

Ulrike Steierwald

Robert Walsers Sprachbildlichkeit: Im Dialog mit Thomas Hirschhorns Ruinen und Mark Wallingers Schattenspielen

<https://doi.org/10.1515/arcadia-2023-2022>

Abstract: In the linguistic imagery of his texts and also in his consistent biographical retreat, the author Robert Walser presents the riddles of an aesthetic relationship between self and other to the world. From the diversity of his extremely relational view of the world emerges a tension-rich charge of his texts, which is taken up by numerous visual artists. The tension consists in the simultaneity of abstraction and vividness, of cosmographic expansion and extreme reduction (e.g., in the micrograms), of similarity as well as difference. Thomas Hirschhorn and Mark Wallinger are quite similar in their love for Walser, but they are far apart in their artistic consequences. They shape the extremely relational and yet always precarious view of the world either in adhesions or volatility, physicality or shadow, publicity or isolation, ruins or paths, concretizations or abstractions. A politically effective aesthetic connects the two artists with Robert Walser in a poetic dialogue, for it is a matter of communication and discursive exposition, not of enlightenment or agitation.

Keywords: Robert Walser, imagery, figurativeness, intertextuality, synesthesia, Thomas Hirschhorn, Mark Wallinger

Robert Walser ist durch die erst postume, dann aber auffallend expansive künstlerische Rezeption seines Werkes als ein Autor *für* Schriftsteller*innen und Künstler*innen bekannt, und so geriet er in den letzten Jahren auch in den Fokus der sich mit den Synästhesien der Künste beschäftigenden Kulturwissenschaften. Die Frage, ob sich Gründe für die auffällig starke Identifikation und die zahlreichen bildkünstlerischen Anverwandlungen seiner Texte ausfindig machen lassen, ist dabei nicht durch motivische Vergleiche in Texten und Bildern zu beantworten. Aufzählungen und Beschreibungen von inhaltlichen oder formal-ästhetischen Gemeinsamkeiten der jeweiligen Werke können dem Spezifischen der Walser'schen Sprachbildlichkeit und Bildsprache in ihrer Faszination kaum näherkommen. Denn die vielen

Kontaktperson: Ulrike Steierwald, Leuphana Universität Lüneburg, Universitätsallee 1, 21335 Lüneburg, Deutschland, E-Mail: ulrike.steierwald@leuphana.de

künstlerischen Rekurse auf Walsers Biografie und Literatur – ob implizit oder explizit – sind sehr heterogen und in keiner Weise auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Was allerdings in diesen komplex vernetzten, intermedialen Werk-Beziehungen vergleichbar erscheint, ist eine verinnerlichte und zugleich ausgreifende Emphase, ist ein in sich widersprüchlich verdichteter Gestus, der auch in jeder Walser-Lektüre wahrzunehmen ist. Der Installationskünstler Thomas Hirschhorn beispielsweise bekannte, er liebe Walsers Werk auf besitzergreifende, selbstsüchtige und exklusive Art. Diese Liebe teile er mit niemandem sonst, denn: „Ich allein habe Robert Walser begriffen“; und in ironischer – ebenfalls Walser-spezifischer – Brechung ergänzt der sich gleich von der eigenen Übergriffigkeit distanzieren wollende Künstler: Das genau zeichne Walser als „großen Schriftsteller“ aus, dass unzählige Leser*innen den Eindruck gewannen, nur er oder sie allein hätten ihn verstanden (Piron 91; Bühler 126).

Bei aller Ironie hat diese durchaus obsessiv zu nennende, alles bestimmende Liebe einen Grund: Robert Walser selbst verkörpert und figuriert in der Sprachbildlichkeit seiner Texte wie auch in den überlieferten Versatzstücken seiner Biografie die Rätsel eines ästhetischen Selbst- und Fremdverhältnisses zur Welt. Aus der Vielfalt der sich aus dieser Konstellation ergebenden Beziehungen entsteht eine spannungsreiche Aufladung seiner Texte in der Gleichzeitigkeit von Abstraktion und Anschaulichkeit, von kosmografischer Ausweitung und extremer Verkleinerung (z.B. in den *Mikrogrammen*), von vergleichender wie differenzierender Argumentation. Die unabsehbare Ausweitung der zweidimensionalen Schriftzone generiert im Schreiben wie in der Lektüre den unabsehbaren Möglichkeitsraum der Fiktion, der sich ästhetisch in allen Sinnen niederschlägt. Die dadurch entstehenden bildnerischen wie poetischen Effekte und Affekte schaffen ein starkes Bedürfnis nach Identifikation, weisen dieses aber durch ihre massive Intensität und Expressivität zugleich zurück. Wie der in Walsers Literatur als extrem zu beschreibenden Provokation und ihrer literarischen Obsession begegnet wird und mit welchen Reaktionen sich wiederum zeitgenössische Künstler*innen im eigenen Werk dazu verhalten, soll hier anhand zweier Beispiele skizziert werden. Die Künstler Thomas Hirschhorn und Mark Wallinger ähneln sich in ihren rezeptionsästhetischen Beziehungen zu Walser durchaus, liegen jedoch in den Konsequenzen, d.h. in ihren produktiven künstlerischen Gestaltungsweisen, sehr weit auseinander. Diese offensichtlichen Unterschiede sind plausibel, da beide den extremen Ambivalenzen in Walsers Werk in jeweils entgegengesetzter Richtung folgen. Diese Kontraste, die in ihrem Bezug zu Robert Walser in einen Dialog eintreten, seien hier stichwortartig und damit vereinfachend genannt: Es geht um Verklebung vs. Flüchtigkeit, Körperlichkeit vs. Schattenriss, Öffentlichkeit vs. Isolation, Ruine vs. Weg, Konkretisierung vs. Abstraktion. Im Folgenden gilt es, diese schlaglichtartig aufgerufenen Gegensatzpaare

in der Sprachbildlichkeit und Ästhetik der drei Sprach-Bild-Künstler zu konkretisieren.

1 Sprachliche Disponierung – Installation des Materials



Abb. 1: Thomas Hirschhorn: *Ich stehe auf der Erde; dies ist mein Standpunkt*. Collage, Geschenk an den Kurator Kasper König zum Jahreswechsel 2017/2018, Sammlung Kasper König. © Thomas Hirschhorn / Kasper König.

