

# Unheilvolle Faszination des pflanzlichen Lebens: Grenzen kultureller Verfügbarkeit in Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* (1884)

---

Sören Görlich

## 1. *À rebours* – Zwischen religiöser Eingebung und Experimentallabor der Lebensformen

Im Unterschied zum anfangs ausbleibenden Erfolg bei einem breiteren Publikum<sup>1</sup> rief Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* (1884) auf Seiten der Literaturkritik eine lebhafte Auseinandersetzung hervor. Obwohl die feuilletonistischen Besprechungen dieses erzählerische Wagnis keineswegs einhellig positiv beurteilten, bestand unter ihnen weitgehend Einigkeit über den Novitätscharakter dieser nahezu handlungsenthobenen Geschichte eines überkultivierten und morbiden Kunstliebhabers adeliger Herkunft.<sup>2</sup> Insbesondere die Abkehr vom damals dominierenden Paradigma des naturalistischen Schreibens blieb dem Lesepublikum nicht verborgen. Auf den Bruch mit gängigen

- 
- 1 Vgl. Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874–1960)*, Paris: Klincksieck, 1991, S. 15. Mittlerweile zählt der Text unumstritten zum Kanon der französischen Literaturgeschichte, vgl. etwa Diemo Landgraf, *Ethik und Ästhetik in der dekadenten Literatur vor und nach Nietzsche*, Freiburg; Berlin; Wien: Rombach, 2018, S. 133 und Stephanie Lang, *Translationen der décadence – (Anti) Dekadenz und Regeneration in den iberischen Literaturen. Spanien – Katalonien – Portugal 1895-1914*, Heidelberg: Winter, 2015, S. 69.
  - 2 Vgl. Daniel Grojnowski, *À rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Gallimard, 1996, S. 17–24.

Lektüreeerwartungen scheint sich Huysmans selbst zu beziehen, wenn er seinen Roman in einem 19 Jahre nach dessen Erstveröffentlichung verfassten Vorwort mit dem Aufprall eines Meteoriten vergleicht, der die Literaturlandschaft seiner Zeit in eine vermeintlich wütende Orientierungslosigkeit versetzt habe: »À rebours tombait ainsi qu'un aéroлите dans le champ de foire littéraire et ce fut une stupeur et une colère ; la presse se désordonna ; jamais elle ne divagua en tant d'articles«. <sup>3</sup> Besonders frappierend ist indes der unverkennbar klitternde Charakter dieses polemischen Resümees. Wie eingangs angedeutet, fiel das mediale Echo ganz im Gegenteil zu Huysmans' Wiedergabe weitaus vielstimmiger aus, als der verkürzte Hinweis auf kompromittierende Aussagen einer wutentbrannten Presse suggeriert. Welches Ziel der Autor durch diese einseitige Zuspitzung verfolgt, offenbart sich in einer anderen Passage des Vorworts, wo der Gedanke des Überirdischen aus dem Meteoritenvergleich gleichsam in das semantische Feld des Religiösen überführt wird:

Il y eut sans doute, au moment où j'écrivais *À rebours*, un remuement des terres, un forage du sol pour y planter des fondations, dont je ne me rendis pas compte. Dieu creusait pour placer ses fils et il n'opérait que dans l'ombre de l'âme, dans la nuit.<sup>4</sup>

Huysmans erhebt *À rebours* beziehungsweise dessen Entstehungsprozess zu einem geheimen Initiationsmoment göttlicher Eingebung und

---

3 »À rebours schlug wie ein Meteorit in der Literaturlandschaft ein und es ward Fassungslosigkeit und Wut. Die Presse geriet in hellen Aufruhr; noch nie wurde in so vielen Artikeln ein solcher Unsinn zusammengereimt [Eigene Übersetzung, S. G.]«, siehe Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, hg. und kommentiert von Daniel Grojnowski, Paris: Flammarion, 2004, S. 332. Im Folgenden werden alle aus dieser Ausgabe entnommenen Zitate im laufenden Fließtext durch die Sigle AR mitsamt den entsprechenden Seitenangaben kenntlich gemacht.

4 AR, S. 331. »Als ich *À rebours* schrieb, muss es zu einem Aufwühlen der Erde gekommen sein, zu einer Bohrung in den Boden, um ein Fundament zu pflanzen, das ich damals nicht bemerkte. Des Nachts grub Gott Fäden in die dunklen Tiefen der Seele ein [Eigene Übersetzung, S. G.]«.

seine eigene Person damit implizit zu einer Art Evangelisten.<sup>5</sup> Vor allem die undurchsichtigen Antriebe des Protagonisten des *Esseintes*, die weder er noch die Literaturkritik zum Zeitpunkt der Ersterscheinung verstehen konnten,<sup>6</sup> sind für den Autor also ein Zeichen für den erst Jahre später zur Entfaltung kommenden Glauben, den Gott unbemerkt beim Verfassen des Textes in ihm angelegt hatte. Mit anderen Worten: Huysmans lässt die Grenzen zwischen biografischen und fiktiven Elementen verschwimmen.<sup>7</sup> Retrospektiv gestaltet er die Unbestimmtheitsmomente seiner Hauptfigur zur produktiven Projektionsfläche um, die seinem persönlichen und konfessionellen Werdegang eine kohärente Entwicklungslinie verleiht.<sup>8</sup>

Jérôme Solal gibt diesbezüglich kritisch zu bedenken, dass Huysmans' Versuch, die Deutungsrichtung seiner potentiellen Leser:innen zu beeinflussen, den Eindruck einer Gebrauchsanweisung erwecke, die alternative Deutungen von vornherein disqualifiziere.<sup>9</sup> In der Tat verengen die starre biografische Auslegung und politisch-religiöse Aufladung gerade einen so vielschichtigen Roman wie *À rebours*, der mitnichten exklusiv im Zeichen eines katholischen Glaubens steht, sondern eine Vielzahl von Sinnangeboten und Lebensformen – darunter religiöse, ästhetische, libertäre oder solipsistische – aufruft,

5 Vgl. Ottmar Ette, *LiebeLesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*, Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020, S. 585.

6 Vgl. AR, S. 332.

7 Vgl. ebd., S. 585–586. Das autofiktionale Spiel ist typisch für Huysmans und wird von literaturkritischen Kommentierungen eigener Werke ergänzt, die er unter Pseudonymen vornimmt, vgl. Patrice Locmant, J.-K. *Huysmans: le forçat de la vie*, Paris: Bartillat, 2007, S. 98, 109–111 und 117.

