

Ohne Achtsamkeit
beachte ich alles

—

**Robert Walser
und die bildende Kunst**

Paying No Attention
I Notice Everything

—

**Robert Walser
and the Visual Arts**

Herausgeber / Editors
Madeleine Schuppli, Thomas Schmutz,
Reto Sorg

Aargauer Kunsthaus Aarau | Benteli

Reto Sorg

—

»Irgendwo müssen Bilder eben plaziert werden.« Robert Walser und die bildende Kunst

Die in der Sprache zustandekommende Wirklichkeit
ist die einzige, die ich kenne und anerkenne.

Paul Nizon

Kunst in Prosa

Robert Walser gilt als Meister der indirekten Ausdrucksweise; die ironische Umständlichkeit, die er zu entfalten vermochte, ist legendär: »Durch diese hohle Gasse, glaube ich, muß er kommen. Wenn ich es recht überlege, führt kein anderer Weg nach Küßnacht.« (SW 3, 36; »Tell in Prosa«)¹ Die mitlaufende Reflexion ist keine Nebensächlichkeit, sondern Ausdruck von Walsers Modernität – das Ergebnis seiner ganz eigenen ›Relativitätstheorie‹. Ist von den prosaischen Umständen des Erzählens die Rede – den Überlegungen des Erzählers, den Bedingungen des Schreibens und der Sprache –, schwingt sich das Erzählen selbst zum Thema auf. Im Mund des modernen Erzählers wird aus der Heldengestalt eine Figur, die zur Disposition steht; in den Worten Walsers: ein »Tell in Prosa«.

Auch wenn Robert Walser über bildende Kunst schreibt, interessieren ihn nicht allein die Werke. *Vor Bildern*² zu stehen bedeutet für ihn, ein Bewusstsein für die Rahmenbedingungen zu entwickeln, unter denen die Kunstwerke in Erscheinung treten. Gelegentlich droht darüber gar die Hauptsache zu kurz zu kommen – »[a]ber wann werde ich anfangen, über die Kunst zu reden?« (SW 18, 247; »Belgische Kunstausstellung«) –, oder es resultiert ein Erklärungsnotstand: »Ich habe übrigens selbstverständlich allen erdenklichen Respekt vor der bildenden Kunst, die ich kolossal verehere.« (SW 20, 195; »Ernestine«) Für Walser erfolgt eine Bildbetrachtung immer unter bestimmten Umständen. Es macht einen Unterschied, ob man ein echtes Gemälde vor sich hat oder eine Reproduktion; ob man sich in einem Privat-

1 Die Zitatnachweise der Walser-Stellen erfolgen direkt im laufenden Text nach der Ausgabe *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Jochen Greven, Zürich/Frankfurt 1985/1986, unter Verwendung der Sigle SW, der Angabe der Bandnummer und der Seitenzahlen sowie – falls nötig – der Nennung des Titels.

2 Vgl. Robert Walser, *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Echte, Frankfurt/Leipzig 2006 (it; 1282); der Band versammelt die wichtigsten Texte Walsers zu einzelnen Malern und Gemälden. – Vgl. ferner Tamara S. Evans (Hrsg.), *Robert Walser and the visual arts*, New York 1996 (Pro Helvetia Swiss lecture-ship; 9).

haus bewegt oder im Museum. Ein Werk existiert für Walser nicht als absolute Größe, sondern als etwas situativ Wahrgenommenes, das subjektiv erfahren und vermittelt wird – mit anderen Worten: als ›Kunst in Prosa‹.

