

POES CONCETTO SPAZIALE: DAS GEMÄLDE DES HAUSES USHER

Guido ISEKENMEIER,
Universität Stuttgart
ilwisek@ilw.uni-stuttgart.de

Abstract: This essay investigates the relationship of Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher" and the visual arts. After reviewing former research on the significance of the allusion to Henry Fuseli's *The Nightmare* and the description of Roderick Usher's pictures in the story, it proposes an intermedial reading in the light of Lucio Fontana's 'slash' paintings. This leads to the assumption that the House of Usher is in fact a tableau of the eponymous building.

Keywords: Edgar Allan Poe, visual arts, Henry Fuseli, Lucio Fontana, paintings

I.

Visualität spielt im Werk Edgar Allan Poes eine herausragende Rolle. Ob anhand der Landschaftsgärtnerei („The Domain of Arnheim“), der urbanisierten Massen („The Man of the Crowd“) oder der Inneneinrichtung („The Philosophy of Furniture“), immer wieder sind es visuelle Verhältnisse, denen sich seine Texte widmen. Anschauliche Beschreibungen, Darstellungen von visuellen Wahrnehmungen, stehen häufig im Mittelpunkt seiner Erzählungen (und Essays), die gesammelt und in Textgruppen zusammengefasst werden, deren Bezeichnungen wiederum visueller Herkunft sind (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*, vgl. etwa Burwick 1998).

„The Fall of the House of Usher“ enthält nun zum einen einen ausführlichen Gedankenbericht des Ich-Erzählers¹ über das Sublime (Poe 1978: 397-398), in dem dieser den (visuellen) Eindruck zu fassen sucht, den der Anblick des Hauses Usher bei ihm hervorgerufen hatte. Zugleich kündigt die Erzählung damit den Effekt an, den sie hervorzurufen gedenkt – den eines Erhabenen ohne Wohlgefallen, also des Schaurigen, des 'Gotischen' (um einen weiteren Begriff kunsthistorischen Ursprungs ins Spiel zu bringen): „the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible“ (Poe 1978: 397).²

Zum anderen unterhält „Usher“ neben zahlreichen intertextuellen Referenzen³ auch intermediale Bezüge zur Musik⁴ und – vor allem – zur Malerei. In den folgenden vielzitierten Absätzen finden sich etwa ein Verweis auf Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli), die Ekphrasis eines Gemäldes von Roderick Usher sowie dessen Stilisierung zum abstrakten Künstler *avant la lettre*, zum „precursor of abstract art“ (Phillips 1972):

From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vagueness at which I shuddered the more thrillingly,

because I shuddered knowing not why; – from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least – in the circumstances then surrounding me – there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his canvass, an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli.

One of the phantasmagoric conceptions of my friend, partaking not so rigidly of the spirit of abstraction, may be shadowed forth, although feebly, in words. A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendor (Poe 1978: 405-406).

Der 'interpretatorische Mehrwert' der Erwähnung Füsslis und der Beschreibung von Ushers Bild, ihr Nutzen für ein Verständnis der Geschichte, ist im Vergleich zur Relevanz der Antizipation moderner Kunst geradezu offensichtlich, weshalb nur kurz auf sie eingegangen werden soll (II). Nachdem aufgezeigt wurde, dass die bisherigen Versuche Poes Vorahnung oder Vorahnung einer „sort of abstraction that anticipates later modernist experiments in painting“ (Gunning 1994: 198) unzureichend sind, soll eine Werkgruppe Lucio Fontanas (*Attese*, ab 1958-59, vgl. de Sanna 1995) als Lesehilfe vorgeschlagen werden (III.). Mit ihrer Hilfe sollte es möglich sein, eine bislang kaum beachtete Lesart der Erzählung plausibel zu machen, die auf der Annahme beruht, dass es sich bei dem Haus der Ushers um ein Gemälde und bei der 'zigzag fissure' (Poe 1978: 400 und 417) um einen Riss in diesem Bild handelt (IV.).

II.

Der Name Fuseli stellt eine einfache Referenz⁵ auf ein Œuvre dar, aus dem ein Bild herausragt, das den Titel *Der Nachtmahr* (Der Alp) trägt und in mehreren Fassungen ausgeführt wurde (vgl. Powell 1973: 97-100), deren bekannteste die 1782 von der Royal Academy in London ausgestellt ist⁶. Es zeigt, neben dem Kopf eines Pferdes, das ob der pseudoetymologischen Beziehung zwischen *mare* und *nightmare* im Englischen für einige Verwirrung gesorgt hat⁷, einen nächtlichen Dämon, der auf der Brust einer schlafenden Frau sitzt. Bei diesem oben sitzenden und Albdrücken bereitenden Geist handelt es sich um einen männlichen Incubus (im Unterschied zum unten liegenden weiblichen Succubus), der in der Antike in Verbindung gebracht wurde mit einem „dream of impure coitus with the devil“ (Giovanni Lovrich zit. nach Powell 1973: 56).

Erst Shackelford (1986) hat erkannt, dass „Usher“ neben der Erwähnung Füsslis und der damit verbundenen indirekten Bezugnahme auf sein berühmtes Bild⁸ auch eine Anspielung auf das Gemälde enthält, als der Erzähler in der letzten Nacht versucht, Schlaf zu finden. „Sleep came not near my couch“ (Poe 1978: 411) sinniert er, um schließlich, kurz bevor er (vermeintlich) wieder aufsteht, zu berichten: „An irrepressible tremor gradually pervaded my frame and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm. Shaking this off with a gasp and a struggle, I uplifted myself upon the pillows [...]“ (Poe 1978: 411)⁹.

