freiwillig, auf der Suche nach Freiheit, durch das Begehren nach dem Werden.

Wandel innerhalb des Rhizoms vollzieht sich an den Rändern – eine Wahrheit, die auf die Gesellschaft übertragbar ist. Deleuze und Guattari greifen diesen Gedanken auf und stellen fest, dass sich das Werden „immer als politische Angelegenheit“ erweist (397):

„Minoritär-Werden ist eine politische Angelegenheit und erfordert einen Kraftaufwand, eine aktive Mikropolitik. [...] Im Gegensatz zur Geschichte wird das Werden nicht in Begriffen von Vergangenheit und Zukunft gedacht. Ein Revolutionär-Werden bleibt gegenüber den Fragen einer Zukunft oder Vergangenheit der Revolution gleichgültig; es geht zwischen beiden hindurch.“ (ebd.)

Hinter dem Konzept des Werdens steht also kein Welt-verbessernder Gedanke, das wäre zu konkret, zu sehr im Einklang mit klassischen Denkprozessen des Vorher und Nachher, des Anfangs und Ziels eines Übergangs. Stattdessen gilt hier vor allem, dass Veränderung generell revolutionär ist, dass ein Anders-Werden – solange es minoritär ist, denn die Assimilierung an eine Mehrheit fällt nicht darunter – als politischer Akt gelesen werden kann.

Die oben genannte Hypothese wird dadurch weiter gestützt, dass Deleuze und Guattari erklären, dass jedes Werden mit dem Frau-Werden beginnt, auch das Werden von Frauen selbst. Auch hier geht es nach wie vor nicht um Imitation, jedoch räumen die Autoren ein, dass die Bedeutung der Nachahmung nicht vernachlässigt werden sollte (vgl. 375). Schließlich kehren sie allerdings wieder zu dem vorherigen Verständnis des Werdens zurück, in dem es um die Annäherung von Partikeln geht, darum „eine molekulare Frau in uns [zu] produzieren, die molekulare Frau [zu] erschaffen“ (375). Damit ist vor allem gemeint, dass Frauen auch durch das Frau-Werden gehen müssen, „in order to escape molar adulthood and womanhood and regain access to their molecularity“ (Holland 108). Das rigide Frau-Sein wird durch das Frau-Werden aufgebrochen und aufgelöst. Frauen erreichen durch das Frau-Werden eine Wandelbarkeit, eine Freiheit sich zu verändern, die ihnen zuvor verwehrt war. Dies signalisiert deutlich, inwiefern das Werden erstens als Akt der Selbstermächtigung verstanden werden kann und zweitens als ein Erkennen einer tieferen identitären Wahrheit, die sich durch ihre Wandelbarkeit identifiziert. Auf die in dieser Arbeit gestellte Fragestellung angewandt, bietet das Frau-Werden die Möglichkeit für Frauen zu einem Zustand zurückzukehren, der ihnen durch patriarchale Unterdrückung genommen wurde. Obgleich es also bei Deleuze und Guattari nicht um echte Metamorphosen, geschweige denn um literarische Motive geht, bietet ihr Konzept des Rhizoms und vor allem des Werdens fruchtbaren Boden für die Interpretation der

untersuchten Texte, weil es um das Anders- oder Minoritär-Werden geht, um diesen beweglichen Prozess, der auch in der Metamorphose vorgefunden werden kann. Es geht hier nicht um den Ausgangspunkt (Frau) und den Zielpunkt (Pflanze), sondern um das Pflanze-Werden selbst, welches zunächst durch das Frau-Werden, als der Ursprung allen Werdens, hindurchmuss, um seine eigene Transformation zu werden. Konkrete Elemente der Primärtexte, die als Affekte oder Partikel des Pflanze-Werdens gelesen werden können, sind beispielsweise die Nahrungsaufnahme, die Photosynthese, die Transformation der menschlichen Sinne und Gedankenmuster. Besonders in „Un Sommeil de Plante“ scheint Anie bereits zu Beginn der Geschichte dem Pflanze-Werden sehr nahe. Einen initialen Schritt im Prozess des Werdens scheint sie bereits durchlaufen zu haben, denn im *Reader's Guide* zu Deleuze und Guattaris Theorien wird Folgendes erläutert: „[E]xperimentation with the anomalous borderline of becomings entails determining whether adding a specific dimension to our current assemblage [...] will augment our power to act and/or enjoy being affected by other assemblages or not“ (107). Anies Handlungen und Gedankenmuster erscheinen als Experimente mit pflanzlichen Partikeln und ihr Spiel, Signifikanten von Signifikaten zu trennen und Worten neue Bedeutungen zu geben (vgl. Richter 26), lässt sogar an das Aufbrechen des arborealen Denkens zugunsten einer rhizomatischen Weltperzeption denken. Womöglich kann im Fall von Anie sogar gesagt werden, dass es ihr Zustand *vor* der eigentlichen Metamorphose ist, der am besten das Pflanze-Werden repräsentiert. Durch die körperlichen Veränderungen fällt die Erzählung wieder in klassische Schemata des literarischen Motivs zurück, aber zuvor implizieren ihre Gedankenspiele, ihr Ausleben pflanzlicher Eigenschaften und schließlich auch ihre Selbstermächtigung durch das Anders-Werden ein revolutionäres Frau- und Pflanze-Werden.

In Mijeong Kims Artikel bezieht die Autorin ebenfalls die Pflanzlichkeit der Protagonistinnen der zwei Werke von Han Kang auf die Philosophie von Deleuze und Guattari. Sie versteht das Konzept der Pflanzlichkeit als „seeking for new ways of seeing, thinking, living, and being by which various mutations are engendered and can co-exist without aggression or violence“ (329). Auch Kim bewertet die Geschichten aus der Perspektive des Werdens eher positiv. In „The Fruit of my Woman“ sieht sie die Verwandlung der Ehefrau als Aneignung der pflanzlichen Eigenschaft um in verschiedenen Umgebungen durch Anpassung zu überleben, anstatt diese Umgebung verlassen zu können (vgl. 331). Der hoffnungsvolle Aspekt ist, dass außenstehende Charaktere es bisweilen schaffen Verbindungen zu diesen „vegetal-human beings“ (330) herzustellen. In „The Fruit of my Woman“ ist diese Figur der Ehemann, in *The Vegetarian* ist es In-hye. Als Konsequenz auf Yeong-hyes Verwandlung beginnt ihre Schwester im letzten Teil der Erzählung ebenfalls ihr eigenes Frau-Werden (vgl.

Han, *TV* 336). Während Yeong-hyes Beweggründe oft nur impliziert oder in traumähnlichen Abschnitten angerissen werden, ist In-hyes Perspektive klar und Lesende können mitverfolgen, wie sie durch das abnormale Verhalten ihrer Schwester ihre eigene Identität und Existenz in Frage stellt. Als einzige weibliche Erzählerin ist sie auch die Einzige, die in Yeong-hyes Verhalten eine Form der Befreiung oder zumindest ein Begehren nach Freiheit und Gewaltlosigkeit, nach einem Minoritär-Werden erkennt. Yeong-hye wird zu einem Spiegel für ihre große Schwester durch den diese sich auf neue Art wahrnimmt (vgl. M. Kim 336). Kim sieht Yeong-hyes Verwandlung als gescheitert an und sieht dafür aber einen positiven Ausblick am Ende der Erzählung im implizierten, zukünftigen Werden ihrer Schwester (vgl. 337).

Durch die Aneignung des Konzepts des Werdens von Deleuze und Guattari für die Texte von Han, kann der Verwandlung von der Frau zur Pflanze eine tiefere Bedeutung und ein Sinn als Akt des Widerstandes gegeben werden (vgl. 337). Wegen der bereits erarbeiteten Ähnlichkeiten dieser zwei Erzählungen mit der Kurzgeschichte von Richter ist klar, inwiefern dieses Konzept nahtlos auch auf Anie und ihr Werden bezogen werden kann. Außerdem zeigt Kim das gesellschaftskritische Potential dieser Werke auf:

„By witnessing the causes and horrors of Yeong-hye’s devastation, the reader cannot but face and ponder issues of their own reality; this renders possible a common consciousness and conscience about the violence exerted over the weak and other living beings.” (338)

Die Anwendung der Ideen von Deleuze und Guattari auf die Primärtexte soll nicht nur dazu dienen, konkrete Interpretationen hervorzubringen, die die Hypothesen dieser Arbeit unterstützen, sondern auch auf generellere Art dazu, die rigiden Klassifikationen und konventionellen Interpretationen von Metamorphosen aufzubrechen. Durch diese Erweiterung der Horizontlinien, die Verfolgung der Deleuz'schen Fluchtlinien der rhizomatischen Gedanken, erscheinen die Hypothesen dieser Arbeit fassbarer, allein schon durch die Tatsache, dass im Konzept des Frau-Werdens impliziert wird, dass es eine weibliche Identität gibt, an die Frauen sich zurückerinnern können, die von gesellschaftlichen Strukturen losgelöst ist und ein Ort des Wandels und der Freiheit ist.

4 Weibliche Subjektivität und Identität

Metamorphosen und Fragen nach Identität sind zwangsläufig miteinander verbunden. Diese Arbeit beschäftigt sich ebenfalls mit diesen zwei Themenfeldern, allerdings geht es vor allem um die Verwandlung von weiblichen Figuren und somit auch um konkret weibliche Identität, die noch dazu von Frauen verfasst, problematisiert und erforscht wird. Das Subjekt, welches die Verwandlung erfährt, stellt auch Berthelot zufolge die Frage nach dem Selbst und der Identität, „en premier lieu, son être physique et mental, mais aussi [...] son „être-dans-le-

monde“, incluant ainsi son rapport avec ceux qui l’entourent“ (46). Dementsprechend befasst sich dieses Kapitel mit der Identität der Subjekte und muss sich auf einer übergeordneten Ebene die Frage nach weiblicher Identität und Subjektivität stellen. In einem späteren Kapitel wird dann auf Berthelots zweiten Punkt Bezug genommen, nämlich das soziale Umfeld des Subjekts und inwiefern dieses von der Metamorphose beeinflusst wird und vice versa.

Man kommt nicht umhin zu bemerken, noch sollte es überraschen, dass beinahe die Gänze aller Beispiele, die in der Theorie zur Metamorphose herangezogen wurden, von Männern verfasst wurden. Autoren nutzen die Metamorphose, um Identitäten zu konstruieren und im weiteren Verlauf der Geschichte zu dekonstruieren und in Frage zu stellen. Wenn jedoch Metamorphosen immer im Zusammenhang mit Identität und Körperlichkeit stehen und ihre Funktion als ein Spiegel der Zeit, in der sie verwendet werden, fungiert, dann muss zwangsläufig auch ein Unterschied in der Verwendung der Metamorphose bei Autoren und Autorinnen bestehen. Frauen haben schließlich seit jeher einen anderen Status, nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in Konzepten, die die Welt erklären und die Gesellschaft als solche erst konstruieren. Frauen sind Kreaturen der Grenzzonen in der Philosophie, Biologie und Psychoanalyse. Ihre Identität ist ein schwerer greifbares Konzept, als jene des Mannes, dessen Dominanz so übermächtig ist, dass seine Omnipräsenz schon als neutrale Erscheinung gilt, so allumfassend ist der Mann als Status Quo. Die Frau dagegen wird als das Andere von ihm positioniert und gezeichnet. Ihre Körperlichkeit kann niemals die des Mannes sein, ihre Identität ist fragmentiert und bereits vor der Metamorphose in Frage gestellt. Die Klassifikationen der Metamorphose, die sich beinahe ausschließlich mit von Männern verfassten Metamorphosen befassen, müssen also als ungenügend angesehen werden und es muss davon ausgegangen werden, dass wenn gesagt wird, die Metamorphose sei ein Spiegel der Zeit, hier vor allem von der androzentrischen Wahrnehmung der Zeit gesprochen wird, die die Lebensrealität von Frauen selten bis nie berücksichtigt oder miteinbezieht. Frauen, die schreiben und Frauen, die Metamorphosen verwenden, um zu schreiben, drücken die Welt auf ihre Weise aus.

Um sich der vagen Bezeichnung einer „weiblichen Identität“ konkreter nähern zu können, ist es hilfreich sich die Geschichte und den Forschungsstand zum weiblichen Subjekt zu vergegenwärtigen, sowohl die frühen Ansätze der Psychoanalyse und des Poststrukturalismus als auch feministische Antworten auf diese.

4.1 Die Suche nach dem Selbst

Um davon ausgehen zu können, dass Frauen durch die Metamorphose nicht nur ihrer gesellschaftlich zugewiesenen Rolle entfliehen wollen, sondern darüber hinaus durch die Verwandlung in eine andere Spezies ihre eigene Identität problematisieren und die Frage nach

einer befreiten Frau in den Raum stellen, gilt es zunächst sich zu fragen, wie denn weibliche Identität und Subjektivität überhaupt verstanden werden können. Es wird sich herausstellen, dass die Flucht vor einer vorgeschriebenen Weiblichkeit über einen Unmut gegenüber einem Leben mit Haus und Hof, Küche und Kind hinausgeht. Die Suche von Frauen nach dem eigenen, befreiten Selbst, nach ihrer eigenen Stimme beschäftigt Feministinnen schon seit vielen Jahrzehnten. Die Schwierigkeit Weiblichkeit auf zufriedenstellende Weise auszuformulieren ist zweierlei: Erstens liegt über den meisten Versuchen von Theorien zu einem befreiten, gleichberechtigten Subjekt die Bedrohung des Essentialismus – die Gefahr Frauen von einem normativ Weiblichen heraus- und direkt wieder in ein anderes hineinzuschreiben. Zweitens muss sich damit auseinandergesetzt werden, dass heute wie früher im gesamten abendländischen Denken ein überwiegend männlicher Diskurs dominiert. Dies beginnt bereits bei sehr frühen Ausformulierungen des Subjekts, wie zum Beispiel in Freuds Psychoanalyse und Lacans Re-Lektüre dieser.

Das weibliche Subjekt ist schwer fassbar. Diskurse der Psychoanalyse oder des Poststrukturalismus basieren tatsächlich oftmals auf der Annahme, dass das weibliche Subjekt als solches nicht existiert, beziehungsweise, wenn ihm eine Existenz eingeräumt wird, dann immer als zweitrangig hinter dem männlichen Subjekt. Schon Sigmund Freud, Vater der Psychoanalyse, die wiederum der Ursprung weiterer, bedeutender und allgemein anerkannter Konzepte zur Konstruktion des abendländischen Weltverständnisses war, positionierte die Frau als das ‚Andere‘ zum Mann. Psychoanalyse, aber auch andere Disziplinen, zeichnen sich durch „die Reduktion ihrer Theoriebildung auf die männliche Perspektive“ (Lindhoff 70) aus: „[Sie] sind zentriert um Ödipuskomplex, Kastrationskomplex und Inzesttabu, deren Übertragung auf weibliche Psychosexualentwicklung zumindest problematisch ist“ (70). Freuds Theorien sind bereits in Tiefe und Detail auf ihr misogynen Gedankengut erforscht worden. Der Mann wird gemeinhin als das zentrale, aktive Subjekt und der Weg zur Kultur/Zivilisation dargestellt, während die Frau oder Mutter einen ursprünglichen Zustand darstellt, den es für jedes Individuum zu überwinden gilt: „[ein] Sieg des männlichen Geistes über die bedrohliche, weiblich konnotierte Natur“ (Lindhoff 60). Freud definiert Frauen als passiv, masochistisch und von einem kompensatorischen Narzißmus beherrscht, der von einem naturgegebenen Neid auf den Mann/den Phallus ausgelöst wird (vgl. 61). Er sprach Frauen ihren Status als Subjekt insofern ab, als dass sie sich nur in Relation zum Mann definieren konnten – sie sind mangelhafte, ausgeholte, von Abwesenheit geprägte Wesen, deren Psyche darauf basiert, den Mann zu beneiden.

Lacan betreibt eine Re-Lektüre von Freuds psychoanalytischen Theorien und bezieht dabei außerdem den Strukturalismus und dessen Annahmen mit ein (vor allem Lévi-Strauss und Saussure). Auch seine poststrukturalistischen Theorien sprechen Frauen ihre eigene Subjektivität ab:

„Denn das männliche Subjekt ist das Subjekt des Diskurses überhaupt; der abendländische Diskurs ist ein männlicher Diskurs, aus dem die Frau ausgeschlossen ist. Die Frau ist daher in ihrem Wesen ‚nicht-universal‘. Es gibt zwar viele einzelne reale Frauen, aber es gibt nicht ‚die Frau‘ im Sinne einer eigenständigen, von der männlichen unterschiedenen Subjektivität (Lacan 1991, 80).“ (Lindhoff 79)

Obgleich hier vor allem der zweitrangige und zweifelhafte Status des weiblichen Subjekts in Lacans Theorien hervorgehoben werden soll, sind seine Theorien, die Sprache und Begehren miteinbeziehen relevant. Schließlich wurde bereits festgestellt, dass alle drei untersuchten Metamorphosen mit einem Sprachverlust oder einer gezielten, bewussten Reduktion von Sprache einhergehen und dass die Frauenfiguren in den Erzählungen von Sehnsucht (Begehren) nach anderen Existenzen erfüllt sind. Freuds Libido wird bei Lacan zum Begehren, was er als „Schnittstelle zwischen Subjekt und Kultur“ (Dolderer) versteht. Mit dem Begriff des Symbolischen meint er, dass eine „endgültige Festlegung von Bedeutung [...] unmöglich oder eine temporäre Illusion“ (Dolderer) ist. Das Reale entzieht sich der Symbolisierung; es ist nicht denkbar, löst Angst und Unverständnis aus und ist der Anlass für das, was gemeinhin als das ‚Gleiten der Signifikanten‘ bezeichnet wird. In der Beziehung dieser zwei Instanzen sieht Lacan das Gesellschaftliche und das gesellschaftliche Subjekt:

„Gesellschaft und Kultur, sedimentiert im Symbolischen, sind nicht Ort von Rationalität und bewusster Steuerung, sondern Träger des unbewussten Begehrens, sich entziehendes Material, das die Souveränität des Subjekts unterwandert.“ (Dolderer)

Durch den Eintritt in die Sprache verliert das Subjekt Zugang zur unmittelbaren Befriedigung des Begehrens beziehungsweise wird ihm ein Verbot dessen auferlegt. Dadurch dass das Subjekt die Ordnung des Symbolischen anerkennt, wird ihm allerdings auch ein fester Platz in dieser Ordnung eingeräumt und es entflieht auf diese Weise der Bedrohung, die nach Lacan davon ausgeht, dass sich das Subjekt nicht vom Objekt der Identifizierung im Imaginären unterscheiden kann (Spiegelstadium). Die Ordnung des Symbolischen (welches männlich konnotiert ist) ist also notwendig für das Subjekt, um sich in seiner eigenen Identität und seinem Platz in der Welt sicher sein zu können. Diese Sicherheit wird nur dem männlichen Subjekt eingeräumt. Hinzu kommt bei Lacan noch, dass der Eintritt in die symbolische Ordnung mit Sprachgebrauch zusammenhängt, nämlich erkennt das Subjekt durch die Sprache, „diesem ihm immer fremd bleibendem Medium [...], das sich seiner Kontrolle ständig entzieht“ (Dolderer), die Ordnung erst an. Das Begehren des Subjekts kann nicht mehr unmittelbar sein, weil es nun immer den Weg über das Symbolische, die väterliche Ordnung, kulturelle Konstrukte und

gesellschaftliche Festlegungen, gehen muss. Dieser Mechanismus nennt sich bei Lacan „symbolische Kastration“ (ebd.). Dadurch wird die Illusion der vollen Autonomie des Individuums aufgegeben, genauso wie „die Vorstellung, sich aus sich selbst reproduzieren zu können, alle Geschlechter in sich zu vereinen“ (ebd.). Nur das ‚sprachliche Subjekt‘ kann ein ‚begehrendes Subjekt‘ sein, dessen Begehren sich nach konkreten Objekten richtet. Das weibliche Subjekt ist hier nicht miteinbezogen. Sein Begehren richtet sich nicht nach konkreten Objekten, es „entkommt zum Teil der symbolischen Kastration“ (ebd.) und verliert auf diese Weise nicht seine Verbindung zum Unmittelbaren, Unbewussten. Jedoch wird ihm als Folge dessen ein Platz in der symbolischen Ordnung verwehrt. Das weibliche Subjekt ist sprachlos, unbewusst, entzieht sich der symbolischen Ordnung und begehrt doch einen Platz in jener. Es scheint, dass auch hier das weibliche Subjekt sich über den Neid auf die Position des männlichen Subjekts definiert.

In „Un Sommeil de Plante“, „The Fruit of my Woman“ und *The Vegetarian* ist ein Merkmal der Verwandlungen der sukzessive Sprachverlust beziehungsweise der Verlust am Interesse an Sprache. Die Verstummung der Frauen lässt sich hier mit Blick auf Lacan als Loslösung von der Beziehung zum Symbolischen lesen, eine Abwendung der weltformenden Ordnung und einer Zuwendung zum Sprachlosen und Unbewussten, welches Angst und Unsicherheit auslöst. Das Begehren der Frauen kann hier jedoch nicht als Neid auf das männliche Subjekt gelesen werden und gewinnt auf diese Weise feministisches Potential. Die Frauen versuchen nicht einen Platz in einer bestehenden Ordnung zu gewinnen, sie sehnen sich nicht nach Anerkennung in der ihnen zugeschriebenen Subjektivität, sondern wenden sich vom Symbolischen ab auf der Suche nach einer neuen Ordnung. Das weibliche Subjekt als zweitrangige Subjektstruktur wird auf verschiedene Weisen problematisiert, wie beispielsweise weiter unten in den Erzählsituationen der Primärtexte erläutert wird. Darüber hinaus steht die Verwandlung aber für den radikalen Versuch einer Auflösung der existierenden Ordnung. Die Frauen können nicht als subversiv in Beziehung zu ihren Männern gelesen werden, sie versuchen nicht deren Macht an sich zu reißen und sie zu dominieren und sie versuchen ebenso wenig sich in der vorgegebenen Ordnung als ihnen gleichgestellt zu behaupten. Stattdessen entziehen sie sich der Ordnung auf der Suche nach einer Subjektivität, die ihnen in dieser Ordnung nicht eingeräumt wird.

Vor allem „Un Sommeil de Plante“ lässt eine an Lacan (und seine feministischen Schülerinnen) angelehnte Lesart zu. Wie bereits erwähnt, ist bei Lacan die Sprache zentral und er versteht sie als „eine fließende, unendlichen ‚Strukturation‘ durch die differentiell sich konstituierenden Signifikanten. [...] Die Signifikate ‚gleiten‘ unter den Signifikantenketten.