In diesem, dem Kurator Kasper König zugeeigneten Walser-Portrait kombiniert Thomas Hirschhorn die jeder Ästhetik der Collage eigene Zufälligkeit und erkennbare Brüchigkeit mit zwei eindeutigen wie unwiderlegbaren Sätzen: „Ich stehe auf der Erde: dies ist mein Standpunkt.“ (Walser, *Kleine Dichtungen* 10)¹ Sie sind Robert Walsers Miniatur „Brief eines Dichters an einen Herrn“ entnommen und lassen in ihrer komischen Gegensätzlichkeit und tragischen Brechung sogleich an Haltung und Dimensionierung von *Le Petit Prince* in Antoine de Saint-Exupérys Illustration

¹ Der Doppelpunkt im Originaltext wurde von Hirschhorn in ein Semikolon geändert.

denken, die die Einsamkeit des Menschen in den Vorstellungsweisen eines Welt-Alls aufruft. Während jedoch Saint-Exupéry das traditionsreiche Sujet in der naiv-unstimmigen Darstellung eines idyllischen Miniaturplaneten kommensurabel und damit auch populär machte, belässt Hirschhorn den nicht zu widerlegenden Anspruch wie Abgrund radikaler Autonomie und Einsamkeit in der humorvollen Schwebel. Bei aller Behauptung des Standpunktes steht hier niemand auf festem Grund, sondern die ausgeschnittene papierene Figur des älteren Herrn mit Schirm und Hut klebt perspektivisch recht bedrohlich auf dem flachen Fotoausschnitt der Erdkugel. Und schon ist also die Eindeutigkeit des sich selbst behaupten wollenden Satzes gestört und eine Konstellation geschaffen, die sich in der konsequenten Logik der Paradoxie auch in sämtlichen Walser-Texten nachvollziehen lässt.

Walsers „Brief eines Dichters an einen Herrn“ bildet den Auftakt der 1914/1915 erschienenen *Kleinen Dichtungen*. Jede dieser Prosaskizzen kann als eine künstlerische Positionierung gelesen werden. Die Landschaftsbilder sind aus personaler Erzählperspektive wahrgenommen und werden ironisch-überdeutlich auf die konkreten Lokalisierungen des Standpunktes, des Stehens bzw. Sitzens, Spazierens, (beispielsweise im Grase) Liegens, konzentriert. Nicht nur der Text „Der Dichter“ ist eine selbstreflexive Disponierung, d.h. ein den Schreibenden in ein sprachliches Beziehungsgeflecht versetzende Darlegung. Auch die anderen, oft mit dem bestimmten Artikel versehenen Titel der *Kleinen Dichtungen* führen die zuvor in Zeitungen und Zeitschriften einzeln publizierte Kurzprosa so zusammen, dass sie wie eine Lemmata-Sammlung, ein Lexikon, der ‚Dichtung‘ erscheint (Walser, *Für die Katz*, 489–495).² Die Tendenz zur Aufzählung von Begriffen findet sich ebenfalls in den einzelnen Texten – exemplarisch in der sprachlichen Konfiguration der Prosa-Miniatur „Der Dichter“:

DER DICHTER Der Morgentraum und der Abendtraum, das Licht und die Nacht; Mond, Sonne und Sterne. Das rosige Licht des Tages und das bleiche Licht der Nacht. Die Stunden und die Minuten; die Wochen und das ganze liebe Jahr. Vielmals schaute ich zum Mond empor wie zum heimlichen Freund meiner Seele. Die Sterne waren meine lieben Kameraden. [...] Alles, was ich sah, war mein eigen, der Wald und das Feld, die Bäume und die Wege. Wenn ich in den Himmel sah, glich ich einem Prinzen. (84)

Die künstlerische Geste bekannter, traditionsreicher Bildvariationen wird als obsessive Wiederholung einer fragilen künstlerischen Selbstbehauptung erkennbar. Dabei erscheint der Dichter in der Hinwendung zum Leser bzw. Betrachter immer schon mit einem Gegenüber verbunden und daher nie autonom, so sehr er die Souveränität der ironisch reflektierten und gebrochenen Rolle des Prinzen ersehnt. In

² Im Register der zwanzigbändigen, von Jochen Greven edierten Ausgabe ist dies gut zu erkennen.

Thomas Hirschhorns Rauminstallationen finden wir parallele sprachbildliche Konsequenzen aus der Perspektive eines ‚kleinen Prinzen‘. Wie bei Walser ist das Prinzip der Wiederholung der auf den ersten Blick ähnlich gestimmten, erkennbaren Begrifflichkeit bzw. Bildlichkeit offensichtlich. Hirschhorns Installationen haben einen hohen Wiedererkennungseffekt, so individuell er die einzelnen Projekte in der Auseinandersetzung mit dem spezifischen Kontext auch entwickelt. Seine Robert-Walser-Skulptur, die er 2019 in Biel realisierte, stellt er selbst in die Reihe seiner ‚Monumente‘ für Spinoza, Deleuze, Bataille oder Gramsci (Bühler 126).

Klare Verbindungslinien zwischen Walsers, Hirschhorns und Mark Wallingers Werken bestehen in der spannungsvollen Positionierung künstlerischer Produktivität, in den sich immer schon als gefährdet zeigenden poetologisch-künstlerischen Setzungen und Behauptungen, die im Falle der beiden Gegenwartskünstler zu großdimensionierten öffentlichen Installationen und Inszenierungen führen. In dieser Ästhetik liegt auch die als parallel wahrzunehmende politische Dimension der beiden bildkünstlerischen Walser-Rezeptionen begründet.³ Das einbezogene und damit bewusst gemachte öffentliche Umfeld jeder gesellschaftlich und damit systemisch bedingten Kunstrezeption durchzieht alle Projekte der beiden Künstler. The Politics of Representation and the Representation of Politics: Für Hirschhorn wie Wallinger kann sich künstlerische Produktivität nur aus dem Bewusstsein dieser prekären Konstellation ergeben. Formen werden zu Plattformen, zu einem kritischen Aufzeigen der historischen wie gegenwärtigen Spannungsverhältnisse zwischen Kunst und Öffentlichkeit (Lamoureux).⁴ Diese Ästhetik verbindet die zwei Künstler mit Robert Walser in einem sprachbildlichen Dialog. Denn es geht um Gespräche und diskursive Darlegungen, nicht um Aufklärung und Agitation.

³ Naheliegenderes Beispiel ist nicht nur Hirschhorns Bieler Walser-Projekt (*Robert Walser-Sculpture*), sondern auch Mark Wallingers Installation *The World Turned Upside Down* (2019) im Innenhof der London School of Economics, in der er mit einem vermeintlich kindlichen Gestus den Globus auf den Kopf stellte, als wäre die Erdkugel invers auszurichten. Prompt stieß diese Installation auf politische Proteste chinesischer Studierender gegen die farbliche Darstellung Taiwans, die einen autonomen Status des Landes suggeriere.

⁴ Lamoureux bezieht sich nicht auf Wallinger, sondern insbesondere auf die postkoloniale Ästhetik im Umfeld der 11. Documenta und formuliert damit einen programmatisch und kuratorisch argumentierenden Anspruch, der jedoch inzwischen vom globalisierten Kunstmarkt eingeholt wurde. Mark Wallinger argumentiert mit der Spannungsrelation von „The Politics of Representation and the Representation of Politics“ schon seit den frühen 1980er Jahren.