8 Huysmans' emphatische Bezugnahme auf den Glauben ist zudem wenig überraschend, berücksichtigt man die politischen Umstände um das Jahr 1903: Als Huysmans das Vorwort im Alter von 54 Jahren verfasst, ist er bereits seit elf Jahren zum katholischen Glauben übergetreten; er gehört der losen Gruppe des *Renouveau catholique* an, die den offensiven Laizismus der seit 1902 regierenden linken Regierung nicht gutheißen konnte. So bilden neben den persönlichen zweifelsohne auch politische Aspekte seiner konfessionellen Bindung den gemeinsamen Horizont, auf den das Vorwort im Wesentlichen ausgerichtet ist.

9 Jérôme Solal, *Huysmans & l'homme de la fin*, Caen: Minard, 2008, S. 21.

miteinander verflocht, gegeneinander ausspielt, um ihnen letztlich allen in satirischer Manier eine Absage zu erteilen.<sup>10</sup> Jenseits religiöser Rehabilitationsversuche gleicht des *Esseintes'* abgeschiedenes Leben vielmehr einem Experiment, das die Grundprinzipien einer zivilisierten Gesellschaft hinterfragt und ihre Grenzen in bizarr anmutenden Überschreitungsversuchen bis an den Rand der Überspannung auslotet. Eine besonders aufschlussreiche Perspektive im Hinblick auf diese Versuchskonstellation eröffnet die Kategorie des Pflanzlichen. Dafür spricht nicht nur die im letztgenannten Zitat verwendete Metapher des Einpflanzens (»planter des fondations«), auf die Huysmans zurückgreift, um eine rätselhafte göttliche Eingebung bildlich zu beschreiben; allein der sprechende Name<sup>11</sup> des Protagonisten, (Jean) F l o r e s s a d e s E s s e i n t e s, kann als implizite Aufforderung gelesen werden, den Inszenierungen pflanzlicher Elemente genauer nachzugehen. Unterzieht man den Namen einer nur geringfügigen phonetischen und morphosyntaktischen Modifikation, verbirgt sich hinter ihm ein Motto, das wie folgt lautet: »Flore est sas des essences«. Frei übersetzt ergibt sich daraus: »Die Flora ist (die) Schleuse der Essenzen« oder noch etwas freier: »Die Pflanzenwelt ist der Zugang zum Wesenhaften«. Ausgehend von diesen Beobachtungen soll *À rebours* im Folgenden auf seine inhaltlichen und formalen Repräsentationsweisen des Pflanzlichen hin untersucht werden. Dabei orientiert sich der vorliegende Beitrag an zentralen Prämissen einer kulturellen Pflanzenforschung, die nach den aktiven Handlungsspielräumen von Pflanzen fragt<sup>12</sup> und ihre hybride

10 Des *Esseintes'* bewusstseinserweiternde Praktiken nivellieren die Trennschärfe zwischen den Bereichen der Religion und der Kunst. So erfährt das transzendente Streben eine Säkularisierung; die durch Kunst induzierte Ekstase wird zur gleichwertigen Alternative, wenn nicht sogar zum Surrogat einer christlich motivierten Erleuchtung, vgl. Emmanuelle Roig, *Art de la religion et religion de l'art dans À Rebours*, in: *La Revue des lettres modernes* 2 (2002), S. 103–120, S. 106.

11 Vgl. Solal, *Huysmans*, 2008, S. 86–95 und Grojnowski, *À rebours*, 1996, S. 45–48.

12 Joela Jacobs und Isabel Kranz, *Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*, in: *Literatur für Leser* 40, Nr. 2 (2017), S. 85–90, besonders S. 87.

Stellung »zwischen Natur und Kultur«<sup>13</sup> in den Fokus rückt. Mit einem Seitenblick auf pflanzliche Störmomente des seinerzeit stark ausgeprägten kolonialen Dominanzverständnisses wird auch am Beispiel von *À rebours* ersichtlich, dass literarische Darstellungen in der Lage sind, bestehende Grundannahmen – auf der Ebene eines ontologischen Fragehorizonts<sup>14</sup> – über eine ungleiche Beziehung zwischen Pflanzen und Menschen zu unterlaufen.

## 2. Widerständige Zeichendynamiken des Pflanzlichen: von semantischen Spannungen und überlebten Enthauptungen

Die Geschichte über des Esseintes, den nervenschwachen und letzten Nachfahren einer aristokratischen Familie, beginnt bezeichnenderweise mit einem resoluten Einschnitt: Von seinen Mitmenschen entfremdet, deren Einfältigkeit er voller Abscheu gegenübersteht, liquidiert der desillusionierte Herzog sein ererbtes Landgut, um einen neuen Wohnsitz am äußersten Rand von Paris zu erwerben, wo er sich ein ruhiges Dasein abseits von jeglichen zwischenmenschlichen Beziehungen verspricht.<sup>15</sup> Entgegen der herkömmlichen Funktionsweise repräsentativer Distinktionsmechanismen, die ihre Wirkmacht aus einer möglichst hohen Sichtbarkeit im öffentlichen Raum beziehen, verbirgt die spärliche Außenfassade der neuen Wohnstätte jene kulturellen Schätze, die den raffinierten Lebensstil des sozialen Aussteigers definieren. Abgeschottet von der Außenwelt ist des Esseintes zum einen goutierender Verwalter eines breit angelegten Archivs kultureller Produkte. Zum anderen wird er selbst schöpferisch tätig. Wie ein Collagekünstler *avant la lettre* verwandelt er Werke der bildenden

---

13 Vgl. Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, *Einleitung*, in: Dies., Hgg., *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006, S. 9–32, S. 18.

14 Vgl. Randy Laist, *Introduction*, in: Ders., Hg., *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*, Amsterdam: Rodopi, 2013, S. 9–17, S. 14.

