



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



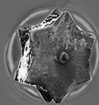
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

La scrittura della metropoli per immagini nelle prose berlinesi di Robert Walser

Stefano Beretta

Abstract

The metropolitan experience lived by Robert Walser during his Berlin period (1905-1913) fits into the modern German literary discourse. Walser's short proses of these years show structural elements that will appear later even in the Denkbilder of Walter Benjamin. However, while Benjamin will implement an anthropological reflection, Walser draws on the lexicon of Georg Simmel's description of the "Steigerung des Nervenlebens". In the space of feuilleton Walser blocks out a textualization process of metropolitan scenes that outline a topographic performance of Berlin where the generative trajectory from the Denkbild to the literary text becomes a peculiar authorial strategy.

Nel panorama della *Moderne* letteraria Robert Walser si colloca tra gli autori nei quali appare più stretto il legame tra l'esperienza estetica e la costruzione del testo. L'intera sua opera è percorsa infatti da una peculiare agitazione del sensorio che non di rado si manifesta nella trasposizione verbale dell'appropriazione del complesso fenomenico da parte dell'istanza autoriale. Questa caratteristica sottende la predilezione per il resoconto dell'attivazione percettiva, che spesso pare relegare in secondo piano la riflessione, e si mostra con particolare evidenza soprattutto nel periodo berlinese di Walser, negli anni tra il 1905 e il 1913¹; si tratta di un requisito che traspare ancora più chiaramente dalla prosa breve, coltivata con assiduità dall'autore elvetico negli anni in questione e affiancata alla composizione dei romanzi *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* e *Jakob von Gunten*. In una vasta gamma di testi apparsi su riviste attive nel dibattito letterario berlinese, come «Die Schaubühne», «Neue Rundschau», «Die Zukunft» e «Pan»², Walser applica una strategia compositiva che spesso determina esiti facilmente confondibili con la traduzione in

1 Sul periodo berlinese di Walser si vedano soprattutto Echte (2008), pp. 186-271, e Gabrisch (1991). Walser riassume lo spirito dei suoi anni berlinesi nella prosa *Würzburg*, composta nel 1915; guardando a quell'esperienza, e attualizzandola in un sorprendente presente ormai storico, l'autore scrive: "Ich bilde mir ein, daß Berlin die Stadt sei, die mich entweder stürzen oder wachsen und gedeihen sehen soll [...] In Berlin werde ich in kürzerer Zeit zu meinem wahrhaftigen Vergnügen erfahren, was die Welt von mir will und was meinerseits ich selber von ihr zu wollen habe". Walser (1986), VI, p. 49.

2 Per una quantificazione dei contributi di Walser pubblicati in queste riviste si veda Stocker (2015). Non sfugge tuttavia il disagio che talvolta l'autore manifesta di fronte a una produzione sempre sul punto di degenerare nella serialità; nel gennaio del 1907 Walser scrive al suo mentore Christian Morgenstern: "Wenn ich aber Zeitschriftenlieferant werden sollte, lieber ginge ich unter die Soldaten". Walser (1979), p. 49.

apparenza immediata dell'esperienza estetica nella scrittura poetica. Se per un verso dall'accettazione di questo rovesciamento irriflesso della sensazione nella parola può derivare il quadro inesatto di una personalità autoriale talora associata a un amore per le piccole cose incline all'anacronismo, per l'altro un simile intendimento pregiudica l'assegnazione all'autore di un ruolo di primo piano nella poetica della *Moderne*³. In realtà Walser rappresenta uno dei casi più fecondi e interessanti di incontro produttivo tra una cultura letteraria personale colma di riferimenti a paesaggi poetici densi di reminiscenze ottocentesche e il consapevole contributo ai fermenti del moderno letterario, espresso in talune circostanze con accenti sperimentali, in certi frangenti non troppo discostati dalle rivendicazioni delle avanguardie⁴.

In un contesto siffatto l'urgenza manifestata dalle forme in cui si sviluppano situazioni finzionali concentrate in spazi più ristretti di quelli consentiti dal romanzo consente di cogliere nei suoi aspetti più significativi la multiforme specificità della testura walseriana e di commisurarla tanto al suo radicamento nel discorso della *Moderne* quanto alla ricerca di modalità originali di sperimentazione di linguaggi

3 Per il posizionamento di Walser nel contesto della *Moderne*, che si concreta non da ultimo anche grazie alla presenza nella sua scrittura di elementi contraddittori, si vedano Evans (1989), e Utz (1998). Eloquenti al riguardo suonano la parole con cui l'autore fa pronunciare sull'argomento la fanciulla che ha voce nella prosa *Brief eines Mädchens an ein Mädchen*, del 1926; "vielleicht ist gerade dieser Umstand die Ursache, weshalb die Modernen sozusagen aufmerksam auf mich blicken, als mache sie meine Unwissenheit bezüglich dessen, was Mode ist, staunen, als hielten sie diesen Mangel für irgendwelchen Vorzug, als überzeuge sie meine Unbehülflichkeit vom Vorhandensein einer Kraft in mir". Walser (1986), XVIII, p. 131.

4 Cfr. Evans (1989), pp. 116-144, e Benne (2009).

inediti⁵. Nel caso dell'opera di Walser questi aspetti vanno valutati considerando la costante presenza dell'autoreferenzialità soggettiva, che pure rende possibile in varie occasioni un gioco di immedesimazione e distanziamento dall'elaborazione testuale talmente pregnante da sagomare una singolare attitudine all'ironia⁶. Nella misura di componimenti brevi, nei quali l'istanza autoriale si fonde nell'immediatezza performativa, questa strategia viene applicata con un'evidenza che può essere esemplificata dalla frase di apertura di *Die leichte Hochachtung*, del 1927: "Ich schreibe hier ein Prosastück, worin ich jeden Satz mit einem selbstbewußten ich anfangen will"⁷.

In una simile ridondanza pronominale trova conferma la constatazione di Walter Benjamin, che nel breve saggio del 1929 dedicato a Walser dimostra come tutti i soggetti in campo nella scrittura dell'autore "wollen sich selber genießen"⁸. Ma l'autoreferenzialità assolve in Walser anche una funzione strutturale, ben riassunta nella prosa *Eine Art Erzählung* da un passaggio di salienza programmatica: "Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfrangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes und zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können"⁹.