Diese Entzifferung des Incubus auf der Brust des Erzählers als Anspielung auf die in *The Nightmare* dargestellte Szene ermöglicht ein Verständnis der Funktion dieser Stelle, das sowohl ihre Überinterpretation als Vampirmotiv, als auch ihre Unterinterpretation als ungewöhnliche Ausdrucksweise vermeidet¹⁰. Das Auftreten des Albs zu später Stunde („late in the night“, Poe 1978: 411), gerade als der Erzähler um Schlaf ringt, verstanden als Hinweis auf Füsslis Meisterwerk, bedeutet nichts anderes als die Eröffnung der Möglichkeit, dass genau zu diesem Zeitpunkt, nach einer hypnagogischen Phase, ein Traum beginnt¹¹. Als Aktant der Geschichte induziert der Incubus den Albtraum des Erzählers; als intermediales Element verweist er auf Füsslis Albtraum-Bild¹².

Wenn mit der Incubus-Szene eine Traumsequenz beginnt, so endet diese mit der Flucht des Erzählers aus dem Hause Usher. Die Möglichkeit, diesen Teil der Geschichte als Traum zu lesen, bleibt am Ende offen. „From that chamber, and from that mansion, I fled aghast“ (Poe 1978: 417), heißt es, wobei dieses Zimmer natürlich kein anderes ist als sein Schlafzimmer. Denn dort findet sich Roderick Usher innerhalb der Traum-Erzählung ein: „I had taken but few turns in this manner, when a light step on an adjoining staircase arrested my attention. I presently recognised it as that of Usher. In an instant afterward he rapped, with a gentle touch, at my door, and entered, bearing a lamp“ (Poe 1978: 412)¹³. Aber der Schlafraum des Erzählers ist natürlich auch der Ort, an dem er, *aus* oder besser: *von* seinem Traum aufgeschreckt, erwacht, um entgeistert (*aghast*) zu entfliehen.

Darüberhinaus ist die Reaktion des Erzählers auf die Entdeckung des Incubus („Shaking this off [...]“, Poe 1978: 411) ein verbales Echo seiner früheren Bemühungen, sich selbst von der Traumhaftigkeit seiner Erlebnisse zu überzeugen: „Shaking off from my spirit what *must* have been a dream [...]“ (Poe 1978: 400). Immer wieder vergleicht er seine Erfahrungen mit einem Traum, ob anlässlich Rodericks Gitarrenspiel („I listened, as if in a dream [...]“, Poe 1978: 404) oder angesichts des Hauses Usher: „I looked upon the scene before me [...] with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium“ (Poe 1978: 397). Die intermediale Referenz auf Füsslis *Nachtmahr* ist also Teil einer Strategie des Textes, die Geschichte des Falles des Hauses Usher nicht nur als Ereigniskette in der fiktionalen Welt des Erzählers, sondern als Geschehen im Traum des

erlebenden Ichs, gewissermaßen als Fiktion zweiter Ordnung, darzustellen: „In ‘The Fall of the House of Usher’, Edgar Allan Poe entices his readers to view the narrator’s experiences as a dream“ (Shackelford 1986: 18). Auf die daraus resultierende ‘ontologische’ Verunsicherung wird zurückzukommen sein.

Da sich schon die Entschlüsselung eines nur indirekt, über den Namen des ‘Autors’ (Fuseli) und die Übernahme eines Bildgegenstandes (des Incubus) aufgerufenen Gemäldes als derart bedeutsam erweist, liegt es gewiss nahe, auch die Beschreibung von Roderick Ushers Gemälde als intermediale Referenz aufzufassen. So hat Brennan (1990a, 1990b) versucht, sie als Ekphrasis von Bildern Joseph Mallord William Turners zu lesen:

For instance, like the interior light-flooded rectangle of Usher’s painting, Turner’s *Interior at Petworth* (1835-40) is not ‘rigidly’ executed in ‘the spirit of abstraction’, for the traces of a real interior space, named by the title, remain. Moreover, as in Poe’s description, ‘a flood of intense rays’ from an unseen source rolls ‘throughout’ the space and bathes the picture in a ‘splendor’ that blurs the traces of line and form. Significantly, just as Usher’s rectangle contains white, so Turner’s interior ‘flood’ is white at its focal point. White, moreover, is a color he called ‘the substitute of light’ (Brennan 1990a: 606).

Zum Beispiel („For instance“) dieses Bild¹⁴, oder auch ein anderes (*Sun Setting Over a Lake*, Brennan 1990a: 607) – offenkundig geht es nicht um eine genaue Entsprechung zwischen Bildbeschreibung und beschriebenem Bild, sondern um einen bildnerischen Stil, eine künstlerische Machart. Die Art und Weise, in der die Ekphrasis in „Usher“ derart als Pastiche¹⁵ ausgewiesen wird, ist jedoch problematisch. Denn es handelt sich nicht um eine Analyse der Ähnlichkeiten zwischen Ushers und Turners Stil aus kritischer Distanz; eher schon um den forcierten Einsatz der Worte der Beschreibung von Ushers Gemälde, um über ein Bild Turners zu sprechen. Das Vokabular der Ekphrasis wird in bruchstückhaften Zitaten verwendet, um einen im Bild verorteten sublimen Stil zu charakterisieren.

Ob indes Ushers Stil zu malen Gemeinsamkeiten mit Turners „masterfully indistinct sublime style“ (Brennan 1990a: 605) hat, hängt wesentlich von der vom Erzähler geäußerten Einschätzung ab, die Bilder Füsslis seien im Vergleich „too concrete“ (Poe 1978: 405)¹⁶ und seine Beschreibung gelte einem Bild Ushers, „not ‘rigidly’ executed in ‘the spirit of abstraction’“ (Brennan 1990a: 606, vgl. Poe 1978: 405). Diese nicht so strenge Abstraktion ist jedoch ein sehr unverbindliches Stilmerkmal, das Brennan (1990b) nicht nur auf Turner, sondern auch auf Mark Rothko anwenden kann, in dessen Ästhetik wiederum eine Spielart des Erhabenen, „the concrete sublime“ (Diane Waldman zitiert in Brennan 1990b: 357), eine Rolle spielt. Der gemeinsame Zug von Usher, Turner und Rothko besteht somit in einem erhabenen Stil, verstanden als unvollständige Abstraktion¹⁷.