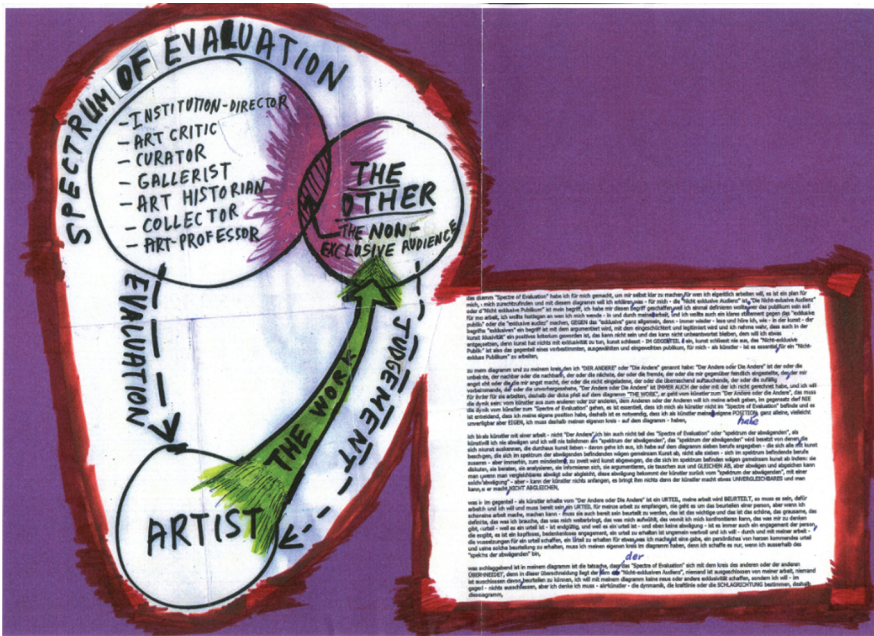


Abb. 2: Thomas Hirschhorn: *Spectrum of Evaluation*. Aus: *Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.* (Antonio Gramsci). Künstler/innenbuch, 2018. © Thomas Hirschhorn.

Thomas Hirschhorns *Spectrum of Evaluation* (Hirschhorn 176–177) skizziert das ökonomische Wertungsspektrum künstlerischer Produktion und Rezeption grafisch – angeordnet wie auf einer Malpalette. Bild und Text sind in seinem „Künstler/innenbuch“ *Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation* (Antonio Gramsci) zu finden, das dem Publikum der Münchner Ausstellung *Never Give Up The Spot 2018/2019* im Museum Villa Stuck kostenlos zur Mitnahme angeboten wurde. Der Buchtitel ist Antonio Gramscis *Lettere dal carcere* als Zitat (in englischer Übersetzung) entnommen. Miteinander verklebte Zitate und Versatzstücke machen die gesamte Installation einer neu geschaffenen Ruine innerhalb des traditionsreichen Museums der Stuck-Villa aus. Für Robert Walser wird im Künstlerbuch mit dem Prosastück „Die Ruine“ eine eigene Passage freigelegt; und während durch den trashigen Collagenstil und die handschriftlichen Notizen viele der Katalogtexte nur schwer lesbar sind, widmet Hirschhorn dem geliebten Autor eine Folge der erkennbar kopierten Buchseiten der Suhrkamp-Ausgabe auf sorgsam rot umrahmtem Grund und kombiniert sie mit Fotografien aktueller wie historischer Bauruinen (Hirschhorn 98–115). So wird Walsers „Die Ruine“ in ihrer Ästhetik der narrativen ‚Verklebung‘ sichtbar: Die Bruchlinien zwischen den einzelnen Erinnerungsschichten und Geschichten des Textes stehen zwar in breiter Bildtradition romantischer

Ruinen, kommen aber – wie Hirschhorns Papp-Styropor-Tape-Ruine – nicht als Thema oder Sujet ins Bild, sondern werden als ein kreatives Prinzip der Destruktion erkennbar. Der Begriff der Destruktion beschreibt hier nicht aktive Gewalt, sondern stellt die Brüche, das Kollabieren und „Sich-verloren-geben“ (Hirschhorn 98) im Widerständigen einer konsequent vollzogenen Befreiung von gesicherten, garantierten Wertzuschreibungen – von „Evaluationen“ (98) – dar. Hierin liegt (nicht nur) für Hirschhorn Robert Walsers Kunst begründet:

Er ist der Schriftsteller des existentiellen Verlusts und der existentiellen Unsicherheit. Er hat sich mit Todesmut dem Prekären zugewandt. [...] Er ist den Weg des Unsicheren, des Nicht-Garantierten, des Fragilen, des Labilen gegangen, und er hat dem Abgründigen einen Pfad getreten. Seine Sprache ist es, die – jetzt – den Weg fürs ‚Sich-verloren-geben‘ aufzeigt. [...] In seiner Radikalität und Bereitschaft – in der Unfreiheit – nicht mehr zu schreiben hat er den höchstmöglichen Preis bezahlt. (Hirschhorn 98)

Sprechenderweise macht Hirschhorn im Text zu seiner die einzelnen Farbflächen nur unscharf und unkonturiert verbindenden Skizze aus dem „Spectrum of Evaluation“ ein „Spectre of Evaluation“, also ein Gespenst der (Be-)Wertung und des ökonomischen Prinzips. Offen bleibt die Frage, wer oder was mit „The Other“, mit „The Non-Exclusive Audience“ gemeint ist, auf die sein Werk ja einzig und allein zielen soll und die für ihn die einzige Urteilsinstanz („Judgement“) darstellen könnte.

In allen Projekten Hirschhorns wird an ein fiktives Publikum, an einen gesellschaftlich-utopischen Raum und an ein Gegenüber appelliert. *Die* Öffentlichkeit ist offensiv eingeladen, in sozial vordefinierten Räumen an undefinierten, ruinenartigen wie andererseits perfekt und minutiös konzipierten, brüchigen wie ver- und zusammengeklebten Materialinstallationen mitzuwirken, sie zu beschriften, weiter- oder neu zu bauen oder zu zerstören. Dieser Effekt war auch in den zur begehbaren Papp-Styropor-Tape-Ruine gewordenen Räumen der Villa Stuck intendiert, die als historisches Paradebeispiel für ein exklusiv-aristokratisches Museum einen idealen, kontrastierenden Rahmen lieferte.



Abb. 3: Thomas Hirschhorns Ruinen-Installation *Never Give Up The Spot* im Museum Villa Stuck, München, 2018. © Foto: U.S.