5 Sulle dinamiche dei movimenti di Walser attraverso i confini dei generi si veda Fattori, Schwerin (2011).

6 Cfr. Ehbauer (1978).

7 Walser (1986), XIX, p. 112.

8 Benjamin (1991), II/1, p. 328.

9 Walser (1986), XX, p. 322.

Il carattere frammentario dei testi walseriani, che tuttavia nella visione dell'autore sono destinati a ricomporsi in un'unità omodiegetica, a sua volta dissimulata nella varietà episodica, si carica appena oltre di qualifiche ancora più precise, alimentando con maggior decisione il gioco di contrasti acceso dentro a questa sorta di confessione poetologica: "Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte"¹⁰. Nella contraddittoria aggettivazione della storia in cui si rinserra l'insieme della prose walseriane si acuisce la distanza tra la struttura narrativa architettata dallo scrittore elvetico e uno schema sequenziale da disporre nei modi della fabula convenzionale¹¹.

Al tempo stesso, però, questa coscienza autofinzionale disvela la volontà dell'autore di mantenere nei riguardi della propria opera una distanza tale da consentire l'osservazione panoramica del testo *in fieri*, come a voler trasformare il processo della scrittura in un'immagine in cui si fondono l'idea poetica e la personalità autoriale. Una significativa testimonianza di questa intenzione iconica sottesa alla produzione walseriana emerge in *Walser über Walser*, un brano apparso nel 1925 nella «Neue Zürcher Zeitung», con l'alternarsi della prima e della terza persona che ingenera un ritmo ditirambico diffuso nell'immaginario mentale dell'autore impegnato "den lebenden Walser zu nehmen [...] wie er sich gibt"¹².

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Sui riflessi di questa concezione sulle peculiarità dell'approccio di Walser ai generi ragiona Locher (2011).

¹² Walser (1986), XVII, p. 184.

Non dissimile dalla raffigurazione di questa impalcatura concettuale tesa a sostenere un impianto narrativo voluminoso quale è quello di Walser appare la ripresa dell'intendimento platoniano dell'idea che Adorno mette in campo discutendo il senso dell'espressione *Denkbild* in apertura della nota su *Einbahnstraße* di Benjamin: "die Idee keine bloÙe Vorstellung ist, sondern ein Ansichseiendes, das sich denn auch, wenngleich bloÙ geistig, anschauen lasse"¹³. A tale proposito il contorno del *Denkbild*, privo com'è di una definitezza assoluta, è adatto a profilare le pieghe più intime delle poetiche individuali, mettendone talora a nudo le differenze rispetto a modalità espressive di consolidata praticabilità. Per Adorno, i *Denkbilder* benjaminiani si caricano di questa funzione di agitazione intellettuale, rimescolando le convenzioni estetiche di cui si servono per condurre la riflessione dall'astrazione speculativa alla concretezza comunicativa acquisita mediante la lessicalizzazione¹⁴. Adorno ravvisa nel Benjamin di *Einbahnstraße* e dei *Denkbilder* la plasmazione di questa ricerca lessicale in testi che mostrano la *mise en abîme* di sequenze ottiche potenzialmente infinite, ma convertite alla misura della *Jetztzeit* che sancisce la loro appartenenza al momento. In tal modo, il pensiero si sincronizza con i codici del linguaggio verbale che ne fissano la posizione storica e ne rendono così possibile la trascrizione nel sistema comunicativo: "Denken verzichtet auf allen Schein der Sicherheit geistiger

13 Adorno (1997), XI, p. 680.

14 Sulla concezione adorniana del *Denkbild*, che si costruisce essenzialmente sulle riflessioni dedicate a Benjamin, si vedano Leifeld (2000), pp. 53-60, e Richter (2007), pp. 43-71.

Organisation, auf Ableitung, Schluß und Folgerung, und gibt sich ganz dem Glück und Risiko anheim, auf die Erfahrung zu setzen und ein Wesentliches zu treffen”¹⁵. La congruità dell’analisi di Adorno pare confermata soprattutto là dove Benjamin sonda la forma del *Denkbild* per fare risuonare gli accenti della moderna espressione di una mentalità prelogica, in cui i confini dell’esperienza soggettiva sfumano nei riflessi di una percezione istintiva, la stessa che balena nel dubbio con cui esordisce il lacerto *Die Ferne und die Bilder*¹⁶: “Ob sich nicht das Gefallen an der Bilderwelt aus einem düstern Trotz gegen das Wissen nährt?”¹⁷.

Un’analoga processualità estetica è riscontrabile, in anticipo rispetto a Benjamin, nelle prose berlinesi di Walser. La medesima rinuncia alla sistemazione del pensiero in una successione logica che Adorno individua nella riconversione mitografica delle memorie d’infanzia benjaminiane si coniuga nel Walser di Berlino con la testualizzazione di una *flânerie* peculiare, ricompresa nella simmeliana “Steigerung des Nervenlebens”¹⁸. In una simile luce, l’esperienza della metropoli diventa la fonte di una scrittura imagologica, nella quale la visione autoriale si confonde nella percezione di un ritmo che scandisce la tensione poetologica tra la prismatica complessità della sensibilità moderna e la sua concentrazione nella

15 Adorno (1997), p. 682.

16 Cfr. Leifeld (2000), pp. 53-63.

17 Benjamin (1991), IV, p. 427.

18 Simmel (1995), VII, p. 116. Sulla *flânerie* walseriana, che sfugge a una definizione categoriale e si contempera con il processo di testualizzazione dell’esperienza metropolitana, si vedano Beretta (2008), Neumeyer (1999), pp. 192-210, e Utz (2003).

limitatezza della pagina. Eloquenti appaiono in tal senso alcuni passaggi della prosa *Auf der Elektrischen*, del 1907; la corsa del tram scatena qui la descrizione di scene quotidiane declinata secondo una sorta di intenzione metacomunicativa, di dissimulazione dell'accavallarsi di momenti della percezione all'interno di una costruzione testuale di spessore epistemologico¹⁹. In questa sovrapposizione di quadri sociologici appena abbozzati la latitanza della prima persona viene compensata attraverso la presentazione di immagini che, pur tratteggiate dentro un sistema lessicale convenzionale, di colorito realistico, a un'attenta osservazione tradiscono la loro derivazione da una "eigenständige Semiosis"²⁰. Questa peculiare riconversione dell'autoreferenzialità attinge una salienza programmatica nelle righe della prosa breve *Zückerchen*, inserita in *Die Rose*, la raccolta del 1925 che sarà l'ultimo volume pubblicato in vita da Walser; lì si legge che "in einem Ichbuch sei womöglich das Ich bescheiden-figürlich, nicht autorlich"²¹. In *Auf der Elektrischen*, tra i testi più rappresentativi della poetica simbiotica del Walser berlinese, la ritmica urbana mette in fila i rispecchiamenti di immagini mentali soggettive nella semantica parafinzionale di scene imbastite privilegiando la scelta paratattica: "Das Bild, das eine graue, nasse Straße ergibt, hat etwas Tröstendes und Träumerisches, und so steht man nun da auf der hinteren Plattform des knarrenden

19 Le valenze epistemologiche e le impostazioni gnoseologiche delle prose walsерiane sono indagate da Baßler (1994), pp. 141-148, e Schwahl (2001), pp. 199-207.