Studiert hatte Walser die Gesetze der Bildwirkung in statu nascendi, als er in seiner Jugend »stundenlang hinter dem Rücken seines Bruders Karl stehen konnte und zuschaute, wie dieser eine Komposition aufbaute, wie er Farben einsetzte und Details gestaltete«³. Das Vorbild des malenden älteren Bruders hatte ihn gelehrt, dass »Malen fast mehr ein Malen hinter als vor der Natur zu sein scheint« (SW 6, 14; »Brief eines Malers an einen Dichter«). Walser hatte bildende Kunst nie als eine illusionistische Verdoppelung des Wirklichen verstanden, sondern schon früh – wie 1902 im Prosastück »Ein Maler« beschrieben – als Ausdrucksmittel sui generis, das von der Vorstellungskraft regiert wird: »Vor allem eins: mein Verstand hat nichts, oder nur äußerst wenig mit meinem Malen zu tun. Ich lasse meine Empfindung, meinen Instinkt, meinen Geschmack, meine Sinne malen.« Und weiter: »Was ich tun kann, und tun muß, ist, in meinem Gedächtnis eine zweite Natur, womöglich ähnlich der ersten, einzigen, auferstehen zu lassen: eine Natur für meine Bilder. Darin also besteht mein Phantasieren. Mein Phantasieren ist selbstverständlicher Sklave der Natur, wenn es nicht selbst die Natur ist. In meinem Gehirn steckt meine ganze jetzige und zukünftige Gemäldesammlung. Bergwände, Schluchten, Täler, Aussichten in Täler, glitzernde Seen, Flüsse, die Windungen des Nebels, die Haltung der Tannen, alles was ich je in der Natur zu Gesicht bekommen habe, was ich so unaussprechlich, so gedankenvoll liebe, das glitzert, schäumt, lagert und erstreckt sich wieder in meiner Phantasie.« (SW 1, 72)

Welche Wirkungsmacht Walser der Malerei zuschrieb, lässt der Aufsatz »Leben eines Malers« von 1916 erahnen, der als literarisches Porträt des Bruders angelegt ist. Darin kommt ein Gemälde vor, dessen Bildwirkung ans Magische grenzt: »als sei nicht so sehr der Gegenstand wie vielmehr die Seele desselben gemalt, nämlich sozusagen der Eindruck oder das dichtende, erzählende Element, wie wenn sich hinter dem Bilde irgend etwas Bedeutsames zutrüge, oder so, als führe der gemalte Gegenstand im Bilde ein durchaus

³ Bernhard Echte, Nachwort, in: Robert Walser, *Vor Bildern. Geschichten und Gedichte*, a.a.O. 2006, S. 103; vgl. ferner *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*, hrsg. von Bernhard Echte/Andreas Meier, Stäfa 1990, insbes. S. 150–203.

selbständiges, sinnreiches, fühlendes, ereignismäßiges Leben. Die gemalten Dinge können in der Tat träumen, vor sich hin lächeln, für sich selber sprechen oder trauern.« (SW 7, 19)

Sekretär der Sezession

Ein solch emphatisches Kunstverständnis kontrastiert in der Folge mehr und mehr mit Walsers Erfahrung, dass die moderne Malerei, die ihr »romantisches Wesen« (SW 7, 29) pflegt, fester Bestandteil des expandierenden Kulturbetriebs der Metropolen ist. Walser war seinem Bruder Karl 1903 nach Berlin gefolgt und zog bei ihm in der Atelierwohnung ein. Karl Walser war seit 1902 Mitglied der Berliner Secession, und 1907 diente Robert Walser der wegweisenden Künstlergruppe während ihrer Sommerausstellung als Sekretär. Die Tätigkeit des Sekretärs bestand darin, Korrespondenz zu erledigen, Auskünfte zu erteilen, interessierte Personen durch die Ausstellung zu führen und die Verkäufe abzuwickeln.⁴ Angestellt wurde Walser von Paul Cassirer. Der Galerist, der auch im Vorstand der Secession saß, war einer der bedeutendsten Kunsthändler seiner Zeit und setzte in Deutschland die französischen Impressionisten Cézanne und van Gogh durch.⁵ Er war zudem der Cousin und frühere Geschäftspartner von Bruno Cassirer – Robert Walsers Berliner Verleger, bei dem 1907 sein erster Roman erschien. Karl Walser, der für *Geschwister Tanner* den Buchdeckel gestaltet hatte, war wiederum seit 1905 im Cassirer Verlag als Hausgrafiker tätig.

Nirgendwo sonst hätte sich Walser einen besseren Einblick in den Kulturbetrieb der Zeit verschaffen können. Die von ihm betreute Ausstellung umfasste insgesamt 311 Exponate; darin vertreten waren so namhafte Künstler wie Ernst Barlach, Max Beckmann, Lovis Corinth, Vincent van Gogh, Max Klinger, Georg Kolbe, Max Liebermann, Edvard Munch, Emil Nolde, Auguste Rodin, Max Slevogt, Hans Thoma, Emil Rudolf Weiß und Heinrich Zille. Was Walser 1917 unter dem Titel »Der Sekretär« in der *Neuen Zürcher Zeitung* publizierte, lässt auf lebendige Erinnerungen schließen: »Ich weiß nicht, ob ich wirklich alle diese Eigenschaften aufwies, so

⁴ Vgl. *Secession 1907. Katalog der dreizehnten Ausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1907, S. 6.