Wie inhaltsarm dieser transhistorische Stilbegriff des Sublimen letztlich ist, zeigt sich spätestens, wenn er auch noch transgenerisch auf Poes

Schreibweise gewendet wird: „Not surprisingly, the prose style Poe uses early in the story to describe the murky atmosphere of the house [...] parallels the style he attributes to Roderick’s picture: Poe depicts Usher’s painting as ambiguous and lacking clear linear boundaries“ (Brennan 1990a: 605). Abgesehen davon, dass das Urteil über Ushers Gemälde weniger Poes, als das ‘seines’ Erzählers ist, bleiben am Ende lediglich zwei Stilmerkmale übrig, „ambiguous and lacking clear linear boundaries“. Ersteres wird weithin, vom New Criticism bis zum Dekonstruktivismus, als Inbegriff des Literarischen schlechthin, nicht eines spezifischen Schreibstils, gelesen; letzteres ist ein formales Kriterium, das sich kaum von seiner visuellen Herkunft trennen lässt, um auf einen Erzähltext angewandt zu werden, in dem es zwar transgressive Ereignisse geben mag, aber keine Vorstellung von klaren, linearen Grenzen¹⁸.

In Anbetracht dieser Schwierigkeiten des Unterfangens, Usher mit Turner (und Rothko) zusammen zu bringen, scheint es sinnvoller, die Ekphrasis in „Usher“ nicht als intermedialen, sondern als intratextuellen Verweis zu lesen, als Vor-Spiegelung der späteren Beschreibung von Madelines provisorischer Grabstätte: „Even when Madeline is dead and the narrator has helped Roderick carry the coffin to the underground tomb, the narrator still does not recognize that Roderick’s painting, on the simplest level, had been his sister’s tomb“ (Garmon 1972: 13)¹⁹. Die Entsprechungen zwischen Rodericks Gemälde und der provisorischen Grabstätte Madelines sind augenfällig: das Bild zeigt „an immensely long and rectangular vault or tunnel“ (Poe 1978: 405), Madelines Gruft wird als „vault“ (Poe 1978: 409) beschrieben mit einem „long archway through which we reached it“ (Poe 1978: 410); das Kellergewölbe auf dem Bild liegt „at an exceeding depth“ (Poe 1978: 405), die Grabkammer „at great depth“ (Poe 1978: 410); ersteres besitzt keinen Ausgang oder Abzug („No outlet was observed in any portion of its vast extent“, Poe 1978: 406), letztere lässt kein Licht herein („entirely without means of admission for light“, Poe 1978: 410); im einen Fall ist keine Lichtquelle erkennbar („no torch, or other artificial source of light was discernible“, Poe 1978: 406), im anderen ersticken die Fackeln beinahe („our torches, half smothered in its oppressive atmosphere“, Poe 1978: 409).²⁰

So fügt sich die Beschreibung von Ushers Bild in eine Logik der Korrespondenzen ein, der „sympathies of a scarcely intelligible nature“ (Poe 1978: 410), die die Konstruktion von „Usher“ bestimmen (vgl. etwa Timmerman 2003): Rodericks Antlitz spiegelt sich in der Fassade seines Hauses²¹, sein Zustand in der „mental landscape“ (Timmerman 2003: 234), der „Korrespondenzlandschaft“ (Wolf 2007: 58), die der Erzähler eingangs betritt („a singularly dreary tract of country“, Poe 1978: 397); die Entsprechung zwischen Gebäude und menschlichem Kopf findet sich wieder in „The Haunted Palace“, das den Prozess des Wahnsinnig-Werdens allegorisch protokolliert; schließlich der *Mad Trist* der Madelines Rückkehr spiegelnd begleitet: „Every step of Ethelred to force the entrance to the hermit’s dwelling has its mirror in Madeline’s clangorous escape from the dungeon“ (Timmerman 2003: 237).

Auch die Funktion der Ekphrasis von Ushers Bild, das wie Cannings Buch ausschließlich in der fiktionalen Welt der Kurzgeschichte existiert, besteht darin, diese Kette von Doppelungen fortzuführen, die ein Strukturprinzip der Erzählung sind. Wie der Verweis auf Füsslis Bild passt sie so zu einer durchgehenden Strategie des Textes, für die sie bloß ein weiteres Indiz ist, eine Interpretations-Hilfe, aber kein intermedialer Interpretations-Ansatz.

III.

Auf der Suche nach einer genuin intermedialen Lesart von „Usher“, die nicht nur Zusatz oder Fußnote zu den gängigen Interpretationsmustern der Geschichte als Traum eines unzuverlässigen Erzählers oder als romantisches Spiegelkabinett ist, wurde gelegentlich versucht, die Ausführungen des Erzählers zu Ushers Malkünsten als gänzlich unzeitgemäß, als völlig losgelöst von zeitgenössischen Tendenzen (wie etwa bei Turner) zu verstehen. Als Vorwegnahme moderner Kunst sind die Ausführungen des Erzählers zu Ushers Abstraktionen natürlich anachronistisch: „no school of semi- or non-representational painting which might have guided Poe’s description became prominent until long after he was dead, and then not in America“ (Phillips 1972: 16). Da seine antizipativen Hinweise obendrein wie gesehen reichlich vage bleiben, kann es kaum überraschen, dass die Versuche, Verbindungen zur Malerei des 20. Jahrhunderts herzustellen, unspezifisch, ja beliebig bleiben. Auf die ein oder andere Art scheint Usher der Prototyp nicht nur einer, sondern beinahe aller modernen künstlerischen Bewegungen zu sein:

It would seem that the first modern non-objective paintings were done by Roderick Usher, at some time prior to the publication of the story in *Burton’s Gentleman’s Magazine* in 1839. 1839 is quite a while ago, yet the passage seems not so badly ‘out-of-date’. Usher does both relative and pure abstractions, showing kinship with Picasso and Mondrian and with the many artists who have done both kinds; his abstractions exist to achieve the greatest intensity and freedom of expression (almost a formula for ‘abstract-expressionism’), his abstract painting speaks a language eluding verbal description, yet saying more about the depths of the soul than mere words can (here one is reminded of a good many of the claims made for modern paintings, say the comments of Sam Hunter on Jackson Pollock). Further, the relative abstraction suggesting a tunnel far underground filled with anti-naturalistic light (and expressive of underground terrors in the soul), is very much a surrealistic painting. One may think, too, of the long haunted vistas in the early work of Chirico. The subordination of the rational; the struggle of subconscious forces for expression (as in the surrealists, and in Kandinsky, or Pollock); the simplicity and nakedness of design (as in De Stijl painters such as Mondrian and Van Doesburg and in a Suprematist such as Malevich); the radical reduction or distortion – and sometimes rejection – of a common and natural world (as in most important painters since the impressionists) – in all these respects the paintings of Usher, as invented by Poe, can be truly said to be modern (Ramsey 1959: 211-212).