15 Vgl. AR, S. 46.

Kunst und Literatur, aber auch seltene Stoffe oder Liköre in originelle Kompositionen, die synästhetische Rauschzustände auslösen. In einem Schaffensprozess zweiter Ebene prägt des Esseintes die Objekte somit schöpferisch neu und verleiht ihnen durch seine immersive Betrachtungsweise eine Art Eigendynamik. Die Gegenstände befinden sich somit in einem Spannungsbereich zwischen Sammelobjekt und Handlungssubjekt. Sie oszillieren zwischen passiver Verfügbarkeit und aktiver Eigenermächtigung. In einem beiläufig scheinenden Hinweis auf eine innenarchitektonische Überlegung manifestiert sich diese Kippbewegung zwischen Fremdbestimmung und Autonomie auch am Beispiel von Pflanzen: »En fait de meubles, des Esseintes n'eut pas de longues recherches à opérer, le seul luxe de cette pièce devant consister en des livres et des fleurs rares [...]«. <sup>16</sup> Folgt man des Esseintes' Konzepten, haben Blumen den gleichen Status wie Einrichtungsgegenstände. Allein ihre inhaltlich etwas verquere und eigensinnige Subsumierung unter dem Oberbegriff »meubles« erzeugt jedoch ein Irritationsmoment, das die kategoriale Ähnlichkeitsbeziehung zumindest in Frage stellt. An dieser Stelle deutet sich bereits an, dass die versuchte Einhegung pflanzlicher Lebewesen in eine dekorative Hintergrundrolle Spannungen hervorruft. Ähnliches gilt für die ebenfalls zu Einrichtungsgegenständen abgestuften Bücher. Die kontextuelle Nachbarschaft der beiden Lexeme »livres« und »fleurs«, die zudem durch das gemeinsame Adjektiv »rares« grammatisch eng aneinander gebunden werden, legt nahe, dass eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen ihnen besteht. Bücher und Pflanzen greifen im Roman immer wieder aufeinander über: Während Bücher durch des Esseintes' eintauchende Lektüreakte lebendig werden, weisen die Pflanzen – wie im Folgenden gezeigt wird – in einem semiotischen Wandlungsprozess immer wieder über sich selbst hinaus. So wie Bücher durch Lektüreakte

---

16 AR, S. 53; »Was Möbel anbelangte, so brauchte des Esseintes sich darüber nicht lange den Kopf zerbrechen; der einzige Luxus dieses Zimmers musste in Büchern und seltenen Blumen bestehen [...]«, Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, übersetzt von Hans Jacob, Leipzig; Weimar: Kiepenheuer, 1978, S. 22.

unentwegt neu in einen Sinnstiftungsprozess mit den Rezipierenden treten, entheben sich auch Pflanzen einer endgültigen Festschreibung.

Die Widerständigkeit gegen semiotische Erstarrungen wird im Verlauf der Geschichte durch einen zunehmenden Autonomiegrad des Pflanzlichen inszeniert. Besonders deutlich wird dies im Kontext einer der wohl bekanntesten Szenen des Romans, in der des Esseintes eine Schildkröte erwirbt und ihren Panzer mit zahlreichen Edelsteinen bestücken lässt. So sehr sich der dekadente Exzentriker anfangs an der Wirkung seines Unternehmens ergötzt, so jäh findet die Begeisterung ihr Ende, als er das Reptil tot auffindet. Zu Recht wurde dieses Bild wiederholt als eine Analogie zur Existenzweise des Protagonisten ausgedeutet:<sup>17</sup> Einerseits ähnelt des Esseintes in seinem Projekt des sozialen Rückzugs einer Schildkröte, die sich nach Belieben von der Umwelt absondern kann und – metaphorisch gesprochen – ihren Wohnsitz stetig bei sich trägt. Andererseits versinnbildlicht der Schmuck, mit dem das Tier überladen wird, die extravaganten Ausschweifungen des Protagonisten, der am Ende der Erzählung an seinen Überreizungen zwar nicht stirbt, aber dem Tod nur knapp entgeht. Da zumeist die Schildkröte selbst in den Vordergrund der Untersuchungen rückt, gerät eine weitere interessante Analogie aus dem Blick. Denn den Ausgangspunkt dieses ebenso ausgefallenen wie morbiden Veredelungsprojekts bildet die grafische Repräsentation eines üppigen Blumenstraußes:

Il choisit dans une collection japonaise un dessin représentant un essaim de fleurs partant en fusées d'une mince tige, l'emporta chez un joaillier, esquissa une bordure qui enfermerait ce bouquet dans un cadre ovale, et il fit savoir, au lapidaire stupéfié que les feuilles, que les pétales de chacune de ces fleurs, seraient exécutés en pierreries et montés dans l'écaïlle même de la bête.<sup>18</sup>

17 Vgl. etwa Grojnowski, *À rebours*, 1996, S. 88.

18 AR, S. 79–80; »Aus einer japanischen Sammlung suchte er eine Zeichnung heraus, die ein Bund Blumen darstellte, die in Büscheln an dünnen Stengeln hingen, nahm das mit zum Juwelier, zeichnete eine Verbrämung, die diesen Strauß oval umrahmte, und bedeutete dem verblüfften Steinhändler, dass die Blätter und Blüten jeder einzelnen Blume in Edelsteinarbeit ausgeführt und dann

Des Esseitens' Unterfangen steht im Zeichen eines intermedialen und Kunstformen überschreitenden Translationsprozesses: Während eine Zeichnung die motivische Vorlage bereitstellt, kommt dem Juwelier die Rolle eines Übersetzers zu, der qua seiner Tätigkeit an der Schwelle zwischen Kunst und Handwerk agiert. Auf Grundlage plastischer Gestaltungsprinzipien überführt er das abgebildete Blumengebinde von einer zweidimensionalen in eine dreidimensionale Repräsentationsform und verwandelt das Kunstprodukt in Zierelemente für die Schildkröte. Ein weiteres Mal begegnet man hier einem Einhebungsprozess pflanzlicher Eigendynamik, da der Protagonist die üppig sprießenden Blüten in ein reines Schmuckwerk umgestaltet und auf diese Weise vom Kunstwerk zum Dekor degradiert. Dabei verliert der Strauß seine vitale Dynamik, die in der bildlichen Repräsentation zum Ausdruck kam: Die mit einem Projektil (»en fusées«) assoziierten, aus einem dünnen Stengel schwarmartig hervorschießenden Blumen scheinen eine solche Kraft zu entfalten, dass sie sich nicht nur von ihrem stabilisierenden Organ der Sprossachse lösen, sondern geradewegs aus dem materiellen Rahmen des Bilduntergrunds herausdrängen.<sup>19</sup> Die Verwendung des Begriffs »essaim« (»Schwarm«), dessen Semantik vornehmlich dem Bereich des Tierischen angehört und hier auf das Florale appliziert wird, verleiht der sessilen Lebensform mobile Eigenschaften und unterstreicht den über das energische Streben angedeuteten Akt der pflanzlichen

---

in das Schildblatt selbst eingelassen werden müssten«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 52.