⁵ Vgl. Bernhard Echte/Walter Feilchenfeldt (Hrsg.), *Kunstsalon Cassirer*, bislang 4 Bände, Wädenswil 2011ff. (Quellenstudien zur Kunst).

viel aber weiß ich, daß in meinem Sekretariat die halbe hauptstädtische Welt verkehrte. Personen jeglichen Charakters, allerlei Ranges und Standes drangen mehr oder weniger heftig ins Ministerium, will sagen Hauptquartier hinein: Spitzen der Gesellschaft, elegante Agenten, armes Wandervolk, gerissene Zigeuner, wilde Dichter, beängstigend vornehme Damen, mürrische Fürsten, bildhübsche jugendliche Offiziere, Schriftsteller, Schauspielerinnen, Bildhauer, Diplomaten, Politiker, Kritiker, Publizisten, Theaterdirektoren, Virtuosen, gefeierte Gelehrte, Verleger und Finanzgenies. Ein und aus ging Längstobenangekommenes wie Untenherumtastendes und Hochemporstrebendes; hellstrahlende und glänzende wie düstere und beklemmende Existenzen. Gleich merkwürdigem Maskenzuge spazierte herein: jung und alt, arm und reich, gesund und gebrechlich, hoch und niedrig, fröhlich und grämlich, glücklich und unglücklich, frech und schüchtern, heiter und traurig, hübsch und häßlich, artig und unartig, glanzumwoben und schäbig, angesehen und niedergeschlagen, stolz und hilfeflehend, berühmt und unbekannt, Gesichter, Gesten und Gestalten von allen Gattungen.« (SW 16, 273; »Der Sekretär«)

Walser beobachtet aber nicht nur das Kunstpublikum genau, sondern beschreibt auch seine eigene Funktion: »Kunstaustellungen verfolgen bekanntlich den Zweck, Kunstwerke auf vorteilhafte Art sichtbar zu machen und Käufer hiefür anzulocken. Der Sekretär spielt die Rolle des Unterhändlers oder Vermittlers zwischen Künstlertum und kunstentflammter breiter Öffentlichkeit. Er hat zu sorgen, daß recht viele Abschlüsse definitiv zustande kommen, fleißig Bilder fortverkauft werden. Interessenten erscheinen auf dem Plan, um vielleicht leider für immer schleunig wieder aus dem Gesichtskreis zu verschwinden. Der Sekretär muß aufmerksam sein, der allerunscheinbarste Mann kann sich als Kenner und Käufer jäh entpuppen.« (SW 16, 273f.)

Soviel man weiß, war Walsers Einsatz für die Secession nicht gerade von besonderen Erfolgen gekrönt; seine eigene Bilanz jedenfalls fällt ernüchternd aus: »Ein stattlicher Nachfolger stempelte mich bald hernach zum Vorgänger und veranlaßte mich, das Amt niederzulegen, vom Posten abzdanken, feinsinnig Platz zu machen

und hübsch anderwärts besorgt zu sein. Mir zu zürnen, weil er so kühn gewesen war, Gaben in mir zu vermuten, die ich nicht offenbarte, oder mich gering zu schätzen, fiel meinem Gönner in keiner Weise ein. Um mir zu zeigen, daß er mir weiterhin freundlich gesinnt zu bleiben gedenke, lud er mich mit höflichen und fröhlichen Worten zum Essen ein.« (SW 16, 274)

Wo gehören die Bilder hin?