Eine solche sich durch *name dropping*, enumerative Syntax („as in..., and..., or...“) und assoziative Verknüpfungen („one is reminded of...“) hervortuende Reihung von formalen und inhaltlichen Merkmalen, von Stilen und Tendenzen, hilft einer Erschließung von Poes Text nicht weiter. Selbst Brennan (1990b: 357), der die visuelle Welt Ushers (nebst Turner) ebenfalls mit ungleichzeitigen künstlerischen Entwicklungen, namentlich dem postmodernen Erhabenen, in Zusammenhang bringt, beanstandet die allzu unspezifischen Bezüge: „Without ever specifying particular works, both critics mention Mondrian (Phillips 15; Ramsey 211) – ostensibly because Poe says [that] Roderick’s paintings are ‘pure abstractions’ that have an ‘utter simplicity’ and ‘nakedness of design’“. Ob es indes überzeugen kann, Mondrian’s *Composition with Red, Yellow, Blue, and Black* als „too linear, too geometrical, too parallel Roderick’s art [sic!]“ (Brennan 1990b: 357) abzulehnen, um sodann Rothkos *Red, Orange, Orange on Red* als Beispiel einer „uncanny resemblance [...] between Poe’s verbal representation of Usher’s painting in 1839 and Rothko’s modern abstract-expressionism“ (Brennan 1990b: 358) zu empfehlen, sei dahingestellt. Über Phillips‘ und Ramseys Vorgehen hinaus geht Brennan (1990b: 358) jedoch, wenn er als weiteren Bezugspunkt für eine proto-modernistische Sicht auf „Usher“ den letzten Absatz ins Spiel bringt: „The intense colors of these indeterminate rectangles [in Rothko’s picture] suggest the blood-red radiance that shines, at the end of Poe’s story, through the simultaneously disintegrating boundaries of both Usher’s house and his mind“.

Im folgenden soll nun versucht werden, an die Stelle der diffusen Verbindung von „Poe and Modern Art“ (Ramsey 1959) eine Entsprechung zwischen „Usher“ und einer viel späteren ‘Malweise’ herzustellen, die weder auf ein einzelnes Bild noch eine ganze Litanei von Künstlern abzielt, sondern auf einen spezifischen Gestus, ein Kunstwollen. Anhaltspunkte für eine solche ‘visuelle Gebärde’ finden sich dann auch nicht in der Ekphrasis von Ushers Bild, sondern in der Schlusszene:

From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ‘*House of Usher*’ (Poe 1978: 417).

Bemerkenswert am so beschriebenen Kollaps, dem Fall des Hauses Usher, ist vor allem seine räumliche Implausibilität. Damit ist nicht der Zusammenbruch des Hauses an sich gemeint, der durch den Wirbelsturm, die Windhose („whirlwind“, Poe 1978: 412), durchaus motiviert ist; auch nicht – oder zumindest noch nicht, zunächst nicht – das Auseinanderbrechen des Hauses entlang einer Bruchlinie, eines Risses, der ja schon zuvor (Poe 1978: 400) sorgfältig notiert worden war. Es geht vielmehr darum, wie das Haus der Ushers vollständig und ohne Überrest in dem Tümpel, dem vor dem Haus gelegenen Gebirgssee („tarn“), versinken kann.

Denn es handelt sich nicht einfach um ein Haus, eher einen Palast, ja eine Burg, mit Dammweg und Bogengang („causeway“ und „archway“, Poe 1978: 400), einem Atelier, zu dem man durch „many dark and intricate passages“ (Poe 1978: 400) gelangt; mit nicht nur etlichen Gemächern (vgl. die „scarcely less gloomy apartments of the upper portion of the house“, Poe 1978: 410), sondern auch mit zahlreichen Kellergewölben („numerous vaults“, Poe 1978: 409) sowie einem Bergfried aus feudalen Zeiten („donjon-keep“, Poe 1978: 410). Das Untergehen dieses gewaltigen und zu größeren Teilen unterirdisch gelegenen Gebäudes in jenen daneben liegenden Teich ist schwerlich vorstellbar, zumal der Erzähler auf seiner Flucht die Räumlichkeiten noch einmal in gleichsam umgekehrter Richtung durchläuft (*chamber* → *mansion* → *causeway*) und damit an die zuvor mühsam aufgebaute Topologie erinnert. Das, was mit dem Haus der Ushers zusammenbricht, ist so vor allem die Illusion von Räumlichkeit, der Eindruck eines sich dreidimensional entfaltenden Schauplatzes.

Die so inszenierte Vernichtung fiktionalen Raumes lässt sich als Vorläufer der spazialistischen Kunst Lucio Fontanas lesen. Seit Ende der 50er Jahre hatte Fontana, unter anderem in dem Zyklus der *Attese* (Erwartungen) genannten Bilder, Leinwände zerschnitten²². In der reduziertesten Form handelt es sich um einen einzelnen Schnitt (*taglio*) in einer monochromatischen Fläche (vgl. etwa *Concetto spaziale: Attesa* von 1960²³). Die aufgeschnittene Leinwand macht darauf aufmerksam, „dass das Bild zunächst eine materielle Fläche sei, bevor es eine Darstellung von etwas sein könne“ (Lüthy 2006: 163), richtet sich gegen das „Erbe der Renaissance“ (Fontana 1995: 268), also gegen die Erzeugung einer räumlichen Illusion auf einer zweidimensionalen Fläche: „Mit einer scheinbar einfachen Geste – die im Laufe der Zeit immer wieder neue Interpretationen erfahren hat – gelang es Fontana, den Illusionismus der Kunst zu überwinden“ (Hess 2006: 7).