- 19 Die Inszenierung des üppigen Straußes bildet in Form einer Metaisierung die beiden Konstruktionsebenen des Textes ab. So spiegelt die Kombination aus überbordenden Blüten und dünner Sprossachse im Hinblick auf die »discours«-Ebene des Romans einen nahezu bis zur Auslöschung getilgten Handlungsstrang, der vornehmlich von einer thematischen Struktur als dominantes Konstruktionsprinzip abgelöst wird. In Bezug auf die »histoire«-Ebene stehen die sich verselbstständigenden Blüten für die geistigen Transzendierungsversuche des Protagonisten, der angesichts seines rauschhaften Daseins die Bindung zur körperlichen Basis verliert. Sein Leben hängt schließlich wie die ausschwärmenden Blumen am seidenen Faden.

Autonomiebehauptung. Allerdings erfahren die Pflanzen keine Verstärkung ihrer angedeuteten Lebhaftigkeit. Des Esseintes' zeichnerischer Eingriff (»esquissa une bordure«) fragmentiert die Integrität der zusammenhängenden Blütenorgane, um sie – Gefangenen (»enfermité«) ähnelnd – vom Juwelier durch die versteinemde Neueinfassung in einer mineralischen Bewegungslosigkeit einzufrieren. Nicht zufällig fällt in diesem Zusammenhang der polysemantische Ausdruck »exécuter«. Er betont, wie sehr die Herstellung der Juwelen auf Kosten pflanzlicher Lebhaftigkeit beruht: Die Herauslösung der Blätter und Blüten aus dem verbindenden Organ der Sprossachse gleicht einer Mischung aus Enthauptung und Amputation. Inwiefern dieser Kultivierungsakt den Pflanzen tatsächlich ihre Vitalität nimmt, bleibt jedoch mehr als fraglich, wenn man den Ausgang dieses Projekts berücksichtigt. Es scheint geradezu so, als ob die Pflanzen selbst in ihrer anorganischen Form genügend Kraft besitzen, um sich dem Einhegungsprozess zu widersetzen. Der dekorativen Zweckeinbindung entziehen sie sich letztlich, da der zu schmückende Gegenstand, die Schildkröte, unter ihrem Einfluss nicht weiterzuleben vermag. Bindet man diese Beobachtungen an die oft gezogene Analogie zwischen Protagonist und Schildkröte zurück, bleibt nur eine Schlussfolgerung: Auch für des Esseintes bilden die Pflanzen ein ebenso verzauberndes wie unheilvolles Menetekel.

### **3. Imaginationsraum »Gewächshaus«: Statussymbol eines kulturellen Fortschritts**

Während es sich im zuvor besprochenen Textabschnitt noch um künstlerisch repräsentierte Blumen handelt, treten im achten Kapitel echte Exemplare in den Mittelpunkt des Geschehens. Des Esseintes' Interesse konzentriert sich nunmehr auf exotische Gewächse:

les fleurs exotiques exilées à Paris, au chaud, dans des palais de verre ; les princesses du règne végétal, vivant à l'écart, n'ayant plus rien de commun avec les plantes de la rue et les flores bourgeoises. [...] [!] réservait enfin, pour l'entière joie de ses yeux, les

plantes distinguées, rares, venues de loin, entretenues avec des soins rusés, sous de faux équateurs produits par les souffles dosés des poêles.<sup>20</sup>

Die neue Faszination des Protagonisten bezieht sich also auf höchst seltene Pflanzen, die man ihrer natürlichen Umwelt entrissen, für damalige Zeiten unter ungemein aufwendigen Bedingungen für ästhetische sowie wissenschaftliche Zwecke eingeschifft und kultiviert hat.<sup>21</sup> Auf Seiten des Protagonisten kommt es zu einer projektiven Vereinnahmung der exotisierten Pflanzen. Sie werden von des Esseintes angesichts ihrer ökologisch-geografischen Alterität mit Eigenschaften versehen, die seine eigene Identitätskrise spiegelbildlich bereichern. Attribute wie der majestätische Status, die exilierte Entwurzelung, die Notwendigkeit einer besonders aufwendig gestalteten Umgebung und der antibürgerliche Duktus sind jene Eigenschaften, die den inneren Konflikt des Protagonisten selbst bezüglich des drohenden Untergangs der Adelsklasse kennzeichnen. Schließlich ist er es, der die Aristokratie einerseits verkörpert und andererseits nicht müde wird, seinen Unmut über den drohenden Standesverlust unentwegt auszustellen, indem er dem aufstrebenden Bürgertum die eigene überlegene Daseinsweise inmitten seines selbst erschaffenen Museums voller Raritäten gegenüberzustellen versucht.

Der wiederholte Hinweis auf das Gewächshaus (»palais de verre«, »souffles dosés des poêles«) rekuriert auf ein historisches Phänomen, das eng an eine kulturell-politische Dimension geknüpft ist. Erst dieser im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer häufiger vertretene Architekturtypus schaffte die atmosphärischen Voraussetzungen, um

---

20 AR, S. 123; »die exotischen Blumen, die in Paris, im Exil, in warmen Glaspalästen leben; die Prinzessinnen der Vegetation, die mit Straßenpflanzen und der bürgerlichen Vegetation nichts mehr gemein haben. [...] [S]eine Augenweide dagegen waren nur die erlesenen, seltenen, von weither gekommenen Pflanzen, die mit vielen Listen unter dem falschen Äquator sorgfältig regulierter Öfen gezüchtet wurden«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 100–101.

21 Vgl. Georg Kohlmaier und Barna von Sartory, *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel, 1988, S. 76.

gebietsfremde Pflanzen aus ihren angestammten Lebensräumen in die Klimazonen Westeuropas zu überführen und inmitten weiträumiger Konstruktionen aus Glas- und Eisenelementen langfristig am Leben zu erhalten. Dort stellten die Neophyten aufgrund ihrer außergewöhnlichen Wuchsformen Attraktionen dar, die ein breites Publikum in die neuen Freizeitzentren lockte. »[B]ewirkt durch Entlastungsbilder der Phantasie« entstand so ein »Fluchtort vor der realen Zeit«,<sup>22</sup> der auch Menschen in prekären Verhältnissen einen temporären Ausweg aus dem beschwerlichen Alltag bot. Unzufriedenheit über eine ungleiche Klassengesellschaft und sozial-politische Forderungen auf Besserung zerstreuten sich somit in der vergnüglichen Überzeugung, am Wohlstand teilhaben zu können. Repräsentatives Fortschrittselement und lustvoller Evasionsvektor zugleich, ähneln die Gewächshäuser in Aussehen und Funktion den Passagen, die gemäß Walter Benjamin einen neuen Umgang mit Luxusprodukten hervorbrachten und den Waren im Allgemeinen einen übernatürlichen Nimbus verliehen.<sup>23</sup> So wie »die Inthronisierung der Ware und der sie umgebende Glanz«<sup>24</sup> in den Passagen und Weltausstellungen die eigentliche Trivialität der Produkte in einen Mantel zauberhaften Glanzes hüllt, so werden in den Gewächshäusern ganze Naturräume fremder Länder über die trophäenartige Exponierung entsprechender Pflanzen verklärt, gleichzeitig verfügbar gemacht und in eine auf europäischen Konzepten fundierte botanische Systematik eingepflegt. Implizit versteckt sich hinter solchen Praktiken eine vereinnahmende Objektivierung fremder Natur- und Kulturräume zur Aufwertung der eigenen kulturellen Identität,<sup>25</sup> die im Falle Frank-