Ihre Fixierung ist imaginär“ (Lindhoff 73). Diese poststrukturalistischen Gedanken klingen bei einer Passage in „Un Sommeil de Plante“ besonders an. Anies Gedanken werden nämlich auf sehr spezifische Weise beschrieben, die einen klaren Bezug zu den Konzepten des Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus zu haben scheinen. Sie sind von Natur aus vage, verschwommen und schwer fassbar, scheinen jedoch konkreten ‚Fäden‘ zu folgen. Ihre Geduld wird mit jener einer Spinne verglichen, die ihr Netz webt (vgl. Richter 24). Innerhalb dieser Gedanken dekonstruiert sie die menschliche Welt, oder zumindest, in diesem konkreten Fall, menschliche Sprache. Sie spielt mit der Bedeutung von Wörtern, löst Signifikate absichtlich von ihren Signifikanten und vermischt diese neu, entdeckt neue Bedeutungen in Worten, die sie so oft wiederholt, bis alte Bedeutungen von ihnen abfallen³. Die menschliche Art zu denken, insofern sie auf Sprache basiert, wird von Anie nach und nach aufgebrochen. Diesem Verhalten wird keine explizite Intention zugeschrieben, nichtsdestotrotz scheint es eine zu geben, denn die Wortwahl des „fil précis“ und die Wiederholung des Wortes ‚effort‘ und ‚efforcer‘ (24) implizieren eine Arbeit mit einem Ziel, vor allem gepaart mit dem Vergleich der Arbeit der Spinne, die ihr Netz webt. Es entsteht der Eindruck einer stillen Oberfläche mit ungeahnten Tiefen. Etwas scheint in Anie zu arbeiten, während sie an ihrer klassisch menschlichen Existenz wenig Interesse zeigt und bereits vor ihrer Verwandlung impliziert dieses „Spiel“, dass Anie die menschliche Welt als Konstrukt wahrnimmt, welches als leer oder illusorisch entlarvt werden kann. Ihr ‚Spiel‘ mit Worten ist womöglich nicht einfach nur als eine Dekonstruktion der Realität zu verstehen. Sie gewinnt auf diese Weise eine subversive Kraft, indem sie die symbolische Ordnung, die von der Sprache symbolisiert wird, aufbricht. Anstatt sich an der identitäts- und sicherheitsstiftenden Ordnung festzuhalten, zerlegt Anie sie in ihre Einzelteile und offenbart so ihre Leere. Hier wird die Protagonistin also auch auf einer übergeordneten Ebene als eine stille Rebellin gegen die väterliche Ordnung dargestellt. Ihr Widerstand gegen die Ehe und die Erfüllung der ihr vorgeschriebenen Rollen ist tatsächlich auch ein Widerstand gegen die patriarchale Ordnung als Ganzes. Auf diese Weise verstärkt sich das feministische Potenzial dieser Kurzgeschichte bedeutend. Diese Passage scheint gleichzeitig ein recht konkreter Fingerzeig auf die Theorien der Poststrukturalist*innen. Im nächsten Abschnitt wird vertieft erläutert, dass Anne Richter vor allem mit den Theorien von Hélène Cixous und Luce Irigaray vertraut war. Cixous, Irigaray und auch Julia Kristeva waren Schülerinnen von Lacan, die seine Theorien als Ausgangspunkte für ihre eigenen feministischen Theorien zum weiblichen Subjekt nahmen – und dafür von ihm sozusagen ausgestoßen wurden. Hélène

³ „Elle répétait avec application des mots quotidiens jusqu’à ce qu’ils perdent leur signification habituelle. “cuillère”, répétait-elle, douce et butée. Elle polissait le mot, le maniait comme distraitement, pregnant garde cependant de le traiter avec le plus d’égards possible, de ne jamais le considérer avec les yeux de l’utilité. Peu à peu, il perdait toute consistance. [...] Il lui arrivait de voir le mot se redresser, se ranimer, elle découvrait un autre sens complètement neuf.“ (Richter 24)

Cixous (*1937) ist vor allem für ihre Forschung zur *écriture féminine* bekannt, ein Versuch weibliches Schreiben und weibliche Subjektivität im Schreiben auszuformulieren. Ihre Theorien sind jedoch oftmals von Paradoxen beherrscht:

„Der Grundwiderspruch der *écriture féminine* liegt in dem Begriff feminin verborgen, dessen Bedeutung in den Texten der Hélène Cixous oszilliert zwischen einem normativ Weiblichen (als der Reaktivierung des Imaginären) und einem biologisch bzw. historisch-realem Weiblichen. Ursache eines solchen Gleitens der Bedeutung des Femininen ist ihr Versuch, mit der *écriture féminine* das logozentrische Denken in binäre Oppositionen, das mit einer Abwertung des Weiblichen einhergehe, aufzubrechen – wobei sie allerdings selbst wieder in dichotomische Denkmuster verfällt.“ (Weber 26)

Luce Irigaray (*1930) befasst sich ebenfalls mit dem weiblichen Schreiben und dem, was sie das *parler femme* nennt. Sie zelebrieren Weiblichkeit, den weiblichen Körper, weibliche Lust und Sexualität und stellen diese als „erotically autonomous from male desire“ (Legler 232) dar. Mit dieser Perspektive versuchen sie Frauen aus ihrer Position als Spiegel des Mannes und als das kategorische Andere herauszuschreiben. Heutzutage werden beide Feministinnen weniger rezipiert, da ihnen ein Essentialismus zugeschrieben wird, der im heutigen Feminismus überholt erscheint.

4.2 Die Suche nach dem Weiblichen Schreiben

Tatsächlich scheinen sich Richters Kurzgeschichte und ihre Theorien gegenseitig zu bedingen bzw. zu bestätigen. Ihr kurzes Werk *Les Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose* ist zwar sehr jung (2017), jedoch findet man dort wenig Hypothesen, die nicht schon in ihrem Werk von 1984 (*Le Fantastique féminin – Un Art sauvage*) zu finden sind – sie sind lediglich vertieft und an konkreten Beispielen demonstriert worden. Hinzukommt der spezifische Fokus auf die Metamorphose, der deutlicher herausgearbeitet ist und doch seine Wurzeln bereits einige Dekaden vorher schon geschlagen hatte. Daher ist davon auszugehen, dass Richter, wenn auch ihre Hypothesen womöglich noch nicht klar ausformuliert waren, bereits Hintergrundwissen besaß, das ihre Primär- und später ihre Sekundärliteratur bedingte. „Un Sommeil de Plante“ kann somit als Paradebeispiel dafür dienen, Richters Theorien zu illustrieren, die ihrerseits Einflüsse von Cixous, Irigaray und womöglich Kristeva berücksichtigen. Sowohl die Merkmale der weiblich verfassten Metamorphose nach Richter gilt es herauszuarbeiten als auch ihre Ansätze zu kritisieren und mögliche Fallen auf der Suche nach dem selbstermächtigten, weiblichen Subjekt zu benennen.

In *Les Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose* erläutert Richter zunächst die Merkmale und Funktionen der Metamorphose anhand von männlich verfassten Werken, zum Beispiel Kafkas *Verwandlung* und Julio Cortazars *Axolotl*. Im zweiten Kapitel kontrastiert sie diese dann mit den Merkmalen und Funktionen der Metamorphose in weiblich verfassten

Werken, anhand von George Sand, Virginia Woolf und Karen Blix. Die Hauptanalyse arbeitet mit vier Texten, die sich auf unterschiedliche Weise mit dem Stoff von „Die Schöne und das Biest“ auseinandersetzen, verschiedene Verwandlungssituationen darstellen und sich ebenso auf vier verschiedene Weisen mit dem Frau-Sein befassen (vgl. Richter, *Métamorphose* 9). Die Metamorphosen mit denen sich Richter befasst sind fast ausschließlich jene zwischen Menschen und Tieren. Es liegt auf der Hand, dass sich hier die Brücke zwischen dem Gedanken einer Rückkehr zum eigenen Ursprung, zu einem unbewussten animalischen Selbst, zu einer Überschreitung von Konventionen und einer Bejahung der eigenen Instinkte und Triebe leichter schlagen lässt als bei einer Verwandlung zur Pflanze. Während das Animalische im Menschen leichter erkennbar ist, sowie deutliche Assoziationen zu Tieren im Allgemeinen, repräsentieren Pflanzen ein mysteriöseres Lebewesen. Die Symbole von Tieren in der Literatur sind gängiger, während Pflanzen so viele Merkmale dessen, was gemeinhin als „lebendig“ verstanden wird, nicht erfüllen, dass sich die menschliche Perspektive radikal verändern müsste, um erahnen zu können, was eine Verwandlung zur Pflanze bedeuten kann. Obwohl es in Richters Werk um die Verwandlung von Menschen in Tiere und vice versa geht und diese Arbeit sich auf die Verwandlung von Frauen in Pflanzen fokussiert, stimmen beide Arbeiten überein, insofern sie sich beide in ihrer Hauptanalyse ausschließlich mit weiblich verfassten Verwandlungen beschäftigen. Demnach kann also davon ausgegangen werden, dass die Beweggründe für die Verwendung der Metamorphose dieselben sind. Die verstärkte Verwendung einer Pflanzenmetamorphose heutzutage weist lediglich auf die Tatsache hin, dass sich die menschliche Sicht auf die Pflanzenwelt wandelt. Heutzutage ist sich die Menschheit zwangsläufig mehr denn je, der Tatsache bewusst, wie essentiell Pflanzen für ihr Überleben sind.

Richter konstatiert, dass nur die *moderne* fantastische Literatur als wirklich weiblich gelesen werden kann und dass sich diese durch eine intensive Innerlichkeit definiert und vor allem mit der Psyche befasst (vgl. *Métamorphose* 16)⁴. Zudem soll sie in der Wirklichkeit beziehungsweise in dem von dem schreibenden Selbst bereits Erlebten verankert sein (vgl. ebd.). Hier kann bereits ein Bezug zu Hélène Cixous hergestellt werden: In der kleinen Textsammlung *Weiblichkeit in der Schrift* schreibt Cixous in „Poesie und Politik – ist Poesie Politik“, dass Frauen „in der Geschichte“ (8) bleiben müssen. Dies bedeutet für sie, dass alles, was Frauen schreiben, zwangsläufig politisch ist, sich zwangsläufig in ein historisches System

⁴ Es ist auffällig, dass Richter die Psyche und die psychische Metamorphose bereits früh in ihrem Werk als weiblich charakterisiert, während Harzer den Mangel an Forschung über die psychische Metamorphose kritisiert hat. Möglicherweise lässt sich hier einen Zusammenhang zwischen ungenügender Forschung und einem überwiegend von Frauen verfassten Korpus erkennen.

(von Machtdynamiken und Unterdrückung) einspeist, weil Frauen nicht den Luxus haben sich von der Geschichte loszulösen und scheinbar zeitlose oder universale Literaturen zu schreiben, wie Cixous es hier von Rainer Maria Rilke behauptet (vgl. ebd.). Für sie befasst sich ein von einer Autorin verfasster Text also zwingend in einer beliebigen Form mit der Kondition des Frau-Seins und wird weibliche Rollen und Existenzen problematisieren. Es liegt in ihrer Natur als Grenzgestalten der Gesellschaft und als Minorität, dass diese Zustände Teil der von ihnen verfassten Texte sind. In der Vergangenheit wurde diese Tatsache oftmals bemängelt und als Argument dafür gebracht, dass Frauen keine ‚großartige‘ Literatur oder literarische ‚Meisterwerke‘ erschaffen können (vgl. Lindhoff 8); Cixous und auch Richter werten jedoch diesen Aspekt in von Autorinnen verfassten Texten auf und formulieren dieses Merkmal als wichtige Qualität aus.

Mit dem Bezug auf die Psyche spannt Richter den Bogen zwischen weiblicher Literatur und dem Intuitiven und Mystischen. Es geht ihr nicht darum, zu behaupten, dass männliche Autoren nicht ebenfalls gute und erfolgreiche Werke verfassen können, die das Unbewusste und Unsichtbare ausdrücken und ein ambivalentes Spiel mit der Realität treiben, jedoch scheint es ihr lediglich so, als würden Autorinnen sich in diesem Reich intuitiver zurechtfinden und dort mehr hingehören. Diese Assoziation von Weiblichkeit, Intuition, Mystik und dem Unbewussten ist durchaus nicht neu. Cixous malt ein ähnliches Bild mit ihrer Suche nach einer weiblichen Schrift beziehungsweise nach einer weiblichen Art des Schreibens. Eine klare Theorie oder gar Klassifizierungsmöglichkeiten für die weibliche Schrift gibt sie nicht, gerade weil dies dem Konzept der weiblichen Schrift widersprechen würde. Auf eine vage Art wird klargestellt, dass das Weibliche in der Schrift sich im Ungewöhnlichen wiederfindet, in andersartigen Strukturen, Dekonstruktionen von Bedeutungen, etc. Ein weiblicher Text gilt als intuitiv, fluid, unerwartet. Die Beschreibungen von Cixous sind ein zweiseitiges Schwert. Einerseits beschreibt sie das weibliche Schreiben als die Suche nach Wahrheit oder als eine Annäherung an das Reale, das Wahre (vgl. Cixous 21). Sie ist deutlich in ihrer Auffassung, dass das weibliche Schreiben immer politisch sein muss. Gleichzeitig definiert sie das weibliche Schreiben als „das Unabgeschlossene“ (20), als „tiefe, organische Unordnung, die trotzdem eine unterschwellige Ordnung erahnen lässt“ (20). Das Weibliche am Schreiben ist das Intuitive, das Mystische, das Unterbewusste. Mit diesem Konzept versucht sie weibliche Merkmale von negativen Assoziationen von Schwäche und Unterlegenheit zu befreien und Frauen dadurch Macht zu geben, dass sie diese Attribute selbst in die Hand nehmen und aufwerten können. Wenn man

also Richter und Cixous gleichzeitig betrachtet, erscheint das weibliche Schreiben sowohl inhaltlich als auch formal intuitiv, mit dem Unbewussten verbunden und subversiv.⁵

Richter zufolge ist ein wichtiger und bezeichnender Unterschied, dass die Verwandlung zwar sowohl bei Männern als auch bei Frauen als Entfremdung erscheint, wahrgenommen und ausgedrückt wird jedoch die Positionierung des Selbst und des Anderen gegensätzlich:

„Pour la femme qui se sent prisonnière au sein de la condition humaine, l’animalisation est une délivrance: elle s’y reconnaît et s’y abandonne avec reconnaissance. *A contrario*, l’homme qui subit la même transformation conçoit celle-ci comme une alienation dégradante, il se raccroche à son humanité comme à une épave, il lutte avec acharnement contre la marée oppressante des grandes mutations.” (*Métamorphose* 20,21)

Durch ihre Metamorphose können Frauen zuvor verbotene Grenzen überschreiten und finden in ihr einen Weg in die Freiheit (vgl. 21). Anders als bei Autoren, scheint bei Autorinnen die Verwandlung oft wünschenswert oder endet in der Offenbarung und Erkenntnis eines Zustands, der ihrem wahren Selbst mehr entspricht, beziehungsweise wird die Möglichkeit erforscht, dass dies so sein könnte:

„[...] au sein de ce fantastique libérateur, la femme s’animalise, elle s’épanouit dans un bonheur sans tabou et sans scrupule, elle abandonne voluptueusement son humanité pour se fondre dans l’univers élémentaire.“ (70)

Diese These wird durch Berthelots Theorie unterstützt. Er befasst sich nicht mit einer Gender-Perspektive auf die Metamorphose. Stattdessen zieht er vor allem Beispiele hinzu, die sich verwandelnde männliche Subjekte besprechen. Bei der „métamorphose subie“ (39) nennt er ausschließlich negative Reaktionen auf und den Kampf gegen eine ungewollte Verwandlung. Die Akzeptanz einer Metamorphose, die nicht vom Subjekt selbst ausgelöst wurde, stuft er dagegen als sehr selten ein (vgl. 39).

Der kritische Blick auf die anthropozentrische Weltauffassung und auf die Arroganz des Menschen, der sich erstens immer an der Spitze der Hierarchie des Lebens und der Welt sieht und zweitens Organismen, wie Pflanzen, als passiv und statisch wahrnimmt, findet sich auch in vielen von Richter genannten Werken wieder. Sie erkennt in einigen der bearbeiteten Metamorphosen die Thematik einer ‚Rückkehr zu den Wurzeln‘, einer Sehnsucht nach einer Ursprünglichkeit (vgl. *Métamorphose* 22, 112). Zudem impliziert sie, dass Frauen eine engere Beziehung zur Natur haben, eine gewisse ‚Komplizenschaft‘ mit ihr empfinden und zitiert autobiographische Texte der Autorinnen, in denen diese von Gefühlen der Verschmelzung mit der Natur berichten (vgl. 43,44). Des Weiteren erscheint das Verfassen von fantastischer Literatur, Literatur voller Verwandlung, für Frauen als eine Flucht vor der Kondition ihrer

⁵ Ein wichtiger Unterschied ist hier, dass das weibliche Schreiben von Hélène Cixous offiziell nicht zwangsläufig mit dem biologischen Geschlecht zusammenhängt und auch Männer durchaus weiblich Schreiben können (bsp. Joyce). Richter nimmt diese Unterscheidung nicht vor, im Gegenteil, dadurch dass sie sich konkret auf die Einspeisung der realen Erfahrungen von Frauen in ihren Texten bezieht, scheint sie Männer konkret aus ihren Überlegungen auszuschließen.

Existenz in der Gesellschaft. Richter nennt hier am Beispiel von Virginia Woolf die Problematik des weiblichen Körpers, der, sobald er in der Realität/Gesellschaft existiert, nicht mehr sich selbst gehöre (vgl. 49).

Aus Richters Analyse von verschiedenen Texten, die sich in verschiedenen Jahrzehnten und Jahrhunderten des Motivs von „Die Schöne und das Biest“ bedienen, kann geschlussfolgert werden, dass die Formen, die die Metamorphose annimmt, auch bei Autorinnen einen Spiegel der Zeit darstellen – nur eben einen Spiegel des Zustandes/Standes/Status der Frau in dieser Zeit. Richter belegt hier also historisch, inwiefern es Sinn macht, die Metamorphose auf gesellschaftliche Themen zu projizieren und inwiefern die weiblich verfasste Metamorphose einen Kommentar über die Kondition der Frau darstellt. Im Zusammenhang damit lässt sich feststellen, dass diese Werke weder Lösungsvorschläge bieten noch sich in der Illusion von *Happy Ends* ergehen. Sie befassen sich mit einer realen Problematik, die ausweglos erscheint und auch mit dem Rückgriff auf das Fantastische nicht unbedingt gelöst werden kann. Diese Einschätzung deckt sich mit der Konklusion in Webers Studie über Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Sie stellt ebenfalls fest, dass Autorinnen dadurch, dass sie Weiblichkeit ins Zentrum ihrer Erzählungen stellen, diese problematisieren, anstatt sie zu idealisieren (195). Sie setzen sich nicht damit auseinander, was es auf essentialistische Art bedeutet eine Frau zu sein, sondern damit, was es bedeutet eine Frau *in der Gesellschaft* zu sein:

„Denn was sie dramatisieren und kritisch-sympathetisch in Szene setzen, sind unterschiedliche Spielarten sozialisierter Weiblichkeit, ist der Konflikt konkreter weiblicher Individuen zwischen dem *secret self* ihrer Traum- und Phantasiewelt und dem Realitätsanspruch ihrer gesellschaftlich vorgegebenen Rollen.“ (197)

In ihrer Konklusion kehrt Richter zu den Merkmalen des Weiblich-Fantastischen zurück: Thematiken von Wiedergeburt und Erlösung, aber auch der Rückzug in das Innere und das Eingesperrt-Sein in der eigenen Psyche (vgl. 111, 112). Ihre Analyse kehrt immer wieder zu der Tatsache zurück, dass in den von ihr untersuchten Texten nach dem Selbst gesucht wird, nach neuen Formen des Selbst oder nach ursprünglichen beziehungsweise *wahren* Formen des Selbst, frei von Konventionen, Verboten, Grenzen und Ängsten. Richter sieht in diesen Texten und in dem Genre generell einen Fortschritt beziehungsweise einen Weg für Frauen ihre Sicht auf die Welt darzustellen; sie fordert diesen Raum für Frauen, um mehr Gleichgewicht in der Welt herzustellen. In diesem Prozess der Verwandlung können nicht nur Frauen zu einer authentischeren Existenz finden, sondern durch ihre Erkenntnis und Metamorphose die Welt bereichern und neue Horizonte eröffnen.

Richters Werk ist insofern hilfreich und wichtig, als dass es deutlich aufzeigt, inwiefern die weiblich verfasste Metamorphose in Hinblick auf Verwendung und Funktion sich von der

‚klassischen‘, also männlich verfassten, Metamorphose unterscheidet. Sie zeigt deutlich den Zusammenhang zwischen der Lebensrealität der schreibenden Frauen und der Symbolik der fantastischen Verwandlungen auf und erlaubt es, weiterhin davon auszugehen, dass die weiblich verfasste Metamorphose ein gesellschaftskritisches Potential hat.

4.2.1 Kritik

An den Konzepten von Cixous, sowie auch anderen französischen Poststrukturalistinnen gibt es einige berechtigte Kritik, die ähnlich auch für Richter gelten kann. Vereinfacht gesagt, wird oftmals versucht weibliche Identität zu schaffen oder zu definieren, indem traditionell weibliche Attribute nicht bekämpft, sondern angenommen und zur Selbstermächtigung genutzt werden. Das Frauenbild soll ohne Umgestaltung umgewertet werden. Es wird sich jedoch wieder und wieder herausstellen, dass keine tatsächliche Befreiung auf diese Weise stattfinden kann, weil sich Frauen so abermals selbst in patriarchale Weiblichkeitsbilder einschreiben. Zuschreibungen, auch wenn sie positiv oder als Komplimente gemeint sind, reduzieren Frauen auf Merkmale, die ihnen innerhalb der gesellschaftlichen Struktur immer einen niedrigeren Status zuweisen und vor allem Einschränkungen darstellen (vgl. Plumwood 8).

Diese Auffassung wird in Richters Werk *Le Fantastique féminin – Un Art sauvage* deutlich. Hier widerspricht sie Simone de Beauvoir in ihrer Aussage, Frauen seien von der Kultur, von der Gesellschaft geschaffen und argumentiert, dass das bedeuten würde, Frauen hätten keine Identität ohne die Gesellschaft. Richter beruft sich also auf eine vorgesellschaftliche Essenz der Weiblichkeit und des Frau-Seins, kritisiert die feministische Theorie als über das Ziel hinausschießend, was eine Verarmung der ‚weiblichen Natur‘ mit sich bringe. Die von de Beauvoir entwickelten Theorien führen nicht nur dazu, dass Frauen nicht mehr mit Merkmalen wie Fragilität oder Sentimentalität eingeengt werden können, sondern haben zur Folge, dass eine Existenz der ‚weiblichen Natur‘ gänzlich verneint wird, insbesondere das vermeintlich weibliche Penchant zum Intuitiven, zum Mysteriösen und zu einer Macht, die in früheren Zeiten nur ihnen allein zugesprochen wurde, die Macht der Natur. In ihrer Argumentation über die Natur der Frau bezieht sie ihren Status in Mythen und alten Religionen als Göttinnen, als Mutter Erde als Inkarnation des Lebens selbst mit ein. Heutzutage verneint der (humanistische) Feminismus vehement die reine Assoziation der Frau mit Fruchtbarkeit und Mutterschaft, weil Frauen so lange auf diese Fähigkeiten reduziert wurden, nachdem das Gebären von Kindern und die Existenz als Mutter und Ehefrau im Lauf der Geschichte als ihre einzige weibliche Rolle von Männern respektiert und anerkannt wurde. Indem sie sich aber davon losmachten, so Richter, verkennen sie auch die große Macht, die

diese Fähigkeit des Gebärens, des Nährens und Liebens mit sich bringe und die nicht-rationalen Fähigkeiten, die in der Natur der Frau liegen. Diese Aufwertung der Mutter scheint abermals angelehnt an feministische, poststrukturalistische Theorien: „Am metaphorisch-mütterlichen Wesen (das in den Texten der Hélène Cixous immer wieder mit den realen Müttern fusioniert), soll die phallogozentrisch verkrüppelte Welt genesen“ (Weber 27).

Richter sieht in der weiblich verfassten, fantastischen Literatur den Beginn von weiblichen Ideen über sich selbst, den Spiegel einer Psyche, die beginnt sich selbst zu betrachten und zu erkennen. Sie bezeugt damit den weiblichen Drang sich nicht mehr nur als das Andere im Sinne des Gegenteils des Mannes zu erkennen, ihre Identität durch das Schreiben selber zu definieren beziehungsweise die Tatsache zu problematisieren, dass ihre gesellschaftliche Identität und die klassische Weiblichkeitsrolle nicht mit ihrem eigenen Selbstverständnis übereinzustimmen scheinen. Es ist eine Falle, in die man leicht tappen kann, hier auf die Suche nach einer universellen Weiblichkeit zu gehen, die ihren Ursprung fernab der Kultur, nämlich in der Natur findet. Auf diesem Pfad landet man jedoch unweigerlich wieder in dem patriarchal kommunizierten Frauenverständnis. In Richters Argumentation verfällt sie allzu oft in essentialistisches Denken, indem sie die Metamorphose den Autorinnen als ihnen ‚von Natur aus‘ naheliegendes stilistisches Mittel zuschreibt. Sie impliziert hier (gar nicht so implizit) wieder das Bild der naturverbundenen Frau, und verstärkt damit selbst das patriarchale dualistische Bild der Frau als Symbol der Natur, während der Mann das Symbol der Kultur darstellt. Diese Zuschreibung einer weiblichen Essenz auf die Texte der Autorinnen ist diesen insofern nicht zuträglich, als dass sie verhindert, die Werke als etwas anderes zu lesen als von Frauen reproduzierte patriarchale Werte und eine Verstärkung von binären Denkweisen.