Gerade so, wie Fontana es derart unternimmt, „die Darstellungsleistung des Bildes zu liquidieren“ (Lüthy 2006: 165), lässt Poe in „Usher“ den fiktionalen Raum kollabieren. Poes Geschichte ist Konzeptkunst, eine Auslegung, die der Erzähler seinerseits hinsichtlich der Gemälde Ushers artikuliert hatte: „If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher“ (Poe 1978: 405) – almost a formula for ‘conceptual art’, wie sich in Anlehnung an Ramsey (1959: 211) sagen ließe. Beide *concetti spaziali*

verlaufen dabei über einen Spalt im Bild, die „zig-zag fissure“ erscheint als Äquivalent von Fontanas *tagli*. Der Unterschied zwischen der Geste Fontanas und der Poes besteht lediglich darin, dass ersterer den imaginären Raum auf den realen Raum hin öffnet (Lüthy 2006: 165)²⁴, während letzterer den fiktionalen Raum in einen Bildraum transformiert. Die „fissure [...] extending from the roof of the building [...] to the base“ (Poe 1978: 417) ist kein Sprung im Hause Usher, dem Gebäude, sondern ein Riss im Bild dieses Hauses.

Das Haus Usher, so müsste die Konsequenz aus diesen Überlegungen lauten, ist ein Gemälde. Nichts anderes will Poe am Ende der Geschichte zum Ausdruck bringen, indem er es in Anführungszeichen und Kursiva setzt: „the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ‘House of Usher’“ (Poe 1978: 417). Dies ist nicht nur ein weiterer Hinweis auf die Doppeldeutigkeit, derzufolge ‘House of Usher’ sowohl die Familie, als auch das Wohnhaus ihrer Mitglieder meinen kann, denn diese Ambiguität wird bereits durch die Anführungszeichen alleine angezeigt: „the quaint and equivocal appellation of the ‘House of Usher’ – an appellation which seemed to include [...] both the family and the family mansion“ (Poe 1978: 399)²⁵. Die zusätzlichen Kursiva bedeuten vielmehr, dass es sich um einen Werknamen handelt, den Titel eines Bildes – des Bildes, dem, wie nun gezeigt werden soll, der Erzähler eingangs gegenübertritt, und das am Ende im Wasser versinkt.

IV.

Obgleich der Erzähler hinsichtlich des Gemäldes des Hauses Usher keine expliziten Ekphrasis-Signale gibt, finden sich in „Usher“ zahlreiche Indizien, die darauf hinweisen, dass er ein Bild betrachtet. Indirekt leisten dies die intermedialen Thematisierungen von Füssli und die Beschreibung der Malerei Ushers²⁶. Hinzu kommen wiederholte Ausführungen zur Unmöglichkeit, Ushers Bilder in Worte zu fassen²⁷, die – getreu der Logik der Fiktion, nach der gerade solche Erzählungen ganz gewiss erfunden sind, die fortwährend ihren Wahrheitsgehalt beteuern – zu erkennen geben, dass es „Usher“ unternimmt, mit sprachlichen Mitteln zu malen, ein Gemälde nachzuahmen. Schließlich wird von Anfang an deutlich markiert, dass der Erzähler den Schauplatz der Geschichte in seiner Bildlichkeit, piktoral wahrnimmt. Das Haus wird beschrieben, als ob es sich um ein Bild handelt:

I scanned more narrowly the real aspect of the building. Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine-tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of

instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn (Poe 1978: 400).

Die Perspektive des Betrachters ist bemerkenswert. Er scheint zur gleichen Zeit, im selben Augenblick, das Gebäude als Ganzes („[i]ts principal feature“, „its still perfect adaptation of parts“) und das kleinste Detail („individual stones“, „a barely perceptible fissure“) sehen zu können. Chandler (1991: 52) erkennt diese Doppelperspektive, bezieht sie jedoch auf das vieldiskutierte Problem der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers²⁸:

The perspective of the narrator as he takes in the 'real' aspect of the house is jarringly surreal: while he stands at a sufficient distance to take in the whole discolored facade and estimate its 'excessive' antiquity, he also notes 'minute fungi' hanging in 'fine tangled web-work' from the eaves – something it would have been impossible to see in such detail from the presumed distance. The same odd perspectival disjuncture occurs when he speculates that 'the eye of a scrutinizing observer' might 'perhaps' find 'a barely perceptible fissure' along the front of the building, leaving it to the reader to decide whether he is in fact claiming to have seen such a thing and, if so, how such a claim is possible from his vantage point. These quick shifts of perspective, ambiguously presented, can serve either to reinforce the impression that the narrator is extraordinarily observant and sensitive, and moreover, possessed of almost preternatural visual powers, or to undermine his credibility when added to previous proofs of his overactive and projective imagination.

Indes sind alle Spekulationen über die außergewöhnliche Sehkraft des Erzählers hinfällig, wenn es sich nicht um ein 'reales' Gebäude, sondern um ein Bild desselben handelt. Weshalb sonst sollte er wohl von „fabric“ (das neben einigen mehr oder weniger architektonischen – 'Struktur' und 'Gefüge' – in erster Linie textile Bedeutungen wie 'Gewebe' oder 'Stoff' besitzt und nicht zuletzt 'Leinwand' bedeutet) oder von „discoloration“ sprechen. Gewiss handelt es sich bei diesem 'entfärbten' Haus nicht um ein historisches Bauwerk, sondern um ein altes Gemälde.