22 Kohlmaier und von Sartory, *Das Glashaus*, 1988, S. 16.

23 Vgl. Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, ausgewählt von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 170.

24 Ebd., S. 175–176.

25 Die eigene kulturell-nationale Identitätsaufwertung beruht auf einem doppelten Mechanismus: Neben dem Verwertungs- und Abwertungsprozess der kolonialisierten Regionen wird das Gewächshaus darüber hinaus zum symbolischen Gegenstand eines Kräftemessens europäischer Großmächte untereinander. Die Treibhäuser und mit ihnen verbundenen Zuchtmöglichkeiten seltener

reichs am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Selbstbild einhergeht, kolonisierten Ländern (aus denen die Pflanzen wohlgermerkt stammen) auf allen Ebenen überlegen zu sein.<sup>26</sup> Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen bilden die Gewächshäuser also ein dichtes Imaginationsgeflecht, in dem sich bewusste und weniger bewusste Narrative über die eigene nationale Vormachtstellung sowie kulturelle Fremd- und Selbstbilder kreuzen. Um mit den Worten Edward Saids zu sprechen, manifestieren sich in den Glasbauten<sup>27</sup> »Praktiken der Beschreibung, Kommunikation und Repräsentation«, die einem kulturellen »Konzept der Verfeinerung und [...] Erhebung« verschrieben sind, um die »eigene Gesellschaft und Tradition im hellsten Licht zu sehen«.<sup>28</sup> Diese Praktiken der kulturellen Aufwertung beinhalten allerdings nicht selten Momente erosiver Selbstentlarvung. Wie Said bereits auf Grundlage einer eigens entwickelten kontrapunktischen Lektürehaltung dargelegt hat, können vor allem in (literarischen) Schriftdokumenten, die von Angehörigen imperialistischer Kulturen verfasst wurden, dissimulierte Positionen des unterdrückten kolonialen Fremden durchaus sichtbar gemacht werden.<sup>29</sup> Diesem Ansatz folgend soll im letzten Teil dieses

---

Früchte, wie etwa der Ananas, liefern somit einen Vergleichsmaßstab kultureller Güte und erreichten Wohlstands, vgl. Roger Bauer, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2001, S. 181 sowie Fran Beauman, *The Pineapple: King of Fruits*, London: Vintage, 2007, S. 163.

- 26 Zur Pflanzenjagd als kolonialistische Praxis vgl. Ambra Edwards, *Pflanzenjäger. Wie exotische Pflanzen in unsere Gärten kamen*, Hildesheim: Gerstenberg, 2022, S. 12 und Kohlmaier und von Sartory, *Das Glashaus*, 1988, S. 76.
- 27 Gemeint sind hier dezidiert die Gewächshäuser. Saids kritischer Kulturbegriff, den er selbst primär auf die Literatur bezieht, ließe sich indes genauso auf weitere Einrichtungen desselben Bautyps (Kaufhäuser, Gebäude der Weltausstellungen, wie etwa das *Crystal Palace*) produktiv anwenden.
- 28 Edward W. Said, *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, S. 14–15.
- 29 Vgl. ebd., S. 92–93. Zu ausführlichen Überlegungen zur Problematisierung, Anwendung und einer möglichen Operationalisierung der kontrapunktischen Lektürehaltung, die von Said selbst methodologisch nicht diskutiert wird, vgl. Karen Struve, *Wildes Wissen in der »Encyclopédie«*. *Koloniale Alterität, Wissen*

Beitrags die literarische Inszenierung von Gewächshäusern in *À rebours* daraufhin beleuchtet werden, inwiefern die Einbindung dieser repräsentativen Bauwerke innerhalb eines imperialistischen Prozesses kritisch mitverhandelt wird. So werden Gegenstimmen erfassbar, die nicht nur den westlichen Vereinnahmungsprozess kolonialer Alterität zum Vorschein bringen, sondern auch ein damit einhergehendes Selbstverständnis kultureller Überlegenheit des Menschen gegenüber dem Pflanzlichen und der Natur unterminieren.

#### 4. Bedrohliche Faszination: pflanzlicher Widerstand gegen kulturelle Hegemoniebestrebungen

Des Esseintes' Interesse für die Gewächshäuser und seine frenetische Erhebung der unbekannteren Pflanzen zu royalen Gradmessern scheint sich auf den ersten Blick ganz in die koloniale Praxis der verklärenden Glorifizierung des Fremden einzureihen. Dagegen gilt es jedoch zu beachten, dass sich die Treibhäuser zur Zeit der Romanveröffentlichung – im Jahr 1884 – bei weitem nicht mehr als eine symbolische Kapitalform des Adels zur Abhebung vom Bürgertum eigneten.<sup>30</sup> Spätestens mit dem Bau öffentlicher Gewächshäuser (etwa der 1848 errichtete und die *Champs-Élysées* erweiternde *Jardin d'Hiver*) war ein Prozess vorangeschritten, der die privaten Prestigeorte aristokratischer Mußestunden in ein Unterhaltungsetablisement verwandelte, das für alle Gesellschaftsschichten zugänglich war.<sup>31</sup> Im Hinblick auf des Esseintes' Absicht, gegen die bürgerlich-gemeinen Vorlieben einen idiosynkratischen Geschmack zu kultivieren, stellt der Rückgriff auf das Gewächshaus einen anachronistischen Restitutionsversuch dar, der auf zeitgenössische Leser:innen belustigend bis irritierend gewirkt haben muss. Der Protagonist wird samt seiner Begeisterung in ein

---

und *Narration in der französischen Aufklärung*, Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020, S. 61–77.