20 Baßler (1994), p. 147.

21 Walser (1986), VIII, p. 81.

und vorwärtsbrummenden Wagens und schaut gradaus”²². Nella percezione della metropoli riversata nel testo letterario la qualità figurale dell’io, al centro dell’idea walseriana di scrittura poetica, innesca una continua riproposizione di scambi intersemiotici. Si tratta in massima parte di sensazioni istantanee dislocate lungo gli stadi di un processo mentale che dal nucleo della soggettività autoriale si irradia verso la pagina e si ricompona in una trama testuale dipanata attraverso i diversi linguaggi estetici pronunciati dagli scenari urbani. Così, ad esempio, accade che durante il viaggio in tram il pensiero si traduca in una *hybris* che coinvolge la composizione eufonica:

Ja, es ist in der Tat so: Das menschliche Gehirn fängt auf dem elektrischen Tramwagen unwillkürlich an, Lieder zu komponieren, Lieder, die in ihrer Unwillkürlichkeit und rhythmischen Gemessenheit so eigenartig sind, daß man versucht ist zu glauben, man sei da urplötzlich ein Mozart geworden²³.

L’adattamento della scrittura al ritmo della vita nella metropoli sfocia in una complementarità sinestetica, che tuttavia in Walser non ripropone cromatismi simbolistici. Piuttosto, per stringere il cuore della pulsione iconica che anima questa letterarizzazione della metropoli, vale constatare la perspicuità dell’osservazione di Benjamin secondo cui la scrittura dell’autore elvetico si situa al livello di una “unbeirraren Oberflächlichkeit”²⁴. La superficie sulla

²² Walser (2003), pp. 42-43.

²³ *Ibidem*, p. 42.

²⁴ Benjamin (1991), II/1, p. 327.

quale Walser lascia scorrere imperturbabile i propri testi corrisponde alla pagina, ed è perciò il luogo concreto della conversione dell'immagine in parola, grazie a quella insistita elaborazione che W.G. Sebald, nella sua ricognizione della poetica walseriana, battezza "ein in der Geschichte der Literatur einmaliges Verteidigungs- und Befestigungswerk"²⁵. Prima ancora che con la associazione al topos proustiano della *mémoire involontaire*, una simile ricerca va messa a fuoco accostandola al lavoro di recupero della *origo* delle immagini, che nella concezione della letteratura secondo Walser possiedono una consistenza fenomenologica al pari delle parole²⁶.

Lo scenario urbano che l'autore conosce soprattutto nei suoi anni berlinesi diventa il motore di questa coazione percettiva e la devia verso la produzione di sintesi simboliche di immagine e parola. In varie occasioni il risultato di un tale operare si presenta come la trasformazione performativa, mostrata sulla superficie del testo, dell'immagine reale nella resa verbale della sua alterazione semantica.

Il soggetto appare allora come il depositario di una funzione iterativa dell'elaborazione testuale di immagini sorte dall'attualizzazione di raffigurazioni iconiche balenate su un orizzonte storico nel presente della percezione. La prosa *Feuer*, comparsa nel «Berliner Tageblatt» del 17 aprile 1908, contiene un passo esemplare per l'illustrazione di questa procedura:

²⁵ Sebald (1998), p. 154.

²⁶ L'esordio di un brano microgrammatico del 1926 recita: "Die Worte, die ich hier aussprechen will, haben einen eigenen Willen". Walser (2000), IV, p. 196. Sulla scrittura microgrammatica di Walser si veda Kammer (2003).

Man schätzt sich unwillkürlich ganz glücklich, im Gemüt noch ein wenig Glauben zu haben, um an ein Wunder aus Tausend und eine Nacht glauben zu können. Und wirklich: Wir fühlen uns auf einmal ins Morgenland und in arabische Nächte versetzt, da wir jetzt gerade vor uns einen rötlich schimmernden Feenpalast erblicken²⁷.

Nella sua investigazione dei *Denkbilder* benjaminiani, Adorno, sottraendoli a una matrice platonica, li vede piuttosto originarsi dal sogno. La radice onirica di tali formazioni testuali, che pare adombrare suggestioni simboliste²⁸, nel giudizio adorniano porta Benjamin a scavare dentro articolazioni testuali che sono indipendenti dalla processualità della riflessione e tendono “eine Schicht zu finden, in der Geist, Bild und Sprache sich verbinden”²⁹. Grazie alla sua scaturigine da processi di elaborazione testuale fissati nella tradizione culturale europea, come l’emblematica, e insieme alla sua potenzialità espressiva esaltata dalla contingenza della *Moderne*³⁰, il com-

27 Walser (2003), p. 38.

28 Si rileggano al proposito le figurazioni delle *Terzinen* di Hofmannsthal, che, al pari di molti altri motivi della lirica giovanile dell’autore, confluiscono nel successivo smascheramento della fatuità del pensiero discorsivo attuato in *Ein Brief*. In guisa di *Denkbild* si presenta l’affiorare dei sogni nella quinta terzina: “Nicht anders tauchen unsre Täume auf, | Sind da und leben wie ein Kind, das lacht, / nicht minder groß im Auf- und Niederschweben / Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht. | Das Innerste ist offen ihrem Weben; / Wie Geisterhände in versperrtem Raum / Sind sie in uns und haben immer Leben. | Und drei sind eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum”. Hofmannsthal (1975), I, p. 61.