2 Ausstellungen – „Laß doch einmal sehen!“

Im Vergleich zu Thomas Hirschhorns Arbeiten haben Mark Wallingers Performances und Installationen in ihrer stilverweigernden Vielfalt einen weniger offensichtlichen Wiedererkennungseffekt; der kritisch-politische Gestus in den Variationen tradierter Bildlichkeit durchzieht jedoch auch dieses Werk. Internationale Bekanntheit erreichte Wallinger mit seiner Installation *Ecce Homo* 1999/2000 auf dem Trafalgar Square (Stückelberger 225–226). Der Zeigegestus des „Siehe, ein Mensch“ wurde als exponierendes Prinzip jeder Ausstellung beim Wort genommen und eine mit Stacheldraht gekrönte, gefesselte, als Christusfigur erkennbare Skulptur auf den sogenannten „Fourth Plinth“ gestellt, einen ursprünglich für ein Reiterdenkmal bestimmten, sieben Meter hohen Sockel. Die Positionierung dieser eher einem jungen, vitalen, die Augen kontemplativ geschlossen haltenden Gefangenen als überlieferten Leidensbildern gleichenden Christusfigur verwies den Betrachter auf seine historisch-politische Rolle eines erwartungsvollen Zuschauers. Die naturalistische, dem Menschenmaß entsprechende Größe der Skulptur erschien in Relation zur Raumkonzeption des Trafalgar Square winzig. So wurde der Monumentalismus in der Kulturgeschichte des Denkmals und des Ausstellungswesens – nicht nur auf diesem, für die britische Geschichte so wichtigen Platz – offensichtlich. In diesem exponierenden und zugleich die Paradoxie der scheinbar evidenten Sinnzuschrei-

bung aufdeckenden Gestus trifft sich Wallingers Bildkunst mit der Visualität in Walsers Texten.

Eine ähnlich freilegende Perspektivierung des betrachtenden, beobachtenden Zuschauerblicks erreichte Wallinger, als er, in einen Bärenpelz gekleidet, nächstens durch den leergeäumten, hell erleuchteten Glasbau von Mies van der Rohes Berliner Neuen Nationalgalerie performte (*Mark Wallinger: Turner Prize*). Das daraus entstandene, etwa zweieinhalbstündige Video wurde unter dem Titel *Sleeper* erstmals 2005 auf der 51. Biennale von Venedig gezeigt. Der Titel markiert die politisch brisanten Aspekte der Beobachtung, Maskierung und Enthüllung. In Robert Walsers Tierbildern bricht dieser Prozess der kafkaesken Verwandlung und Anverwandlung immer erneut auf:

DER BÄR [...] Ein Bär besitzt Eigenliebe. Heute nacht träumte mir von einem Bären; ich wurde ganz zottig vor drolligem Traumbild. Ich hatte Mitleid mit ihm, er streckte seinen Arm nach einem Mädchen aus, sie das Feingefühl selber, er täppisch, nicht einmal gekämmt, dafür hätte er sorgen sollen. „Laß mich in Ruh“, sprach sie, er ging aufrecht fort wie ein Rede und Winke bergreifender Mensch, ging in's Bett, zog die Decke über sich. (Walsers, *Die Rose* 23)

Viele Walser-Texte sind von einem kindlich-anarchischen Inszenierungsgestus bestimmt. Ein spielerischer Wiederholungs- und Übungs-Charakter führt zu mimetischen Verschränkungen und einer Verlebendigung der Dinge. In den Maskierungen – also den demonstrativen, in Szene gesetzten Verwandlungen des Eigenen im Anderen – gibt es keine wertzuschreibenden Hierarchisierungen des Gegenübers. Die Aufwertung des Kleinen und Marginalen ist bekanntlich schon seit dem 18. Jahrhundert ein Gestus der künstlerischen Moderne. Aber Walsers Texte treiben die spielerischen Exzesse des Diminutivs humorvoll bis tragikomisch ins Extreme. In vollem Ernst demonstrieren sie dabei auch die radikalen Abwehr- und Ausschlussmechanismen, die gegenüber den ‚Traumbildern‘ greifen.

Thomas Hirschhorns aus Bild-Text-Material und ‚Accessoires‘, also Dazugehörigem, ‚verklebte‘ Ruinen-Installationen scheinen beliebig und unbekümmert zusammengestellt. In seiner Münchner Ausstellung *Never Give Up The Spot* sind Styropor-Skulpturen großer Lippenstifte, eine Toilettenschüssel oder eine Christusfigur neben der Kaffeemaschine für den allgemeinen Gebrauch zu sehen. Walsers „folgende still für [s]ich hingemurmelte, dafür aber wahrscheinlich nur um so aufrichtiger gemeinte Worte der Anerkennung“ (Walsers, *Poetenleben* 108) wenden sich in einer detaillierten, minutiösen Beobachtungsgabe an die ‚dazugehörigen‘, beiläufigen Dinge. Beispielsweise die persönlich-intime wie förmlich-höfliche Anrede an einen Knopf, gesprochen in der Einsamkeit der permanent selbstreflexiv-abstrakt um sich kreisenden Sprachreflexion, stammt aus der Sammlung *Poetenleben*. Bereits der Titel dieser Publikation beschreibt also die Intention, eine Phänomenologie des Künstlertums in einer Zeit individuell wie politisch nicht mehr greifbarer Selbst- oder

Fremdbestimmung zu schaffen – ein Jahrhundert vor Hirschhorns dehierarchisierender Material-Installation:

„Lieber, kleiner Knopf“, sagte ich, wie viel Dank und gutes Zeugnis ist dir der schuldig, dem du nun schon manche Jahre, ich glaube, daß es über sieben sind, treulich, fleißig und ausharrlich gedient, und den du bei aller Vergeßlichkeit und Nichtbeachtung, die er sich dir gegenüber zuschulden kommen ließ, nie daran gemahnt hast, daß er dich einmal ein bißchen loben soll. [...] Du lächelst, mein Bester, und wie ich leider sehe, schaust du bereits ziemlich abgenutzt und verbraucht aus. [...] Du, du vermagst zu leben, ohne daß sich irgendeiner im entferntesten erinnert, daß du überhaupt vorhanden bist. Du bist glücklich; denn die Bescheidenheit beglückt sich selber, und die Treue fühlt sich in sich selbst wohl.“ (108–109)

Fast jeder der Walser'schen Kurztexte beginnt mit der Introdution einer spezifischen Schreibinitiation. Immer wieder treffen wir auf den lustvoll in die Startlöcher der sprachlichen Kunstübung tretenden Dichter, dessen tragikomisches Spiel in radikaler Einsamkeit meist mit einer lakonisch offenen Pointe des Ankommens oder Weitergehens endet und der in zahlreichen sprachlichen Spaziergängen, Wanderungen und Umkreisungen dem narrativen Wechselspiel von Bewegung und Anschauung konsequent weiterfolgt. Die Introdution zu Walsers Märchenadaption *Dornröschen* gehört sicherlich zu den komischsten, humorvollsten Obsessionen schreibender Selbstbeschreibung:

Schon zur Jugendzeit beschäftigte mich das Dornröschen. Wenn ich aufmerksam zurückdenke und mir frühe Bemühungen, Versuche wieder frisch vorstelle, so fällt mir ein, daß ich oftmals redlich bemüht war, dem holden, entzückenden Märchenkinde mit weichen oder groben, feuchten oder trockenen, üppigen oder mageren, feinen oder harten Versen einigermaßen nahezukommen. Sein wundervoller hundertjähriger Schlaf wollte mir nie aus dem Kopf gehen. Hundertjähriger tiefer Schlummer ist gewiß keine Kleinigkeit. Laß doch einmal sehen! (Walser, *Poetenleben* 18)

Der der hier zitierten Einleitung folgende Exzess adjektivischer Beschreibungen widersetzt sich jedem Purismus-Gebot der abstrakten Moderne und lässt erahnen, warum Robert Walser erst in den letzten drei Jahrzehnten auf eine so große ‚Liebe‘ seitens der in diesem Zeitraum sprachlich wie bildlich wieder eher konkret-körperlich gewordenen Künste stößt.

Die zahlreichen Bezugnahmen und Beziehungen der zeitgenössischen Künstler/innen zu Walsers Texten lassen sich also auch durch die Faszination der suggestiven und zugleich distanzierenden Inszenierungseffekte erklären. Es ist kein Zufall, dass die drei hier vorgestellten Künstler immer wieder mit historischen Verweisen arbeiten und insbesondere auf die Sprachbildlichkeit der Romantik zurückgreifen, denn seither werden die Beziehungen zwischen Kunst und Betrachtung, Text und Lektüre, Bühne und Publikum als nicht mehr selbstverständliche,

ungesicherte Relationen reflektiert. Es geht um die konzeptionell deutlich gemachte Perspektivierung: „Laß doch einmal sehen!“ (18) Während Hirschhorn diesen Effekt durch eine massive Flankierung seiner Werke mit philosophisch-literarischen Texten und durch ein Ausreizen digitaler Werbung über entsprechende Plattformen erzeugt, arbeitet Mark Wallinger mit vielfältigen medialen Formen (Skulptur, Bild, Video, Installation, Performance), die auf unterschiedliche Art und Weise die Macht der Beziehungssinne freilegen. Die starke Visualität und Anschaulichkeit der Walser'schen Prosa konzentriert sich wiederum ausschließlich auf die sprachliche Verdichtung. Der vielbeschriebene Tableau-Effekt seiner Literatur wird in zahlreichen Landschafts- und Genreszenen so verstärkt, dass die Koordinaten von Leser bzw. Betrachter, Künstler und Betrachtetem sich gegenseitig aufzuheben scheinen und dennoch bewusst bleiben:

DIE KLEINE SCHNEELANDSCHAFT Gestern haben wir Schnee bekommen, und heute in der Morgenfrühe ging ich hinaus zur sorgsam und ruhigen Besichtigung der Schneelandschaft. [...] Geh doch hin, lieber Leser, noch steht das zauberische Landbild da, mit Schnee auf seinem lieblichen Antlitz. [...] Geh hin zu der artigen Schneelandschaft, welche dich wie mit einem schönen freundschaftlichen Munde anlächelt. Lächle auch du sie an und grüße sie von mir. (Walser, *Kleine Dichtungen* 90–91)

Es mag gewagt erscheinen, eine solche Ästhetik in ihrem verführenden wie appellativ distanzierenden Gestus in einer für Hirschhorn oder Wallinger bedeutsamen politischen Dimension zu lesen. Die Anverwandlung der ‚geschriebenen‘ und zugleich ‚besichtigten‘ und ‚gegrüßten‘ Bilder und Szenen ist jedoch als ein vielschichtiger Prozess jedes kulturellen Begreifens und Handelns zu verstehen. Und eine klare Offenlegung kulturellen Handelns ist immer ein politischer Akt. Wallinger installierte 2007 in der Tate Britain sein Projekt *State Britain*, eine minutiöse Rekonstruktion der Friedensdemonstration eines einzelnen Protestierenden gegen den Irak-Krieg seit 2001. Die Exponat-Folge von über 600 Materialrelikten hatte er innerhalb des Museums sowie auf der Straße auf Grundlage seiner Fotodokumentation zusammengestellt (s. An Interview 185–204). In einem Gespräch zur Ausstellung betonte er die politische Dimension der Wahrnehmung durch ein Publikum mit den treffenden Worten „boggling to the eye and mind“:

To be honest, the urgency for people to see this thing overrides any kind of sophisticated argument for, or about, the nature of something remade in that much detail and then how it exists in a gallery. But I think there is something about that and that kind of extreme verisimilitude that is a bit boggling to the eye and mind, and that slows down people's reactions a bit as to how those things are... (An Interview 188)

Es ist die mit Wiederholungen, Anspielungen, Appellen sowie komischer bis grotesker Brechung und Diminuierung evozierte Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Dif-

ferenz, Identifikation und Distanz, die die Inszenierungseffekte in Walsers Werken ausmacht und die auch in Hirschhorns Projekten und Wallingers Performances und Installationen immer präsent ist.

3 Schattenspiele des Flüchtigen

Frühere Spaziergänge traten mir vor die Augen; aber das wundervolle Bild der bescheidenen Gegenwart wurde zur überragenden Empfindung. Die Zukunft verblaßte, und die Vergangenheit zerrann. Ich glühte und blühte selber im glühenden, blühenden Augenblick. [...] Ich war ein Inneres geworden und spazierte wie in einem Innern; alles Äußere wurde zum Traum, das bisher Verstandene zum Unverständlichen. An der Oberfläche herab stürzte ich in die fabelhafte Tiefe, die ich im Augenblick als das Gute erkannte. Was wir verstehen und lieben, das versteht und liebt auch uns. Ich war nicht mehr ich selber, war ein anderer und doch gerade darum erst recht wieder ich selbst. (Walser, *Der Spaziergang* 56–57)

„Ich stehe auf der Erde: dies ist mein Standpunkt.“ (Walser, *Kleine Dichtungen* 10) Vom *Movens*, diesen Standpunkt sprachlich einzuholen, sind Walsers Texte des Spazierens und Gehens getrieben, was folgerichtig nur in einer zugleich auf die Welt und sich selbst gerichteten Bewegung gelingen kann. Eine dieser Bewegungen ist die seit der Romantik ausgiebig praktizierte, beschriebene bzw. erschriebene Kulturtechnik des Spaziergangs. Sprechen und Schreiben sind Disponierungen, also eine raumzeitliche Situierung und damit ein gleichzeitiges Sich-ins-Verhältnis-Setzen zum Wahrgenommenen. Der literarische, fiktionale Text realisiert in der Vorstellung („Frühere Spaziergänge traten mir vor die Augen [...]“) Augenblicke der Koinzidenz, der Aporie vollständigen Verstehens und Begreifens. Walsers Fiktionen der Liebe sind von dieser künstlerischen, selbstreflexiven Grundkonstellation der sprachlichen Disposition bestimmt. Dem vielzitierten Schlüsseltext „Der Spaziergang“ wäre eigentlich kaum noch etwas hinzuzufügen. Aber die zeitgenössischen Künste und die sie beschreibenden Wissenschaften folgen in Variationen und Anverwandlungen weiterhin dem durch diesen Schriftsteller ins Extrem getriebenen *Movens*. Und sie tun dies in ‚Liebe‘ zu Walser, da er es zwar nicht auf den Punkt bringt, aber auf die Spitze treibt.