30 Vgl. Kohlmaier und von Sartory, *Das Glashaus*, 1988, S. 53–55.

31 Vgl. ebd., S. 65–66.

parodistisches Licht gerückt. Hierbei zeichnet sich bereits ab, dass die mit dem Gewächshaus einhergehenden Verfügbarmachungs- und Selbsterhebungsstrategien auf Widerstände stoßen, die im weiteren Verlauf des achten Kapitels drastisch zunehmen.

Als des Esseintes eine Großbestellung tropischer Pflanzen entgegennimmt, gerät er beim Anblick dieser außergewöhnlichen Gewächse in Entzückung. Mit Willen zur Übersicht versucht er, die Ankunft der Exemplare sorgfältig zu beaufsichtigen: »Sa liste à la main, des Esseintes appelait, vérifiait ses emplettes une à une.«<sup>32</sup> Diese archivierende Kontrolle der eintreffenden Exemplare und die Reihenfolge ihres Auftretens unterliegen auf fortlaufender »discours«-Ebene jedoch immer weniger einer klaren Systematik. Zunehmend geraten auf Textebene die Gattungen der Aronstabgewächse, Bromeliengewächse, Orchideen und Kakteenwild durcheinander. Zudem liegt es des Esseintes fern – ganz im Sinne seines angestrebten eigenwilligen ästhetischen Blickes –, die morphologischen Merkmale in einen botanischen Verständnishorizont einzubinden. Vielmehr entzündet sich angesichts der ungewohnten Phänotypen eine assoziative Imaginationsflut, die anfänglich von einem Vergnügen an diesen neuartigen Anblicken begleitet wird, aber allmählich in eine beängstigende Reizüberflutung und Verselbstständigung der eingebildeten Pflanzenbilder kippt. Im Rahmen einer über knapp sechs Seiten umfassenden Darstellung werden die Leser:innen Zeugen, wie des Esseintes sukzessive in einen rauschhaften Zustand abdriftet und den Realitätsbezug verliert.

Des Esseintes regardait, effaré, écoutant sonner les noms rébarbatifs des plantes vertes : »l'Encephalartos horridus«, un gigantesque artichaut de fer, peint en rouille, tel qu'on en met aux portes des châteaux, afin d'empêcher les escalades ; [...] le »Zamia Lehmanni«, un immense ananas, un prodigieux pain de Chester, planté dans de

---

32 AR, S. 124; »Mit seiner Liste in der Hand rief des Esseintes seine Erwerbungen eine nach der anderen auf und ging sie durch«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 102.

la terre de bruyère et hérissé, à son sommet, de javelots barbelés et de flèches sauvages [...] jetant un défi au rêve.<sup>33</sup>

Aus der Fassung gebracht, weicht des Esseintes' teilnehmende Bestandsaufnahme einer passiven Rezeption. Anstatt die Gewächse entsprechend zu benennen, bleibt dem Protagonisten keine andere Möglichkeit, als dem Ausladen weiterer Exemplare in rein beobachtender Haltung beizuwohnen und das Aufrufen ihrer abweisend klingenden Namen den Lieferanten zu überlassen. Es fällt auf, dass an dieser Stelle die auditive Dimension forciert wird (»écoutant sonner«). Zum einen spiegelt der verwendete Ausdruck »rébarbatif« (»abstoßend«) angesichts mehrerer dicht aufeinanderfolgender Plosive seinen semantischen Inhalt auf der lautlichen Ebene und transportiert die Idee des Sperrigen unmittelbar auf den Lektüreakt. Zum anderen eröffnet die phonetische Ähnlichkeit zu »barbare« einen Topos kultureller Hierarchievorstellungen zwischen Hochkulturen und unzivilisierten Ethnien. In Kombination mit dem Präfix »ré« werden die Pflanzen so zu Trägern eines neuen Barbarentums. Alles in allem scheint es so, als ob sich die Pflanzen der Verfügungsgewalt von des Esseintes entziehen und in einer reziproken Gegenbewegung an Eigenständigkeit gewinnen, die bedrohliche Ausprägungen annimmt. Träumenden Auges nehmen sie für des Esseintes monströse Formen an. Ob die Gewächse mit einer Vielzahl unterschiedlicher Hauterkrankungen verglichen werden, der Protagonist tierische Körperteile oder Organe wie eine Schweinsblase in ihnen erkennt oder aus den metallischen Farbeffekten<sup>34</sup> und scharfen Formen der Blätter eine Ähnlichkeit zu tödlichen Waffen (»javelots«,

33 AR, S. 126–127; »Verwirrt hörte des Esseintes die abstoßenden Namen, er betrachtete die grünen Pflanzen; »Eucephalartos horridus« [sic!], eine eiserne Riesenartischoke, rostfarben, wie man sie auf Schlossgittern anbringt, um das Überklettern zu verhindern; [...] die Zamia Lehmanni, eine ungeheure Ananas, ein wundersames Chesterbrot, das in Heideboden gepflanzt und ganz oben mit befiederten Wurfspießen und Pfeilen bespickt war [...] – kein Traum konnte phantastischer sein«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 105.

34 AR, S. 124–125.

»flèches«) ableitet: In den mannigfaltig verflochtenen Metaphern dominieren vor allem jene Isotopien, die dem Abstoßenden, Kriegerischen, Morbiden, Anorganischen (Mineralischen) und Gefährvollen zuzurechnen sind.<sup>35</sup> Der wahnhaftige Zustand des *Esseintes* mündet schließlich in der Vision eines Menschen verzehrenden Virus.<sup>36</sup> Diese Vorstellung bildet einerseits den vorzeitigen Höhepunkt, an dem sich die Machtverhältnisse zwischen Menschen und Pflanzen umzukehren scheinen. Sie markiert andererseits einen Wendepunkt: Als ob der Protagonist dem Schreckensszenario auszuweichen versucht, kehrt er mit seinen Gedanken abrupt zur sachlichen Ausgangsposition zurück, um sich selbst von der menschlichen Dominanz über die Pflanzen zu überzeugen. Er stellt fest: »la nature est [...] incapable de procréer des espèces aussi malsaines et aussi perverses ; elle fournit la matière première, le germe et le sol [...] et les éléments de la plante que l'homme élève, modèle, peint, sculpte ensuite à sa guise.«<sup>37</sup>