29 Adorno (1997), p. 681.

30 Per una valutazione complessiva delle diverse, spesso contraddittorie, declinazioni del *Denkbild* nella letteratura in lingua tedesca si vedano Köhnen (1996), Müller-Michaels (1996a), e Knoche, Koch, Köhnen (2003). I possibili antecedenti nell’emblematica barocca vengono studiati da Zymner (2006).

plesso delle elaborazioni che si dispongono intorno all'idea del *Denkbild*, proprio perché necessita di un continuo riscontro di un'embrionale pulsione mitopoietica nella lettera del testo, si presta in modo particolare all'approfondimento della strategia walsariana in merito alla rappresentazione di uno scenario urbano in cui di rado si stagliano situazioni precise e azioni dettagliate. Nelle prose berlinesi di Walser si afferma piuttosto una dinamica testuale giocata su una superficie iconica, uno specchio sul quale l'istanza autoriale coglie un susseguirsi di impressioni sensoriali che fissa nel testo letterario accentuandone la pregnanza visiva³¹. Vagliati in questa luce, gli scritti del Walser di Berlino in cui l'autore media la propria esperienza urbana si stagliano come immaginazioni di pensiero, riflessi icastici del processo di elaborazione che sostituisce la riflessione. In *Friedrichstraße*, prosa apparsa nella «Neue Rundschau» nell'agosto del 1909, il principio strutturale della testualizzazione del ritmo urbano è demandato, prima ancora che alle figurazioni della “fantasia poetica”, alla percezione e alla registrazione del flusso e del respiro di una corporeità che sfuma nell'immaginario onirico:

Die Sirene Vergnügen fängt dann an in himmlisch lockenden und anmutenden Tönen zu singen, und Seelen werden dann zerrissen von den vibrierenden Wünschen und Nichtbefriedigungen, und ein Geldauswerfen beginnt dann, wie es der bescheidene kluge Begriff nicht kennt, wie es sich kaum eine dichterische Phantasie

31 Sulla caratteristica tematizzazione della testura dei propri testi frequentemente inscenata da Walser si veda Groddeck (2009).

mühselig vorstellen kann. Ein wollüstig auf und nieder atmender Körpertraum sinkt dann auf die Straße herab, und alles läuft, läuft und läuft diesem vorherrschenden Traum mit ungewissen Schritten nach³².

Alla Friedrichstraße, il luogo eletto a simbolo della vivacità della metropoli, è riconosciuta qui una funzione mitopoietica, generatrice delle immagini che sembrano essere colte in sospensione tra il soggetto e il reale: “Hier ist die Quelle, der Bach, der Fluß, der Strom und das Meer der Bewegungen”³³. Si parla, in questa situazione, una particolare declinazione di un concetto, quale è quello del *Denkbild*, non ancora sussunto nella sua applicazione all’espressione letteraria sotto una categorizzazione che d’altro canto apparirebbe arbitraria nel tentativo di fissare le caratteristiche di una rappresentazione testuale dagli esiti multiformi. Mentre risulta relativamente semplice collocare sull’asse paradigmatico di una possibile definizione del *Denkbild* il portato assiomatico di un’associazione semantica intuitiva, sull’asse sintagmatico i singoli aspetti e la somma delle testimonianze testuali di questo collegamento si dispongono secondo varianti di natura non solo linguistica e poetologica, giacché per molti versi vengono determinate da fattori storico-culturali e non da ultimo dalla posizione che assumono all’interno dei sistemi sociali e politici in cui si manifestano. In quanto valutabile in un’ottica necessariamente semasiologica, il *Denkbild*, soprattutto quando si rappresenta dentro

³² Walser (1986), III, p. 79.

³³ *Ibidem*, III, p. 76.

al discorso poetico, non si può specificare se non nei modi delle sue relazioni con le contingenze da cui germina e che ne consentono la proiezione dall'immaginazione autoriale sulla superficie testuale. Nella tradizione poetica europea il *Denkbild* si segnala in primo luogo proprio come elaborazione, particolare atto linguistico tipologico-testuale dove il processo di composizione del testo si fa tramite tra immaginazione e comunicazione³⁴.

L'essenza di una tale operazione di funzionalizzazione linguistica è il distillato della definizione proposta da Monika Schmitz-Emans: "Denkbilder verdanken ihre Existenz der Arbeit mit Sprache an dem, was nicht unmittelbar vor Augen steht, sondern erst noch zutage gefördert werden muss"³⁵. Nella scrittura di Walser il lavoro sul materiale linguistico latente, che attraverso la sistemazione testuale acquisisce una propria affermazione parimenti ontologica ed estetica, e qui viene indicato come principio costitutivo del *Denkbild*, traspare in vari punti. Declinato in diverse circostanze con l'agitazione motoria che contraddistingue le abitudini dell'autore elvetico, questo passaggio dalla vaghezza della sensazione all'immediatezza della pagina si mostra come primo movente della testura walseriana specialmente quando si raggruma nella prosa breve. Si tratta di una pulsione percorsa da automatismi che talvolta paiono sfumare nella ricerca della simultaneità tra l'andamento del pensiero e il movimento del testo, e soprattutto nelle manifestazioni occorse negli anni di Berlino quasi

34 Cfr. Schlaffer (1986).

35 Schmitz-Emans (2003), p. 11.

anticipano gli esiti delle poetiche surrealiste³⁶.

La prosa «*Guten Tag, Riesin!*», pubblicata nella «*Neue Rundschau*» del maggio 1907, inscena una sorta di liturgia dell'effimero lungo la quale si sgrana una processione di istantanee di vita quotidiana berlinese. A rendere singolare questo brano concorre la formulazione della comparativa ipotetica dell'attacco: "Es ist einem, als schüttle da eine Riesin ihre Locken und strecke ein Bein zum Bette heraus, wenn man am frühen Morgen, noch ehe die Elektrischen fahren, von irgendeiner Pflicht angetrieben, in die Weltstadt hineingeht"³⁷. L'esplicitazione della frase d'avvio della prosa si estende all'intero componimento, e sagoma il segno iconico della metropoli con tratti antropomorfi, ma dilatati a dimensioni sovrumane, che riappariranno nella mostruosa divinità raffigurata da Georg Heym in *Der Gott der Stadt*³⁸. L'immagine che qui racchiude la visualizzazione di Berlino si discioglie in seguito, nella necessità semantica della comunicazione verbale, nel tessuto della prosa, mantenuto come in vari altri episodi della scrittura walseriana sulla superficie del ritmo della grande città, intersecato da una percezione soggettiva sempre restia a trasferirsi alla riflessione. Il polittoto cui Walser ricorre in «*Guten Tag, Riesin!*» esemplifica efficacemente questa procedura: "Beine laufen hinter und vor dir, und du selber beinelst auch, was du nur kannst und schaut mit deinen eigenen Augen, mit denselben Blicken, wie