Auch die Art und Weise, in der die „barely perceptible fissure“ eingeführt wird, erklärt sich aus der Tatsache, dass sie sich in der Leinwand eines Bildes des Hauses Usher findet: es ist eine Frage der Beleuchtung. Denn als der Erzähler das Gemälde erreicht, wird es bereits dunkel („the shades of the evening drew on“, Poe 1978: 397). Unter derartigen visuellen Bedingungen, gegen den dunklen Nachthimmel über einer nicht minder düsteren Landschaft („a singularly dreary tract of country“, Poe 1978: 397), lässt sich ein Riss in einem Bild, das ein „mansion of gloom“ (Poe 1978: 398) zeigt, wohl kaum erkennen. Diese aufgrund der Kontrastverhältnisse zunächst übersehene („once barely-discernible“, Poe 1978: 417) Spalte kommt erst zum Vorschein, als der untergehende Mond hinter ihr steht und durch sie hindurchscheint. Allein ein „scrutinizing observer“ hätte

sie sogleich entdecken können, und was könnte ein solch 'eingehend prüfender Blick' anderes sein als der des Betrachters eines Gemäldes²⁹.

Die Geschehnisse in „Usher“ sind also Traum oder, wie sich nun präzisieren lässt, Imagination des Erzählers. Was sich von seinem Eintritt in das Haus bis zu seiner Flucht zuträgt, geschieht nicht in der fiktionalen Welt, sondern in seiner Vorstellungskraft, die sich aus dem Anblick des Bildes *House of Usher* speist. Als er sich schließlich ob des grauenvollen Endes seiner Vision abwendet (oder aus seinem Traum erwacht), erfasst ein Windstoß das Bild – zweifellos das Pendant des Wirbelwindes in der imaginierten Binnenerzählung – reißt es auseinander und weht die Bruchstücke in den See, in dem sie versinken: „and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ‘House of Usher’“ (Poe 1978: 417).

ANMERKUNGEN:

¹ Bereits zu diesem Zeitpunkt, zu Beginn der Geschichte, wird das kognitive Privileg des erzählenden über das erlebende Ich (Cohn 1978: 151), seine Fähigkeit „to cast a retrospective light on past experience“ (Cohn 1978: 168) dadurch unterminiert, dass er seit seiner Erlebnisse kaum Fortschritte in ihrer Einordnung gemacht hat („I know not how it was – [...]“, Poe 1978: 397; „an utter despression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium“, Poe 1978: 397). Insofern es sich in diesem Sinne um einen Erzähler handelt, der von einer „existential crisis that has remained unresolved“ (Cohn 1978: 168) berichtet, ist es nicht verwunderlich, dass seine *self-narration* (Cohn 1978: 147), sein retrospektiver Gedankenbericht, der jene Distanz zum Vergangenen braucht, den der Tempuswechsel markiert („I know not how it was [...]“), mehr und mehr zum *self-narrated monologue* (Cohn 1978: 166) wird, einer introspektiven Gedankenwiedergabe („he can only relive his dark confusions“, Cohn 1978: 168). Auf diese Weise zeichnet der Diskurs des Erzählers die fortschreitende Immersion in die Welt Roderick Ushers nach, die dem erlebenden Ich auf der Ebene der Geschichte widerfährt.

² Vgl. Voller (1988: 32): „Poe is seeking to test, through his fiction, the received claims that through the aesthetics of sublimity, terror leads either to a sense of human grandeur and elevation or to a recognition of reason as the only human faculty capable of rescuing meaning from otherwise-overwhelming cognitive experience“. Allerdings lässt sich die Vorstellung des Sublimen („desolate or terrible“, aber „half-pleasurable“), gegen die Poe einen „sense of insufferable gloom“ (Poe 1978: 397) in Stellung bringt, weder mit Burkes („human grandeur and elevation“) noch mit Kants Konzept des Erhabenen („reason [...] rescuing meaning“) zur Deckung bringen.

³ Diese gelten alle existierenden 'Büchern' (Poe 1978: 408-409, wo zehn Werke genannt werden; vgl. Mabbots Anmerkungen 16 bis 25), mit Ausnahme der fiktiven Ritterromane *Mad Trist* des Sir Launcelot Canning („*Trist*: a meeting – as between two knights – not a tryst in the sense of a lover's meeting, though that meaning of the word

may not be completely irrelevant“; Poe 2004: 213, Fn. 4), dem einzigen Text, der nicht nur erwähnt, sondern auch zitiert wird und sogar für den Plot der Geschichte wichtig ist (Poe 1978: 413-415, vgl. Mabbots Anmerkung 30).

⁴ Vgl. Ushers „improvised dirges“ (Poe 1978: 405), die den Erzähler (fälschlich, vgl. Mabbots Anmerkung 9) an von Weber denken lassen, sowie die Rolle der Laute im Motto (Poe 1978: 397) und in „The Haunted Palace“ (Poe 1978: 406-407).

⁵ Eine *référence simple* in der Typologie von Formen der Intertextualität bei Samoyault (2001: 33-50), also eine Art der *intégration-suggestion* (Samoyault 2001: 44), die sich zum Zwecke präziserer Benennung auf intermediale Bezüge übertragen lässt.

⁶ <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/infocus/nightmare.htm> [2009-09-12].

⁷ Powell (1973: 59) schildert die Rolle des Dichters und Arztes Erasmus Darwin, Großvater von Charles, in dieser irrtümlichen Verknüpfung und resümiert: „Fuseli’s painting would thus have been indirectly responsible, through Darwin, for the still common misunderstanding of the word ‘nightmare’ and its erroneous connection with a ‘mare’ or female horse.“

⁸ Vgl. Shackelford (1986: 19): „That Poe knew Fuseli’s painting is highly likely. The exhibition of *The Nightmare* became a *cause célèbre*.“ Vgl. dagegen Phillips (1972: 15): „Although Poe may have seen Fuseli, who lived in England from about 1775 until he died [...], it is doubtful that even that painter’s prominence would have left an impression on the young Poe. Unless the older Poe was simply dropping Fuseli’s name, he would have to have seen his paintings in America to gain a lasting impression.“