In einem Akt der Beschwichtigung nivelliert des *Esseintes* die zuvor herbeiphantasierte Belebung einer machtvollen vegetabilen Revolte. Abermals degradiert der Protagonist das Vegetabile zu einer abhängigen Größe und weist ihr den passiven Status einer Projektionsfläche für den menschlichen Gestaltungswillen zu. Die Bedrohlichkeit, die die Vorstellung einer Agency der Pflanzen für den sich ihnen überlegen wägenden Menschen birgt, wird somit – analog zu den vorangehend besprochenen Passagen – in ein ästhetisches beziehungsweise dekoratives Moment der Faszinationsgabe zu bannen versucht. Umso eindrucksvoller ist die Szene, die an diese vermeintlich abschließenden Reflexionen anschließt. Erschöpft von seinen phantasievollen Ausschweifungen, fällt des *Esseintes* in den Schlaf und ist in einem Albtraum niemand anderem

---

35 Vgl. Bauer, *Schöne Décadence*, 2001, S. 198.

36 Vgl. AR, S. 128.

37 AR, S. 129; »allerdings ist die Natur meistens und von sich aus unfähig, so ungesunde und perverse Arten zu züchten; sie liefert den Rohstoff, Keim und Boden, Nahrung und Elemente der Pflanzen, die der Mensch dann zieht, modelliert und ganz nach seinen Einfällen formt«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 107–108.

ausgeliefert als einer zur Frau mutierten Pflanze, die ihn mit ihrem Geschlecht zu verschlingen droht:

Il la contempla curieusement ; semblables à des crins crespelés par des fers trop chauds, ses cheveux frisaient, en se cassant du bout ; des urnes de Népenthes pendaient à ses oreilles [...] ; des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles ; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthurium ; les boutons de ses seins éclairaient, vernis tels que deux gousses de piment rouge [...]. [D]«un geste irrésistible, elle le retint, le saisit et, hagard, il vit s'épanouir sous les cuisses à l'air, le farouche Nidularium qui bâillait, en saignant, dans des lames de sabre.<sup>38</sup>

Im Traum, in dem der rationale Verstand seine regulative Kraft maßgeblich einbüßt, entfalten die Pflanzen nun eine ungeheure Macht; die Vorzeichen von pflanzlich passiver Ausgesetztheit und menschlich aktiver Kontrolle kehren sich um. Die Darstellung der todbringenden vegetabilen Gestalt vereint jene Attribute, die des Esseintes während der Annahme seiner Lieferung noch spielerisch auf die Pflanzen anwendete. Im Aussehen der Pflanzenfrau verschmilzt eine Vielzahl der tropischen Exemplare, die das private Gewächshaus des Protagonisten befüllte. Sie sind nun allerdings nicht mehr als lustvolle Fetischobjekte verfügbar, sondern bilden in einer Art mimikrischer Steigerung<sup>39</sup> aus

38 AR, S. 132–133; »Er betrachtete sie neugierig; gleich einer mit zu heißen Eisen gekräuselten Mähne, sträubten sich ihre unten zurückgebogenen Haare; Nephentes-Urnen hingen an ihren Ohren; [...] Flammenfarben sprangen aus ihren Augäpfeln; ihre Lippen wurden wütend rot wie Anthurium; die Knospen ihrer Brüste glänzten, mit Lack überzogen wie zwei Schoten von rotem Nelkenpfeffer. [...] [M]it einer unüberwindlichen Gebärde hielt sie ihn zurück, packte ihn und, ganz von Sinnen, sah er unter den gespreizten Schenkeln das grausame, weitoffene Nidularium, blutend in Säbelscheiden erblühen«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 111–113.

39 Die Pflanzenfrau steht im »Zeichen einer doppelten Artikulation«, die Homi Bhabha für sein Mimikry-Konzept in Anschlag bringt: Die weibliche Albtraumfigur zeigt einerseits disziplinierten Gehorsam gegenüber den kolonialen Fremdbildern (sie trägt die tropischen Gewächse zur Schau), die sie ande-

den einhegenden Fremdbildern eine radikale, ja entgleitende Alterität, die das imperialistische Verhältnis zwischen Beherrschenden und Beherrschten irritiert. Die Pflanzenfrau, vor der des Esseintes vergebens die Flucht ergreift, wird zu einem Symbol mannigfaltiger Verunsicherungsmomente. Neben der starken Präsenz einer phallischen Symbolik, die getreu des Fin-de-siècle-Figurentypus der *femme fatale* mit einer weiblich codierten Figur verzahnt wird, kommen dem Geschöpf alle Merkmale zu, die im 19. Jahrhundert typischerweise für die fiktiven Repräsentationen fremder Pflanzen in Anspruch genommen wurden:<sup>40</sup> Die Pflanzenfrau befindet sich in permanenter Transformation;<sup>41</sup> ihre sich verselbstständigenden Haare scheinen den Schlangen der Medusa nachempfunden zu sein; zahlreiche Körpermerkmale verwandeln sich in tödliche Insignien (»urnes«), nehmen furchterregende Farbeindrücke (»lèvres [...] du rouge furieux«) an oder ähneln unberechenbaren (»flamboyant«, »éclataient«, »farouche«) Waffen (»lames de sabres«), die fast ausschließlich im Plural auftreten und damit effektiv die Machtdemonstration steigern. Ferner impliziert die Szene auch eine politische Dimension, wie Judith Frömmer aufzeigt. Sie erkennt in der weiblichen Pflanzengestalt eine »monströs[e] Allegorie«<sup>42</sup> der Republik, die den französischen Adel kastriert. Ihrer Beobachtung ist hinzuzufügen, dass die Albraumfigur nicht nur auf eine innenpolitische Spannungslage

---

reits durch eine Neukombination und Überspitzung in einen Moment der »Differenz oder Widerspenstigkeit« überführt, siehe Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenberg, 2000, S. 126–127.

40 Alison Syme leitet in ihrer Untersuchung verschiedener bildlicher und textlicher Darstellungen von perhorreszierenden Pflanzen ein Motivrepertoire ab, vgl. Alison Syme, *Über Geschichten von pflanzlichen Vampiren – oder moderne Verbrauchernachrichten*, in: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg., *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006, S. 315–335, S. 318.

41 Vgl. AR, S. 130–133.

42 Judith Frömmer, *Blüten, die das Leben treibt, oder: Wie die Lilie vom Tal ins Knopfloch wanderte*, in: Stephan Leopold und Dietrich von Scholler, Hgg., *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur zwischen Sedan und Vichy*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2010, S. 97–124, S. 124.

verweist; sie spielt ebenso auf die außenpolitische Bedrohung durch den damaligen deutschen Erzfeind an. Denn die Pflanzenfrau trägt sowohl preußische Stiefel als auch einen Kohlkopf, der groteskerweise an ihrem Hut befestigt ist<sup>43</sup> und – nicht ohne hier die karikatureske Humorform zu bedienen – ein verbreitetes stereotypes Fremdbild deutscher Essbräuche bemüht.