36 Cfr. Žmegač (1999), pp. 30-33.

37 Walser (1986), III, p. 63.

38 Sulle affinità tra le iconografie metropolitane di Walser e le articolazioni espressioniste si veda Loop (2007).

alle blicken.”³⁹ Nell’elaborazione testuale l’immagine di pensiero che nel suo stato originale trascende la portata del sensorio individuale e si rinfrange in un immaginario collettivo, prefigurando la lettura adorniana dei *Denkbilder* berlinesi di Benjamin, con la conversione dell’esperienza soggettiva in una controversa dialettica del presente, da cui trapela “die zum entfremdeten Schicksal jedes Einzelnen gesteigerte, verblendete und doch durchschaubare Verflochtenheit der Moderne”⁴⁰.

Nel Walser di Berlino una tale dicotomia assurge a motivazione principale per la scrittura letteraria. Nella prosa *Berlin und der Künstler*, del 1910, questa rappresentazione figurale del ritmo metropolitano e della sua fusione con il destino individuale diventa il motore stesso della rielaborazione estetica della dimensione urbana: “Berlin ruht nie, und köstlich ist das. Jeder erwachende Morgen bedeutet einen neuen angenehmunangenehmen Überfall aufs Behagen.”⁴¹ Osservata in questa prospettiva, risulta più chiara la lettura walseriana della metropoli attraverso la testualizzazione di un’ininterrotta serie di immagini mentali rifrante da una semantica comunicativa. In «*Guten Tag, Riesin!*» percezione individuale ed esperienza collettiva si mescolano nell’imagologia della grande città in una sorta di presente continuo: “Das ist das Wunder der Stadt, daß eines jeden Haltung und Benehmen untertaucht in all diesen tausend Arten, daß das Betrachten ein flüchtiges, das Urteil ein schnelles und das Verges-

39 Walser (1986), III, p. 64 sg.

40 Adorno (1997), p. 683.

41 Walser (1986), XV, p. 50.

sen ein selbstverständliches ist”⁴². Gli aggettivi “fuggente” – con reminiscenze del *fugitif* baudelairiano⁴³ – e “veloce” rinsaldano l’affinità di Walser con le poetiche moderne, in special modo con le forma di rappresentazione della “Utopie des Augenblicks”⁴⁴, che si staglia come la dimensione privilegiata dalla prosa walseriana, dove una simile tematica si coniuga spesso con una spiccata pulsione cinetica⁴⁵.

Alcuni esempi al proposito si possono rinvenire anche nella produzione seriore di Walser, nel periodo di Biel, che segue gli anni di Berlino rivelando una contiguità tematica e strutturale con la produzione maturata nella capitale guglielmina, anche attraverso la rielaborazione di scritti concepiti negli anni precedenti. In *Wanderung*, il componimento che inaugura la silloge *Poetenleben*, del 1917, ma già apparsa nel 1915 nella «Neue Zürcher Zeitung», il movimento del soggetto detta il ritmo del mondo e riconfluisce, fissato in immagine testuale, nella medesima direzione di marcia da cui era partita l’elaborazione linguistica:

indem ich so marschierte, kam es mir vor,
als bewege sich die ganze runde Welt mit mir
fort. Alles schien mit dem Wanderer zu wandern:
Wiesen, Felder, Wälder, Äcker, Berge und
schließlich noch die Landstraße selber⁴⁶.

Sulla scorta di simili esposizioni testuali, la scrit-

42 *Ivi*, III, p. 65.

43 Cfr. Neumeyer (1999), pp. 192-210.

44 Bohrer (1998), p. 180.

45 Cfr. Mohr (1991).

46 Walser (1986), VI, p. 7.

tura di Walser offre spunti adatti a considerare la trattazione del concetto di *Denkbild* nell'ambito del moderno. Alla sospensione della definizione di *Denkbild* nella dinamica dello scambio tra pulsione soggettiva e oggettivazione linguistica si perviene infatti attraverso alcuni passaggi che profilano l'allineamento storico di questa espressione figurale nella cultura occidentale. Se ad esempio in Herder il *Denkbild* è strumento utile a fissare con la parola sull'orizzonte storico l'origine divina di un "ideenbildenden Geist"⁴⁷ che informa l'ideale della *Humanität*,⁴⁸ nella stagione primoromantica sembra combinarsi con la ricerca dell'essenza polisemica dei linguaggi artistici, e si presta perciò a sollecitare la loro ibridazione in costruzioni estetiche aperte e votate a mantenersi nell'assenza di finitezza. Significativamente marginali nelle poetiche realiste e poi in quelle naturaliste dell'Ottocento, le pur disparate manifestazioni che si possono oggettivare in un canone del *Denkbild* riaffiorano nella *Moderne* coniugate con il dispiegamento su vasta scala della forma breve. La compressione della prosa dentro i limiti di quelle articolazioni testuali ormai codificate, sulla scorta della tardiva rivalutazione del fondamentale studio di André Jolles, come "einfache Formen"⁴⁹ si dà come esigenza imposta dall'acquisizione nell'immaginario del moderno della simultaneità tecnica, ma conserva una precisa funzione poetologica. Opposta alla rivendicazione di totalità del romanzo, la forma breve scava infat-

47 Herder (2000), VII, p. 391.

48 Sulla radice ermeneutica e storica del *Denkbild* in Herder si veda Müller-Michaels (1996b).

49 Cfr. Jolles (1930).

ti dentro i principi compositivi acconciandoli alla registrazione di inedite cadenze psichiche e biologiche, e in questo quadro la ricomposizione tentata da Walter Benjamin in coda alle prismatiche rifrazioni della complessità antropologica tracciate nei *Denkbilder* fa luce, dall'esterno del discorso letterario, sulla natura simbiotica di questa 'forma semplice': «Der gute Schriftsteller sagt nicht mehr, als er denkt. Und darauf kommt viel an. Das Sagen ist nämlich nicht nur der Ausdruck, sondern die Realisierung des Denkens»⁵⁰.