Abb. 4: „[...] diese Beine, wem seine, meine? Ja. Ich bin zu faul, Beobachtungen zu machen, sehe auf meine Beine herab und marschiere weiter.“ (Walsers, „Der Park“) Mark Wallinger: *Shadow Walker*, 2011, Video, 3 Min. 39 Sek. © Courtesy Hauser & Wirth.

Mark Wallingers Beitrag zur Ausstellungsreihe *A Little Ramble. In the Spirit of Robert Walser* des Galeristen Donald Young (Chicago, 2011/2012) kombinierte sein Video *Shadow Walker* sprechenderweise nicht mit einem der zahlreichen Walser-Texte, die bereits im Titel mit dem Hinweis auf eine Kultur des Gehens und Spazierens (Pfeifer und Sorg) markiert sind (*A Little Ramble* 62–69). Er setzte seinen Film in Beziehung zu Walsers Prosaskizze „Der Park“ (38–41). Dabei zeigt dieses Video nichts anderes als einen sich auf einem städtischen Pflaster in Gehbewegungen abzeichnenden Schatten. Die Kulturgeschichte des Schattens ist eng mit der Frage nach einem ‚Ursprung‘ der Bildenden Künste verknüpft (Stoichita 11–19). Nach Plinius’ *Naturalis historia* liegen die Anfänge der Malerei und Skulptur im zeigenden und zeichnenden Gestus einer Liebenden, der Tochter des Töpfers Dibutades, begründet, die zur Erinnerung an den scheidenden Geliebten den Umriss seines Schattens an eine Wand zeichnete. Die zweidimensionale Fixierung wird durch die Töpferkunst des Vaters in ein dreidimensionales Relief übertragen und gebrannt.

Zwei Jahrtausende nach Entstehung dieser Ursprungserzählung filmt Wallinger im Gehen den eigenen Schatten und heftet ihn quasi an seine Füße, die im Video, einem scheinbar klaren Realismuskonzept folgend, zunächst immer wieder aufblitzen. Im ‚Laufe‘ des Films wird der Schatten jedoch autonomer, lediglich das Narrativ des Videos lässt den Betrachter noch glauben, er sei das Abbild eines

dreidimensionalen menschlichen Körpers. Dieser Effekt überträgt sich auf den auf die Straße gerichteten Kamerablick: Die Vorstellungskraft des Publikums, das in der Wahrnehmung des Straßenpflasters nur den den Künstler umgebenden urbanen Raum reflektieren kann, wird irritiert. Der zweidimensionale Schattenumriss scheint im dreidimensionalen Vorstellungsraum des Betrachters aufzugehen.

In dieser zur Szene werdenden Figuration finden wir erneut das deutliche Zitat eines romantischen Motivs. Der sich verselbständigende Schatten gehört in der Kunst- und Literaturgeschichte der Moderne zu den variantenreichsten Figurationen. Denn die unauflösbaren Paradoxien des eigenen Selbst- und Fremdverhältnisses lassen sich immer weitertreiben und stellen unabschließbare Fragen nach Fixierung und Flüchtigkeit, Bild und Abbild, Ähnlichkeit und Differenz. Mark Wallinger gelingt mit diesem Video eine Walser-spezifische Variante, da er bzw. die Kamera in einer interesselosen („ohne Achtsamkeit“⁵) Beobachtung das Straßenpflaster und scheinbar die Schuhe des ansonsten nicht sichtbaren Kameramannes als das im wahrsten Sinne des Wortes körperlich Naheliegende aufnimmt. In der äußersten Reduktion und Diminuierung bricht die Fülle der Details auf und die Wahrnehmung verliert sich schließlich im eigenen Schatten. Sich selbst in der Bewegung und zugleich in der Vor- wie Darstellung zu beobachten – dies erzeugt eine multiple ästhetische Dimensionierung, die sich auch bei jeder Walser-Lektüre einstellt. So in „Der Park“, dem Text, der Wallingers Video in der Ausstellung der Donald Young-Galerie 2011 beigesellt war:

So ein Park, das ist wie ein weites, stilles, abgesondertes Zimmer. Übrigens ist es in einem Park eigentlich immer Sonntag, denn es ist immer ein bißchen wehmütig, und das Wehmütige erinnert lebhaft an zu Hause, und Sonntage hat es ja eigentlich nur zu Hause gegeben, wo man ein Kind gewesen ist. [...] Diese wundervolle Langeweile, die in allem ist, diese sonnige Zurückgezogenheit, diese Halbheit und Schläfrigkeit unter Grün, diese Melancholie, diese Beine, wem seine, meine? Ja. Ich bin zu faul, Beobachtungen zu machen, sehe auf meine Beine herab und marschiere weiter. [...] Ich bin jetzt auf der Straße und rauche und trete in eine bürgerliche Kneipe ein, und hier bin ich auch sogleich Herr der Umgebung. Schöner Park, schöner Park, denke ich da. (38 und 41)

Schon in dieser frühen Arbeit aus Walsers Berliner Zeit geht es also um die kognitiv-sprachliche Disponierung innerhalb eines sozialen – hier als urban-bürgerlich gekennzeichneten – Raumes. Die „Umgebung“ und damit eine Art Schatten wird in einer komplementären Erfahrung der eigenen Körperlichkeit anverwandelt. Dieses Moment der Anverwandlung hat Mark Wallinger für sein Projekt *id Paintings* (2015) als säkularisierte Epiphanie beschrieben (McNay). Das Prinzip des Erkennens in

5 *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles* – so der Zitat-Titel des Katalogs zur Aargauer Ausstellung *Robert Walser und die bildende Kunst*, hg. von Madeleine Schuppli, Thomas Schmutz und Reto Sorg.

zufälliger Entsprechung entnahm er dem aus der Geschichte der Psychologie bekannten Rorschach-Test. Es entstanden großdimensionierte Schwarz-Weiß-Gemälde, die sich symmetrisch an der Mittelachse spiegeln. Was Wallingers und Walsers Kunst von psychologischen oder esoterischen Deutungsverfahren trennt, ist die selbstreflexive Intentionalität in der Darlegung des Zufälligen, das sich der Interpretation entzieht. Komplementarität und vollendete Symmetrie sind konkrete ästhetische Ergebnisse von plötzlichen, glücklichen Zufällen der künstlerischen Praxis:

But, at the same time, over the years, I have learned to be patient and hold on to half an idea, hoping that the other half might come and meet it at some point. I hope both of these aspects come out in the show. There is this moment of recognition – a bit like an epiphany, if you like – when a number of things come together and suddenly manifest and that is very exciting. (McNay)

4 Beim Wort zu nehmende Widersprüche – Unerreichbarkeit

Walsers sprachliche Bilder und Konfigurationen sind von äußerster Konsequenz wie vollkommener Unschlüssigkeit, denn sie implizieren bei aller nicht zu widerlegenden Logik keine Schlüsse oder Schlussfolgerungen. Thomas Hirschhorn hat in seinem *Künstler/innenbuch* zur Ausstellung *Never Give Up The Spot* eine auf den ersten Blick geradezu peinliche Heroenverehrung unter der Überschrift „Warum ist Robert Walser ein Held?“ (Hirschhorn 98–99) betrieben. Aber wie in der anfangs zitierten Liebeserklärung gelingt es ihm einmal mehr, die Intention dieser im wahrsten Sinne des Wortes überzeichneten Huldigung sichtbar zu machen: Es geht um eine Markierung des entscheidenden Unterschieds zwischen der radikalen Konsequenz des Vorbilds und der eigenen künstlerischen Disponierung. Denn die relationalen Spannungsfelder politischer, ökonomischer Systeme wie auch des eigenen Selbst- und Fremdverhältnisses sind durch die Künste nie aufzuheben, sondern höchstens kritisch bis subversiv freizulegen.

Dies wird gerade an Hirschhorns Projekten erkennbar, denn je forcierter die Idee der gesellschaftlichen Partizipation sich realisiert, desto präsenter und deutlicher treten ‚Ruinen‘ hervor. Dieser Effekt liegt durchaus in der Intention des Künstlers; aber beispielsweise in der Villa Stuck mussten sich nach der ersten Ausstellungswoche studentische Aufsichten der Münchner Akademie der Bildenden Künste diskret postieren, um allzu gewalttätige Veränderungen des Werkes und ethisch nicht vertretbare Kommentare auf den beschreibbaren Pappwänden zu verhindern. Der Künstler betont, er habe das Graffito *Never Give Up The Spot* an einer

Straßenbrücke, unter der Wohnsitzlose leben, gefunden und zum Titel seiner Installation gewählt. Die Rezeption der eintrittsfreien Ausstellung blieb dennoch weitgehend auf das „Spectrum of Evaluation“ (Hirschhorn 176), auf ein exklusives Publikum, beschränkt. Die Autonomie eines freien, souveränen Standpunktes – jenseits eines ‚Wohnsitzes‘ –, so wie ihn Hirschhorn auch in seiner Walser-Collage für Kasper König entwarf (Abb. 1), bleibt ein künstlerisches Konstrukt, an dem ein Publikum jenseits der Gesellschaft wenig Interesse hat. Will die Kunst weiterhin als Kunst, d.h. als wahrgenommene Aus- und Darstellung, existieren, bleibt sie immer systembedingt. Auch Mark Wallinger kann die Welt noch so sehr auf den Kopf stellen – das Dilemma, dass der politische Protest gegen sein Projekt nun ausgerechnet seitens chinesischer Studierender erfolgt, liegt nicht im Protest selbst, sondern im darin sichtbar werdenden, ökonomisch bestimmten Rahmen der Ausstellung in der London School of Economics, der maßgeblich von der Finanzierung durch diese Studierenden abhängt. (Vgl. Anm. 3)

Und jedes Sprechen und Schreiben ist auch an ein System, an das der Sprache, gebunden, selbst wenn sie noch so radikal und extrem im Kleinsten wie Expansiven ausgelotet wird wie in Walsers Literatur. Die ‚echte Stille‘ ist nur im Schweigen zu erreichen:

[...] und ich sehe und mache Sie ergebenst auf den Umstand aufmerksam, daß Sie das Leben fliehen, und daß deßhalb die ächte Stille von Ihnen flieht und daß Sie deßhalb ein Etwas unmöglich Ihr eigen nennen können, weil Sie's nicht sehen stets anders als es in Wirklichkeit ist. Was von Ihnen flieht, davor fliehen wieder Sie, es flieht, weil Sie's tun, denn es ist ja nichts wie Sie selbst. Die *Ruhe*, die *Liebe*, die *Stille* nicht erfassend, nicht erblickend, fassen und erblicken Sie sich nicht. Und das Laute nicht liebend, liebt das Leise Sie nicht. Denn Beides ist eines.⁶

Die Versuche, die aporetischen Begriffe der Ruhe, Liebe und Stille zu erfassen und ihnen dabei zugleich zu entkommen, sind als Bewegungen des Fliehens, der Destruktion (der Ruine) oder der Schattenspiele darzustellen. Aber das Paradox der Liebe, das Walsers gesamtes Schreiben bestimmt, führt in der Selbstaufgabe im Anderen in das konsequente Schweigen, in die radikale Vereinzelung und in ein Leben jenseits der Kunst. Da Robert Walser aus dem in seinem „Brief an ein Mitglied der Gesellschaft“ klar dargelegten „Umstand“ diese Konsequenz zog und/oder ertrug, kann seine Biografie leicht zu einer Projektionsfolie und -falle für Künstler*innen werden, die diese Logik letztlich selbst nicht einlösen können; denn dann wären sie

6 Zit. n. Siegel 182. Dieser von der gedruckten Version (Walser, *Zarte Zeilen* 145–149) stark abweichende „Brief an ein Mitglied der Gesellschaft“ aus den Mikrogrammen wurde von Bernhard Echte entziffert. Die grafische Kursivierung der Worte „Ruhe“, „Liebe“ und „Stille“ im Zitat entspricht Robert Walsers handschriftlicher Verkleinerung im Manuskript.

nicht nur erfolglos, sondern auch keine Künstler*in oder Dichter*in, vielleicht auch kein „Mitglied der Gesellschaft“ mehr.

Derselbe „Umstand“ trifft natürlich ebenso auf die sich mit den Künsten beschäftigenden Wissenschaften zu. Die Gefahren des Übergriffigen liegen hier in der Missachtung der Walser'schen Entscheidung, den Raum der „Ruhe“, „Liebe“ und „Stille“, den er nicht literarisch zur Sprache bringen konnte, räumlich wie zeitlich konsequent abzuschließen. Die Publikation und Interpretation von Briefen oder anderen Schriftzeugnissen, die eindeutig in diesen Raum des Privaten gehören, zählen zur fragwürdigen Praxis heutiger Philologie. Eine ähnliche Problematik liegt in der ‚Verwertung‘ der Aufnahmen des toten Robert Walser im Schnee (Amann 153–173), die zu den meistrezipierten Fotografien polizeilicher Dokumentationen gehören. Biografisch interpretierende oder ästhetisierende Deutungen dieser Bilder sind übergriffige Vereinnahmungen, sind Formen der Gewalt jenseits der hier skizzierten Ästhetik der Destruktion und des Scheiterns.