So lässt sich die Traumerscheinung als ein mehrfach gebrochenes Sinnbild verstehen, in dem Fragen nach binären Geschlechterkonzepten, politischem Selbstverständnis, kolonialen Vereinnahmungsmechanismen und dem (Ungleich-)Verhältnis zwischen Natur und Mensch kritisch miteinander verschränkt werden. Insbesondere in Hinblick auf das Pflanzen- und Naturverständnis demaskiert die horrorkomödiantische Pflanzeninszenierung samt der vorangehenden Gewächshauszene »the subsidiary roles to which the Western philosophical tradition based on truth, knowledge and reason has relegated the flower, the feminine, the unconscious, the random, the nonlinear [...]«. <sup>44</sup> Egal ob die Pflanzen sich ihrer dekorativen Funktion entziehen, in anorganischer Form eine bedrohliche Vitalität beibehalten oder ihren aufgezwungenen Attraktionswert abstreifen – die Repräsentationen des Vegetabilen widersetzen sich stetig allen kulturellen Vereinnahmungsstrategien. Sie lassen sich weder in inferiore Stellungen drängen, noch von einem rationalen Ordnungsdrang materiell fixieren oder ideell festschreiben. Damit nimmt das Pflanzliche in *À rebours* eine dekonstruktive Rolle ein, die ihre diegetischen Kontextualisierungen untergräbt und kulturelle Selbstverständlichkeiten hinterfragt. Die Pflanzen fungieren somit als Vektoren von Sinnsetzungsprozessen, die in einer permanenten Schleife aufrechterhalten und zugleich sichtbar gemacht werden. Das Projekt des *Esseintes*, eine Existenz unter Naturausschluss und in absoluter Kultiviertheit zu führen, wird auf diese Weise mit seinen immanenten Grenzen konfrontiert. Schließlich sind es gerade die Pflanzen – gemeinhin Elemente der Natur par excellence –, die durch

43 Vgl. AR, S. 130.

44 Claudette Sartillot, *Herbarium Verbarium. The Discourse of Flowers*, Lincoln, NE; London, UK: UP of Nebraska, 1993, S. 18.

ihre semiotische Offenheit darauf verweisen, dass auch Natur ein Produkt diskursiver Reproduktionsprozesse ist und in nicht zu trennender Reziprozität mit dem Konzept der Kultur beziehungsweise kultureller Praktiken verbunden ist. Damit antizipiert *À rebours* eine anthropologisch-weltanschauliche Neuausrichtung, die heutzutage im Rahmen kulturwissenschaftlicher sowie philosophischer Auseinandersetzungen unter anderem darauf abzielt, die Pflanzen – oder etwas polemischer ausgedrückt das »Geschwür des Humanismus«, den »Abfall, den der absolute Geist nicht zu beseitigen vermag«<sup>45</sup> – von ihrer marginalen Stellung zu befreien und in ein neues Verhältnis zum Menschen zu setzen.

## Bibliografie

- Bauer, Roger. *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2001.
- Beaman, Fran. *The Pineapple: King of Fruits*. London: Vintage, 2007.
- Benjamin, Walter. *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Bhabha, Homi. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg, 2000.
- Coccia, Emanuele. *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*. München: dtv, 2020.
- Edwards, Ambra. *Pflanzenjäger. Wie exotische Pflanzen in unsere Gärten kamen*. Hildesheim: Gerstenberg, 2022.
- Ette, Ottmar. *LiebeLesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020.
- Frömmer, Judith. *Blüten, die das Leben treibt, oder: Wie die Lilie vom Tal ins Knopfloch wanderte*. In: Stephan Leopold und Dietrich von Scholler, Hgg. *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Lite-*

---

45 Emanuele Coccia, *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*, München: dtv, 2020, S. 15.

- ratur zwischen Sedan und Vichy. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2010. S. 97–124.
- Grojnowski, Daniel. *À rebours de J.-K. Huysmans*. Paris: Gallimard, 1996.
- Huysmans, Joris-Karl. *Gegen den Strich*. Übersetzt von Hans Jacob. Leipzig; Weimar: Kiepenheuer, 1978.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Hg. und kommentiert von Daniel Grojnowski. Paris: Flammarion, 2004.
- Issacharoff, Michael. *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874–1960)*. Paris: Klincksieck, 1991.
- Jacobs, Joela und Isabel Kranz. *Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*. In: *Literatur für Leser* 40, Nr. 2 (2017). S. 85–90.
- Kohlmaier, Georg und Barna von Sartory. *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*. München: Prestel, 1988.
- Kranz, Isabel, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg. *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006.
- Kranz, Isabel, Alexander Schwan und Eike Wittrock. *Einleitung*. In: Dies., Hgg. *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006. S. 9–32.
- Laist, Randy. *Introduction*. In: Ders., Hg. *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2013. S. 9–17.
- Landgraf, Diemo. *Ethik und Ästhetik in der dekadenten Literatur vor und nach Nietzsche*. Freiburg; Berlin; Wien: Rombach, 2018.
- Lang, Stephanie. *Translationen der décadence – (Anti)Dekadenz und Regeneration in den iberischen Literaturen. Spanien – Katalonien – Portugal 1895–1914*. Heidelberg: Winter, 2015.
- Locmant, Patrice. *J.-K. Huysmans: le forçat de la vie*. Paris: Bartillat, 2007.
- Roig, Emmanuelle. *Art de la religion et religion de l'art dans À Rebours*. In: *La Revue des lettres modernes* 2 (2002). S. 103–120.
- Said, Edward W. *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.
- Sartillot, Claudette. *Herbarium Verbarium. The Discourse of Flowers*. Lincoln, NE; London, UK: UP of Nebraska, 1993.
- Solal, Jérôme. *Huysmans & l'homme de la fin*. Caen: Minard, 2008.

- Struve, Karen. *Wildes Wissen in der »Encyclopédie«*. *Koloniale Alterität, Wissen und Narration in der französischen Aufklärung*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020.
- Syme, Alison. *Über Geschichten von pflanzlichen Vampiren – oder moderne Verbrauchernachrichten*. In: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg. *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006. S. 315–335.