In Walser, dibattuto tra l'aspirazione al riconoscimento della propria dignità di scrittore e la naturale tendenza alla marginalità, da cui fruire di un punto di osservazione del reale che coincida con l'avvio della testura letteraria, tale duplicità di strategia narrativa, ripartita tra il romanzo e la forma breve, assume evidenza particolare. Entrano in gioco al proposito i risvolti dell'attivazione di meccanismi neurofisiologici che nel caso di Walser vengono costantemente richiamati dalla stessa personalità autoriale, fino a dirigerla verso la scrittura microgrammatica e, come esito definitivo, al silenzio poetico⁵¹. Il motivo della passeggiata consente l'osservazione diretta di una simile caratteristica della scrittura di Walser e si attesta con frequenza nell'intero arco dell'opera dell'autore. Intorno al nucleo della passeggiata Walser coagula fin dai propri esordi una serie di testi che rinverrà la più significativa realizzazione letteraria

50 Benjamin (1991), IV/1, p. 429.

51 Per un'interpretazione del sistema dei microgrammi walseriani nel senso di un'apertura del testo oltre il proprio inquadramento topografico si veda soprattutto Walt (2015).

nel racconto *Der Spaziergang*. Composto nell'estate del 1916, l'episodio narrativo più esteso di Walser se non si considerano i romanzi prende le mosse dalla tematizzazione di un'abitudine tra le più care all'autore per levitare in un gioco di rimandi tra i vari livelli sui quali si costituisce la concezione poetologica che qui viene illustrata dall'io incamminato dallo «Schreib- oder Geisterzimmer» verso la luce della «morgendliche Welt»⁵²:

Frühere Spaziergänge traten mir vor die Augen; aber das wundervolle Bild der bescheidenen Gegenwart wurde zur übertragenden Empfindung. Die Zukunft verblaßte, und die Vergangenheit zerrann. Ich glühte und blühte selber im glühenden, blühenden Augenblick. Aus näheren und weiteren Entfernungen trat Großes und Gutes mit herrlicher Gebärde, Beglückungen und Bereicherungen silberhell hervor, und ich phantasierte mitten in der schönen Gegend von nichts anderem als nur eben von ihr. Alle übrigen Phantasien sanken zusammen und verschwanden in der Bedeutungslosigkeit⁵³.

La passeggiata, poi declinata in quella dilatazione spazio-temporale che è la *Wanderung*, rivestirà anche oltre la conclusione dell'attività poetica di Walser una valenza psico-fisiologica di cui rende conto Carl Seelig nelle sue testimonianze sugli anni del silenzio walseriano⁵⁴. Ma questa traduzione dal pensiero alla scrittura di un presente istantaneo, in cui pas-

⁵² Walser (1986), V, p. 7.

⁵³ *Ivi*, V, p. 56.

⁵⁴ Cfr. Seelig (2013).

sato e futuro si dissolvono nell'insignificanza estetica, disvela già le proprie radici ne periodo berlinese di Walser. In quegli anni, nei quali l'autore vive con intensa partecipazione la sperimentazione dei linguaggi poetici in atto nella capitale guglielmina, la pulsione cinetica e la sua elaborazione poetica si disseminano in una pletora di testi brevi in cui si riflette la tensione tra la scaturigine mimetica, radicata nello sfondo di un "enthusiastischer Impressionismus"⁵⁵ nel quale si forma la personalità autoriale, e la necessità di svincolare la propria prosa dalle esigenze legate alla collocazione all'interno di un genere. Testimoni dell'intenzione di Walser di mantenere per la propria istanza autoriale una sovranità sempre rivendicata, le immagini inserite in queste prose brevi colgono, per trasferirle sulla pagina, istantanee di vita urbana singolarmente svuotate da riferimenti precisi, da puntualizzazioni da cui derivare ampliamenti che possano veicolare l'affabulazione. La stessa topografia urbana, pur assunta come riferimento costante per l'ordito della prosa, appare come sfocata, restia a lasciarsi catalogare mediante rimandi esatti. Sono queste le qualità più apprezzabili delle prose berlinesi di Walser in cui si ravvisano spunti adatti a coinvolgerle in una discussione delle modalità moderne di estensione dei *Denkbilder*. Nelle prose walseriane osservabili attraverso la lente di questa particolare costruzione poetica la forma breve, caratteristica della *emphatische Moderne* più attenta a coniugarsi con un principio creativo di autonomia estetica, si presta alla rappresentazione della manifestazione di una

⁵⁵ Scharnowski (2006), p. 74.

singolare diacronia e alla sua ricomposizione nel testo letterario.⁵⁶

La coniugazione di retorica e psicologia che sottende la cristallizzazione dell'immagine e ne mostra l'insufficienza semantica sposta così il proprio accento sulla quantificazione letteraria di tale operazione, quasi a voler calare nella prosa breve il processo di conversione del pensiero in parola che Walser misura nell'amato Kleist.⁵⁷ L'immagine mentale, nel racconto che assume le fattezze di un sogno di Kleist riportato da Walser, diventa verbalizzazione del sensorio e insieme testura, rifuggendo quella elaborazione speculativa che sarà ad esempio la conseguenza indicata nei testi di analoga matrice redatti da Benjamin o nelle istantanee di vita berlinese raccolte da Kracauer.⁵⁸ Una simile, mirata compressione dello schema compositivo si attua anche in costruzioni ampie, come è possibile verificare in *Jakob von Gunten*, il romanzo di Walser più intimamente connesso con le pulsioni avanguardistiche-metropolitane. In quella sede tuttavia la peculiare inflessione sperimenta-

⁵⁶ Cfr. Bafler (1994), pp. 143-147.

⁵⁷ In *Kleist in Thun*, brano edito nella «Schaubühne» del giugno 1907, l'autore viene colto da Walser nel cortocircuito tra l'esperienza estetica dell'idillio svizzero e una marcata crisi creativa, che lo porta ad attutire la percezione in un'incessante attività immaginifica. Scrive Walser: "Alles fliegt und sinkt vor den Seitenblicken nach rückwärts, alles tanzt, kreist und schwindet [...] Kleist sieht nichts. Er träumt von Wolken und Bildern und ein bißchen von liebenden, schonenden, streichelnden Menschenhänden." Walser (1986), II, p. 79.