Robert Walser hat in seinen Berliner Jahren unmittelbar miterlebt, wie die moderne Malerei sich Bahn brach. Einer ihrer Exponenten war Vincent van Gogh, der seit 1901 in Cassirers Kunstsalon vertreten war.⁶ Auch Walser zeigte sich von seiner »gröblichen Palette« (SW 13, 143; »Van Gogh«) beeindruckt, etwa im Aufsatz »Zu der Arlesierin von van Gogh«, der 1912 in Bruno Cassirers Zeitschrift *Kunst und Künstler* erschien: »so großartig wie schlicht; so ergreifend wie still; so bescheiden wie hinreißend schön ist das Bild der Frau aus Arles« (SW 15, 66f.). An dem Bild, das Walser im Herbst 1910 bei Cassirer im Kunstsalon gesehen hatte⁷, imponiert ihm, wie der »geheimnisvolle, kraftvolle Pinselzug und -schwung« einen Mensch abzubilden vermag, »so recht wie er leibt und lebt«. Nebst dem Stil fasziniert ihn auch die Unkonventionalität des Sujets, handelt es sich doch um »weiter nichts als das Bild einer Frau aus dem täglichen Leben« (SW 15, 67).

1918 verfasst Walser zum selben Bild einen neuen Aufsatz, der das Interesse in Richtung Nicht-Ästhetisches verschiebt. Dabei bringt er »die absolut nicht unberechtigte Frage vor, ob für Bilder wie diese »Arlesierin« in unserer Gesellschaft überhaupt ein geeigneter Platz existiere« (SW 16, 345; »Das Van Gogh-Bild«). Da »niemand derlei Bilder je bestellt«, der Künstler sich vielmehr »den Auftrag selber« gegeben habe, bestehe die Gefahr, dass da gemalt werde, »was vielleicht kein Mensch abgebildet haben will«. Auf dem Höhepunkt des Kriegs geschrieben im Bewusstsein, »ein schweres, trübes Zeitalter« zu erleben, erscheint das Profane des Werks als Problem, da ihm die läuternde Funktion fehlt. Dass die »Verhältnisse nachgerade drückend« sind, wie Walser euphemistisch formuliert, stellt die moderne

6 Vgl. Bernhard Echte/Walter Feilchenfeldt (Hrsg.), *Kunstsalon Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908*, Band 3, Wädenswil 2013 (Quellenstudien zur Kunst; 7), S. 22ff.

7 1912, in der Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Secession, wurden dann die beiden existierenden Versionen des Bildes zusammen gezeigt; mit herzlichem Dank an Bernhard Echte für die Hinweise.

Malerei, die auf »äußere Schönheit« verzichtet, auf die Probe. Walser plädiert zwar nicht für eine Renaissance der herrlichen Schönheiten, wie sie »Tizian, Rubens und Lukas Cranach gemalt« hatten, stellt aber unverblümt die Frage: »Wer sollte Interesse haben, solches Alltagsbild im Zimmer aufzuhängen?« (SW 16, 345) Die moderne Kunst, für die van Gogh steht wie kein Zweiter, scheint in den Verhältnissen, die sie reflektiert, nicht mehr zu Hause zu sein.

»Das Bild ist seltsam«, hatte Walser schon 1915 über ein Werk seines Bruders geschrieben, »denn der Maler hat in einer Anwendung von schöner Kühnheit die gewohnten Grenzen überschritten und ist durch ein einseitig Gegebenes frei hinausgedrungen.« (SW 16, 339f.; »Damenbildnis«) Wo das moderne Kunstwerk hingehöre, wird bei Walser in der Folge zu einer Leitfrage. Bezüglich van Goghs *Arlesierin* etwa wagt er die Frage, ob er »das Bild wohl besitzen möchte, [...] weder zu bejahen noch zu verneinen« (SW 16, 344). Und ein späterer Aufsatz schildert, wie der Erzähler Ferdinand Hodlers Gemälde *Der Buchenwald* in der »Domestikenstube« einer Villa erblickt, um lakonisch zu bemerken: »Nun, irgendwo müssen Bilder eben plaziert werden.« (SW 17, 187f.) Der Erzähler schließt nicht aus, das profan-nüchterne Werk auch selbst peripher zu hängen: »Vielleicht würde ich dieses Bild, falls ich's besäße, auch in eine Mansarde hinauftun, denn es ist kein Salonbild.« (SW 17, 189)

In die Ferne spedieren

In jungen Jahren hatte Walser der Malerei eine unmittelbare Präsenz zugeschrieben. Bilder erscheinen ihm überraschend wie »Wunder«, und »Farben und Linien erzählen auf süßere Weise« (SW 1, 86; »Ein Maler«) als Worte. Für Walser existierte zwischen der Bildwirkung und der Versenkung des Künstlers eine Entsprechung. Was ein Maler darstelle, schaue er »lange an« (SW 18, 252; »Cézannegedanken«), und umgekehrt gelte: »was er formte, schaute ihn an, [...] und schaut auch uns noch heute so an.« (SW 18, 256) Wie sich Walsers emphatische Betrachtungsweise gewandelt hat, offenbart ein in mikrografischer Form verfasstes Prosastück, das anfangs 1928 in Bern entstand, aber erst posthum bekannt wird.