Auch Cixous‘ Argumentation dreht sich auf ähnliche Weise im Kreis. Was Cixous hier als weiblich versteht ist „undefined, unordered, mysterious and wild“ (Loska 227) und schreibt sich damit eigentlich recht nahtlos wieder in das Frauenbild ein, das im patriarchalen System herrscht. Durch die Aufwertung der weiblichen Intuition, von Frauen als liebevoll-nährenden und gleichzeitig machtvollen Wesen, wird versucht die Frau zu stärken. Im Endeffekt schließt sich hier aber nur ein Kreis wieder, der auf der Suche nach einem Aufbruch der rigiden Rollenverteilung in einem patriarchalen dualistischen System war und doch wieder essentialistische Züge annimmt und den Frauen und der Weiblichkeit eine spezifische Natur einschreibt und sich von der Fluidität und dem stetigen Wandel wegzubewegen scheint: „Sie wollen das Weibliche aufwerten, beschwören gar seine subversive, revolutionäre Kraft und legen die Frauen doch nur wieder *normativ* fest wie gehabt: auf das Imaginäre und Unbewußte, das Imaginative, Emotive, [...]“ (Weber 48). Jede Argumentation, die versucht Frauen eine

spezifische, vermeintlich natürliche Identität zuzuschreiben ist in ihrer feministischen Intention zum Scheitern verurteilt. Weibliche Essenz reproduziert patriarchales Gedankengut, welches auf der Binarität von rigiden weiblichen und männlichen Identitäten basiert.⁶

Die Assoziation von Weiblichkeit mit Intuition oder ähnlichem ist zu kritisieren und gehört aufgebrochen. Gleichzeitig sind es uralte Konstrukte, die vielleicht durch das Motiv der Metamorphose aufgebrochen werden sollen, jedoch zwangsläufig auch Spuren in unseren Texten hinterlassen und aufgrund ihrer Historizität auch eine Existenzberechtigung haben. Entscheidend ist sich der Bedeutung einer Assoziation von Weiblichkeit und Natur bewusst zu sein und die Folgen, die sie historisch sowohl für Frauen als auch für Pflanzen hat(te) in Interpretationen von Erzählungen miteinzubeziehen. Auch in den untersuchten Erzählungen werden teilweise klassische Weiblichkeitsbilder bedient. Nichtsdestotrotz kann die Argumentation einer Befreiung aus patriarchalen Strukturen durch die Verwandlung in eine Pflanze weiterhin verfolgt werden. Die Kritik impliziert bereits eine These zu einer tatsächlichen Befreiung der Frau aus unterdrückenden Strukturen. Weibliche Identität darf nicht normativ festgelegt werden – genauso wenig wie männliche Identität es sein sollte. Um Dualismen, die hierarchische Ungleichheiten hervorrufen, aufzubrechen, gilt es gegenderte Essenz im Allgemeinen als gesellschaftliche Konstrukte zu entlarven (siehe Beauvoir) und Geschlechterrollen sowohl für Frauen als auch Männer aufzubrechen. Die Metamorphose zur Pflanze hat das Potenzial genau solche Experimente durchzuführen, da sie sich vom menschlichen Körper und gerade vom weiblichen Körper, an den so viele Anforderungen gestellt und auf den so viele Bilder projiziert werden, loslösen. Richters Theorie hilft nicht nur dabei weiblich verfasste Metamorphosen zu klassifizieren und sie als spezifische Kategorie zu theorisieren, sondern gibt auch klare Belege dafür, dass sie eine gesellschaftskritische und feministische Funktion innehalten.

„Un Sommeil de Plante“ spiegelt, wie zu erwarten, viele der von Richter herausgearbeiteten Charakteristika der weiblich verfassten Metamorphose wider: In der Kurzgeschichte beschränken sich die Beschreibungen der physischen Verwandlungen auf ein Minimum, Anies Körper rückt hinter der Beschreibung ihrer Psyche in den Hintergrund. In ihrer Lethargie scheint sie sich vor allem in der Dimension des Unbewussten aufzuhalten, ihr Spiel mit Sprache scheint intuitiv und ihre Persönlichkeit enigmatisch und mysteriös. Der Text bezeugt eine intensive Innerlichkeit und legt den Schwerpunkt deutlich auf die Psyche anstatt auf den Körper. Der Text ist insofern in der Lebensrealität der Autorin verankert, als dass auch

⁶ Doch dies muss nicht (per se) so sein, allein Richters Argumentation rutscht hier ins Essentialistische ab und ignoriert die Tatsache, dass die Autorinnen nicht unbedingt ihre eigene ‚Essenz‘ in Form eines Hangs zum Mystischen und Intuitiven, sondern das Erbe der Romantik in sich tragen, welches bereits Cixous und Irigaray als essentialistisch weiblich für sich beanspruchten (vgl. Weber 48).

sie eine Frau in einem patriarchalen System ist. Verfasst in 1976 dient die Erzählung als Spiegel der Zeit, insofern Frauen weiterhin mit den strengen Erwartungen und alternativlosen Lebenswegen (spezifisch der Ehe) konfrontiert werden – Situationen, aus denen viele von ihnen keinen Ausweg sehen. „Un Sommeil de Plante“ problematisiert die Kondition der Frau und die Erwartungen an die Erfüllung ihrer Rollen – also Tochter, als Verlobte, implizit auch an sie als zukünftige Ehefrau und Mutter. Aus diesem Kontext heraus erscheint die Verwandlung als eine Erlösung für Anie und noch bedeutender als eine aktive Entscheidung. Die Metamorphose ist zwar eine Entfremdung von ihrer physischen und psychischen Form, wird aber von Anie als ein erstrebenswerter Zustand wahrgenommen und es wird impliziert, dass Anie durch die Verwandlung zu einer glücklichen und erfüllten Existenz findet. Durch die Problematisierung der Situation der Frau gewinnt diese Erzählung – und nach Richters Argumentation beinahe alle von Frauen verfassten, fantastischen Metamorphose-Erzählungen – eine gesellschaftskritische Kraft. Die Kritik an Richters Theorien kann teilweise auf ihre Kurzgeschichte ausgeweitet werden, wenn man davon ausgeht, dass für sie die Verwandlung in einen Baum als eine Metapher zu einer ‚Rückkehr zu den Wurzeln‘, zu einem ursprünglichen Selbst, zu verstehen ist. Wie sich jedoch später zeigen wird, hat die Verwandlung in eine Pflanze ein ganz eigenes gesellschaftskritisches Potenzial, welches sich von einer patriarchalen Assoziation von Frau und Pflanze trennen lässt.

4.3 Erzählperspektive Han Kang

4.3.1 Sprechende Frauen

In beiden untersuchten Texten von Han finden sich vereinzelte Passagen, die die Perspektiven der Protagonistinnen und damit eine gesonderte Erzählsituation darstellen. Im siebten Kapitel oder Abschnitt von „The Fruit of my Woman“ wechselt die Erzählperspektive vom Ehemann zu seiner Frau. In der Form von imaginären Briefen oder Anrufungen an ihre verstorbene Mutter erzählt die namenlose Ehefrau ihre Perspektive der Geschehnisse. Dabei ist anzumerken, dass diese Textteile eine distinktiv traumähnliche Qualität haben. Die Erlebnisse und Gefühle werden nicht linear erzählt, es gibt Zeitsprünge und Aussagen, die in keinem genauen Moment verankert werden können. Es ist eine Mischung von Beobachtungen, Erinnerungen, Träumen und Emotionen, die fragmentiert wiedergegeben werden; anders als in den Kapiteln, die von ihrem Ehemann erzählt werden, ist dieser Abschnitt nochmals in acht kürzere Abschnitte oder Fragmente unterteilt, was die übergeordnete Struktur (eine Kurzgeschichte aus acht Kapiteln) spiegelt. Die Aufteilung der Erzählperspektive ist interessant und aussagekräftig: Der (Ehe-)Mann hat die Entscheidungsmacht über die Darstellung der

Verwandlung seiner Frau, er breitet die Geschichte über sieben Kapitel aus, die das eine Kapitel seiner Frau umschließen. Die Welt der Geschichte wird von dem Mann bestimmt und erzählt, sie gehört sozusagen ihm. Die Frau trägt ihre eigene Welt in sich selbst beziehungsweise in ihrem einen Kapitel, das wie ein Zugeständnis an die weibliche Perspektive wirkt, die sich als nuanciert und reichhaltig erweist. Die Struktur des Textes und die Verteilung der Erzählperspektive treffen eine übergeordnete Aussage über das Machtverhältnis zwischen dem Ehemann und seiner Frau.

Die Fragmente geben Einblicke in die Psyche der Ehefrau, in ihre Beweggründe, Emotionen und Erfahrungen. Im ersten Abschnitt findet sich eine Anrufung an die Mutter. Die Protagonistin spricht von ihrer Sehnsucht nach ihr. Sie assoziiert die Mutter hier mit Wärme und Sonnenlicht und ihre Sehnsucht nach dem einen scheint die Sehnsucht nach dem anderen zu bedingen. In einem vorherigen Abschnitt hatte der Erzähler schon wiedergegeben, dass seine Frau ihm erzählt hatte, dass sie den Drang hat sich nackt in die Sonne zu stellen. Hier kommt zu dem Eindruck einer Pflanze, die Photosynthese betreibt, noch eine emotionale Komponente hinzu, dadurch dass Sehnsucht nach Sonnenlicht/Wärme und Sehnsucht nach der Mutter zu ein und derselben Bewegung verschmelzen. Die Mutter der Protagonistin und ‚Mutter Natur‘ scheinen hier gleichermaßen gemeint zu sein, wenn die Protagonistin „*mother, mother*“ (Han, „Fruit“ 7) ruft. Im zweiten Abschnitt stellt die Protagonistin ihren Ehemann als nun liebevollen Pfleger dar. Darauf folgend, im dritten Fragment, beschreibt die Protagonistin, wie sie ihre menschlichen Sinne und Wahrnehmungen nach und nach verliert und aber neue Erfahrungen in Form von Vernetzung und Verbindung zu ihrer Umwelt gewinnt. Die Aussicht auf eine vollständige Verwandlung scheint ihr Freude zu bereiten. Das vierte Fragment gibt womöglich die wichtigsten Einblicke in die Identität der Frau. Sie weiterhin an ihre Mutter wendend erzählt sie von Kindheitserinnerungen und wie sie damals, mit 17, ihre Heimat hinter sich gelassen hatte: „It was fear of ending up like you, mother, that made me put such a distance between myself and my home“ (7). Sie erzählt, wie sie unter einem chronischen Unglücklichsein litt, ungeachtet wohin sie ging, und wie sie immer von einem Fluchtinstinkt beherrscht war. Es entsteht der Eindruck, dass sie von unterdrückten Gefühlen getrieben wird, von Angst, aber auch von Wut, die von außen nicht erkennbar ist und sich in unerwartet gewaltvollen Bildern manifestiert: „Sitting with my knees up at the back of the bus, looking as though I wouldn’t hurt a fly, and all that time longing to shatter the window with my fist.“ (7). Sie bezeugt hier Gefühlswelten und eine psychische Tiefe, von der ihr Mann nichts ahnt, eine Sehnsucht und eine Suche nach einem unbestimmten Zustand oder Ort. Im fünften Fragment geht es um ihre Erfahrung beim Arzt und wie dieser meint ihre Organe seien vollkommen still

und dies als normal bewertet. Der verstummte weibliche Körper wird von dem älteren männlichen Arzt normalisiert, die Bedenken der Protagonistin nicht ernst genommen, ihre innere Verkümmernng nicht wahrgenommen. Im sechsten Abschnitt erzählt die Protagonistin ihrer Mutter von ihrem Traum ein Baum zu werden und auf diese Weise, durch ein Wachstum in die Höhe, ihrer Wohnung zu entfliehen. Realität und Traum scheinen hier zu verschwimmen, es kann nicht genau festgestellt werden, ob dies ein Traum ist, den die Ehefrau vor ihrer Verwandlung hatte oder ob es ihre tatsächliche Erfahrung ist, die sie aber nur traumähnlich wahrnimmt. Die zwei abschließenden Fragmente handeln vom Anbruch des Herbstes, von der Trauer des Ehemannes über den möglichen Verlust seiner Frau und ihrer Angst nach dem Winter nicht auf ein Neues zu erblühen. Durch diese Einblicke in die Psyche der Ehefrau kann die Verwandlung nochmals vertieft betrachtet werden. Durch die Perspektive des Ehemannes beeinflusst, verstehen Lesende die Verwandlung vor allem als Flucht vor der Ehe und vor ihrem gegenwärtigen Zustand, mit dem die Frau sehr unzufrieden ist und sich unterdrückt fühlt. Nun wird jedoch deutlich, dass ihr Zustand sich schon seit längerer Zeit durch ihr Leben zieht. Die Verwandlung erscheint so als finales Stadium ihres Fluchtinstinkts, nach einem nächsten Schritt auf ihrer Suche nach Glück und Erfüllung.

In *The Vegetarian* sind die kurzen Passagen aus Yeong-hyes Perspektive durch kursive Schrift gekennzeichnet und erscheinen ebenfalls vage und traumartig. Ihrer Wahrnehmung und inneren Monologen wird proportional zum Text noch weniger Raum gegeben als der Ehefrau in „The Fruit of my Woman“ und durch mehrere intradiegetische Perspektiven, die Yeong-hyes Verwandlung beobachten und kommentieren, erscheint diese meist stumm und immerzu isoliert von ihrem Umfeld und der Außenwelt. Die Einblicke in Yeong-hyes Gedankenwelt sind in Form von stream of consciousness, inneren Monologen präsentiert. Der Text ist fragmentiert, die Erzählung nicht linear und spiegelt die aufgewühlte Psyche der Protagonistin wider, während die Beweggründe und Erinnerungen aus ihrer Vergangenheit zwar erhellt werden, aber gleichzeitig mysteriös bleiben.

Han Kang nutzt also alternative Ausdrucks- und Darstellungsformen, um weibliche Perspektive zu markieren. In *The Vegetarian* geschieht dies auf der Schriftebene dadurch, dass Yeong-hyes Passagen kursiv gedruckt sind, in „The Fruit of my Woman“ ist es ein fragmentierter Kapitelaufbau. Ihre Ausdrucksform kann durchaus an Cixous weibliches Schreiben erinnern. Sie bestätigt somit die Assoziation von weiblicher Psyche mit unkonventionellen schriftlichen und formalen Darstellungsformen. Erfahrung von Zeit, Raum und Emotionen nimmt in diesen Passagen eine alternative Form an, erscheint flüssiger, organischer, unstrukturierter – die klassische Ordnung der Erzählung tritt hier als Priorität in

den Hintergrund, stattdessen werden Emotionalität und Atmosphäre priorisiert. Die Darstellung von weiblicher Perspektive durch stream of consciousness oder traumähnliche Passagen schreibt sich in das Konzept der weiblichen Schrift, wie Cixous es definiert beziehungsweise nicht definiert, ein und wird in diesem Fall scheinbar zielgerichtet dafür genutzt jene Frauen zu kennzeichnen, die bereits ihre Verwandlung/Befreiung begonnen haben. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, dass Anies Gedankenwelt, schon immer mehr pflanzlich als menschlich, ebenfalls einer ähnlichen Darstellungsform bedürfen würde. Gleichzeitig soll dies nicht bedeuten, dass diese scheinbar „praktische[n] Beispiele von *écriture féminine* [...] unsublimierter Ausdruck weiblicher Natur“ (Weber 198) sind. Sie werden gezielt als Marker von Weiblichkeit und Signale einer Abtrennung von der (männlich normierten) Welt- und Textordnung verwendet und drücken hier keine essentialistische Natur aus, sondern sind Stilmittel, um die Positionierung der Frau als Andersartiges in der Gesellschaft zu betonen. Eine Befreiung oder Ermächtigung kann, anders als von Cixous intendiert, nicht allein durch diese Passagen hergestellt werden, jedoch dienen sie dazu, den Kontext, in dem die Verwandlung geschieht, klarer darzustellen.

Es könnte argumentiert werden, dass, wenn Han eine bestimmte Form des Schreibens verwendet, um Weiblichkeit zu markieren, auch In-hye so die Erzählung strukturieren müsste. Stattdessen reiht diese sich in die ‚männliche Erzählweise‘ ein, gehört strukturell hier zu den männlichen Figuren und Erzählperspektiven. Diese Einordnung von Han spricht dafür, dass In-hye als Erzählerin ‚männlich‘ konnotiert ist, insofern als dass sie die patriarchalen Strukturen stützt und den Großteil der Erzählung ihre Rolle als „gute Frau“ zu erfüllen sucht. Sie ist eine jener Frauen, die „Weiblichkeit wie Männer [imaginiert]“ (Nieberle 56), ohne sich zunächst dessen bewusst zu sein. Erst durch Yeong-hyes Verhalten findet sie ein konkretes Bewusstsein und Worte für ihre Unfreiheit und die Arten, in denen sie sich immer in Rollen hat zwängen lassen. Ihre Befreiung beginnt erst zu Ende der Erzählung und ihre Verwandlung oder Entwicklung werden noch offengelassen, weshalb ihre Sprache/Schrift diesen Wandel noch nicht widerspiegeln.

Gleichzeitig muss auch festgehalten werden, dass alle Texte selbst die Assoziation von Frauen und Pflanzen betonen, und zwar bereits vor den Verwandlungen. In keinem Text scheint die Wahl der Verwandlung in eine Pflanze zufällig, sondern sehr naheliegend, als gäbe es eine logische Korrelation zwischen Frauen und Pflanzen. Die Protagonistinnen erscheinen als *pflanzliche* Frauen, als mit Pflanzen auf irgendeine mysteriöse Weise verbunden, bevor die Verwandlung überhaupt einsetzt. Anie, die namenlose Ehefrau und Yeong-hye werden alle auf die ein oder andere Weise als ruhig und introvertiert dargestellt. Anie wird bereits von Anfang

an mit einer Pflanze verglichen und ihr werden pflanzliche Eigenschaften zugeschrieben. In „The Fruit of my Woman“ identifiziert sich die namenlose Ehefrau mit den Zimmerpflanzen um sie herum, die langsam eingehen. Zimmerpflanzen und Hausfrauen scheint das gleiche Schicksal bestimmt zu sein. Die pflanzliche Komponente in *The Vegetarian* ist weniger offensichtlich, jedoch gibt es einige Passagen in denen auch Yeong-hye schon früh in der Geschichte pflanzliche Eigenschaften anzunehmen scheint. Ihre Passivität, „her indifference to social conventions, and her reticence and taciturnity“ (Zolkos 111) erscheinen pflanzenähnlich. Ähnliches kann über Anie und die namenlose Ehefrau gesagt werden: Introvertiertheit und Passivität schlagen hier eine Brücke zwischen Frau und Pflanze. Die Implikationen dessen werden in einem späteren Kapitel tiefer untersucht.

Obwohl in dieser Arbeit gegen eine patriarchale Assoziation von Frau und Pflanze argumentiert wird, also eine Assoziation, die negative und einengende Folgen für Frauen hat, wird das Bild in den Texten durchaus bedient. Ein Bewusstsein über Missstände, hebt diese Missstände schließlich nicht automatisch auf. Gleichermäßen führt das Bewusstsein über die Konsequenzen einer normativen Assoziation von Frauen und Pflanzen nicht dazu, dass diese Assoziation nicht mehr existiert oder, dass sich Frauen nicht mehr über sie definieren. Die Tradition ist so alt, dass, auch wenn es womöglich keine naturgegebene Verbindung zwischen Frau und Natur gibt, es mit Sicherheit eine kulturelle Verbindung gibt, die nicht ohne Weiteres aufgehoben werden kann. Darüber hinaus bietet im Hinblick auf diese Primärtexte die Assoziation von Frau und Natur die Möglichkeit zu einem Gedankenspiel in Bezug auf den schwer fassbaren Akteur der Metamorphose. Berthelots Klassifikationen zurate ziehend, lässt sich nicht genau beantworten, ob es sich um die Natur als Akteur handelt oder ein menschliches Wesen also das Subjekt, hier die Frauenfiguren, selbst als Akteur. Betrachtet man Frauen aber, nach Richter, als Wesen, die die Natur personifizieren oder eine mit der Natur assoziierte Kraft in sich tragen, könnten das weibliche Subjekt und die Natur als ein und derselbe Akteur gesehen werden. Diese „Nature occulte“ (51) von der Berthelot spricht, befindet sich womöglich in der Frau selbst und beide gemeinsam sind somit Akteure der Metamorphose.

4.3.2 Männliche Geschichtsschreibung

Alle drei Primärtexte haben überwiegend männliche Erzähler, männlich konnotierte Erzähler (In-hye) oder ‚neutrale‘ Erzähler, die gemeinhin als männlich wahrgenommen werden. Wie bereits in Bezug auf „The Fruit of my Woman“ erläutert, zeigt dies auf einer Metaebene die Herrschaftsmacht der Männer, die die Geschichte und die Welt aus ihrer Perspektive darstellen und konstruieren können. Frauen erscheinen unter diesem männlichen Blick stumm und passiv. Diese Erzählsituation ermöglicht aber auch eine erhöhte Sensibilität für die

Befreiungsversuche der Frau. Die unterdrückenden Umstände und Situationen, in denen sie sich befinden, werden durch die Blicke und Worte der Erzähler dargestellt und die Protagonistinnen müssen sich nicht nur aus der patriarchalen Struktur innerhalb der erzählten Welt, sondern auch aus dem ihnen zugewiesenen Platz im Text herauswinden. Dieser Befreiungsversuch aus dem Text selbst kann in den stream of consciousness Passagen der Ehefrau und Yeong-hye gelesen werden. Die inhaltliche Verwandlung in eine Pflanze befreit sie von ihrem weiblichen Körper, die Formulierung ihrer eigenen Gedanken fungiert als Störfaktor in einer männlich verfassten Schriftwelt.

4.4 Feminismus und südkoreanisches Frauenbild

Die Konzepte von weiblicher Identität und feministische Ansätze zum weiblichen Subjekt, die hier genannt wurden, stammen alle aus dem US-amerikanischen und europäischen Raum. Dort wird gemeinhin zwischen drei Wellen des Feminismus unterschieden, die verschiedene Ansätze und Ansprüche verkörpern. Der liberale Feminismus oder auch „Feminism of Uncritical Equality“ (Plumwood 11) basiert auf einer Perspektive, die schon Mary Wollstonecraft im 18. Jahrhundert artikulierte, nämlich dass Frauen sich Zutritt zu männlichen Sphären verschaffen können und sollen, indem sie ‚männliche‘ Attribute annehmen (vgl. ebd.). Der radikale Feminismus oder „Feminism of Uncritical Reversal“ (ebd.) wendet sich vom männlichen Ideal und von der männlichen Vorherrschaft ab und agiert auf der Basis von „subversion, resistance and replacement“ (ebd.). Weiblichkeit wird hier nicht nur aufgewertet, sondern als dem Männlichen überlegen verstanden. Diese erste und zweite Welle des Feminismus werden heute als problematisch oder nicht ausreichend verstanden, weil sie die Dualismen von Mann/Frau oder Kultur/Natur nicht in Frage stellen, sondern nur eine andere Umsortierung innerhalb des bestehenden Systems fordern. Die dritte Welle setzt genau bei diesem Punkt an. Es stellt die dualistische Konstruktion von männlichen und weiblichen Identitäten in Frage und darüber hinaus, das Konzept des Menschen (vgl. Plumwood 12, 13). Es sollen normative und binäre Strukturen auf einer generellen Ebene aufgebrochen werden. Nicht-Binarität, Queerness und Intersektionalität sind Schwerpunkte des heutigen Feminismus in der westlichen Welt. Dazu gehört auch, die nicht-menschliche Welt aufzuwerten, beziehungsweise Natur nicht mehr als der Kultur unterlegen anzusehen und somit die Rechtfertigungen für die Unterdrückung der Natur außer Kraft zu setzen. Sowohl Frauen als auch Natur sollen nicht mehr als Umwelt/Hintergrund für männliche (menschliche) Aktion und Erfolge positioniert werden. Dies würde auch bedeuten, dass eine Assoziation von Frau und Natur keine sich bedingende Unterdrückung mit sich bringen würde. Im Sinne eines Ökofeminismus im Einklang mit der dritten Welle des Feminismus, können sich Frauen mit der

Natur positionieren „against a destructive and dualizing form of culture“ (Plumwood 13) und somit in Protest gegen ein auf Binarität basierendem System.⁷

Dagegen gilt Südkorea als „a country that ranks among the lowest in the world in gender equity“ (J. Han, Chun 245) und dessen normative Weiblichkeitsvorstellungen noch stark die Lebensrealität von Frauen kontrollieren. Die ideale südkoreanische Frau ist aufopferungsvoll (vgl. 246), unterwürfig und gehorsam. Ihre Aufgabe ist es, vor allem Mutter zu sein und die Familie zu priorisieren (vgl. H. Kim 248). Ein oft genannter Grund für die Unterdrückung der Frau ist der „Confucian moral code that assumes a primary role for women in maintaining family relationships“ (Palley 1152). Obgleich feministischer Aktivismus in Südkorea erst in den 70er Jahren Fahrt aufnahm, wird er als „one of the paradigmatic cases of success“ (Suh, Park 327) bezeichnet. Dies bezieht sich allerdings vor allem auf Fortschritte auf staatlicher und legaler Ebene. Innerhalb der Gesellschaft und auf der Ebene der Familie ist die südkoreanische Kultur nach wie vor eine traditionelle; in der Theorie herrscht zwar eine rege „adaption of Western feminist theory“ (ebd. 345), doch in der Realität werden Frauen in Südkorea nach wie vor mit traditionellen Weiblichkeitsbildern konfrontiert (vgl. Palley 1153). Darüber hinaus gibt es in Südkorea eine hohe Rate von Fällen domestizierter Gewalt und es war ein langer Weg diese zu kriminalisieren (Suh, Park 341). Dieser kurze Anriss der kulturellen und feministischen Situation in Südkorea soll vor allem dazu dienen, deutlich zu machen, inwiefern die Situationen der Protagonistinnen in Hans Erzählungen sowohl als ‚normal‘ in ihrem kulturellen Kontext, als auch besonders einengend und erdrückend verstanden werden können. Feministischer Aktivismus gehört in Südkorea keineswegs der Vergangenheit an. Radikale feministische Bewegungen wie 4B, in der Frauen Sex, Ehe und Kinderkriegen mit Männern kategorisch ablehnen, um die damit verbundenen Gefahren und Leiden zu umgehen, zeigen, dass Feminismus nach wie vor ein aktuelles Thema in der koreanischen Gesellschaft ist.