⁹ Dies ist eine *allusion* im Sinne Samoyaults (2001: 44), die zweite Variante einer *intégration-suggestion*. Diese Einordnung ist nicht ganz einfach vorzunehmen, da berücksichtigt werden muss, dass eine intermediale Einbeziehung eines Gemäldes in einen gedruckten Text, eine „opération d’absorption d’un texte par un autre“ (Samoyault 2001: 43) bei der der Bezugstext gemalt ist, niemals *citation* (*intégration-installation*, Samoyault 2001: 43), also ‘wörtliche’ Übernahme sein kann, es sei denn als ‘manifeste’ Intermedialität, also in Form einer Reproduktion des Bildes als Bild. Genausowenig kann eine ‘verdeckt’ intermediale Referenz vom Text auf das Bild *impli-citation* (*intégration-absorption*, Samoyault 2001: 44-45) sein. Doch selbst wenn man eine wörtliche Wiedergabe, eine Beschreibung eines (Teils eines) Bildes in Worten, als eine Art des Zitierens ansieht, handelt es sich nach Samoyaults Kriterien im diskutierten Beispiel nicht um *citation*, da das Zitat nicht markiert ist, und auch nicht um *impli-citation*, da der Incubus nicht auf der Brust einer schlafenden Frau, sondern auf der des Erzählers sitzt. Vgl. zur Unterscheidung von ‘manifeste’ und ‘verdeckter’ Intermedialität Wolf (2008).

¹⁰ Vgl. Garmon (1972: 12): „One critic has taken the use of the word *incubus* to indicate the presence of a vampire motif. The word as used in the story, however, means no more than a frightening, burdensome or oppressive sensation. The narrator says he feels ‘upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm’“. Chandler (1991: 59) schreibt die Banalisierung der Textstelle weiter fort: „[H]e gives way to fear that, characteristically, he describes as generated by an ‘incubus’— an alien presence— within his very heart“.

¹¹ Mit dem Überschreiten der Schwelle zum Schlaf und damit zum (Alb-)Traum

wird der Incubus auch durch die widersprüchlichen Angaben des Erzählers zu seinem Wachzustand in Verbindung gebracht: Zunächst erklärt er, dass er nicht (ein)schlafen konnte („Sleep came not near my couch“, Poe 1978: 411); wenig später, nach der Entdeckung des Incubus, beschließt er indes, dass er nicht noch länger schlafen sollte („I felt that I should sleep *no more* during the night“, Poe 1978: 412, meine Hervorhebung).

¹² Poe gehörte eben nicht zu denen, die den Albtraum fälschlich mit dem Pferd anstatt mit dem Incubus in Verbindung brachten (vgl. Powell 1973: 59). Völlig unverständlich bleibt mir, wie Thompson in seiner Ausgabe von „Usher“ erst ausführlich auf Fuseli und *Nightmare* eingehen kann, um dann die Incubus-Stelle davon völlig unbeeindruckt zu interpretieren. Dabei handelt er zunächst (in der Fuseli-Anmerkung) eingehend vom Incubus: „The hunched over creature is an *incubus*, the male form of a bisexual demon; in its female form it is called a *succubus*. As succubus, the demon comes to sleeping men, causing an erotic but nightmarish dream and gathers their sperm. The sperm undergoes a demonic transformation, and the succubus changes into the male form. It comes to sleeping women, again causing disturbing erotic dreams and impregnates them with the demon seed. In both cases, the sleepers experience a sense of heavy oppression, as if something were sitting on their abdomens and chests, so that the dreamers gasp for breath“ (Poe 2004: 206, Fn. 3). In der Anmerkung zur Incubus-Stelle ist von Füsslis Bild dann aber keine Rede mehr, stattdessen wird die Anspielung als gänzlich unspezifisch aufgefasst: „Poe’s narrator uses the *allusion to the incubus myth* to suggest that the apprehensiveness he feels is imaginary (paradoxically raising the possibility it is not)“ (Poe 2004: 212, Fn. 1, meine Hervorhebung).

¹³ Da dies ein geträumter Raum ist, findet sich dort als „only book immediately at hand“ (Poe 1978: 413) der fiktive *Mad Trist*, im Unterschied zu den realen Büchern in Ushers Bibliothek.

¹⁴ http://www.artchive.com/artchive/T/turner/turner_petworth.jpg.html [2009-09-13].

¹⁵ Vgl. Samoyault (2001: 39): „Il s’agit moins de renvoyer à un texte précis qu’au style caractéristique d’un auteur, et pour ce faire, le sujet importe peu.“

¹⁶ Vgl. Brennan (1990a: 605): „Poe’s narrator correctly rejects the Romantic painter Fuseli as similar to Usher“.

¹⁷ Vgl. das von Brennan (1990b: 357) zitierte Urteil Barnett Newmans über Piet Mondrians Bilder, das ‘abstrakt’ gegen ‘erhaben’ ausspielt: „a pretty abstract art that stood in opposition to ... sublimity“.

¹⁸ Lotman (1972: 332) spricht vom narrativen Ereignis als „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“. Es ist klar, dass man es dabei stets eher mit ‘semantischen Grenzgebieten’ als mit Grenzlinien zu tun hat.

¹⁹ Vgl. dagegen aus ‘vampiristischer’ Sicht Bailey (1971: 109, meine Hervorhebung): „During these days, wherever or whatever Madeline is, Roderick turns to music and art. Among his ‘phantasmagoric’ pictures, he paints a vault, illuminated by ‘a flood of intense rays,’ deep beneath the surface of the earth. *It cannot be a preview of Madeline’s vault*, for Madeline is later entombed by ‘half smothered’ torchlight that ‘gave us little opportunity for investigation’ in a vault ‘entirely without means of

admission for light.' What can Roderick's painted vault mean, lighted with what the narrator calls 'ghastly and inappropriate splendor'?"

²⁰ In der Beschreibung der Innenwände der Zugänge vermeidet der Text eine offensichtliche Identifikation der beiden Räume durch unterschiedliche Farbakzente („the interior [...] with low walls, smooth, white, and without interruption or device“, Poe 1978: 405; „the whole interior [...] carefully sheathed with copper“, Poe 1978: 410).

²¹ Die sich ihrerseits im vorgelagerten See spiegelt (Poe 1978: 398).