⁵⁸ Le immagini berlinesi di Kracauer brilleranno tuttavia di una luce riflessa dai ricordi, come di rado succede in Walser. Esemplare al proposito è il seguente passaggio della prosa *Lokomotive über der Friedrichstraße*, apparsa nella «Frankfurter Zeitung» del 28 gennaio 1933, in cui agli occhi dell'osservatore l'arteria di Berlino "muß [...] als die Weltachse erscheinen, die sich schnurgerad und unermesslich nach beiden Seiten hin dehnt. Denn ihre Helle tilgt seine Erinnerungsbilder, ihr Gebraus übertönt das der Strecke und ihr Betrieb ist sich selber genug". Kracauer (2011), V/4, p. 355.

le di un romanzo che si definisce in apertura come un diario pretende l'inanellamento delle scene nelle quali la trama si dipana nel costante allontanamento dell'io narrante dal campo dell'esperienza, in ripiegamenti sempre più decisi verso un'interiorità che solo in una sorta di ascetismo moderno si scopre come possibilità romanzesca. Risulta così comprensibile il rovesciamento della trama diaristica nella vacuità an-estetica di cui dà un saggio il protagonista asserendo: "Jetzt will ich an nichts mehr denken. Auch an Gott nicht? Nein! Gott wird mit mir sein. Was brauche ich da an ihn zu denken? Gott geht mit den Gedankenlosen"⁵⁹. In quella sospensione della fizionalità dentro la cornice fizionale, qualità che rende il *Gunten* uno tra i documenti più eloquenti in rapporto alla piena partecipazione di Walser all'agitazione del classico moderno, il discostamento dell'eroe dal ritmo metropolitano, con il conseguente sprofondamento negli "inneren Gemächern"⁶⁰, nei recessi dell'istituto Benjamenta, si accompagna a un avvicinamento ai modi del fantastico. In questo senso, a proposito del *Denkbild*, il *Gunten* si presta a misurare l'affinità tra Walser e Kafka, talora proclamata con qualche approssimazione da alcune frange della ricerca.⁶¹ Dove si ammetta il carattere problematico assunto dalla possibile presenza nei testi kafkiani di soluzioni narrative in cui sia lecito individuare rappresentazioni del *Denkbild*, proprio la prossimità di tali episodi al fantastico marca la caratteristica sa-

59 Walser (1986), XI, p. 165.

60 *Ivi*, XI, p. 102.

61 Per un quadro d'insieme sui rapporti tra Walser e Kafka si vedano Rothemann (2000) e Kondrič Horvat (2010).

liente di queste emergenze.⁶² Nel caso di Walser, e in particolare della sua stagione berlinese, quella più immediatamente situata nel seno della *Moderne* militante, si tratta di affioramenti nei quali è riscontrabile il travaglio di un'istanza autoriale giocata sul discrimine tra una smaccata sovranità della materia fisionale e la difficoltà tecnica di immettere nel discorso narrativo situazioni che poco si prestano a essere raccontate secondo modi tradizionali.

Da questa conflittualità, mai sottaciuta, Walser trae le più peculiari caratteristiche delle sue prose brevi del periodo berlinese. Questo vale in special modo per quelle pagine in cui Walser sembra percorrere con la scrittura la *allure* metropolitana, declinandone il ritmo secondo una resa della percezione singolarmente dimentica della propria origine soggettiva. In una stilizzazione delle funzioni sociali che sembra trascinare la ricerca sociologica simmeliana verso il linguaggio espressionista, gli scenari berlinesi dipinti da Walser rallentano la metropoli dentro le maglie di un pensiero in bilico tra diacronia e sincronia nel suo rapporto con l'esperienza. Ma proprio in questa immersione della soggettività in territori mentali che non si rivestono, come ci si potrebbe attendere, di inflessioni oggettivizzanti nasce l'immaginario walseriano più deputato a essere osservato nella sua affinità con l'idea di *Denkbild*. Lo sfondo urbano ospita in queste *pièces*, che si servono del trampolino mediatico del feuilleton, ma molto spesso lo

62 Sulle possibili declinazioni kafkiane del *Denkbild* si rimanda soprattutto a Zymner (2009).

riforgiano con una marcata originalità stilistica,⁶³ scene nelle quali la forma breve si condensa in uno spazio descritto con ‘immagini-pensiero’ di ingannevole linearità sintattica. Dietro all’assommarsi di frasi di estensione contenuta, spesso guizzanti in un ritmo sincopato, che le rende partecipi del complesso della *Nervenkunst*, Walser allestisce costruzioni testuali dentro alle quali la soggettività autoriale corre nella tensione tra la sovranità e la rinuncia a entrare scopertamente nella testura, preferendo la mediazione del punto di vista, dell’osservazione in apparenza oggettiva. Peculiare nell’autore elvetico, e nella sua costruzione di immagini linguistiche da riportare nella casistica del *Denkbild*, è la maniera in cui una sensibilità ‘provinciale’, della quale l’autore non tenterà mai di svestirsi, rappresenta il fondamento di un’elaborazione formale dell’esperienza metropolitana che va a sua volta inquadrata nella *Nervosität* moderna. Le immagini metropolitane vengono così pensate e insieme colte in un’urgenza che rinviene la propria realizzazione nell’espressione poetica. Il testo walseriano è già concepito allora con una sua conformazione visuale, come un’anticipazione e al tempo stesso una condensazione testuale della sequenza logica in cui si susseguono l’immagine, la scena e il motivo. Mitografica, eppure pregna di simulata *naïveté*, la scrittura per immagini della Friedrichstraße rende la misura di questa strategia (para)narrativa: “wenn es beginnt zu dunkeln und wenn die Lichter angezündet werden, tut sich ein Vorhang langsam auf, um in ein Stück üppig voll immer der-

63 Cfr. Utz (2001).

selben Gewohnheiten, Lüsterneiten und Begebenheiten schauen zu lassen”⁶⁴.

Riecheggia qui ancora una volta quel Kleist che, seguendo la via dal pensiero alla parola, arguisce l’involontarietà dell’elaborazione estetica, “[d]enn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß”⁶⁵.