Gleichzeitig befreien sich die Frauen aber auch von ihrer normativen Weiblichkeit. Ein Beispiel dafür ist der Aspekt der Sexualität. Wie auch bei Ovids Daphne führt die Verwandlung in einen Baum dazu, dass die Protagonistinnen ihre menschliche Sexualität und menschliches Verlangen hinter sich lassen. In *The Vegetarian*, wo sexuelle Gewalt explizit problematisiert wird, tritt dies besonders deutlich zutage. Yeong-hye wendet sich von menschlichem, normativen, sexuellen Verlangen ab. Dies wird bereits dadurch ausgedrückt, dass sie aufhört Fleisch zu essen. Ihr abgemagerter Körper steht symbolisch für einen Verlust von sexuellem Verlangen:

⁷ Vgl. auch Donna Haraways „Situated Knowledge“ (1988) für eine vertiefte Argumentation bezüglich der Umwertung der Natur als aktiv.

„The link between an appetite for food and an increased sexual drive, as well as the association between hunger and libido, has been a persistent theme in sexology [...] and in popular culture, which also sexualized food itself, especially meat.” (E. Kim 145)

Sowohl Fleisch als auch normativen Sex, vor allem mit dem eigenen Ehemann, abzulehnen, kann nicht nur als gesellschaftskritisches Verhalten per se gelesen werden, sondern setzt sich konkret mit den Erwartungen, die an Frauen gestellt werden, auseinander. Aus einer südkoreanischen Perspektive wirkt dieses Verhalten nochmals ausgefallener, nicht nur, weil Fleisch so einen hohen Stellenwert in der Kultur hat, sondern auch wegen der niederen Geburtsraten in Südkorea, „the lowest fertility rate in the world“ (142), aufgrund derer vor allem Frauen dazu ermutigt werden sollten mehr Kinder zu bekommen. So gesehen positioniert sich Yeong-hye gleich zwei Mal anti-patriotisch und lehnt klassische Ansprüche an Frauen ab, wie attraktiv und begehrenswert zu sein und das sexuelle Verlangen von ihren Ehemännern zu befriedigen. Tatsächlich hat keine der Protagonistinnen ein Kind. Es ist vor allem die Ehe selbst, die als Symbol für die Unterdrückung der Frau steht. In diesen Texten ist die Ehe ein Konstrukt, das die weibliche Subjektivität untergräbt und Frauen in einem „state of suspended living death in both legal and social terms“ (Ditto 12).

5 Blicke von außen

5.1 Mr. Cheong und die Mütter

Das Motiv der Metamorphose kann, wie gezeigt wurde, eine gesellschaftskritische und feministische Funktion haben. Darüber hinaus problematisieren alle vorliegenden Primärtexte die Rolle der Frau in der Gesellschaft und stellen unangepasste Frauenfiguren dar, die mit ihren gesellschaftlichen Zuschreibungen und den an sie gestellten Erwartungen hadern und die scheinbar aussichtslose Suche nach einem erfüllten Leben und einer frei ausgelebten Identität symbolisieren. Die Frage, wie das Umfeld reagiert und von der Verwandlung beeinflusst wird ermöglicht es, Aussagen über das gesellschaftskritische Potenzial der Werke zu treffen, sowie auch über die Frage, ob die Verwandlung positiv, als Selbstermächtigung und Katalysator für einen allgemeineren menschlichen Wandel, oder negativ, als gescheiterten Versuch der Flucht und negierten Vorschlag für eine bessere Welt, gelesen werden kann.

Die zwei Figuren in Anne Richters Kurzgeschichte, die neben der Protagonistin eine Rolle spielen sind Georges und Anies Mutter. Zu dem Zeitpunkt, an dem die Erzählung einsetzt, wohnt Anie noch bei ihrer Mutter. Von einem Vater wird nicht gesprochen, jedoch sind anscheinend regelmäßig Gäste zu Besuch (vgl. Richter 27). Der Charakter ihrer Mutter wird nicht weiter ausgeführt, sie erscheint erst aktiv im Geschehen, als ihre Tochter sich bereits in ihren Blumentopf eingepflanzt hat. Anie nimmt Schmerz in den Augen ihrer Mutter wahr, als

diese sie zum ersten Mal so sieht (vgl. ebd.), ihre Worte zeugen jedoch vor allem von Wut und Enttäuschung: „De ta part, je m’attendais au pire, mais pas à cela, pas à cela“ (ebd.). Ihre Mutter beweist hier einen Mangel an Empathie und emotionaler Verbindung zu ihrer Tochter. Sie ist vor allem empört, dass ihre Tochter es wagt, so aus der Reihe zu tanzen. Nachdem sich diese jedoch wehrt und ihr sagt, dass sie dieses Mal nicht klein begeben wird (was bedeutet, dass sie dies schon oft getan hat), beginnt ihre Mutter ‚das Problem‘ einfach zu ignorieren. Anies Mutter verhält sich so, als würde ihre Tochter nicht mehr existieren, ihr leerbleibender Stuhl am Esstisch wird in eine Ecke gestellt (der Ort der Scham?), ihr Bett auf den Dachboden gebracht, ihre Klamotten an die Armen verschenkt (vgl. ebd.). Wenn Gäste sich nach Anie erkundigen, werden wahllose Ausreden erfunden. Sie sei im Bett oder auf Reisen oder einfach zu schüchtern, um sich zu zeigen (vgl. 29). Auf diese Weise wird sie von ihrer Familie für ihr unkonventionelles Verhalten ausgestoßen. Ihrer Mutter ist nur wichtig, den Schein von Anstand aufrecht zu erhalten und sie möchte sich mit ihrer Tochter nicht mehr auseinandersetzen, kein einziges Mal blickt sie noch zu ihrer Tochter auf, während sie mit gesenktem Blick um den Topf herum saugt, und eines Tages vergisst sie vermeintlich die Jalousie hochzukurbeln (vgl. 27). Es wird in Betracht gezogen, dass ihre Mutter hofft, die Tochter würde auf diese Weise sterben: „Peut-être espérait-elle, en la privant de lumière, la voir se faner et mourir“ (ebd.). Auch Anie ist dieser Meinung, denn sie sagt zu Georges: „Ma mère ne dit rien, mais je sais qu’elle veut en finir le plus vite possible“ (28). Die Vehemenz und Grausamkeit der Reaktion ihrer Mutter kann zunächst überraschend erscheinen, kann aber in der Geschichte als symbolisch für die Reaktion der Gesellschaft auf Frauen, die sich ihren eigenen Weg suchen und von denen an sie gerichteten Erwartungen befreien, gelesen werden.

Im ersten, von Mr. Cheong, Yeong-hyes Ehemann, erzählten Abschnitt von *The Vegetarian*, zeigt sich am deutlichsten die vehemente und ablehnende Reaktion des Umfelds auf die Veränderungen der Protagonistin. Mr. Cheong ist in seinen Meinungen absolut in patriarchalen Strukturen verankert und sieht in seiner Frau vor allem eine Funktion: Sie ist dafür da, sich um den Haushalt zu kümmern, ihn zu bekochen und sein gesellschaftliches Image als verheirateter, rechtschaffener Mann zu vervollständigen. Auch Frauen im Allgemeinen haben, seiner Auffassung nach, keine facettenreichen Persönlichkeiten; für ihn sind sie entweder hübsch, intelligent, sinnlich oder die Töchter von reichen Eltern (vgl. Han, *TV* 18). Diese Attribute sind für ihn in einer Ehefrau allerdings nicht erstrebenswert, da sie nur seine „carefully ordered existence“ (18) durcheinanderbringen würden. Er hat Yeong-hye wegen ihrer vermeintlichen Mittelmäßigkeit, ihrem Mangel an außergewöhnlichen Charakteristika zur Frau

genommen und fühlt sich beinahe persönlich hintergangen als Yeong-hye beginnt aus der Reihe zu tanzen:

„How could she be so self-centered? [...] The very idea that there should be this other side to her, one where she selfishly did as she pleased, was astonishing. Who would have thought she could be so unreasonable?“ (13)

Mr. Cheong zeigt sich bereits in Bezug auf die kleinste Unstimmigkeit intolerant und verurteilend. Nämlich bewertet er die Vorliebe seiner Frau keinen BH zu tragen abwertend (sie habe nicht die richtigen Brüste für eine solche Entscheidung) und reagiert mit Unverständnis und Empörung darauf, dass sie sich keine Gedanken darüber mache, welches Licht dies auf ihn werfen würde. Er ist davon eingenommen, wie er in den Augen der Gesellschaft erscheint, von der Einhaltung der „rules of etiquette“ (37). Dies wird in der Szene, in der Yeong-hye und Mr. Cheong an einem Arbeitsdinner teilnehmen, nochmals unterstrichen. Bereits vor der Ankunft lässt sich erkennen, dass Yeong-hye ihre Rolle nicht mehr zu voller Zufriedenheit erfüllt, weil sie keine schicken Schuhe mehr besitzt, nachdem sie alle Lederschuhe weggeworfen hat (vgl. 20). Die Tatsache, dass sie kaum noch spricht, beunruhigt ihren Ehemann zuerst im Hinblick auf das Dinner, aber er beruhigt sich mit dem Gedanken, dass ihr Verhalten dem traditionellen Frauenbild entspricht, „demure and restrained“ (21). Erst als sie ankommen und Yeong-hye ihre Jacke auszieht, muss ihr Ehemann entsetzt feststellen, dass sie wieder keinen BH trägt: [...] to my utter mortification I saw that the outline of her nipples was clearly visible through the fabric“ (21). Mr. Cheong zufolge verdrehen sich die anderen Gäste ihre Hälse, um Yeong-hyes *faux-pas* zu sehen, es ist jedoch unklar, ob dies tatsächlich der Fall ist oder ob es Mr. Cheongs eigene panische Wahrnehmung der Situation ist. Die Tatsache, dass Yeong-hye keinen BH trägt, wird weder von In-hye noch von deren Ehemann in den späteren Teilen der Erzählung aufgegriffen und wirkt so vor allem wie eine Obsession Mr. Cheongs, der nichts duldet, was aus dem Rahmen fällt.

Die Konversation des Dinners zeigt außerdem die generelle Reaktion der koreanischen Bevölkerung zu Vegetarismus. Neben der Tatsache, dass in *The Vegetarian* immer zuerst mit der Frage reagiert wird, ob man denn ohne Fleisch überleben könne, sticht eine Aussage besonders hervor:

„I’d hate to share a meal with someone who considers eating meat repulsive, just because that’s how they themselves personally feel... don’t you agree? Imagine you were snatching up a wriggling baby octopus with your chopsticks and chomping it to death – and the woman across from you glared like you were some kind of animal. That must be how it feels to sit down and eat with a vegetarian.“ (24)

Es scheint absurd, wie die Rednerin hier ihren Fleischkonsum normalisieren möchte und dabei mit schockierend brutalem Vokabular davon spricht, wie sie buchstäblich einen Baby-Oktopus zu Tode malmt und dafür nicht verurteilt werden möchte. Auffällig ist auch ihre Formulierung ‚like some kind of animal‘. Tiere werden hier als grausam und unzivilisiert markiert, ohne

moralischen Kompass – wilde Wesen, die potenziell auch Abscheu oder Angst auslösen können. Der Vergleich zum Tier scheint aber irrational in einer Situation, in der es darum geht, dass Menschen Tiere essen. Menschen, die Tiere essen, bestätigen nur ihren eigenen tierischen Status. Das Tierische wird hier als „a location of violence“ (E. Kim 157) verortet, und obwohl die Rednerin sich dessen nicht bewusst ist, schreibt sie Menschen auch in diese animalische Kategorie ein. Ihr gegenüber sitzt Yeong-hye, die als Vegetarierin das Pflanzliche und damit Gewaltlosigkeit symbolisiert. Dieses Gespräch bei Tisch zeigt also erstens, dass in der Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt viel Unverständnis für Vegetarismus herrscht, *vor allem* aus ethischen Gründen. Mr. Cheong räumt ein schon einmal davon gehört zu haben, dass Leute aus gesundheitlichen Gründen auf Fleisch verzichten oder um abzunehmen. Zweitens zeigen die Reaktionen, dass die Gesellschaft nicht gerne Leute sieht, die ihren eigenen Weg gehen, weil sie sich dadurch persönlich angegriffen und hinterfragt fühlen. Ihnen wird ein Spiegel vorgehalten, den sie um jeden Preis meiden möchten. Dies erinnert an Anies Mutter, die ihrer Tochter nach der Verwandlung keinen einzigen Blick mehr zuwirft. Die Attitüde von Mr. Cheong und der Gesellschaft beim Dinner stehen repräsentativ für die „strong emphasis on collectivity on the Korean ethos“ (E. Kim 145). Kein Fleisch zu essen oder andere Sonderwünsche bezüglich Ernährung zu haben, wird in der koreanischen Kultur zumeist vor allem als Störung der Harmonie wahrgenommen und als solche verurteilt (vgl. ebd.).

Auch Mr. Cheong ist ein Paradebeispiel dafür, dass sich von ‚Störungen der Ordnung‘ gemeinhin abgewandt wird, anstatt sie zu untersuchen und ihnen eventuell mit Neugierde oder Verständnis entgegenzutreten. Je mehr die Verwandlung voranschreitet, desto mehr stellt er fest, dass er seine Frau überhaupt nicht kennt (vgl. Han, *TV* 15), dass er sie nicht versteht und darüber hinaus kein Interesse daran hat sie zu verstehen (vgl. 18). Eine kleine Weile hält er an der Ehe fest, aber als sich herausstellt, dass Yeong-hye nie wieder zu seiner Zufriedenheit ihre Rolle als Hausfrau erfüllen wird, lässt er sich von ihr scheiden und fühlt sich zudem im Recht dies zu tun, wie In-hyes Ehemann im zweiten Teil erzählt:

„What threw him was the way that his brother-in-law seemed to consider it perfectly natural to discard his wife as though she were a broken watch or household appliance. ‘Now don’t go making me out to be some kind of villain. Anyone can see that I’m the real victim here.’” (70)

Die Objektifizierung der Frau ist für ihn etwas, worauf er als (Ehe-)Mann ein natürliches Recht hat. Yeong-hyes Eltern scheinen vor allem davon eingenommen, wie ihre Tochter in den Augen ihres Ehemannes erscheint und auch ihre überwiegenden Reaktionen zeigen eine Sorge, darüber, dass Yeong-hye ihre Rolle als Ehefrau nicht angemessen erfüllt. Sie reagieren mit Entsetzen und Unverständnis auf die Information, dass ihre Tochter kein Fleisch mehr isst. Die Bestürzung steigt noch, als Mr. Cheong berichtet, dass Yeong-hye sich nicht dem Willen ihres

Ehemannes beugt und Fleisch immer noch ablehnt, obwohl er damit nicht einverstanden ist (vgl. 27). In ihren Augen ist es eine Schande, dass Yeong-hye ihren Pflichten als Haus- und Ehefrau nicht nachkommt und sich weigert Fleisch für ihren Ehemann zu kochen. Anstatt ‚das Problem‘ jedoch zu ignorieren, wie es Anies Mutter getan hat oder es trotz Unverständnis zu akzeptieren, wie Georges, reagiert Yeong-hyes Familie mit Gewalt. Ein Familientreffen eskaliert dramatisch, nachdem Yeong-hye sich weiterhin weigert Fleisch zu essen und sich partout nicht überreden lassen will, was dazu führt, dass ihr Vater sie zuerst ohrfeigt und dann ihren Bruder und Ehemann anweist ihre Arme festzuhalten, damit er gewaltsam ein Stück Fleisch in ihren Mund schieben kann (vgl. 38). Es ist der gewaltsame Versuch, Yeong-hye in ihre Schranken zu weisen, eine aufmüpfige Frau grausam in ihre Rolle zurückzuzwängen und sie daran zu erinnern, dass sie machtlos ist.

Yeong-hye reagiert darauf mit Verzweiflung und Stärke. Lieber als sich ihrem Schicksal zu beugen, versucht sie sich das Leben zu nehmen – ironischerweise mit einem Küchenmesser. Zudem gibt die Reaktion ihrer Familie Einsichten über die Konventionen in Korea, welche im vorangegangenen Kapitel kurz thematisiert wurden – zum Beispiel wird von Yeong-hye erwartet den Worten ihres Vaters und ihres Ehemannes Folge zu leisten und die Nichterfüllung dieser Erwartungen stellt eine Schande für die Familie dar. Die Familie versteht ihr Verhalten als eine Absage an das Konzept des *„familism – a term indicating that supporting and preserving the role of family dominates the values of an entire social system“* (Palley 344), welches einen hohen Stellenwert in der südkoreanischen Gesellschaft hat.⁸ Yeong-hyes Vater wird als brutaler Patriarch dargestellt und als der Grund für ihre Kindheitstraumata. Durch seine Vorgeschichte beim Militär wird jedoch auch angestoßen, dass sein Verhalten möglicherweise *„in the geopolitical and historical specificity of South Korea“* (E. Kim 153) unterstützt und verstärkt wurde. Dadurch wird häusliche Gewalt mit staatlicher Gewalt und imperialistischen Beziehungen zwischen Südkorea und den Vereinigten Staaten verbunden (vgl. ebd.). Die rigiden patriarchalen Strukturen werden auch von anderen Frauen verstärkt (vgl. 155), nicht nur von Yeong-hyes Mutter, sondern beispielsweise auch in nebensächlichen Kommentaren, wie jener der Ehefrau von Yeong-hyes Bruder, die fragt: *„How can he beat his daughter in front of her husband?“* (43). Die häusliche Gewalt per se wird hier nicht als Problem empfunden, sondern eher die Erschütterung der Hierarchien zwischen Ehemann und Vater einer Frau. Im Krankenhaus bezeugt das Verhalten von Yeong-hyes Mutter einerseits eine gewisse Fürsorge und Angst um ihre Tochter. Durch deren abgemagerten Körper sieht sich die ältere Frau in ihrer

⁸ Dies zeigt sich unter anderem dadurch, dass häusliche Gewalt an Frauen vor allem deswegen als Menschenrechtsverletzung in Südkorea anerkannt wurde, weil argumentiert wurde, dass diese *„negative consequences of family relationships“* (Suh und Park 341) mit sich bringen würde.

Annahme bestätigt, dass man ohne Fleisch nicht überleben kann und sie versucht Yeong-hye etwas Fleisch unterzujubeln. Gleichzeitig symbolisiert ihr Verhalten auch, wie sehr sie in ihren Wertvorstellungen festgefahren ist und dass es ihr unmöglich ist, eine andere Art zu existieren in Betracht zu ziehen. Sie erlebt, wie ihre Tochter versucht einer Rolle zu entfliehen, die sie selbst bereits ihr ganzes Leben lang erfüllt und zu der sie vermutlich niemals eine Alternative gesehen hat. In diesem Sinne gleicht sie Anies Mutter. Beide Frauen gehören einer älteren Generation an und können den Freiheitsdrang ihrer Töchter entweder nicht verstehen, sich nicht daran erinnern ihn selbst je gehabt zu haben oder haben ihn bereits lange als unerreichbar begraben. Sie symbolisieren außerdem Frauen, die die patriarchalen Strukturen so sehr verinnerlicht haben, dass sie deren unterdrückende Effekte überhaupt nicht mehr wahrnehmen bzw. sie selbst gar als positiv empfinden und somit anderen Frauen – wie zum Beispiel Yeong-hye – schaden.

Die Mutterfigur in „The Fruit of my Woman“ kommt nur indirekt vor, als sich die Ehefrau im siebten Abschnitt mental an sie wendet. Auf diese Weise wird deutlich, dass auch ihre Mutter wohl ein konventionelles Leben gelebt hat und der klassischen Weiblichkeitsrolle entsprach, was der Grund für die Flucht der Protagonistin aus ihrem Heimatsort war, da sie auf keinen Fall wie ihre Mutter enden wollte (vgl. 7). Die Mütter in allen drei Erzählungen stellen angepasste, unterwürfige Frauen dar, die sich ihrem vorgeschriebenen Schicksal ergeben haben und ihren Töchtern nicht bei ihrer Befreiung helfen können, geschweige denn wollen.

Über diese oberflächlichen Reaktionen hinaus zieht sich aber noch eine andere, emotionalere Reaktion durch die Erzählungen, vor allem in *The Vegetarian*. Neben Empörung, Erstaunen und dem Schock darüber, dass Yeong-hye es wagt mit Konventionen zu brechen und ‚Nein‘ zu sagen, herrscht unterschwellig auch eine Angst bei denjenigen die ihre Verwandlung bezeugen. Mr. Cheong berichtet zu Beginn, als er seine Frau eines Nachts still und stumm in der Küche findet, von der Unfähigkeit sie berühren zu können: „[...] I found myself unable to touch her. I didn’t even want to reach out to her with words” (9). Er verwendet Worte, wie “unfamiliar” (11), “strange” (11), “ominous” (17) und „utterly unknowable“ (25) um Yeong-hye zu beschreiben, und spricht von einem „crazy spiel“ (17) in Bezug auf ihr nächtliches Verhalten. In den Augen anderer erkennt er „curiosity, astonishment, and contempt“ (22) und berichtet, wie mit Entsetzen auf ihre Blicke reagiert wird, die nicht die angebrachte weibliche Demut in sich tragen. Yeong-hyes Veränderungen bekommen durch Mr. Cheongs Beschreibungen beinahe etwas Fantastisches und vor allem etwas Unheimliches. Er beschreibt sich selbst als jemand, der keine „outlandish notions“ (31) in seinem Weltbild zulässt und sehr bodenständig ist. Trotzdem wird er jedes Mal von „strange, ominous premonitions“ (31) erfasst,

wenn er seine Frau vergewaltigt und berichtet, wie die Atmosphäre in seiner dunklen Wohnung ihn frösteln lässt (vgl. 31). Ein „feeling of abhorrence“ (31) sucht ihn heim, wenn er Yeong-hye anschaut. Ihr Verhalten, das ihm fremd und unverständlich ist, wirkt durch seine Augen gruselig und abscheulich:

„The whole affair made my flesh crawl. It just didn't seem right. Right then, thinking about my wife didn't cause me shock and confusion, so much as an intense feeling of disgust.“ (52)

Auch In-hyes Ehemann berichtet von einem Gefühl der Angst in Bezug auf Yeong-hye. Er fühlt sich einerseits fasziniert und angezogen von ihr, andererseits löst der Gedanke sie zu sehen Angst aus (vgl. 73), nicht nur weil er von seiner sexuellen Begierde übermannt werden könnte, sondern weil ihre „uncanny serenity“ (76) ein großes Unbehagen in ihm auslöst und ihm unheimlich ist. Ihr Verhalten erscheint ihm so untypisch oder außergewöhnlich, „that anyone watching would feel uneasy, and want to look away“ (86). Die fantastische Komponente nimmt in Bezug auf sein Kunstprojekt, das außer Kontrolle gerät, eine andere Form an und löst trotz seines Verlangens ebenfalls Unbehagen aus: „He shuddered at the appalling nature of their union“ (179). Was er mit seinen Videos schafft, ist „somehow repellent and yet compellingly beautiful“ (179).