8 Robert Walser, »In einem Gemach, dessen Wände schwarz strahlten«, in: ders., *Mikrogramme*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Lucas Marco Gisi/Reto Sorg/Peter Stocker, Berlin 2011 (BS; 1467), S. 149. – Der Text ist in diesem Katalog auf den Seiten 41–43 abgedruckt.

Der Text, dem Walser keinen Titel gab, handelt von der *Mona Lisa*, die 1911 in Paris gestohlen worden war, 1913 wieder auftauchte und durch den Diebstahl noch berühmter wurde. Nachdem sogar Guillaume Apollinaire und Pablo Picasso in Verdacht gerieten, das Bild gestohlen zu haben, überführte man schließlich einen Gelegenheitsdieb, der im Louvre als Handwerker tätig gewesen war. Walsers Prosastück imaginiert, dass dieser Vincenzo Peruggia »mit seinem Alltagsschnurrbartchen«⁸ – das wohl Marcel Duchamp 1919 zu seiner Provokation *L.H.O.O.Q.* inspiriert hatte⁹ – in Wirklichkeit nur das Medium der »Bildbestimmung«¹⁰ gewesen war: »Das Werk selbst wollte es aller Wahrscheinlichkeit nach so. Das Bild zog seinen Transporteur sozusagen an, damit er es in die Ferne spediere, es auf unfassbare Weise verschwinden lasse.«¹¹ In Walsers Darstellung kommt der Diebstahl der Befreiung einer »Unverständene[n]« gleich, denn: »Nicht nur immer studiert, sondern erlebt wollte sie sein, genommen«.¹²

Diese Fantasie, die von der Form her an ein »Zwiegespräch vor Bildnissen Alter Meister«¹³ erinnert, wie man es damals in Zeitschriften lesen konnte, könnte durch den Artikel »Mona Lisa unter Röntgenstrahlen« angeregt worden sein, der am 4. Januar 1928 in der Berner Tageszeitung *Der Bund* zu lesen war: »Eine weltberühmte Schöne der Renaissance, die Gioconda, deren geheimnisvolles Lächeln auf dem Meisterwerk Leonardos durch die Jahrhunderte strahlt, ist wieder einmal um ihre Rätsel befragt worden, und zwar diesmal mit den modernsten Mitteln der Technik, mit Röntgenstrahlen, ultravioletten Strahlen usw. Aber sie hat die Prüfung bestanden. Sie ist tatsächlich die echte Mona Lisa, die uns von dem Bild des Louvre entgegenlächelt. Seit Leonardos Werk nach jenem aufsehenerregenden Diebstahl im Jahr 1913 wieder in den Louvre zurückgekehrt war, ist das Geraun nicht verstummt, daß man statt des echten Werkes eine Kopie zurückgebracht habe.«¹⁴

Das Paradebeispiel der ästhetischen Betrachtung wird zum Gegenstand einer Untersuchung. Das Werk kommt ins »Laboratorium« zum »Studium der Pigmente«. Die Strahlen durchdringen alles, »offenbaren jede einzelne Malschicht«¹⁵. Auf diese Weise deplatziert und durchschaut, wirkt die *Mona Lisa* nicht länger ungebrochen als



9 Abb. 1: Vincenzo Peruggia (1881–1925), der 1911 die *Mona Lisa* aus dem Louvre stahl, galt in Italien als Volksheld, da er angegeben hatte, das Bild in seine italienische Heimat zurückbringen zu wollen.