²² Eigentlich handelt es sich bei diesen Bildern um eine Art von Reliefs, die die Grenze zwischen Malerei und Bildhauerei überschreiten: „Für mich sind es perforierte Leinwände, die eine Skulptur darstellen, ein neues Faktum in der Skulptur“ (Hess 2006: 8). Vor den Schnitten (*tagli*) hatte Fontana bereits mit Löchern in der Leinwand (*buchi*) gearbeitet.

²³ <http://www.fondazioneeluciofontana.it/galleria.html> [2009-09-14].

²⁴ Vgl. Fontana (zit. Hess 2006: 8): „Wenn ich als Maler an einem meiner durchlöcherten Bilder arbeite, habe ich nicht die Absicht, ein Gemälde zu machen: Ich will einen Raum öffnen, eine neue Dimension der Kunst erschaffen, in eine Beziehung zum Kosmos treten, der sich jenseits der begrenzten Oberfläche des Gemäldes ins Unendliche erstreckt“. Diese Erklärung hat wiederum eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Erscheinen des Mondes in „Usher“: „The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure“ (Poe 1978: 417).

²⁵ Derselbe Unterschied zwischen 'House of Usher' und '*House of Usher*' findet sich auch in Thompsons Ausgabe (Poe 2004: 201; 216), stellt also wohl kein typographisches Versehen dar.

²⁶ Nach Wolf (2008: 327) bedarf es spezieller 'Lesehilfen', z.B. paratextueller Hinweise, um das Vorliegen intermedialer Imitation oder Inszenierung zu erkennen. M.E. können jedoch alle Formen intermedialer Thematisierung als derartige Hilfen fungieren.

²⁷ Vgl. Poe (1978: 405): „from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words“; sowie Poe (1978: 405): „One of the phantasmagoric conceptions of my friend [...] may be shadowed forth, although feebly, in words“.

²⁸ Vgl. neuerlich Gruesser (2004).

²⁹ Vgl. Burwick (1998: 432, meine Hervorhebung): „In the manner of an art critic commenting on the composition of a painting, the narrator 'reflected that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of *the details of the picture*, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression' (M 2 [=Poe 1978]: 398)“.

BIBLIOGRAPHIE

- Bailey, J. O. 1971. „What Happens in ‘The Fall of the House of Usher’?“ *Edgar Allan Poe. ‘The Fall of the House of Usher’*. Ed. Eric W. Carlson. Columbus: Charles E. Merrill (100-119).
- Brennan, Matthew C. 1990a. „Turnerian Topography: The Paintings of Roderick Usher“. *Studies in Short Fiction* 27 (4) (605-608).
- Brennan, Matthew C. 1990b. „Poe’s Gothic Sublimity: Prose Style, Painting, and Mental Boundaries in ‘The Fall of the House of Usher’“. *Journal of Evolutionary Psychology* 11 (3-4) (353-360).
- Burwick, Frederick L. 1998. „Edgar Allan Poe: The Sublime, the Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque“. *Amerikastudien / American Studies* 43 (3) (423-436).
- Chandler, Marilyn R. 1991. „‘The Fall of the House of Usher’: And Who Can Tell the Teller from the Tale?“ *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*. Berkeley: Univ. of California Press (47-62).
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- De Sanna, Jole. 1995. „Tagli (Schnitte) (1958/59-1968)“. *Lucio Fontana. Materie – Raum – Konzept*. Klagenfurt: Ritter (197-214).
- Fontana, Lucio. 1995. „Weißes Manifest (1946)“, in De Sanna (265-273).
- Garmon, Gerald M. 1972. „Roderick Usher: Portrait of the Madman as an Artist.“ *Poe Studies* 5 (1) (11-14).
- Gruesser, John C. 2004. „Madmen and Moonbeams: The Narrator in ‘The Fall of the House of Usher’“. *Edgar Allan Poe Review* 5 (1) (80-90).
- Gunning, Tom. 1994. „The Whole Town’s Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity.“ *Yale Journal of Criticism* 7 (2) (189-201).
- Hess, Barbara. 2006. *Lucio Fontana. ‘Ein neues Faktum in der Skulptur’*. Köln: Taschen.
- Lotman, Jurij M. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Lüthy, Michael. 2006. „Vom Raum in der Fläche des Modernismus.“ *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte (Hg.). Wien: O. Sagner (149-178).
- Phillips, H. Wells. 1972. „Poe’s Usher: Precursor of Abstract Art.“ *Poe Studies* 5 (1) (14-16).
- Poe, Edgar Allan. 1978. „The Fall of the House of Usher.“ *Collected Works of Edgar Allan Poe. Bd. 2: Tales and Sketches 1831-1842*. Thomas Ollive Mabbott (Hg.). Cambridge: Harvard UP (397-417).
- Poe, Edgar Allan. 2004. „The Fall of the House of Usher.“ *The Selected Writings of Edgar Allan Poe. Authoritative Texts, Background and*

- Contexts, Criticism*. G. R. Thompson (Hg.). New York: Norton (199-216).
- Powell, Nicolas. 1973. *Fuseli: 'The Nightmare'*. London: Penguin.
- Ramsey, Paul Jr. 1959. „Poe and Modern Art. An Essay on Correspondences.“ *College Art Journal* 18 (3) (210-215).
- Samoyault, Tiphaine. 2001. *L'Intertextualité. Mémoire de la Littérature*. Paris: Nathan.
- Shackelford, Lynne P. 1986. „Poe's 'The Fall of the House of Usher'.“ *Explicator* 45 (1) (18-19).
- Timmerman, John H. 2003. „House of Mirrors: Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher'.“ *Papers on Language and Literature* 39 (3) (227-244).
- Voller, Jack G. 1988. „The Power of Terror: Burke and Kant in the House of Usher.“ *Poe Studies* 21 (2) (27-35).
- Wolf, Werner. 2008. „Intermedialität.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansgar Nünning (Hg.). Stuttgart: J.B. Metzler (327-328).
- Wolf, Werner. 2007. „Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music.“ *Description in Literature and Other Media*. Werner Wolf und Walter Bernhart (Hgg.). Amsterdam: Rodopi (1-87).