Diese Gefühlsbezeugungen von Abscheu, Angst und Unheimlichkeit als Reaktionen auf die Metamorphose gewinnen weiter an Tiefe, wenn man Julia Kristevas Konzept des Abjekten miteinbezieht. Das Abjekte ist „an experience of unmatched primordial horror“ (Becker-Leckrone 20) und findet seine Ausformulierung in der Literatur (vgl. 20). Es erscheint in Momenten identitärer Krise und zeigt eine Problematik der Abgrenzung zwischen dem Selbst und dem Anderen auf, was das Subjekt in Angst und Schrecken versetzt, weil es sich in seiner Existenz bedroht fühlt (vgl. 30). Das Subjekt wird nicht als „fixed entity“ verstanden, sondern als ein „locus of determining forces“ (22):

„[...] the subject both produces and is produced by structures of meaning that are multiple, illogical, and often at odds, matters of the body and culture as well as the mind.“ (22)

Die Normen der Gesellschaft werden in der Abgrenzung zum Anderen geschaffen und gerade in den Grenzregionen des Selbst und der Kultur geformt. Grenzregionen scheinen immerzu Orte der potenziellen Veränderung darzustellen. So sind sie bei Deleuze und Guattari Zonen, in denen das ‚Werden‘ das größte Potenzial hat und in den Austausch mit anderen Grenzzonen gehen kann. Wenn jedoch bei Deleuze und Guattari das Werden und die Veränderung ein positives Potenzial haben, sind die Grenzen des Selbst und der Kultur (vgl. Becker-Leckrone 30) nach Kristeva Orte, die das Subjekt, das sich in rigiden Strukturen am sichersten fühlt, mit Angst erfüllen. Yeong-hye begibt sich auf der Suche nach innerem Frieden freiwillig in diese Grenzzonen und sucht dort nach einer neuen Identität fernab von Gewalt. Für sie ist die

Dekonstruktion ihrer eigenen Identität etwas Erstrebenswertes und Positives, etwas potenziell Bereicherndes, während die Gesellschaft diese Frau, die sich freiwillig an die Ränder ihrer vorgeschriebenen Identität und der kulturellen Erwartungen begibt, misstrauisch und angstvoll betrachtet.

Das Abjekte ist vor allem ein Konzept der Angst, das durch den *Prozess* der Problematisierung des Subjekts in Erscheinung tritt:

„[...] Kristeva's abjection concerns fear of neither objects nor subjects, but rather the threat of indistinction between the two. This indistinction presents itself, definitely, as a crisis of place and identity" (33).

In den Reaktionen von Yeong-hyes Umfeld wurde bereits aufgezeigt, dass ihre Verwandlung zur Folge hat, dass sich andere Menschen in ihrer Identität angegriffen oder bedroht fühlen. Dadurch, dass sie Konventionen aufbricht, stellt sie die gesellschaftliche Norm in Frage und jene, die sich durch diese Normen und durch ihren festen Platz in der Gesellschaft definieren, reagieren vehement mit Ablehnung auf die Bedrohung ihrer Lebensrealität. An den Normen wird panisch festgehalten, denn sie erscheinen als der einzige Schutzschild gegen die schleichende, primitive Angst, die in den Figuren durch Yeong-hyes Verhalten ausgelöst wird. Je vehementer und radikaler die Abgrenzung zum Anderen, desto verstärkter wirken die Normen und desto sicherer wiegen sich die Charaktere in ihrer Identität. Es erscheint also nicht überraschend, dass Mr. Cheong sich dazu entschließt die Scheidung einzureichen, um jegliche Assoziation mit dem Abnormalen zu vermeiden. Es muss hinzugefügt werden, dass es im Endeffekt nicht Yeong-hye persönlich, sie als Subjekt, ist wovor die Figuren sich fürchten, sondern, was sie symbolisiert:

„[...] a potentiality, a gravitational field that summons the subject from its proper place to a no-man's land where the subject is not only „beside himself“ but also almost ceases to be. Abjection's power of horror derives from the fact that the subject is ex-statically drawn from its proper domain to this „land of oblivion“ at the same time that the subject is repulsed (8).” (33).

Yeong-hyes Verhalten problematisiert ihre eigene Identität und beginnt sogar diese aufzulösen und sie wird damit zum Symbol der möglichen Selbstzerstörung, was Angst und Unbehagen in allen anderen auslöst. In Kristevas Argumentation werden die starken, entsetzlichen Emotionen vor allem dadurch ausgelöst, dass einerseits ein Sog hin zu diesem Zustand der Selbstaflösung entsteht und andererseits Abscheu gegenüber diesem Prozess aufkommt. In-hyes Ehemann zeigt die Ambivalenz dieser Dynamik. Yeong-hye hat einen Effekt auf ihn, der ihn dazu bringt sein eigenes Selbstverständnis in Frage zu stellen:

„He was becoming divided against himself. Was he a normal human being? More than that, a moral human being? A strong human being, able to control his own impulses? In the end, he found himself unable to claim with any certainty that he knew the answers to these questions, though he'd been so sure before.” (Han, *TV* 61)

Phasenweise tritt Yeong-hye ihrer Verwandlung freiwillig und mutig entgegen. Wie bereits weiter oben genannt, ist sie erfüllt von einem Verlangen nach dieser Metamorphose. Ihr Verhalten und ihre Gefühlswelt passen nicht zur primitiven Angst des Abjekten, im Gegenteil: Sie selbst ist die Störung, das Symbol des Abjekten, der Katalysator für Wandel, ein Disruptor des Systems.

5.2 Positiver Wandel

Georges stellt das Gegenteil einer ablehnenden, ängstlichen Reaktion dar. In „Un Sommeil de Plante“ wird er zunächst nur als „un jeune homme aimable“ (24) beschrieben und wirkt zunächst auch etwas naiv und substanzlos. Er kann Anie und ihr Verhalten vor der Verwandlung schon nicht durchschauen (vgl. 25) und, wie bereits weiter oben erwähnt, merkt er auch nicht, dass Anie eigentlich unglücklich mit ihrer Lebenslage ist (vgl. 28). Er beweist im Laufe der Erzählung jedoch auch Liebe und Stärke und eine große Akzeptanz für Anies Verhalten. Als Georges sie das erste Mal in ihrem Blumentopf findet, ist er zunächst sprachlos (vgl. 27). Nach dem ersten Schock reagiert er jedoch mit Passion auf Anies Aussage, dass er sich keine Sorgen um sie machen solle und dass er doch glücklich sein solle, dass die Verwandlung bereits vor der Ehe begonnen und er somit ungebunden sei (vgl. 28). Anies Aussage bezeugt ihre Erwartung, dass Georges sich von ihr abwenden wird und in ihr zuvor nur die Funktion als zukünftige Ehefrau gesehen hat. Dieser reagiert jedoch überraschend leidenschaftlich:

„Comment peux-tu donc parler ainsi? Ne comprends-tu pas que je t’aime? Pour toi, j’aurais donné ma vie. Mais je vois bien que tu n’y tiens pas, tu te détruis délibérément. Que puis-je donner à présent?“ (28)

Seine Aussage zeigt, dass er die Verwandlung als selbstzerstörerisch einschätzt, nichtsdestotrotz versucht er Anie nicht von ihrem Vorhaben abzubringen, sondern fragt stattdessen, was er noch für sie tun kann, und bekundet seine Liebe zu ihr. Daraufhin wird er zu ihrem Pfleger: Er füttert sie zunächst mit Fliegen und Spinnen, selbst wenn es ihm schwer fällt das mit anzusehen und es einen gewissen Ekel bei ihm auslöst (vgl. 28). Er füllt die Stille mit seinen eigenen Worten, wie ein Angehöriger am Krankenbett einer bewusstlosen Person, der die Hoffnung hat, dass sich das Blatt noch wenden könnte. Jeden Tag vor der Arbeit kommt er vorbei, um Anie zu gießen, obwohl er immer entmutigter wird (vgl. 30). Nachdem es Anie geschafft hat Wurzeln zu schlagen und sie auch einen Stamm, Zweige und Blätter hat (vgl. 30,31), gibt ihr ehemals Verlobter die Hoffnung auf und erzählt ihr, dass er sich abermals verlobt hat, mit einer jungen Frau, die Anie etwas ähnelt (vgl. ebd.). Nichtsdestotrotz möchte er Anie nicht zurücklassen. Er erklärt ihr, dass ihre Leben miteinander verbunden sind („mêlées“, 31) und fragt sie deswegen,

ob sie möchte, dass er sie mit zu sich nimmt und ob sie Teil der Hochzeit sein möchte (vgl. 31). Als Georges sie aus dem Topf nimmt, um sie mitzunehmen, erscheint ein letztes Mal die Mutter in der Erzählung: „[...] le mère au fond de sa cuisine empoigna une casserole et tourna le dos au couple“ (ebd.). Bis zum Schluss bleibt sie in ihrer Abwehrhaltung standhaft. Georges dagegen nimmt Anie mit und pflanzt sie in die Mitte seines Gartens (vgl. ebd.) Sie reagiert dankbar auf den neuen Platz, den ihre Wurzeln haben.

Das Ende der Geschichte liest sich beinahe märchenhaft: Eine geglückte Hochzeit, eine zarte Braut, die einer Seelilie gleicht und ein Tanz im Mondschein (vgl. ebd.). Nur ist es nicht die Protagonistin, die dieses generische Happy End erlebt. Sie hat sich für ihren eigenen Weg entschieden und blüht im Sommer wundervoll auf (vgl. 31). Georges steht beispielhaft für die Möglichkeit einer gewaltfreien und akzeptierenden Reaktion der Gesellschaft auf Frauen, die sich etwas anderes vom Leben wünschen als die Ehe und das Füllen der Fußstapfen ihrer in der Küche lebenden Mütter. Das Ende der Erzählung wird auch für Anie als ein glückliches und friedliches dargestellt.

Es mag zunächst paradox erscheinen die Verwandlung zur Pflanze als ein Akt der Selbstermächtigung zu lesen, wenn die Protagonistin im Anschluss darauf angewiesen ist, immerzu gegossen und gepflegt zu werden. Durch ihre Verwandlung umgeht sie einerseits zwar ihre Pflichten und die an sie gestellten Erwartungen, andererseits gerät sie auch in eine größere Abhängigkeit. Anie scheint an diesem Punkt bereit zu sein für ihre Freiheit oder ihre Flucht zu sterben. Als Georges Hilfe anbietet, entscheidet sie sich jedoch für das Leben und gibt sich damit in seine Obhut. Dies zeigt sich auch zum Schluss der Erzählung, denn Georges befreit Anie nicht vollkommen aus dem domestizierten Raum, indem er sie beispielsweise aufs Land bringt oder in einen Wald pflanzt. Stattdessen pflanzt er sie in seinen Garten, wo er sich weiter um sie kümmern kann/will/muss und möchte sie nicht aufgeben – er beschließt dies allerdings nicht alleine, sondern fragt Anie explizit, ob sie es auch befürwortet, dass er sie mit zu sich nimmt. In diesem Sinne zeigt der Text, dass eine weibliche Selbstermächtigung weder eine radikale Unabhängigkeit beinhalten muss noch eine vollständige Abwendung von der Gesellschaft. Die Verwandlung ist eine Rettung für Anie, „who does not want to submit to social expectations, and at the same time allows her to maintain her autonomy while continuing her relationship with the man she has been involved with“ (Loska 234). Männer, beziehungsweise ein Mann, werden in diesen Wandel mit eingebunden, typisch weibliche Aufgaben des Pflegens und Nährens können von ihnen übernommen werden. Ein ‚menschliches‘ Zusammenleben, sich umeinander kümmern, emotionale Bande schmieden und füreinander da sein, ist möglich, auch wenn Frauen sich aus ihrer Rolle lösen. In der Geschichte kann also auch ein hoffnungsvoller

Kommentar auf die Befreiung der Frau gelesen werden. Es ist keine vollkommene Abwendung nötig, sondern durch eine weniger rigide Rollenverteilung und Trennung von gegenderten Aufgaben, können neue fürsorgliche und liebevolle Dynamiken entstehen.

In „The Fruit of my Woman“ gibt es neben dem Ehepaar keine weiteren Figuren. Einzig der Ehemann bezeugt von außen die Verwandlung seiner Frau und ist zudem der Erzähler der Geschichte, der uns die Verwandlung durch seine Augen erzählt. Die Beschreibung der Verwandlung enthält demnach zwangsläufig eine gewisse Subjektivität und Vorurteile des Mannes, jedoch ermöglicht uns die Erzählperspektive auch, seine Reaktion auf die Metamorphose eingehend zu betrachten.

Der Erzähler beschreibt den Körper seiner Frau oft, detailreich und mit vielen pflanzlichen Vergleichen. So beschreibt er die Farbe ihrer Wangen als „the colour of unripe apples“ (1) und ihre Taille als „soft and pliant as a sweet potato seedling“ (1). Ihre Verwandlung beschreibt der Erzähler zunächst als eine Degeneration ihres Körpers, vergleicht ihre gebeugten Schultern mit „wilted cabbages“ (vgl. 3). Ihr Gesicht, so wie auch ihr immer eckiger und magerer werdender Körper erscheinen ihm fremd. Als er seine Frau nackt sieht, weil sie ihm die „bruises“ (1) auf ihrem Körper zeigen möchte, stellt er fest, wie lange es her ist, dass er sie so gesehen hat und wie distanziert er sich von diesem Körper und auch emotional von seiner Frau fühlt.

Diese Stimmung ändert sich bedeutend mit der fortschreitenden Verwandlung. Nachdem der Erzähler von seiner Dienstreise zurückkehrt und seine Frau bereits als hybride Pflanzenfrau vorfindet, wandelt sich seine Wortwahl und er nutzt auffallend positives Vokabular:

„Her entire body was dark green. Her formerly shadowed face now gleamed like a glossy evergreen leaf. Her dried-radish-leaf hair was as lustrous as the stems of wild herbs“ (6)

Etwas weiter unten im Text beschreibt er ihren Körper außerdem als „glittering green body“ (6) in frischer Blüte, nachdem er sie gegossen hat. Alles an ihr strahlt Vitalität und Natürlichkeit aus und der Erzähler sieht in dieser Veränderung eine wilde Schönheit und ist fasziniert von ihr: „My wife had never been so beautiful“ (6). Wo er zuvor Distanz und vielleicht eine gewisse Abscheu zu ihrem abgemagerten Körper empfunden hat, erschreckt ihn diese radikale Verwandlung nicht und er beschreibt ihren Körper auf bewundernde und sinnliche Weise. Die Art, wie er spätere Etappen ihrer Verwandlung beschreibt hat eine dezidiert sexuelle Komponente:

„A thick white spray of roots sprouted out of her inner thighs. Dark red flowers blossomed from her chest. Twin stamens, white at the end, yellowish and thick at the roots, pierced out through her nipples“ (8)

Der Erzähler sieht seine Frau hier als fruchtbares und schönes Wesen, beschreibt dazu noch ihre „camellia-petal hands“ (8) und wie das Herbstlicht ihren Körper durchdringt. Zu diesem Zeitpunkt kann die Ehefrau weder Reden noch sich bewegen (vgl. ebd.). Eine ambivalente Situation, die zweierlei gelesen werden kann. Einerseits kann dieser Wandel in der Perzeption des Mannes von seiner Frau positiv gelesen werden. Er erkennt die Schönheit in ihrer verwandelten Form an und fühlt sich ihr emotional sogar näher als zuvor, jetzt wo sie ihrer Rolle als Hausfrau entflohen ist und wieder lebendig erscheint. Er ist fasziniert von dieser befreiten Frau und dieser neuen Seite an ihr, die er bezeugen darf. Gleichzeitig erscheint es problematisch, dass der Ehemann erst eine neugefundene Bewunderung für seine Frau empfindet, in dem Moment an dem sie ihre Fähigkeit zu (wider-) sprechen und sich aus eigener Kraft zu bewegen, verliert. Er pflanzt sie in einen Topf (vgl. 7) und obgleich er ihre Lebendigkeit anerkennt und sie als Person zu sehen scheint, ist sie doch gleichzeitig auch ein dekorativer Gegenstand; die perfekte Frau, die sich nicht beschwert, keine Ansprüche stellt und wunderschön anzusehen ist. Hier kommt auch wieder das Argument auf, welches schon in „Un Sommeil de Plante“ angegeben wurde, nämlich die Tatsache, dass sich die Ehefrau in eine klare Abhängigkeit von ihrem Mann begibt. Ihre Befreiung kann als Balkonpflanze nicht vollkommen sein, denn sie ist davon abhängig, dass ihr Mann sie gießt und pflegt. Wie auch in Bezug auf Anie kann dies als unvollständige Befreiung gelesen werden. Das Gegenargument funktioniert hier jedoch gleichermaßen und vielleicht noch mehr, denn der Wandel des Ehemannes geht noch weiter als die bloße positive Wahrnehmung seiner Frau. Er scheint an seiner Rolle des Pflegers zu wachsen. Die Ehefrau beschreibt in dem Kapitel, das ihrer Perspektive vorbehalten ist, wie ihr Mann einen riesigen Blumentopf kauft und sie darin einpflanzt. Er verbringt seine Sonntagmorgen damit, auf dem Balkon zu sitzen und Blattläuse zu fangen. Zusätzlich steigt er jeden Morgen auf den Hügel hinter ihrem Wohnblock, um seiner Frau frisches Mineralwasser zu bringen, obwohl er zuvor immer „exhausted all the time“ (7) gewesen war. Durch die Verwandlung scheint auch der Mann eine neue Vitalität, vielleicht sogar einen neuen Lebenssinn in der Pflege seiner Ehefrau gefunden zu haben. Er kümmert sich nicht widerwillig um sie, sondern mit Elan und auf eine liebevolle Weise, denn er gibt ihr kein Leitungswasser, sich daran erinnernd, dass sie das nicht mag (vgl. ebd.), sondern frisches Quellwasser. Später ersetzt er ihre Erde auch noch mit reichhaltigem Lehm (vgl. ebd.). In seiner Fürsorge und neu aufgeblühter Liebe scheint der Mann trotzdem auch seine Frau zu vermissen. Er weint, während er seine Frau gießt, und sie spürt seine verzweifelt geballten Fäuste, „flailing without a target“ (vgl. ebd.).

Die Metamorphose der Ehefrau löst auch bei ihrem Ehemann einen Wandel aus, der durchaus als positiv gelesen werden kann. Er übernimmt liebevoll Verantwortung für seine Frau, versucht sich um ihre Bedürfnisse zu kümmern und wird dadurch selbst energetischer. Auch die Erwähnung seiner Tränen und Verzweiflung deuten eine emotionale Entwicklung des Mannes an. Insofern kann die Erzählung nicht nur als Befreiung der Frau aus ihrer Hausfrauenrolle und ihrem eingeeengten Leben gelesen werden, sondern auch als Katalysator – wenn auch nur auf einer kleinen Skala – für positiven gesellschaftlichen Wandel. Wie auch bei „Un Sommeil de Plante“ erweisen sich auch die Männer als Figuren, die zu liebevoller Fürsorge fähig sind. Die Ehefrau entflieht ihrem Mann nicht, sondern ausschließlich ihrer vorgeschriebenen Rolle als Ehefrau und durch die Verwandlungen scheinen die beiden beinahe eine glücklichere Beziehung zu führen – sie, befreit, er, liebend und lebendig.

Durch die Metamorphose in einen Baum begibt auch Yeong-hye sich in einen Zustand der Abhängigkeit und ist auf Pflege angewiesen, die sie unter anderen Umständen sicher abgelehnt hätte (vgl. E. Kim 158). Anders als die anderen beiden Protagonistinnen, erfährt sie aber keine Pflege von ihrem Ehemann. Stattdessen ist sie gewissermaßen auf das Gesundheitssystem angewiesen, weil ihre Schwester sie nicht mehr bei sich zuhause pflegen möchte (vgl. Han, *TV* 142, 143).

5.3 In-hye: Ein hoffnungsvoller Ausblick?

Die versuchte Verwandlung und das verzweifelte Begehren sich von ihrem Körper und allem, was damit zusammenhängt zu befreien schaffen eine beunruhigende, bedrückende Atmosphäre in *The Vegetarian*. Die Vehemenz mit der Yeong-hye ihre Überzeugungen durchsetzt und die oft gewalttätigen und grausamen Reaktionen der Figuren um sie herum sowie das Ende des Romans, das einen gescheiterten Befreiungsversuch illustriert, schaffen Unbehagen und womöglich Formen von Entsetzen und Angst in den Lesenden. Szenen von Zwangsernährung und gewaltvoller Gegenwehr, der ausgemergelte und beinahe zur Gänze verstummte Frauenkörper und schließlich die Verlagerung von Yeong-hye in ein Krankenhaus, wo sie mit Gewalt in diesem Körper und in ihrer Existenz gehalten werden soll, schaffen ein pessimistisches Klima. Yeong-hyes Verwandlung erscheint gescheitert, die Suche nach einer Befreiung der Frau aus der Rolle, die ihr aufgrund ihrer Weiblichkeit vorgeschrieben wird und darüber hinaus aus einer von Gewalt und ungleichen Machtdynamiken geprägten menschlichen Existenz wird als aussichtslos dargestellt. Nichtsdestotrotz ist Yeong-hyes versuchte Verwandlung letztendlich nicht umsonst; ein hoffnungsvoller Ausblick wird durch In-hye, ihre Schwester, geschaffen.