Die Unversehrtheit des verschneiten Weges, der zwischen Kameraobjektiv und Figur liegt, darf aber vielleicht als Denkfigur des Unberührten und Unerreichbaren in den Blick genommen werden. Thomas Hirschhorn und Mark Wallinger folgen Robert Walser in den künstlerischen Disponierungen, dem Aufzeige-Gestus und der scheinbar unendlich genauen Betrachtung, die das phänomenologische Selbst- wie Fremdverhältnis der Unerreichbarkeit bestimmen. Eine nicht nur ästhetische, sondern auch politische Konsequenz ergibt sich aus dem Konflikt, diese grundlegende Disposition künstlerischer Produktivität zwar aufwerfen, aber nicht einlösen zu können. Bei aller Liebe können die auf dem internationalen Kunstmarkt sehr erfolgreich etablierten zeitgenössischen Künstler*innen Robert Walser in letzter, radikaler Konsequenz nicht folgen.

Danksagung: Vielen Dank an Thomas Hirschhorn, Kasper König und Andreas Prinzing, das Museum Villa Stuck und Roland Wenninger sowie die Galerie Hauser & Wirth für die unkompliziert erteilten Abbildungsrechte.

Bibliografie

Amann, Jürg. *Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern*. Zürich und Hamburg: Arche, 1995.

Bühler, Kathleen, und Thomas Hirschhorn. „E-Mail-Gespräch.“ *Robert Walser-Sculpture. Thomas Hirschhorn mit Bielerinnen, Bielern und anderen: 2016–2020*. Katalog anlässlich des Kunstprojekts im Rahmen der 13. Schweizerischen Plastikausstellungen Biel, 15. Juni–8. Sept. 2019. Berlin: Hatje Cantz, 2020.

Hirschhorn, Thomas. „*Destruction is difficult. Indeed it is as difficult as creation.*“ (Antonio Gramsci). Künstler/innenbuch anlässlich der Ausstellung *Thomas Hirschhorn, „Never Give Up The Spot.“* Museum Villa Stuck, München, 19. Okt. 2018–3. Feb. 2019. München, 2018.

- Hirschhorn, Thomas. *Robert Walser-Sculpture. Thomas Hirschhorn mit Bielerinnen, Bielern und anderen: 2016–2020*. Katalog anlässlich des Kunstprojekts im Rahmen der 13. Schweizerischen Plastikausstellungen Biel, 15. Juni–8. Sept. 2019. Berlin: Hatje Cantz, 2020.
- Lamoureux, Johanne. „From Form to Platform. The Politics of Representation and the Representation of Politics.“ *Art Journal* 64.1 (2005): 64–73.
- Lemke, Anja. *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert.“* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- McNay, Anna. „Mark Wallinger: ‚Even the ugliest mark, with symmetry, gains some kind of élan‘.“ *studio international*, 18. März 2016, www.studiointernational.com/index.php/mark-wallinger-interview-id-hauser-and-wirth-london. Letzter Zugriff am 19. Aug. 2023.
- Pfeifer, Annie, und Reto Sorg, Hgg. *„Spazieren muß ich unbedingt.“ Robert Walser und die Kultur des Gehens*. Paderborn: Fink 2019.
- Piron, François. „Entretien avec Thomas Hirschhorn.“ *Habiter poétiquement le monde*. Katalog anlässlich einer Ausstellung im Métropole Musée d’Art Moderne Lille, 25. Sept. 2010–30. Jan. 2011. Lille: LaM, 2010.
- Schuppli, Madeleine, Thomas Schmutz und Reto Sorg, Hgg. *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst*. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Aargauer Kunsthaus, 10. Mai – 27. Juli 2014. Sulgen: Benteli, 2014.
- Siegel, Elke. *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Stoichita, Victor I. *Eine kurze Geschichte des Schattens*. Übers. Heinz Jatho. München: Fink, 1999.
- Stückelberger, Johannes. „Mark Wallinger zum Thema ‚Religion im öffentlichen Raum‘.“ *Praktische Theologie* 47.4 (2013): 225–32.
- Wallinger, Mark. „An Interview with Mark Wallinger.“ *The MIT Press* 123 (2008): 185–204.
- Wallinger, Mark. *A Little Ramble. In the Spirit of Robert Walser*. Inspired by a series of exhibitions at the Donald Young Gallery. New York, NY: New Directions, 2012.
- Wallinger, Mark. *Shadow Walker*. 2011. Video, 3 Min. 39 Sek. © Courtesy Hauser & Wirth.
- Wallinger, Mark. *Mark Wallinger: Turner Prize 2007. The artist presented Sleeper (2004–05), a filmed performance*. www.tate.org.uk/art/artists/mark-wallinger-2378/mark-wallinger-turner-prize-2007. Letzter Zugriff am 19. Aug. 2023.
- Wallinger, Mark. *Mark Wallingers Installation The World Turned Upside Down* (2019). [https://origin-production.wikiwand.com/en/The_World_Turned_Upside_Down_\(sculpture\)](https://origin-production.wikiwand.com/en/The_World_Turned_Upside_Down_(sculpture)). Letzter Zugriff am 19. Aug. 2023.
- Walser, Robert. „Brief an ein Mitglied der Gesellschaft.“ *Zarte Zeilen. Prosa aus der Berner Zeit, 1926*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 18). 145–9.
- Walser, Robert. „Brief eines Dichters an einen Herrn.“ *Kleine Dichtungen*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 4). 7–10.
- Walser, Robert. „Der Dichter.“ *Kleine Dichtungen*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 4). 84–85.
- Walser, Robert. *Für die Katz. Prosa aus der Berner Zeit 1928–1933*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 20).
- Walser, Robert. *Kleine Dichtungen*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 4).
- Walser, Robert. „Der Park.“ *Geschichten*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 2). 38–41.
- Walser, Robert. *Poetenleben*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 6).

Walser, Robert. *Die Rose*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 8).

Walser, Robert. „Die Ruine.“ *Wenn Schwache sich für stark halten. Prosa aus Berner Zeit, 1921–1925*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 17). 126–42.

Walser, Robert: „Der Spaziergang. Erstfassung.“ *Der Spaziergang. Prosastücke und kleine Prosa*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 5). 7–77.

Walser, Robert. *Der Spaziergang. Prosastücke und kleine Prosa*. Zürich u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (*Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Band 5).