Abb. 2: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Spielt Duchamps berühmtes Ready-made, das 1920 veröffentlicht wurde, auf die Barttracht Vincenzo Peruggias an, die auch Robert Walser erwähnt? © Succession Marcel Duchamp / 2014, ProLitteris, Zurich

romantisches Ideal der traumhaften Entrückung, die Walser den Bildern ursprünglich zuschrieb. Die »Ferne Nähe«¹⁶ wandelt sich zu einer profaneren Form der Präsenz, die Walser als »gleichzeitig verschollen und gegenwärtig«¹⁷ beschreibt.

Kommen Walser moderne Kunstwerke von van Gogh und Hodler im Alltag verloren vor, so drängt im Fall der *Mona Lisa* das Bild selbst ins Leben – als antizipiere es die Vorstellung von Boris Groys, die Bilder seien »innerlich bereit, [...] aus dem Museum auszuziehen«¹⁸. Wenn die »gemalten Dinge« noch »träumen« oder »lächeln«, wie Walser geschrieben hatte, dann zum Zweck der Desillusionierung. Die geheimnisvolle Anziehungskraft der Bilder geht nicht verloren, aber ihre Schönheit erscheint relativiert. »Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute) desto abstrakter die Kunst«, schreibt Paul Klee 1915 und diagnostiziert eine »kühle Romantik [...] ohne Pathos«¹⁹. Walser dagegen kontert das romantische Ideal mit ironischer Umständlichkeit, die es ihm erlaubt, die Bedingungen der Möglichkeit des künstlerischen Schaffens nicht nur zu reflektieren, sondern zu einem konstitutiven Element seines Werks zu erklären.

Walsers Kunst hebt die prosaischen Umstände der Schriftstellerexistenz ins Bewusstsein. Am Ende gleicht sein Werk einer großen Schreibszene: Das Papier und das Schreibgerät, die Lektüre und die Inspiration, die Zeit, das Zimmer und der Erzähler – alles zusammen bildet ein »Ich in Prosa« – oder, wie Walser selbst Ende der Zwanzigerjahre schreibt, »ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch« (SW 20, 322; »Eine Art Erzählung«). Dieses Ich erschöpft sich nicht in den Rahmenbedingungen, sondern träumt davon, sie zu transzendieren und sich Freiheiten herauszunehmen. Beim Betrachten der *Mona Lisa* will es gar mit den Mitteln der Sprache die Sprache selbst überwinden: »Der Dichter schaute, nachdem er mit der Feder bis hierher gekommen war, an die Wand hinauf, als wenn sich das unsterbliche Bild in seiner unmittelbaren Nähe aufhielte, so sehr hatte ihn die Imagination mit dem Gegenstand vertraut gemacht, und er dichtete noch bis in die Nacht hinein, die von keinem Menschen begriffen worden ist, ohne Worte.«²⁰

10 Robert Walser, »In einem Gemach, dessen Wände schwarz strahlten«, a.a.O. 2011, S. 149.

11 Ebd., S. 146.

12 Ebd., S. 149.

13 Vgl. Artur Gläser, »Der Kavalier mit dem Handschuh. Zwiegespräch vor Bildnissen Alter Meister«, in: *Sport im Bild*, 1928, Nr. 23, S. 1370ff.; Walser hatte die Nummer wahrscheinlich als Belegexemplar erhalten, da sie seinen Beitrag »Die Pariserin« enthielt (vgl. ebd., S. 1389).

14 C. K., »Mona Lisa unter Röntgenstrahlen«, in: *Der Bund*, 4. Januar 1928, Nr. 5, 79. Jg., Abend-Ausgabe, S. 2.

15 Ebd., S. 3.

16 Vgl. Reto Sorg, »Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der ›Fernen Nähe‹ bei Robert Walser«, in: Anna Fattori/Margit Gigerl (Hrsg.), *Bildersprache, Klangfiguren. Bilder der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008, S. 177–191, und Wolfram Groddeck/Reto Sorg/Peter Utz/Karl Wagner (Hrsg.), *Robert Walsers ›Ferne Nähe‹. Neue Beiträge zur Forschung* [2007], 2. Aufl., München 2008, insbes. S. 9–13 (Einleitung).

17 Robert Walser, »In einem Gemach, dessen Wände schwarz strahlten«, a.a.O. 2011, S. 149f.

18 Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 7.

19 Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 951, S. 365.

20 Robert Walser, »In einem Gemach, dessen Wände schwarz strahlten«, a.a.O. 2011, S. 150.