In-hye erscheint von Beginn der Erzählung an als angepasste und darüber hinaus erfolgreiche und emanzipierte Frau, insofern als dass sie eine Karriere hat und gleichzeitig Mutter ist. Mr. Cheong beschreibt seine Schwägerin als die begehrenswertere, schönere der zwei Schwestern und lobt ihre Kochkünste. Für ihn ist es nicht nur ihre vermeintlich erhöhte Attraktivität, die in seinen Augen aus ihr die ‚bessere Frau‘ macht, sondern auch ihre Regelkonformität. Die Tatsache, dass sie arbeitet und mehr verdient als ihr Künstler-Ehemann erscheint nur als akzeptabel, weil sie ihre Pflichten als perfekte Hausfrau nie vernachlässigt und keine Hausarbeit von ihrem Ehemann als Ausgleich verlangt. Ihr eigener Ehemann, der dagegen von Yeong-hye fasziniert ist, fühlt sich von der routinierten Untergebenheit seiner Frau abgestoßen, er beschreibt sie als „[the] kind of woman whose goodness is oppressive“ (Han, *TV* 65). Ihre ‚Perfektheit‘, denn das ist das Bild, das sie verkörpert, eine Frau, die allen gesellschaftlichen Erwartungen an sie gleichzeitig versucht zu entsprechen und dies auch schafft, empfindet ihr Mann als erdrückend. In ihrer Umgangsart mit ihm demonstriert sie stereotypisch weibliche Eigenschaften, „desperate efforts to be understanding“ (98), die Unterdrückung von Wut und stattdessen Resignation und stumme Frustration. Diese Verdrängung von Wut und die Tendenz die eigenen Bedürfnisse hinter den Job, die Familie, ihre Rolle als Mutter und Ehefrau zu stellen führen bei ihr zu einer Depression und dazu, dass sie beginnt ihre ständig unterdrückten negativen Emotionen gegen sich selbst zu wenden. In-hye erzählt, wie sie von plötzlichen, unerwartet gewaltvollen Impulsen übermannt wird, „wanting to stab herself in the eyes with her chopsticks, or pour the boiling water from the kettle over her head“ (164). In ihrer Erzählung wird deutlich, dass ihre Maske einer perfekten Frau sogar schon vor Yeong-hyes Verwandlung begonnen hatte sie in suizidale Gedankenspiralen und Depressionen zu schieben. Ihr immer labiler werdender mentaler Zustand und die Folgen einer unterdrückten befreiten Identität und des hohen Drucks einer bestimmten Rolle zu entsprechen werden bei In-hye deutlicher ausformuliert und artikuliert als bei Yeong-hye. Obwohl jedoch In-hyes Situation so viel klarer erscheint als die ihrer schweigsamen, isolierten Schwester, sieht sie selbst den Zusammenhang zwischen ihrem Außenleben und Innenleben nicht. Erst dadurch, dass Yeong-hye beginnt radikal mit Regeln und Konventionen zu brechen beginnt In-hye Klarheit über ihre eigene Situation zu gewinnen. Damit ist In-hye zunächst ein Paradebeispiel für die Frau, die sich ihrer systemischen Unterdrückung nicht bewusst ist und darüber hinaus nicht wahrnimmt, wie sie durch die Reproduktion von patriarchalen Strukturen und Weiblichkeitsrollen sich selbst und anderen Frauen um sich herum schadet und die unterdrückenden Strukturen sogar noch stärkt. Mit ihrer Karriere, ihrem Kind, ihrer Schönheit verkörpert sie ein beinahe unerreichbares Ideal der Frau, was durch die zwei männlichen

Perspektiven noch unglaublicher erscheint, da sie sie als mühelos und natürlich erreicht wahrnehmen. Eben deshalb reiht sich In-hyes Erzählperspektive auch in die der Männer ein. In-hye erscheint als das engelsgleiche, verantwortungsvolle, untergebene Gegenstück zu ihrer verrückten Schwester, eine ‚madwoman in the attic‘⁹ par excellence. Die Schwestern repräsentieren so zwei Bilder von Weiblichkeit und Darstellungen von Weiblichkeit. *The Vegetarian* zeigt, wie keines dieser Bilder authentische, befreite, erfüllte Frauen darstellen kann, beide sind auf ihre Weise gefangen in dem Gefängnis, das die Gesellschaft für sie darstellt. Das Bild des Eingesperrtseins wird bei Yeong-hye gerade im letzten Teil der Erzählung deutlich, wo sie zwangsernährt, an Krankenbetten gefesselt und in der psychiatrischen Institution festgehalten wird und gewaltvoll gegen ihren Willen zum Essen und zum Leben gezwungen wird. Auch In-hye greift das Bild des Gefängnisses auf und bemerkt:

„She’d been unable to forgive her for soaring alone over a boundary she herself could never bring herself to cross, unable to forgive that magnificent irresponsibility that had enabled Yeong-hye to shuck off social constraints and leave her behind, still a prisoner. And before Yeong-hye had broken those bars, she’d never even known they were there.” (143)

Hier wird abermals betont, dass In-hye sich ihrer eigenen Unterdrückung und der Rolle, die sie in der Gesellschaft spielt, nicht auf einer übergeordneten Ebene bewusst war. Wie von so vielen Frauen, war es ihre Priorität ‚das Richtige zu tun‘, Erwartungen zu erfüllen, um Menschen um sie herum glücklich zu machen und gemocht zu werden, indem sie sich anpasste. Die Passage zeigt außerdem, inwiefern Yeong-hyes störendes und subversives Verhalten als Katalysator für In-hyes eigenes Erwachen und den Beginn ihrer eigenen *Verwandlung* dient. Wenn In-hye davon spricht, wie sie ihrer Schwester nicht für ihr Verhalten verzeihen konnte, dann ist dies nicht wie bei anderen Figuren in der Erzählung ein Indiz der Empörung und des Entsetzens. Ganz im Gegenteil lassen einen die Zeilen In-hyes Sehnsucht nach ihrer eigenen Befreiung spüren. Sie bewundert und beneidet die „magnificent irresponsibility“ (143) ihrer Schwester und sieht in ihr einen durch die Luft segelnden Vogel, ein begehrenswertes Symbol der Freiheit. Erst in ihrem Neid, der hier nicht als Missgunst, sondern als Marker für das eigene Begehren dient, wird In-hye ihre eigene Lage bewusst. Sie erkennt sich in Yeong-hye wieder, fragt sich, ob der Schmerz und die Schlaflosigkeit, die sie empfindet, auch Symptome bei Yeong-hye waren und ob sie und ihre Schwester letztendlich das gleiche Leiden haben: „[Might] Yeong-hye have passed through this same phase herself, [...] more quickly than most people? Might Yeong-hye’s current condition be the natural progression from what her sister has recently been experiencing?” (167). Durch das Verhalten ihrer Schwester beginnt In-hye ihr eigenes Leben, ihr Verhalten, ihre Beziehung zu ihrem Ehemann zu reflektieren. Sie entwickelt ein Bewusstsein

⁹ Vgl. Sandra Gilberts und Susan Gubars *The Madwoman in the Attic* (1979).

für die Gründe ihres Unglücks und dafür, wie sie sich nie wirklich lebendig gefühlt hat (vgl. 162). Statt zu leben, bestand ihr Leben immer aus *überleben*, aushalten, anpassen und das war ein Zustand, zu dem es nie eine Alternative zu geben schien, „there was no other way“ (164) bis Yeong-hye sie eines Besseren belehrte. Zunächst einmal hat Yeong-hyes Verwandlung also ein revolutionäres Potential dadurch, dass andere junge Frauen in ihrem Umfeld aufgeweckt werden und sich ihrer Stellung bewusst werden. Selbst kurz vor dem Hungertod, gefangen in einer psychiatrischen Institution verkörpert Yeong-hye für In-hye noch Stärke und Mut und ist eine Inspiration dafür, ihren eigenen Weg zu gehen. Natürlich wäre es anmaßend zu behaupten, dass In-hye möchte, dass Yeong-hye in ihrem Tod Befreiung findet und ihren Zustand durchweg positiv liest. In ihrer schwer abzulegenden Rolle als aufopfernde Care-Takerin besucht sie Yeong-hye und kümmert sich um sie, selbst als alle anderen sich bereits von ihr abgewandt haben. Sie versucht immer wieder ihre Schwester zum Essen zu bewegen, sich mit ihr zu unterhalten und sie ‚zur Vernunft‘ zu bringen. Nichtsdestotrotz empfindet In-hye eine Faszination für ihre Schwester und versucht sie vor der Gewalt der Zwangsernährung zu schützen, vor der Yeong-hye sich ebenso mit Gewalt wehrt. In-hye möchte ihre Schwester zwar gerne und unbedingt am Leben halten, scheint aber auch Verständnis für ihr Verhalten zu haben, mit ihr mitzufühlen und versucht zu verstehen, was in ihrer Schwester vorgeht.

Es ist unklar, ob Yeong-hye am Ende überleben wird oder nicht. Sie wünscht sich ihren Tod nicht konkret herbei; stattdessen drückt sie mit ihrer Verweigerung von Essen ihre Überzeugung aus, einen pflanzlichen Zustand erreicht zu haben in dem sie keine Nahrung mehr benötigt. In-hye möchte zwar nicht, dass ihre Schwester stirbt, doch sie leidet enorm darunter, dass ihrer Schwester die Kontrolle und Entscheidungsfreiheit über den eigenen Körper entzogen wird. Die Erzählung endet mit dem Transfer von Yeong-hye in ein Krankenhaus, ihre Schwester fährt im Krankenwagen mit, blickt in die Bäume, „[as] if waiting for an answer. As if protesting against something. The look in her eyes is dark and insistent“ (183). Das finale Bild von In-hye ist das einer erwachten, entschlossenen Frau.

Bezeichnenderweise ist die Erzählung ihrer eigenen beginnenden Verwandlung verwoben mit ihren Beobachtungen von Bäumen. Der von ihr erzählte Abschnitt trägt den Namen „Flaming Trees“. Dieser Bezug zu Bäumen entsteht nicht erst dadurch, dass Yeong-hye sich in einen Baum verwandeln möchte, In-hye entwickelt in den Tiefen ihrer Depression ihre ganz eigene Beziehung zu Bäumen:

„The innumerable trees she’s seen over the course of all her life, the undulating forests which blankets the continents like a heartless sea, envelop her exhausted body and lift her up. Only fragments of cities [...] are visible, floating on the roof of the forest like islands or bridges, slowly being swept away somewhere, borne on those warm waves. There’s no way for In-hye to know what on earth those waves are saying. Or what those trees [...] had been saying.” (169)

Sie berichtet davon, wie sie versucht sich an einem Baum zu erhängen, doch beschreibt die Bäume als „merciless“ (170) in ihrer Ablehnung von In-hyes Wunsch, dass einer von ihnen ihr Leben von ihr nehmen möge. Die Bäume werden von ihr als lebendig wahrgenommen, mit einer Form von Bewusstsein, „solemn yet alive as animals“ (ebd.) und obwohl sie sie nicht verstehen kann, scheint es für In-hye eine Form von Kommunikation zwischen ihr und den Bäumen zu geben. Im abschließenden Moment der Erzählung ist es nicht nur In-hyes bedeutungsschwerer Blick, der auffällt, sondern auch was sie sieht: „The trees by the side of the road are blazing, green fire undulating like the rippling flanks of a massive animal, wild and savage.“ (182/83). Beide Schwestern entwickeln eine Beziehung zu Bäumen, die mit ihrem Drang nach Befreiung zusammenhängen. Während Yeong-hye jedoch versucht selber zu einem Baum zu werden, von deren Verbindung als Brüder und Schwestern spricht und in der pflanzlichen Existenz einen Ausweg aus ihrer Situation sieht, hadert In-hye mit den Bäumen. Nicht nur, dass sie ihr den Suizid verweigern, sie beschreibt sie darüber hinaus als stur und „a frighteningly chill form of life“ (169) von der sie sich abgeschnitten und unverstanden fühlt. Nichtsdestotrotz scheinen die Bäume ein Symbol der Kraft für In-hye zu sein. Sie sieht in ihnen ein grünes Feuer, das kraftvoll und wild und befreit ist. Noch ist sie abgeschottet von den Bäumen, zu denen sich ihre Schwester schon so nah fühlt. Doch auch In-hyes Verwandlung hat bereits eingesetzt. Mit ihrem entschlossenen Blick und einem neuen Bewusstsein für ihr eigenes Leben, ihre Situation, ihre Identität wendet sie sich dem kraftvollen Feuer zu, das sie in den Bäumen pulsieren sieht.

Drei verschiedene Ansätze haben gezeigt, dass die Verwandlungen der weiblichen Figuren große Wellen in ihrem Umfeld schlagen. Alle drei Beispiele haben auf unterschiedliche Weise aufgezeigt, inwiefern die Verwandlung gesellschaftskritisches Potential hat. Einerseits wird sie als Störung des Systems dargestellt, ein radikaler Akt, der die festen Strukturen des Patriarchats bedroht und auf den das Umfeld mit Wut und Angst reagiert, weil sie sich in ihrer Weltordnung und ihrer Identität angegriffen und verunsichert fühlen. Darüber hinaus hat die Verwandlung aber auch positive Konsequenzen, insofern typische Geschlechterrollen hinterfragt werden und gegendertes Verhalten aufgebrochen und umgekehrt wird. Anhand der Figuren von Georges und dem Ehemann wurde aufgezeigt inwiefern auch Männer Teil von positivem, feministischem Wandel sein können und auch ihrerseits eine Form der Verwandlung nötig ist, um rigide Rollenbilder aufzubrechen. Damit die Frau nicht mehr der erstarrte negative Spiegel des Mannes sein muss, muss auch das Bild des Mannes aus seiner Starre erwachen. Schließlich wird deutlich, dass, auch wenn Yeong-hyes eigene Verwandlung ambivalent bis pessimistisch gelesen werden muss, sie doch einen revolutionären Einfluss auf ihre Schwester hat. Die

Verwandlung hat somit das Potential andere Figuren dazu zu bringen, sich selbst und die Gesellschaft zu hinterfragen. All diese Einflüsse und Wirkungen, die die Verwandlung auf umstehende Figuren hat, haben auf diese Weise den Effekt, dass auch die Leser*innen dazu angeregt werden, sich Gedanken über ihre gegenderten Rollen in der Gesellschaft zu machen und auf Ungleichheiten aufmerksam zu werden.

6 Pflanze werden

Das Produkt der Metamorphose, die Pflanze, muss nicht nur in ihrer Funktion als Symbol der Natur und in ihrer Verbindung zu Frauen untersucht werden, sondern auch als für sich selbst stehende Lebensform. Pflanze ist ein Überbegriff, der konkrete Pflanzenformen, wie Bäume und Blumen unter sich vereint. Sie sind überlebenswichtig für Menschen und Tiere gleichermaßen (vgl. Meinel) – ein Fakt, für den heutzutage immer mehr Sensibilisierung entsteht, da durch die Folgen des Klimawandels das menschliche Bewusstsein für die Abhängigkeit von Pflanzen wächst. Pflanzen haben darüber hinaus in der Kunst und Literatur einen hohen symbolischen und allegorischen Stellenwert und traditionell stehen sie für „Werden und Vergehen, für Jugend und Schönheit, für Armut und Bescheidenheit, für Trost und Unsterblichkeit, für Leben und Tod, für Hoffnung und Wiedergeburt, etc.“ (ebd.). Pflanzen haben demnach sehr facettenreiche Bedeutungen und schon seit jeher für Menschen metaphorische und allegorische Bedeutungen, was die Vielzahl an Märchen, Gedichten, religiösen Ursprungserzählungen, etc. belegt. Die Wertung von Pflanzen fluktuiert schon immer von einer „praktischen Einschätzung als unterster Stufe der Hierarchie des Lebendigen“ (ebd.) bis hin zu ebenjenem Status als überlebenswichtiges Element „im ökologischen Kreislauf“ (ebd.), der bereits erwähnt wurde. Dies spiegelt sich auch in der bereits hier erkannten Tatsache wider, dass Frauen eine niedere Stufe in der gesellschaftlichen Hierarchie innehalten, weil ihnen eine Nähe zur Pflanzenwelt/Natur zugesprochen wird (vgl. Legler 228). Obwohl die genaue Pflanzenart in keinem der Primärtexte spezifiziert wird, handelt es sich bei allen dreien um Bäume. Bäume haben ihren eigenen Platz in Religionen, Mythen, Märchen und allen Formen der Kunst. Eine Studie von Robert Sommer zählt nicht nur die verschiedenen Weisen auf, in denen Bäume in Kunst, Kultur und Ätiologien auftauchen, sondern untersucht auch die Beziehung von Menschen und Bäumen. Dabei wird deutlich, dass Bäume einerseits physische und ökonomische Beiträge zum „human well-being und sense of self“ (180) beitragen, aber dass die Beziehung um einiges tiefer geht, auf ästhetischen, sozialen, psychologischen und spirituellen Ebenen (vgl. ebd.).

6.1 Schlussszenen

Die Metamorphose in „Un Sommeil de Plante“ soll positiv gelesen werden. Die letzte Passage der Kurzgeschichte beschreibt ein klassisches ‚Happy End‘, nämlich mit einem Liebespaar, einer Hochzeit, Tanz im Mondschein. Anie, in der Form des blühenden Baumes, verstärkt dieses harmonische und idyllische Bild noch. Die Erzählung endet beinahe wie ein Märchen, in welchen die „Eigenverwandlungen“ in Bäume „ein häufig vorkommender Zug im Märchenkomplex von der *Magischen Flucht*“ (Ward) sind. Die Braut von Georges wird als „petite mariée“ bezeichnet, die wie „un léger nénuphar“ zwischen ihren Gästen schwebt (Richter 31). Sie stellt ein traditionelles Idealbild der Braut und der Frau dar. Sie ist klein, fragil und schön – der Vergleich mit einer Blume stellt dies deutlich zur Schau. Der Kontrast zwischen Anie, dem großen Baum, und der Braut, der kleinen Seerose, ist groß und verstärkt den Effekt von Anies Selbstermächtigung. Im Text gibt es keine Indizien für eine implizite Kritik an der Braut selbst. Sie erscheint tatsächlich relativ gesichtslos in dem Sinne, dass Lesende nichts über ihren Gemütszustand erfahren. Jedoch kann, durch die märchenhafte Darstellung des Endes, davon ausgegangen werden, dass die Kurzgeschichte nicht auf eine generelle Kritik von Ehe und ‚traditionellen‘ Lebenswegen abzielt, sondern vor allem auf die Singularität dieser Option. Frauen wird hier der Wunsch zu heiraten nicht abgesprochen, genauso wenig wie die romantiserte Vorstellung eines ‚Happy Ends‘ nicht kritisch hinterfragt wird. Stattdessen präsentiert das Ende der Geschichte scheinbar zwei sehr unterschiedliche Frauen, die sich für zwei unterschiedliche Lebenswege entschieden haben und beide damit zu ihrem Glück finden.

Das Ende in „The Fruit of my Woman“ kann weniger deutlich positiv gelesen werden, weil weder der Erzähler noch die Protagonistin sich sicher sind, ob die Frau als Baum den Winter überleben wird. Der innere Monolog der Ehefrau gibt Indizien dafür, dass der Topf, in den der Ehemann sie gepflanzt hat, zu eng für ihre Wurzeln ist und sie deshalb Schmerzen erleidet. Sie bezeugt auch Angst, obwohl sie zuvor ihrer vollständigen Verwandlung mit Freude und Erleichterung entgegengesehen hatte. Wo sie zuvor mit blumigen Worten beschrieben wurde, bezeichnet ihr Ehemann sie jetzt als „my withered wife“ (Han, „Fruit“ 8). Als letzten Akt pflanzt er die Samen, die seine Frau ausgespuckt hat, in kleine Blumentöpfe und stellt diese neben seine baumgewordene Ehefrau. Durch die Strukturierung der Erzählung, die regelmäßige Beschreibung der Jahreszeiten und dem möglichen Tod der Ehefrau zum Schluss, wird die Symbolik des Baumes für den Kreislauf des Lebens, Leben und Tod, Wiedergeburt und ewiges Leben in den Fokus gerückt. Es kann eigentlich davon ausgegangen werden, dass ein Baum, der im Herbst seine Blätter verliert, im Frühling wieder aufblühen wird. Da allerdings die Unsicherheiten des Ehepaares betont werden, müssen sich Lesende schließlich auch die Frage

stellen, ob die Ehefrau nicht vielleicht doch, wie die vielen anderen Hauspflanzen in der Wohnung, schlussendlich eingeht.

Die Ambivalenz steigt in *The Vegetarian* weiter, beziehungsweise wird das Ende dieser Erzählung in der Sekundärliteratur vermehrt pessimistisch gelesen, die Verwandlung als gescheitert angesehen. Dies ist durchaus nachvollziehbar, da die Erzählung damit endet, dass Yeong-hye in einem Krankenwagen von der psychiatrischen Anstalt in ein Krankenhaus transportiert wird, wo sie weiterhin gewaltsam am Leben gehalten werden soll. Sie befindet sich in einem kritischen Zustand, weil sie jede Nahrung verweigert und sie kurz vor dem Hungertod steht. Aus Yeong-hyes Sicht ist die Verwandlung jedoch zumindest teilweise geglückt. Sie verweigert Nahrung, weil ihre Metamorphose in einen Baum bereits so weit fortgeschritten ist, dass sie nur noch Wasser und Sonne braucht, um zu überleben: „I’m not an animal any more sister [...] I don’t need to eat, not now. I can live without it. All I need is sunlight.“ (Han, *TV* 154). Nahrungsaufnahme bedeutet für sie einen Rückschritt in ihre menschliche/tierische Existenz. Hinzukommt, dass der behandelnde Arzt In-hye erklärt, dass ihre Schwester nicht bewusstlos ist, sondern nur von außen so wirkt, während ihr ganzer Körper angespannt ist. Er beschreibt ihr Bewusstsein als so fixiert auf eine konkrete Sache, dass sie ihre Umwelt nicht mehr bewusst wahrnehmen würde. Diese mysteriöse Innerlichkeit scheint pflanzengleich: Etwas was von außen statisch und leblos wirkt und doch voller unsichtbarem Leben ist.

Aus Yeong-hyes Perspektive ist auch ihr möglicher Tod kein negatives Ende. Sie fragt ihre Schwester: „Why, is it such a bad thing to die?“ (157) Ihre Neutralität gegenüber einem möglichen Tod ist mit ihrem Pflanzendasein zu assoziieren, insofern in der Natur Leben und Tod Teil eines ewigen Kreislaufes sind. Keines der beiden Elemente wird in diesem Sinne negativ oder positiv gewertet; es ist erst die kulturelle, menschliche Perspektive, die den Tod als etwas Schreckliches und um jeden Preis zu Vermeidendes sieht.

Mental, so scheint es, hat Yeong-hye sich aus ihrer untragbaren Existenz befreit und würde Erlösung finden, wenn nicht ihr Umfeld sie ständig zur Nahrungsaufnahme zwingen würde. Von außen betrachtet ist sie von ihrer mentalen Krankheit zerrüttet und steht deswegen kurz vor dem Hungertod. Realistisch ist sie in keiner Weise zu einem Baum geworden. Sie selbst, als Subjekt der Metamorphose, ist anderer Meinung. Generell kann festgehalten werden, dass sie sich erfolgreich aus ihrer Rolle als Ehe- und Hausfrau und einer möglichen Zukunft als Mutter entzogen hat. Es entsteht der Eindruck, dass sie sich selbst als vollkommen befreit wahrnehmen würde, wenn sie nicht mehr in medizinischer Behandlung wäre, die sie zu

Medikamenten und Nahrung zwingt, obgleich klar ist, dass es für Yeong-hye als Menschen wahrscheinlich den Tod bedeuten würde.

6.2 Becoming Plant

In den Theorien von Deleuze und Guattari wird Wandel beziehungsweise das Werden als Bewegung mit revolutionärem Potenzial dargestellt. Dies ergibt sich unter Anderem daraus, dass die Bewegung immer mit einer Form der Assimilation hin zu einer Minorität einhergeht. Wie bereits zuvor erläutert, muss jedes Werden, jeder produktive Wandel durch das ‚Frau-Werden‘ hindurch, bevor es sich weiter wandeln kann. Das hat in einem früheren Kapitel dieser Arbeit dazu verholfen, die weibliche Metamorphose als potenziell gesellschaftskritisch zu verstehen. Weibliche Identität und die Problematik einer Suche nach jener, sowie die Funktionen einer spezifischen Form der Metamorphose und deren Interpretationsmöglichkeiten in Bezug auf die Protagonistinnen der Primärtexte wurden bereits erforscht. In einem letzten Schritt gilt es nun sich die Frage zu stellen, was die Verwandlung *in eine Pflanze* zu bedeuten hat, auf welche Weisen diese Endgestalt gelesen werden kann und was diese Überlegungen zur Beantwortung der Thesen dieser Arbeit beitragen können.

In *Tausend Plateaus* ist der Unterschied zwischen einem Frau-Werden und einem Pflanze-Werden nicht so groß, wie man meinen könnte. In beiden Fällen bewegt sich jedoch das Werden in die Richtung einer Minorität und ungeachtet der Natur der Partikel, die assimiliert werden, ist der Prozess doch derselbe. Durch die Tatsache, dass jedes Werden mit einem Frau-Werden beginnt und dass das Werden nur in die Richtung der kleineren Minorität funktionieren kann, wird die Überzeugung deutlich, dass Deleuze und Guattari der Frau einen höheren Status einräumen als Tieren, Pflanzen und Mineralien. Wie zuvor bereits erklärt impliziert das Frau-Werden von Frauen selbst die Verkörperung einer von rigiden Strukturen befreiten Identität, die durch sich durch ihre Wandlungsfähigkeit definiert und von ihr bereichert wird. Obgleich die Problematik einer typisch weiblichen Identität und von traditionellen Weiblichkeitsbildern bereits hervorgehoben wurde, kommt man nicht umhin zu bemerken, dass die Charakteristika des Werdens klassisch weiblich sind, wenn man zum Beispiel Beschreibungen von Weiblichkeit von Cixous oder Irigaray miteinbezieht. Auch Deleuze und Guattari scheinen den Status quo, der keinen Wandel per se einlädt, als männlich zu konnotieren. Jeder Wandel geht durch das Frau-Werden. Die Aneignung molekularer weiblicher Partikel ist das, was gesellschaftlichen Wandel hervorruft. Nichtsdestotrotz versuchen Deleuze und Guattari schlussendlich mit dem Bild des Rhizoms hierarchische und vor allem dualistische Strukturen aufzubrechen. Das Werden mag weiblich konnotiert sein, aber es geht nicht darum, Weiblichkeit auf Kosten von Männlichkeit aufzuwerten, wie es die zweite

Welle des Feminismus gerne getan hat. Wie gesagt, das Werden hat im Endeffekt kein weltverbesserndes Endziel, es hat revolutionäres Potenzial, aber keine politische Agenda.