64 Walser (1986), III, p. 78.

65 Kleist (1990), III, p. 540.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Th. W. (1997): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baßler, M. (1994): *Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910 – 1916*, Tübingen: Niemeyer.
- Benjamin, W. (1991): *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benne, Chr. (2009): “Schrieb so ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?. Der surrealistische Robert Walser”, in: *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, hrsg. v. F. Reents, Berlin, New York: de Gruyter, pp. 49-70.
- Beretta, S. (2008): “Zur Textualisierung der Großstadt in Robert Walsers Prosa der Berliner Zeit”, in: *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hrsg. v. A. Fattori, M. Gigerl, München: Fink, pp. 169-176.
- Bohrer K. H. (1998): *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Echte, B. (Hg.) (2008): *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ehbauer, H. (1978): *Monologisches Spiel: Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers*, Nürnberg: Carl.
- Evans, T. S. (1989): *Robert Walsers Moderne*, Bern, Stuttgart: Francke.

- Fattori, A., Schwerin, K. G. v. (2011) (Hrsg.): »*Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa*«. *Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Heidelberg: Winter.
- Gabrish, A. (1991): "Robert Walser in Berlin", in: *Robert Walser*, hrsg. v. K.-M. Hinz, Th. Horst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 30-55.
- Groddeck, W. (2009): "Ich schreibe hier... Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück Die leichte Hochachtung", in: *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Thüring, C. Jäger-Trees, M. Schläfli, München: Fink, pp. 97-108.
- Herder, J. G. (2000): *Werke in zehn Bänden*, hg. v. G. Arnold et al., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hofmannsthal, H. v. (1975): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. H. O. Burger et al., Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kammer, St. (2003): *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen: Niemeyer.
- Jolles, A. (1930): *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle: Niemeyer.
- Kleist, H. v. (1990): *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. I.-M. Barth et al., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Knoche S., Koch L., Köhnen R., (2003) (Hrsg.): *Lust am Kanon. Denkbilder in Literatur und Unterricht*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Köhnen, R. (1996) (Hrsg.): *Denkbilder - Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Lang.

- Kondrič Horvat V., (2010) (Hrsg.): *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin: Weidler.
- Leifeld, B. (2000): *Das Denkbild bei Walter Benjamin: Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*, Frankfurt a.M. et al.: Lang.
- Locher, E. (2011): "Die Gattungsfrage zwischen ‚gewaltausübender‘ und ‚gesetzgebender‘ Hand oder die Kategorie des ‚Übergangs‘ bei Robert Walser", in: »*Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa*«. *Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, hrsg. v. A. Fattori, K. G. v. Schwerin, Heidelberg: Winter, pp. 43-65.
- Loop, J. (2007): "Gott ist der Gegenteil von Rodin. Walsers Markt und das Phänomen der Vermischung", in: *Robert Walsers Ferne Nähe. Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. v. W. Groddeck et al., München: Fink, pp. 195-202.
- Mohr, D. (1991): *Das nomadische Subjekt: Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Müller-Michaels, H. (1996a): "Denkbilder: Zu Geschichte und didaktischem Nutzen einer literarischen Kategorie", «*Deutschunterricht*», vol. 49, 1996, pp. 114-122.
- Müller-Michaels, H. (1996b): *Herder – Denkbilder der Kulturen. Herders poetisches und didaktisches Konzept der Denkbilder*, in: *Nationen und Kulturen: Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders*, hrsg. v. R. Otto, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 65-76.
- Neumeyer, H. (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Richter, G. (2007): *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford: Stanford University Press.
- Rothemann, S. (2000): *Spazierengehen – verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*, Marburg: Tectum-Verlag.

- Scharnowski, S. (2006): "Berlin ist schön, Berlin ist groß. Feuilletonistische Blicke auf Berlin: Alfred Kerr, Robert Walser, Joseph Roth und Bernard von Brentano", in: „*Weltfabrik Berlin*“. *Eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde*, hrsg. v. M. Harder, A. Hille, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 67-82.
- Schlaffer, H. (1986): "Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie", in: *Die Parabel. Parabolische Form in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. T. Elm, H. H. Hiebel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 218-253.
- Schmitz-Emans, M. (2003): "Prometheus-Denkbilder bei Walter Benjamin – oder: die Verweigerung einer Definition", in: *Lust am Kanon. Denkbilder in Literatur und Unterricht*, hrsg. v. S. Knoche, L. Koch, R. Köhnen, Frankfurt a.M.: Lang, pp. 11-24.
- Schwahl, M. (2001): *Die Wirklichkeit und ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethische Implikationen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Sebald, W.G. (1998): "Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser", in: Id.: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, München, Wien: Hanser, pp. 127-168.
- Seelig, C. (2013): *Wanderungen mit Robert Walser*, hrsg. v. E. Fröhlich, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simmel, G. (1995): *Gesamtausgabe*, hrsg. v. O. Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stocker, P. (2015): "Literaturbetrieb, Verlage, Zeitschriften und Zeitungen", in: *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von L. M. Gisi, Metzler: Stuttgart, pp. 40-49.

- Utz, P. (1998): *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Utz, P. (2001): "Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne", in: *Die kleinen Formen in der Moderne*, hrsg. v. E. Locher, Innsbruck, Wien, München: Studien-Verlag, pp. 133-165.
- Utz, P. (2003): "Déjà-vu-Effekte beim feuilletonistischen Flanieren: Walter Benjamin, Franz Hessel, Robert Walser", in: *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, hrsg. v. G. Oesterle, München: Fink, pp. 163-177.
- Walser, R. (1979): *Briefe*, hrsg. v. J. Schäfer, Zürich: Suhrkamp.
- Walser, R. (1986): *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. J. Greven, Zürich, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Walser, R. (2000): *Aus dem Bleistiftgebiet*, hrsg. v. B. Echte, W. Morlang, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Walser, R. (2003): *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, hrsg. v. B. Echte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Walt, Chr. (2015): *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld.
- Žmegač, V. (1999): "Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellation der Jahrhundertwende", in: *Robert Walser und die moderne Poetik*, hrsg. v. D. Borchmeyer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 21-36.
- Zymner, R. (2006): "Sinnbild, Lehrgedicht und Andachtsgemähl. Zum systematischen Zusammenhang von Parabel und Emblem in der Literatur der Frühen Neuzeit", in: *Ästhetische Transgressionen: Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. M. Scheffel, S. Grothues, R. Sassenhausen, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 101-121.

Zymner, R. (2009): *Kleine Prosaformen der Moderne. Kontinuität in der einfachen Form: Kafkas Denkbilder*, in «Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes», vol. 56, 2009, pp. 161-176.