Die Ausarbeitung des Werdens in Bezug auf die Primärtexte liefert bereits die Ansätze der finalen Argumentation dieser Arbeit. Durch die Verwandlung werden binäre Strukturen aufgebrochen und das rigide Verständnis von Gender und Identität wird durch die ewige Wandlung und die unendliche Vernetzung innerhalb des Rhizoms, sowie durch die Pluralität der Mannigfaltigkeiten außer Kraft gesetzt. Durch das Frau-Werden werden die Protagonistinnen dieser Erzählungen sich ihrer revolutionären Wandelbarkeit, der *Optionen*, bewusst, die ihnen ermöglichen eine Realität fernab der an sie gestellten Erwartungen auch nur zu imaginieren – eine Fähigkeit, die ihre Mütter beispielsweise noch nicht entwickelt haben und wahrscheinlich nicht mehr entwickeln werden. Das Pflanze-Werden dagegen bricht konkret mit der Dualität von Geschlecht, mit der strikten Trennung von Mensch und Nicht-Mensch und der Hierarchisierung, die damit einhergeht.

M. Kim liest die Unterscheidung zwischen Frau-Werden und Pflanze-Werden in Bezug auf die zwei Erzählungen von Han ähnlich. Das Frau-Werden versteht sie als „process to produce changes in the structure and rhythm of life“ (337), wodurch die Möglichkeit zur Entwicklung von neuen Identitäten und zur Loslösung der Erstarrung entstehen. Das Pflanze-Werden, immer ein zweiter Schritt hinter dem ursprünglichen Frau-Werden, symbolisiert für sie einen „way of seeking their true selves“ (ebd.). Wie in jedem gesellschaftlichen Wandel muss in einem ersten Schritt Bewusstsein für Missstände geschaffen werden, um danach nach Alternativen zu suchen. Die Verwandlung in eine Pflanze stellt genau dies dar: Die Suche nach einer alternativen Lebensart beziehungsweise, die Suche nach einer Form der Existenz fernab von der „reality of oppression, violence, and human cruelty“ (ebd.).

6.3 Passiver Widerstand

Verwandlungen in Pflanzen sowie auch Texte, die sich daran versuchen Pflanzen als Subjekte darzustellen, hadern damit, dass es Organismen sind, deren Subjektivität sich noch unserer Vorstellungskraft entzieht. Trotz wissenschaftlicher Erkenntnisse über pflanzliche Intelligenz und Kommunikation zwischen Pflanzen fällt es Menschen nach wie vor schwer diese als lebendig anzuerkennen (Meeker und Szabari 2). Anders als bei Tieren und Menschen wird in Pflanzen keine versteckte, innere Subjektivität vermutet, ihre Existenz erscheint enigmatisch (vgl. 2). Dies liegt einerseits mit Sicherheit daran, dass wir uns in ihnen nicht erkennen können. Anders als Tiere haben Pflanzen kein Gesicht mit Anteilen, die unseren gleichen. Das gleiche gilt für den Körper. Darüber hinaus ist ein signifikanter Unterschied ihre Bewegungsunfreiheit. Fest verwurzelt und den Elementen ausgesetzt werden sie konventionell

als passiv und erstarrt wahrgenommen. Aus dieser Perspektive scheint es zunächst paradox in der Verwandlung in eine Pflanze eine gelungene Flucht, geschweige denn einen Akt der Selbstermächtigung lesen zu wollen. Durch ihre Verwandlungen in Pflanzen sind die Protagonistinnen oft auf ihr direktes Umfeld, auf Pflege und Schutz angewiesen. Der Traum eines nomadischen Lebens der Ehefrau in „The Fruit of my Woman“ scheint durch die Verwandlung in eine Pflanze endgültig gescheitert.

Doch Passivität kann auch ein mächtiger Störfaktor in einem System sein, das darauf angewiesen ist, dass jeder seine Rolle aktiv erfüllt. Protest kann von aktiver Natur sein, doch in der Passivität, in einer stillen Verneinung der eigenen Pflichten schlummert ebenfalls subversives Potenzial. Es entlarvt die Gesellschaft und die Weltordnung als ein Konstrukt, welches nur funktioniert, wenn die Akteure in ihm ihre Rolle spielen und somit die Richtigkeit des Systems und ihren Glauben an jenes immer wieder bestätigen. Gerade in Bezug auf die Rolle der Frau ist dies ein schwerwiegender Mechanismus, denn es geht hier nicht nur um die Verweigerung beispielsweise von Lohnarbeit, die damit bestraft wird, dass eine Bezahlung ausbleibt. An Frauen werden ganz andere Ansprüche gestellt, wie unvergütete Care-Arbeit, Haushaltsarbeit, die weder mit Anerkennung noch Unabhängigkeit entlohnt wird und eine Reihe von Aufgaben, die sie sich weder aussuchen können noch für die sie Entlohnung erwarten dürfen, die jedoch essenziell für die Funktionalität der Gesellschaft ist. Eine Frau, die zur Pflanze wird, wendet sich von den ihr zugewiesenen Aufgaben ab und begibt sich in eine passive Existenz, die eine „radical refusal of human society“ (Meeker und Szabari 181) darstellt. Passivität ist zwar eine ‚typisch weibliche‘ Eigenschaft, die als solche mit Schwäche verbunden wird. Diese Einschätzung ist jedoch fehlerhaft, wenn man bedenkt, welche Folgen die Verwandlungen der Protagonistinnen hier auf ihr Umfeld haben. In ihrer Passivität schaffen sie Bewusstsein für Missstände, eröffnen Wege für alternative Beziehungsdynamiken und gender-befreite Verhaltensweisen und rütteln auch an jenen, die schlussendlich trotzdem stur an ihren Verhaltens- und Denkmustern festhalten.

Wenn Flucht als eine Fortbewegung, als ein Verschwinden aus einer gefährlichen Situation verstanden wird, dann kann die Metamorphose in eine Pflanze schwerlich als Flucht gelesen werden. Stattdessen verwurzeln sich die Frauen in ihrer direkten Umgebung und bringen Wandel aus sich selbst hervor. In diesem Sinne ist die Verwandlung in eine Pflanze nicht nur eine Selbstermächtigung, sondern auch ein expliziter Widerstand, denn das Umfeld wird zwangsläufig mit der Metamorphose konfrontiert. Die Protagonistinnen schlagen Wurzeln und fordern damit ihr Umfeld beinahe dazu heraus sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Ihre Verwandlung fordert eine Wahrnehmung von außen ein. Insofern scheint es nun noch

bedeutender, dass keine der Frauen letztendlich in den Wald gepflanzt wird oder Teil, einer wilden Natur wird – nur dadurch, dass sie im menschlichen/domestizierten Raum verweilen und sich sogar an ihm festhalten, kann ihre Verwandlung als Widerstand und produktive Kritik an den Gesellschaftsstrukturen wahrgenommen werden.

Bewegung und die Einschränkung von Beweglichkeit werden in den Primärtexten in zweierlei Weise aufgegriffen. In „Un Sommeil de Plante“ entscheidet sich Anie spezifisch für Reglosigkeit. Sie hat das Gefühl, dass sie die Bewegung der Welt, als sich bewegendes Subjekt nicht adäquat wahrnehmen kann. Dadurch, dass sie aufhört sich (auf einer horizontalen Ebene und mit menschlicher Geschwindigkeit) zu bewegen, haucht sie ihrer Umwelt neues Leben ein. In dieser Kurzgeschichte wird also in Bezug auf Bewegung der Schwerpunkt auf die Regungslosigkeit der Pflanze gelegt. Diese wird allerdings insofern aufgewertet, als dass sie Anie die Möglichkeit gibt die Welt anders wahrzunehmen. Die pflanzliche Perspektive wird als solche verstanden, die eine andere Umgangsform mit der Welt zulässt, die die Wahrnehmung von anderem Leben priorisiert.

In „The Fruit of my Woman“ wird die Bewegung oder der Mangel dessen anders wahrgenommen. Die Protagonistin ist eine Frau, die ihr Leben lang von einem starken Fluchtinstinkt ergriffen und von dem Traum nach einem befreiten, nomadischen Leben erfüllt war. Beide dieser Merkmale stehen im Gegensatz zu einer möglichen Befreiung oder einen Widerstand durch eine Verwurzelung. In ihrem Monolog spricht die Frau allerdings weniger von ihren Wurzeln als von ihrem Wachstum in die Höhe. Diese Form der Bewegung – *nach oben* – symbolisiert jedoch Wachstum, Entwicklung und Fruchtbarkeit: „A different kind of mobility thus becomes a means of evasion for a woman who saw no escape from her role in a suppressive patriarchal society” (Grewe-Volpp 52). Hier wird impliziert, dass durch menschliche Mobilität, eine Flucht im Raum, gar keine Befreiung möglich gewesen wäre. Es braucht ein Neu-Denken von Mobilität, ein ‚reframing‘ der Achsen an denen Bewegung geschieht, um sich dem System tatsächlich entziehen zu können. Anstatt in die Weite zu fliehen, streckt sie sich in die Höhe, „out of reach of patriarchy“ (51). In diesem scheinbaren Paradox des Fluchtinstinkts und dem „desire for vegetal rootedness“ (Zolkos 104) findet sich auch die ambivalente Beziehung der Protagonistin zu ihrer Mutter verkörpert „who is an object of *both* love and repulsion“ (ebd.). Es ist ein Symbol der Sehnsucht, die den Körper ungeachtet seiner Gestalt in entgegengesetzte Richtungen zieht. M. Kim bezieht sich abermals auf Deleuze und Guattari, diesmal auf das Konzept des Nomadismus, welches sie als zentral für die Bildung des Selbst ansehen: „Nomadism is not limited to geographical movements; figuratively, it can also mean stepping outside the self and becoming other. Nomadism is a process, not a fixed state or

identity“ (330). Es wird geschlussfolgert, dass der Fluchtinstinkt beziehungsweise der Wunsch nach einem Leben in Bewegung und Freiheit durch die Verwandlung selbst, durch das ‚Anders-Werden‘ befriedigt wird. Auf diese Weise kann die Frau ihr Umfeld, insofern sie es als einengend und unterdrückend wahrnimmt, verlassen, ohne aber ihren Mann verlassen zu müssen (vgl. 331). Die vermeintliche Reglosigkeit wird zu einem Symbol von Bewegung und Befreiung.

Zweitens wird die pflanzliche Passivität immer öfter als eine Form des radikalen Widerstandes gelesen (vgl. Meeker und Szabari 4). Passiver Widerstand bietet „an effective way of moral confrontation of the would-be decent“ (Widmer 452) und hat seinen Weg bereits in “protest movements” (452) gefunden¹⁰. Alle drei Protagonistinnen entziehen sich ihrer Existenz durch Passivität. Sie lassen Sprache, Bewegung, die Erfüllung ihrer Pflichten, die Projektionen auf ihre Körper hinter sich und negieren auf diese Weise durch einen passiven Akt, einen negativen, einen Nicht-Akt, die gesellschaftliche Realität um sich herum. Dass dies Angst und Wut auslöst und somit ein effizienter Widerstand ist, hat sich bereits in der Inbezugnahme des Abjekten gezeigt¹¹.

Noch dazu ist diese Form des Widerstandes eine gewaltfreie, was vor allem für Yeong-hye wichtig ist, die versucht sich der gewaltvollen menschlichen Existenz zu entziehen. Die Gewalt, mit der auf sie reagiert wird, sind die verzweifelte Versuche der Außenwelt ihr Weltbild aufrecht zu erhalten, was dadurch radikal infrage gestellt wird, dass Yeong-hye sich ihm einfach entzieht (vgl. Zolkos 106). Yeong-hyes Umfeld scheitert jedoch, die „alliance of patriarchy and carnism“ (112) schafft es nicht Yeong-hye dazu zu bringen, die Weltordnung wieder anzuerkennen. Was alle Erzähler in *The Vegetarian* als Passivität und Introvertiertheit verstehen kann in Wahrheit als eine radikale Negierung von Gewalt gelesen werden (vgl. Zolkos 117): die normalisierte Gewalt jeder menschlichen Existenz durch Fleischkonsum und die Gewalt des *male gaze* und der Objektifizierung von weiblichen Körpern (vgl. Interiority 114). In *Radical Botany* erkennen auch Meeker und Szabari die Passivität von Pflanzen als radikalen Akt an:

¹⁰ Diese Einschätzung erinnert unter anderem auch an Melvilles *Bartleby, The Scrivener* (1853). Bartleby lehnt kategorisch alle Vorschläge, Anweisungen und Bitten ab und stürzt damit den Erzähler in „pity to melancholy to fear to repulsion“ (Widmer 451). Auch diese Erzählung stellt „passive resistance, with the emphasis on resistance“ (457) dar, sowie die Reaktionen der Gesellschaft auf ein solches Verhalten. Es könnte zudem interessant sein, Parallelen zwischen dem Erzähler in *Bartleby* und Mr. Cheong in *The Vegetarian* zu ziehen. Beide identifizieren sich mit ihren Konzepten von Moral, Rationalität und den Normen der Gesellschaft und reagieren verstört auf ihre Gegenüber, die aus dem Rahmen fallen. Mr. Cheong beruft sich auf sein Weltbild, das auf Rationalität und Vernunft und gängigen Moralvorstellungen basiert, wenn er seiner Frau mit Gewalt begegnet, weil sie ihren freien Willen auslebt. Ebenso versucht der Melvilles Erzähler verzweifelt rationale Gründe für das Verhalten von Bartleby zu finden. Anders als Mr. Cheong wandelt sich sein Charakter tatsächlich und erweist sich als lernfähig.

¹¹ Widmer zitiert hier passend aus *Bartleby, The Scrivener*: „[...] nothing so aggravated an earnest person as a passive resistance“.

„[...] plants are ascribed an agency and vitality that might otherwise seem foreign to them, but they are also envisioned in their radical impassivity vis-à-vis human demands and concerns, as beings that resist incorporation into human contexts and thus oblige humans to confront their own status as both vulnerable and powerful components of an expanding universe.” (4)

Passivität wird nicht mehr als eine Form der Unterwerfung verstanden, sondern als ein Verhalten mit Potenzial von radikalem Widerstand.

6.4 Pflanze als Subjekt

These dieser Arbeit ist unter anderem, dass die Frau durch ihre Verwandlung in eine Pflanze nicht stirbt, sich nicht selbst verliert, nicht in einen Zustand verfällt, der hierarchisch unter ihrem vorherigen liegt, sondern, dass die Metamorphose den Frauen stattdessen zu einer neuen, befreiten Identität verhilft. Wie die Untersuchung der weiblichen Identität bereits gezeigt hat, existiert eine Assoziation von Frauen und Pflanzen, die in einem männlichen Diskurs verankert ist, das Weiblichkeitsbild beeinflusst und oftmals patriarchales Gedankengut reproduziert. Berthelot zieht zum Beispiel den Fall von Ovids Daphne heran, um die Pflanze als Resultat einer Verwandlung zu interpretieren. Er nennt Regungslosigkeit, Sexualität und Bewusstsein als die drei Problematiken, die sich bei einer solchen Verwandlung auftun, und seine Interpretationen dieser Verwandlung sind pessimistisch beziehungsweise zeigen, dass er die Metamorphose in eine Pflanze als eindeutige Degradation sieht. Interessant ist auch seine Argumentation bezüglich der Sexualität: „Demeure-t-il alors doté de sexualité? Rien n'est moins sûr. Se changer en plante semble au contraire l'ultime ressource des vierges qui veulent échapper à l'homme. En se végétalisant, elles perdent non seulement leur nature humaine, mais tout caractère animal” (126). Einzig auf Anie könnte sich eine solche Interpretation womöglich anwenden lassen, allerdings nicht ohne freie Spekulation, da es im Text keine Hinweise auf Sexualität gibt und, wie bereits verdeutlicht, der Fokus durchaus nicht auf Anies Körper liegt. Durch die Augen des Ehemanns, ist der Körper seiner Ehefrau in „The Fruit of my Woman“ noch immer durchdrungen von einer Sexualität. Ihre Lebendigkeit als Pflanze wirkt anziehend und wunderschön auf den Ehemann. Die Protagonistin in dieser Geschichte ist eine verheiratete Frau und definitiv keine Jungfrau. Ihre Fruchtbarkeit wird sogar noch betont, dadurch, dass sie schließlich Früchte trägt und Samen ausspuckt. Auch in *The Vegetarian* wird Sexualität ausgehandelt. Es kann eine gewisse Parallele zu Daphne erkannt werden, insofern Yeong-hye keinen Sex mehr haben möchte und sie der Gewalt ihres Ehemannes ausgesetzt ist. Sexualisierte Gewalt wird hier thematisiert, jedoch dient hier die Verwandlung in eine Pflanze nicht einer ewigen Befreiung vor Sex per se. Yeong-hye entwickelt nämlich eine eigene „sexuality as a plant being“ (E. Kim 14) und in ihrem pflanzlichen Dasein erscheint sie als sinnliches und sexuelles Wesen: „She thrust her glittering golden breasts over the veranda railing. Her legs

were covered with scattered orange petals, and she spread them wide as though she wanted to make love to the sunlight, to the wind“ (Han, *TV* 118). Ihr sexuelles Verlangen manifestiert sich gegenüber den Männern (einem Modell und ihrem Schwager), die aufgemalte Blumen auf ihren Körpern tragen. Yeong-hye nimmt sie nicht mehr als Männer beziehungsweise Menschen war, sondern fühlt sich als pflanzliches Wesen zu ihnen hingezogen. Pflanzen werden hier also nicht mehr mit Jungfräulichkeit oder Asexualität assoziiert, sondern erhalten eine eigene, andersartige Sexualität. Diese Interpretation unterstützt die These einer Umwertung der Pflanze von Objekt zu Subjekt und bricht darüber hinaus mit dem veralteten Konzept einer ‚wertvollen‘ Jungfräulichkeit, die mit Reinheit assoziiert wird. Nur weil die Protagonistinnen in Hans Erzählungen kein „normative desire at the normative levels“ (E. Kim 150) manifestieren, was zum Beispiel Verlangen nach ihren Ehemännern wäre, bedeutet dies nicht, dass die Subjekte ohne Verlangen oder Sexualität gelesen werden können. Es sind keine jungfräulichen Mädchen, die zu Pflanzen werden, sondern erwachsene Frauen, die über ihre Sexualität frei verfügen wollen.

Berthelot liest die Metamorphose in eine Pflanze nicht als „mort biologique“, sondern als Metamorphose in der es vor allem um das Verschwinden des Subjekts als menschliches Wesen, das sich seiner selbst bewusst ist (vgl. 126). Das Fortleben des menschlichen Subjekts kann nur spurenhafte gesichert sein. Auch hier fehlt eine Sensibilisierung für die Pflanze als Subjekt, denn das Hauptaugenmerk wird dadurch nicht daraufgelegt, zu was das Subjekt wird, sondern auf das, was es nicht mehr ist. Das Pflanze-Sein wird auf diese Weise abgewertet, was ausschließlich eine pessimistische Lesart dieser Form der Metamorphose zulässt.

Die Verwandlung in eine Pflanze in diesen Primärtexten steht jedoch metaphorisch für die Suche nach alternativen Lebensweisen fernab vom Patriarchat und stellt einen Widerstand gegen den Status quo dar, in dem Frauen systemisch und systematisch unterdrückt werden. Die rezente Pflanzenforschung stärkt diese These insofern, als dass vermehrt für den Subjektstatus von Pflanzen argumentiert wird. Pflanzen sollen nicht mehr als passive Objekte verstanden werden, nicht mehr als landschaftliche Kulisse auf einer Bühne dienen, die die menschliche Existenz als das wahre Schauspiel sieht oder als intelligenzlos und lernunfähig angesehen werden (vgl. Grewe-Volpp 40). Durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse, aber auch durch eine erhöhte Wahrnehmung der Pflanzenwelt als essenzieller Akteur im menschlichen Leben beispielsweise mit Hinblick auf den Klimawandel, wird der Status der Pflanze strukturell aufgewertet und ihre Eigenschaften werden aus neuen Perspektiven erfasst. In *Radical Botany*, beinhaltet diese Umwertung der Pflanze unter anderem auch einen Bruch mit der kapitalistischen Rechtfertigung der Ausbeutung der Pflanzenwelt. Die lange Tradition Frauen-

und Pflanzenkörper miteinander zu assoziieren dient(e) historisch vor allem als Rechtfertigung der Ausbeutung, Kontrolle und Unterdrückung beider. Es gibt allerdings eine jüngere Tendenz von Künstler*innen diese Assoziation umzuwerten, entweder durch eine Bekräftigung und Aufwertung dieser Beziehung oder einer ‚Entwurzelung‘. Diese neue Perspektive ist Teil einer „materialist, feminist, and queer tradition that prioritizes literature and art as spaces of metamorphic experimentation in which identities are in flux” (179). Die Umwertung ist insofern auch für die Argumentation dieser Arbeit wichtig, da eben nicht davon ausgegangen wird, dass sich die Frauen durch ihre Verwandlung von einem in ein weiteres ausbeuterisches System begeben, sondern in der pflanzlichen Existenz Kraft und Freiheit finden. Meeker und Szabari bekräftigen die These, dass die Verwandlung in Pflanzen zu einem Spiel mit Identitäten und einem Aufbrechen von Dualismen dienen kann (vgl. ebd.). In pflanzlichen Zuständen finden sie Mittel um Subjekte „outside of or in opposition to the socially accepted norms of woman- or personhood” (174) zu platzieren. Die sich wandelnde Perspektive auf die Pflanzenwelt eröffnet also zwei verschiedene Möglichkeiten sich mit einer Abwendung von patriarchalen und ausbeuterischen Strukturen zu befassen. Einerseits kann durch die Subjektivierung und Aufwertung von Pflanzen eine Selbst-Ermächtigung der Protagonistinnen durch die Metamorphose gelesen werden. Bedingung dafür scheint eine gewisse Anthropomorphisierung der Pflanze beziehungsweise der Eindruck einer Kontinuität innerhalb der Identität der sich verwandelnden Figur. Diese Frauen entziehen sich durch die Verwandlung den ihnen zugeschriebenen Geschlechterrollen und leisten passiven, gleichzeitig aber radikalen Widerstand und konfrontieren ihr Umfeld mit der Ungerechtigkeit des Status Quo. Andererseits kann durch die Verwandlung in Pflanzen die Binarität des menschlichen Denkens noch vehementer in Frage gestellt werden, indem eine weibliche und menschliche Identität vollends ausgelöscht wird. Von diesem Fall kann ausgegangen werden, wenn das menschliche Bewusstsein sich explizit auflöst und die Erzählung keinen Zusammenhang zwischen der ursprünglichen und finalen Identität versucht herzustellen, sondern stattdessen sich mit der neuen Gestalt und dem Pflanze-Sein selbst auseinandersetzt. Für beide diese Interpretationsmöglichkeiten kann in „Un Sommeil de Plante“ und „The Fruit of my Woman“ argumentiert werden. Wie bereits festgestellt wurde sind es vor allem die Betrachter der Metamorphose, Georges und der Ehemann/Erzähler, die innerhalb der Verwandlung den Identitäten der Frauen Kontinuität einflößen. Inhaltlich gibt es allerdings auch in beiden Texten Indizien dafür, dass die Protagonistinnen möglicherweise ihr menschliches Bewusstsein zusätzlich zu ihren weiblichen Körpern hinter sich lassen und auf diese Weise dem Mensch-

Sein innerhalb patriarchaler Strukturen eine Absage erteilen und sich von ihm abwenden auf der Suche nach neuen Weisen zu existieren.

In ihrer Untersuchung von „The Fruit of my Woman“ liest Grewe-Volpp Hans Kurzgeschichte auf ebendiese Weise, nämlich indem Pflanzen als Subjekte verstanden werden, deren Lebensweise mit menschlichen Konzepten und Sprachen gar nicht akkurat erfassbar ist. Diese Problematik wird vor allem in „The Fruit of my Woman“ und darüber hinaus in „Un Sommeil de Plante“ aufgegriffen, in denen die Protagonistinnen sukzessiv die Sprache verlieren und die Form ihrer Gedanken sich wandeln und in einen für Menschen nicht fass- oder beschreibbaren Bewusstseinszustand übergehen. Grewe-Volpp liest die Verwandlung der namenlosen Ehefrau als „an escape from patriarchal violence into a more satisfying vegetal existence“ (48) und impliziert so bereits eine Aufwertung der pflanzlichen Existenz. Sie spricht von „stifling social circumstances“ (48), vor denen die Ehefrau fliehen möchte, was genauso gut auf Anie und auf Yeong-hye zutrifft. Die Verwandlung von der Frau zur Pflanze wird hier als „radical resistance“ (48) gelesen. Grewe-Volpp greift darüber hinaus die Tendenz der Menschen auf, Pflanzen zu anthropomorphisieren. Sowohl Georges als auch der Ehemann in „The Fruit of my Woman“ meinen in der Bewegung der Pflanze oder durch non-verbale Kommunikation noch in Verbindung mit den Frauen zu stehen. Blüten werden als Gemütszustände verstanden, von einem Restbestand an menschlichem Bewusstsein wird ausgegangen. Diese Interpretation der Männer weist einerseits auf die Neigung von Menschen hin, Pflanzen vermenschlichen zu wollen und ihnen menschliche Attribute zu geben, um sie besser zu verstehen beziehungsweise nicht mit ihrer Undurchschaubarkeit konfrontiert zu sein. In *Radical Botany* wird diese Tendenz ebenfalls aufgegriffen: „[The] plant’s radical lack of zoomorphic qualities, its resistance to anthropomorphic analogies, and its lack of interiority all paradoxically incite a desire to include it in the human world” (4). Diese Vermenschlichung der Pflanzen erscheint in den Erzählungen tatsächlich als wesentliche Bedingung für den positiven Wandel, den die Metamorphose hervorruft, denn es ist naheliegend, dass die männlichen Figuren nur ihre „toxic masculinity“ (Grewe-Volpp 52) hinter sich lassen und sich von Geschlechterrollen befreien können, weil sie in den Pflanzen noch ihre Frauen sehen. In „The Fruit of my Woman“ zeigt sich darüber hinaus allerdings auch, dass der Ehemann versteht, dass verbale Kommunikation nicht mehr möglich ist und er lernt „other forms of „speaking“ – [...] the intrinsic language of plants which goes beyond anthropocentric categories of the superiority or inferiority of gender and species” (ebd.). Auch auf der Ebene von Sprache und Kommunikation können durch die Metamorphose in eine Pflanze neue Formen der gemeinsamen Existenz imaginiert werden. Auch aus der Perspektive de Plant Studies liest

Grewe-Volpp also die Verwandlung nicht als Niederlage: „It is a radical rebellion against the deadening social circumstances, especially against gender roles“ (52).

The Vegetarian bezeichnet hier abermals einen Sonderfall, da hier weder eine physische Verwandlung stattfindet noch eine erfolgreiche psychische Verwandlung. Meeker und Szabari lesen in dem tragischen Ende der Erzählung eine dystopische Perspektive auf die Dynamiken einer Pflanzen-Metamorphose (vgl. 187). Die Interpretationen von Yeong-hyes begehrter Verwandlung bleibt ambivalent:

„It is impossible to know if becoming plant, here, functions as a positive escape from an increasingly meaningless, monotone, and exhausting existence as a housewife under late capitalism or as a total submersion into this very meaninglessness, monotony, and exhaustion. Perhaps it is both“ (Meeker und Szabari 189)

Nichtsdestotrotz bleibt wahr, dass Yeong-hye sich konsequent der „sovereignty of the male/human“ (Zolkos 112) entzieht und ihre Metamorphose in ihrem sozialen Umfeld Wellen schlägt.

Radical Botany beschreibt Pflanzen auf eine Weise, die ihre Subjektivität und ihre Passivität koexistieren lässt:

„Within this framework, plants are ascribed an agency and vitality that might otherwise seem foreign to them, but they are also envisioned in their radical impassivity vis-à-vis human demands and concerns, as beings that resist incorporation into human contexts and thus oblige humans to confront their own status as both vulnerable and powerful components of an expanding universe“ (4)

Die Gleichgültigkeit gegenüber menschlicher Existenz lässt sich auf Passivität als Widerstand beziehen, wohingegen ihre „agency“ und „vitality“ für die Pflanze als Subjekt sprechen. Der enigmatische Charakter von Pflanzen ermöglicht die Freisetzung von Spekulationen „for envisioning and indeed participating in the world as other than it may appear to us“ (2). Dies unterstreicht das bereits zuvor genannte Argument, dass die Verwandlung in Pflanzen dazu dienen kann alternative Realitätsvisionen darzustellen und ein Symbol für die Suche nach zuvor unentdeckten Modi von Existenz darzustellen. Die Tatsache, dass sich Pflanzen unserem Verständnis entziehen, wird als positiv gewertet, weil sie uns aus unseren rigiden Strukturen herauszwingt. Dadurch wird die Pflanzenwelt zu einem Plateau, von dem aus die Welt betrachtet und umgedacht werden kann.

7 Konklusion

In dieser Arbeit wurde die These aufgestellt, dass die von Autorinnen verfasste Metamorphose von Frauen in Pflanzen in zeitgenössischer Literatur als Flucht und darüber hinaus als Befreiung der Frau von gesellschaftlichen Normen und von normativen Weiblichkeitsrollen in einem patriarchalen System gelesen werden können und sollen. Darauf aufbauend folgte die These, dass durch die Metamorphosen von Frauen in Pflanzen eine neue

Art für Frauen zu existieren gesucht wird, eine Form authentische weibliche Identität zu erforschen und auszuleben, abseits des Patriarchats und der anthropozentrischen Weltanschauung. Mit diesen Thesen ging die Annahme einer Umwertung der Pflanze sowohl als Lebensform als auch als Metapher und Symbol einher. Es wurde angenommen, dass sie als Denkanstoß für Perspektiven über die androzentrische Weltansicht hinaus fungieren sollten und als metaphorischer Lösungsvorschlag.

Bei der Erforschung des weiblichen Subjekts hat sich herausgestellt, inwiefern es problematisch ist von einer weiblichen Identität zu sprechen. Heutzutage versucht die feministische Forschung weniger weibliche Subjektivität darzustellen, sondern Identitäten generell nicht normativ festzulegen. Identität soll vor allem durch ihre ständige Wandelbarkeit definiert sein. Nichtsdestotrotz wurden auch in den behandelten Primärtexten, denen feministisches und gesellschaftskritisches Potenzial zugeschrieben wird, traditionelle Zuschreibungen von Weiblichkeit erkannt, beispielsweise, wenn Frauen und Pflanzen gleichermaßen durch ihre Passivität und Introvertiertheit charakterisiert werden. Auch textuelle Marker von vermeintlicher Weiblichkeit, wie der stream of consciousness, traumähnliche Passagen mit einer nicht-linearen Zeitlichkeit und Gedankenfragmenten, spielen mit der Ambivalenz und Problematik dieser Thematik: Einerseits werden ‚typisch weibliche‘ Charakteristika hervorgehoben und reproduziert (Techniken, die funktionieren, weil sie kulturell und literaturhistorisch schon fest verankert sind), andererseits können diese auf eine solche Weise genau auf die Missstände aufmerksam machen, deren Bekämpfung in den Werken illustriert werden soll. Auf formaler Ebene und durch die Verwendung von Pflanzenmetaphern zeigt sich, dass keiner der Texte ohne den Rückbezug auf ein konventionelles Verständnis von Weiblichkeit auskommt. Dies belegt ebenjene Problematik, die auch für Theorien von Hélène Cixous charakteristisch sind: Schlussendlich scheint es unmöglich weibliche Subjektivität auszudrücken, ohne jemals die Abgrenzung von männlicher Identität und männlichen Merkmalen vorzunehmen.

Es wurde außerdem gezeigt, inwiefern die Analyse von Metamorphosen zur Bestimmung ihrer Funktion und des *warum*, das dahintersteht, beiträgt. Bei den Primärtexten handelt es sich um Metamorphosen, die auf den ersten Blick sehr ähnlich erscheinen, weil sie das gleiche Motiv bedienen. Es handelt sich aber tatsächlich um drei verschieden ausformulierte und nuancierte Fälle, die trotz ihrer Unterschiede in eine ähnliche Richtung weisen. Darüber hinaus wurde auch festgestellt, dass gängige Klassifikationen nur teilweise nützlich sind, um psychische Metamorphosen zu charakterisieren und, dass es wenig Forschung zu genderspezifischen Funktionen der Metamorphose gibt. Es erscheint bezeichnend, dass sowohl die

Protagonistinnen sich einer vorgegebenen Ordnung entziehen wollen als auch die von Autorinnen verfassten Metamorphosen nicht eindeutig klassifizierbar sind. Sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene wird hier ein Mangel aufgezeigt, der die bestehende Ordnung kritisiert und die Frage in den Vordergrund rückt, inwiefern Frauen in den vorgegebenen Strukturen ein eigener Platz eingeräumt wird. Einzig die Theorien von Richter haben es in dieser Arbeit möglich gemacht, die Funktionen der Metamorphose konkret von Autorinnen zu untersuchen. Insbesondere ihre Aussage, dass die von Autorinnen verfasste Metamorphose meist eine Entfremdung darstellt, diese aber, anders als in von Männern verfassten Texten, gewollt ist, als positiv aufgenommen wird und Elemente von Befreiung enthält, stellte sich als fruchtbar für die Analyse der Primärtexte heraus. Darüber hinaus kann durch die Entfremdung auch eine Selbstfindung stattfinden, wenn sich in Texten herausstellt, dass das ursprüngliche Selbst keine authentische Existenz gelebt hat.

Mithilfe des Werdens von Deleuze und Guattari konnte das Verständnis von Verwandlungen erweitert werden, sodass das gesellschaftskritische Potenzial des Wandels deutlich wurde. Es konnten Parallelen zwischen diesem Konzept und der Hypothese dieser Arbeit hergestellt werden, in dem Sinne, dass das Werden/die Verwandlung zum Aufbruch binärer Strukturen und der Auflösung eines Status quo dienen kann. Pluralität und die Nicht-Fixiertheit werden als Merkmale von Identität hervorgehoben, ohne dass Identität als solche negiert wird – sie wird lediglich umgedacht. Dies unterstützt die Hypothese, dass die Frau durch das Pflanze-Werden nicht ihr Selbst-Sein hinter sich lassen muss.

Trotz ihrer verschiedenen Ausformulierungen stellen alle drei Texte eine Flucht der Protagonistinnen vor patriarchalen Strukturen dar. Eine Befreiung, geschweige denn eine Selbstermächtigung kann dagegen nur in „Un Sommeil de Plante“ eindeutig festgestellt werden. Hans Verwendung der Metamorphose steht allegorisch dagegen für die *Suche* nach der Möglichkeit einer solchen Befreiung. Beide Texte präsentieren ambivalente Enden und lassen Lesende mit offenen Fragen zurück, die darauf hinweisen, dass ein konkreter Lösungsvorschlag noch ausbleibt. Durch die Metamorphose in eine Pflanze kann sich zwar vom Patriarchat und von Frauenrollen abgewandt werden, jedoch stellt sie eher den Versuch einer Befreiung dar als eine klar geglückte Befreiung. Hans Erzählungen behandeln die Sehnsucht der Frau nach Freiheit und Unabhängigkeit, illustrieren jedoch gleichzeitig die Schwierigkeiten an einen solchen Punkt zu kommen und inwiefern im aktuellen menschlichen, androzentrischen Denken, eine Frau nur über einen metaphorischen Umweg zu potenzieller Erfüllung und Freiheit finden kann.

Durch Inbezugnahme der anderen Charaktere in den Erzählungen konnte gezeigt werden, dass die Verwandlung in eine Pflanze hier nicht nur eine Metapher für eine gesellschaftskritische Aussage ist, sondern als Katalysator für echten Wandel dargestellt wird. Die negativen Reaktionen in Formen von Ekel, Grusel, Angst und einem schleichenden Unbehagen können durch Kristevas Konzept des Abjekten als emotionale Reaktionen auf eine gefürchtete Bedrohung des eigenen Selbst verstanden werden. Die Gefühle, die zum Beispiel Yeong-hyes Verwandlung auslöst, zeigen, dass ihr Verhalten die Weltordnung angreift – die Vehemenz der Reaktionen ist ein Signal für die Effizienz ihres Protests. Andererseits lösen die Metamorphosen auch positiven Wandel aus. Erstens führen sie zu einer Umkehr von geschlechterspezifischen Rollenverteilungen und Männer blühen in ihren Rollen als liebevolle Pfleger auf. Zweitens können andere Frauen, hier In-hye, durch die Metamorphose, den Protest und die Befreiung einer anderen Frau, nicht nur Empathie für diese empfinden, sondern sich auch selbst in ihnen sehen. Die Verwandlung kann Bewusstsein für die eigenen Missstände schaffen und somit die Befreiung anderer Frauen ins Rollen bringen. Durch die Metamorphose in eine Pflanze begeben sich die Protagonistinnen in passiven Widerstand und entziehen sich der patriarchalen Weltordnung; einerseits durch die Wandlung des weiblichen Körpers, andererseits durch die Loslösung von menschlichen Gedankenstrukturen und Emotionen (physische und psychische Ebene).

In einer Welt in der Frauen Tag für Tag mit Bildern und Vorstellungen konfrontiert werden, davon was es heißt, weiblich zu sein und wie wichtig es ist, der Weiblichkeitsnorm zu entsprechen und seinen Wert an dieser Entsprechung zu messen, kann auch in der Literatur der Umweg über die Metamorphose keine rein hoffnungsvolle Perspektive bieten. Die von Autorinnen verfasste Metamorphose illustriert vielmehr die Suche nach Lösungsansätzen, deren Realisierung noch in einer abstrakten, nur metaphorisch darzustellenden Zukunft liegt. Sie stellt keine Niederlage dar, sondern einen Neuanfang: „To metamorphose is to remain in formation and accept that identity, knowledge and value are always provisional, plural, and shared” (Ditto 336).

Nichtsdestotrotz bedeutet die Verwandlung für die Protagonistinnen eine Form des Widerstandes, eine Absage an das bestehende, sie unterdrückende System und einen Blick in eine ungewisse, alternative Art des Seins. Die Verwandlung stellt keine konkret ausformulierte Alternative dar, sondern die Existenz von Alternativen und die Suche danach. Alle drei untersuchten Texte implizieren die Wirklichkeit von anderen (befreiten, authentischen) Lebensrealitäten und inwiefern eine Auflösung von traditionellen Geschlechterrollen und -zuschreibungen der einzige Weg zur Befreiung der Menschheit darstellt – denn mit der

weiblichen Befreiung geht auch immer die Befreiung von Männern von ihren genderspezifischen Erwartungen und Rollen einher.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

1. Kang, Han. „The Fruit of my Woman.” Deborah Smith (Übersetzung aus dem Koreanischen ins Englische), *Granta* 133, 19. Januar 2016, granta.com/the-fruit-of-my-woman/.
2. ---. *The Vegetarian*. Deborah Smith (Übersetzung aus dem Koreanischen ins Englische), Portobello Books, 2015.
3. Richter, Anne. “Un Sommeil de Plante.” *La grande pitié de la famille Zintram*, Jacques Antoine, 1986.

Sekundärliteratur

1. „Ätiologie.“ *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*. Metzler, 1996.
2. Becker-Leckrone, Megan. *Julia Kristeva and Literary Theory*. Bloomsbury Academic, 2005.
3. Berthelot, Francis. *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*. Nathan, 1993.
4. Bynum, Caroline Walker. *Metamorphosis and Identity*. Zone Books, 2001.
5. Cixous, Hélène. *Weiblichkeit in der Schrift*. Duffner, Eva (Übersetzung aus dem Französischen), Merve, 1980.
6. Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Tausend Plateaus*. Merve, 1992.
7. Ditto, Sionainn. *Fragmentation as Form: Female Metamorphosis in 19th-20th Century Horrorist Posthuman Media*. 2025, Arizona State University, PhD Dissertation.
8. Dolderer, Maya. “Das Subjekt und sein Mangel. Psychoanalyse und feministische Theorie.” *Phase 2*, Nr. 47. www.phase-zwei.org/hefte/artikel/das-subjekt-und-sein-mangel-553.
9. Feldmann, Doris, und Angela Stock. „Begehren.“ *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, 5. Auflage, J.B. Metzler, 2013.
10. Grewe-Volpp, Christa. “Turning into a Potted Plant: A Plant Studies’ Approach to Han Kang’s Short Story ‘The Fruit of My Woman’.” *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 7, Nr. 2, 2024. doi:10.30827/tn.v7i2.29560.
11. Holland, Eugene W. *Deleuze and Guattari’s A Thousand Plateaus: A Reader’s Guide*. Bloomsbury Academic, 2013.

12. Han, Ju Hui Judy, und Jennifer Jihye Chun. "Introduction: Gender and Politics in Contemporary Korea." *The Journal of Korean Studies* (1979-), 19, Nr. 2, 2014. JSTOR, www.jstor.org/stable/43923271.
13. Harzer, Friedmann. *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid-Kafka-Ransmayr)*. Max Niemeyer Verlag, 2000.
14. Kim, Einjung. "Against Confinement: Degeneration, Mental Disability, and the Conditions of Nonviolence in *The Vegetarian*." *Mediating Gender in Post-Authoritarian South Korea*, Jesook Song und Michelle Cho (Hg.), University of Michigan Press, 2024. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12297089>.12.
15. Kim, Heisook. "Feminist Philosophy in Korea: Subjectivity of Korean Women." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 34, Nr. 2, 2009. <https://doi.org/10.1086/590977>.
16. Kim, Mijeong. "A Deleuzian Reading of 'Becoming-Plant' in Han Kang's Writing: 'The Fruit of My Woman' and *The Vegetarian*." *Critique - Bolingbroke Society*, 2025. <https://doi.org/10.1080/00111619.2025.2582978>
17. Legler, Gretchen T. „Ecofeminist Literary Criticism." *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, Warren, Karen und Nisvan Erkal (Hg.), Indiana University Press, 1997.
18. Lindhoff, Lena. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. 2. Auflage, J.B. Metzler, 2003.
19. Loska, Agnieszka. "The Extraordinary Feminine Nature in Anne Richter's Fantastic Stories." *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio FF – Philologiae*, 38, Nr. 2, 2020.
20. Meeker, Natania, und Antónia Szabari. *Radical Botany: Plants and Speculative Fiction*. Fordham University Press, 2020.
21. Meinel, Gertraud. „Pflanzen." *Enzyklopädie des Märchens*, De Gruyter, 2017.
22. Nicklas, Pascal. *Die Beständigkeit des Wandels: Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*. Olms, 2002.
23. Nieberle, Sigrid. *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. WBG, 2013.
24. Palley, Marian Lief. "Women's Status in South Korea: Tradition and Change." *Asian Survey*, 30, Nr. 12, 1990. JSTOR, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.2307/2644990>.
25. Plumwood, Val. "Feminism and Ecofeminism: Beyond the Dualistic Assumptions of Women, Men and Nature." *The Ecologist*, 22, Nr. 1, The MIT Press, 1992.

26. Reber, Ursula. *Bilderverschleifungen – zu einer Theorie der Metamorphose – (Publius Ovidius Naso, Clemens Brentano, Richard Beer-Hofmann, Alban Nikolai Herbst)*. 2005. Universität Wien, PhD Dissertation.
27. Richter, Anne. *Le Fantastique féminin. Un Art sauvage*. 1984. L'Age d'Homme, 2011.
28. ---. *Les Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose*. Académie Royale de Belgique, 2017.
29. Schönfellner, Sabine. "(Un)Freiheit durch Metamorphose. Weibliche Verwandlungen bei Antonia S. Byatt und Charlotte Weitzel." *Spannungsfelder: Literatur und Freiheit. 1. Wiener Studierendenkongress der Komparatistik*, Ebel, Ursula und Sophie Lembcke (Hg.), Tectum Verlag Marburg, 2010, pp. 56-60.
30. Smith, Deborah. Translator's Note. "The Fruit of my Woman", von Han Kang, *Granta* 133, 2016. granta.com/the-fruit-of-my-woman/.
31. Sommer, Robert. "Trees and Human Identity." *Identity and the Natural Environment*, Clayton, Susan, und Susan Opatow (Hg.), The MIT Press, 2003, <https://doi.org/10.7551/mitpress/3644.003.0012>.
32. Suh, Doowon, und Inn Hea Park. "Framing Dynamics of South Korean Women's Movements, 1970s-90s: Global Influences, State Responses, and Interorganizational Networks." *The Journal of Korean Studies* (1979-), 19, Nr. 2, 2014. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43923274>.
33. Ward, Donald. „Baum.“ *Enzyklopädie des Märchens*, De Gruyter, 2017.
34. Weber, Ingeborg. *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
35. Widmer, Kingsley. „Melville's Radical Resistance: The method and meaning of *Bartleby*." *Studies in the Novel* 1, Nr. 4, John Hopkins University Press, 1969. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/29531362.
36. Zolkos, Magdalena. "Bereft of Interiority: Motifs of Vegetal Transformation, Escape and Fecundity in Luce Irigaray's Plant Philosophy and Han Kang's *The Vegetarian*." *SubStance*, 48, Nr. 2, 2019. *Project MUSE*, <https://dx.doi.org/10.1353/sub.2019.0012>.

9 Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit drei von Autorinnen verfassten Texten, um die Metamorphose von Frauen in Pflanzen zu untersuchen. Es handelt sich bei diesen Texten um Anne Richters Kurzgeschichte „Un Sommeil de Plante“ (1967) und Han Kangs „The Fruit of my Woman“ (1997) und den darauf basierenden Roman *The Vegetarian* (2007). Anhand dieser Erzählungen soll die Hypothese geprüft werden, dass die von Autorinnen verfasste Verwandlung von Frauen in Pflanzen als Motiv mit gesellschaftskritischem Potenzial verstanden werden kann und soll. Diese Metamorphose dient in zeitgenössischer Literatur als Flucht oder Befreiung der Frau vor gesellschaftlichen Normen und ihrer Rolle in einem patriarchalen System und stellt einen metaphorischen Lösungsvorschlag dar. Somit werden in diesen Texten sowohl weibliche als auch pflanzliche Identitäten ausgehandelt, möglicherweise aufgewertet und neue Formen der Existenz vorgeschlagen. Mithilfe der Klassifizierungen von Metamorphosen von Berthelot und Harzer, werden die Verwandlungen eingeordnet und Interpretationsmöglichkeiten anhand der Darstellung und Struktur des Motivs in Betracht gezogen. Dabei stellt sich vor allem die psychische Metamorphose als schwer fassbar heraus. Das Konzept des Werdens von Deleuze und Guattari wird herangezogen, um alternative Perspektiven auf Wandel als Bewegung mit positivem und gesellschaftskritischem Potenzial aufzuzeigen und dies auf die Funktion des Metamorphosenmotivs zu beziehen. In einem zweiten Schritt befasst sich diese Arbeit mit weiblicher Subjektivität und Identität auf formaler und inhaltlicher Ebene. Durch Richters theoretische Arbeiten kann die Metamorphose genderspezifisch untersucht werden. Sowohl poststrukturalistische feministische Theorien als auch kulturelle Unterschiede zwischen der westlichen und südkoreanischen Lebensrealität von Frauen werden berücksichtigt. Darüber hinaus wird ein kritischer Blick auf die Assoziation von Frauen und Pflanzen geworfen und auf die Problematik, ob diese Assoziation je auf feministische Weise erfolgreich umgewertet werden kann oder ob sie sich zwangsläufig immer wieder in eine androzentrische Weltansicht einschreibt. Das gesellschaftskritische Potenzial der Verwandlung kann durch Kristevas Konzept des Abjekten herausgearbeitet werden und die Analyse der von der Metamorphose nicht betroffenen, aber beeinflussten, Figuren belegt, dass die Verwandlung als Kritik, Widerstand, Protest und Katalysator für Wandel fungiert. Die Pflanze selbst wird aus ihrem passiven Kontext als Hintergrund und Umwelt der aktiven menschlichen Schaubühne herausgeschrieben und kann mithilfe der Plant Studies als Symbol für aktive Existenzen, beziehungsweise die Suche nach jenen, gelesen werden.