

Innovación y cambio literario en Nebeneinander de Georg Kaiser

MANUEL MALDONADO ALEMÁN
Universidad de Sevilla

En el seno de la teoría de la literatura se vienen discutiendo en los últimos años, una vez más, ahora desde la perspectiva de las nuevas corrientes teóricas, especialmente la sistémica¹, cuestiones relativas al cambio literario². Se trata ante todo de describir y explicar los factores que originan la evolución y cambio de las manifestaciones literarias, las características de su desarrollo y la naturaleza específica del resultado alcanzado. Se piensa que el cambio literario es consecuencia de la interacción interna y externa de los elementos constitutivos de un *sistema literario*³ y se examinan tanto la evolución intrasistémica de

¹ Vid. S. J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1989. D. Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen, 1990. G. Jäger, «Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems», en M. Titzmann (ed.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, 1991, pp. 221-244. S. J. Schmidt (ed.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen, 1993. A. Barsch/ G. Rusch/ R. Viehoff (eds.), *Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion*, Frankfurt am Main, 1994. G. Jäger, «Systemtheorie und Literatur. Teil I. Der Systembegriff der Empirischen Literaturwissenschaft», en *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 19/1 (1994), pp. 95-125. A. Barsch, «Probleme einer Geschichte der Literatur als Institution und System», en *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 19/2 (1994), pp. 207-225. C.-M. Ort, «Systemtheorie und Literatur. Teil II. Der literarische Text in der Systemtheorie», en *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 20/1 (1995), pp. 161-178.

² Vid. particularmente M. Titzmann (ed.), *op. cit.* A. Barsch/ G. Rusch/ R. Viehoff (eds.), *op. cit.*, pp. 142 y ss.

³ Sobre la especificación del concepto de *sistema literario*, vid. la bibliografía expuesta en la nota 1.

un periodo como el cambio que se produce en un género o en un autor, y por supuesto el acontecido entre dos o más épocas.

Se entiende que la *comunicación literaria* que tiene lugar en el seno del sistema de la literatura se compone de un conjunto de *acciones comunicativas sociales*, realizadas intencionalmente bajo determinadas presuposiciones (convenciones, normas, valores, etc.) en una situación específica con la ayuda de un medio de comunicación (un texto) y conforme a una estrategia concreta. En el conjunto de acciones comunicativas literarias se diferencian cuatro *tipos* elementales de acciones según las funciones que asuman los participantes comunicativos: la producción, la transmisión, la recepción y la elaboración (en forma de comentarios, críticas, interpretaciones, traducciones, etc.) de los textos considerados literarios⁴. De la interrelación de estos cuatro tipos básicos de acciones resultan los procesos de comunicación literaria, cuya totalidad constituye el sistema de la literatura de una sociedad dada en un momento determinado.

Como factor aglutinante y fundamento común a las distintas acciones e interacciones que se producen en un mismo sistema literario actúa el *concepto de literatura* que han desarrollado los diferentes participantes en el sistema, un concepto que designa las ideas «die diese in bezug auf die Art, Bedeutung und Funktion von Literatur und auf das Verhältnis von Literatur und Lebenswelt/Gesellschaft entwickelt haben»⁵. Todo concepto de literatura es elemento constitutivo, imprescindible y determinante de un sistema literario e interviene, por esa razón, como *criterio de delimitación* de ese sistema frente a otros sistemas literarios. Consiguientemente, la especificación de los límites de un sistema literario ha de ir íntimamente vinculada a la aclaración del concepto de literatura que a él subyace.

Por cuanto se considera que los procesos de evolución y cambio son inherentes a los sistemas literarios se hace necesario diferenciar entre *variación* en el sistema y *transformación* del sistema⁶. La variación intrasistémica es ciertamente innovadora, pero transcurre dentro de las normas y regularidades constitutivas del sistema literario, las cuales no vulnera. En la transformación, sin embargo, la intensidad de la innovación altera sustancialmente los principios reguladores del sistema, prescinde de ellos y se produce un auténtico cambio literario sustentado por un nuevo concepto de literatura. «Ob eine Verletzung der Systemregularitäten einen neuen Zustand oder ein neues System inaugu-

⁴ Vid. S. J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, vol. I: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig-Wiesbaden, 1980, pp. 62 y ss. y cap. 5.

⁵ A. Barsch, «'Populäre Literatur' als Forschungsproblem einer empirischen Literaturwissenschaft», en *Wirkendes Wort*, 1 (1991), pp. 101-119, aquí p. 103.

⁶ Vid. M. Titzmann, «Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft», en M. Titzmann (ed.), *op. cit.*, pp. 395-438, aquí pp. 428 y ss.

riert, hängt von der Quantität und der Qualität der Teilmenge der Regularitäten ab, die verletzt werden»⁷.

Partiendo de estas consideraciones teóricas y siguiendo un procedimiento comparativo intertextual, es objeto de este trabajo analizar tanto la variación como la transformación de las características y regularidades constitutivas del concepto de literatura del expresionismo alemán, introducidas en la estructuración y temática que Georg Kaiser (1878-1945) otorga a uno de sus dramas más significativos, *Nebeneinander*; una obra a la que, sin embargo, la crítica literaria no ha concedido, a nuestro entender, la suficiente atención. Como marco de referencia que permita establecer el nivel y condición del cambio literario que *Nebeneinander* supone, elijamos *Von morgens bis mitternachts*, uno de los dramas de Georg Kaiser más representados desde su estreno en Múnich el 28 de abril de 1917 y que es considerado un 'clásico' del expresionismo alemán⁸.

Georg Kaiser mismo ya estableció en 1924 una relación explícita entre *Nebeneinander* y *Von morgens bis mitternachts*:

Nebeneinander ist das Endstück einer Trilogie, die nicht gleichen Stoff und gleiche Figuren verbindet, sondern derselbe Aufruf dröhnt dreimal: aus *Von morgens bis mitternachts* - *Kanzlist Krehler* - *Nebeneinander*. Dreimal springt die Mittelpunktsperson das besondere Ereignis an - mit simpelstem Zufall stößt es sie aus ihrem Alltag, staunend in Möglichkeiten von unermeßlicher Weite <...>. Langsame Vorbereitungen zu *Nebeneinander* sind *Von morgens bis mitternachts* und *Kanzlist Krehler* - meine Vorbereitungen zu mir selbst, der zum Pfandleiher des *Nebeneinander* vordrang. Schwer wie ein Weg durch Urwald, mit jedem Irrtum gegangen - mit jeder Gefahr gelebt⁹.

Al igual que otros dramas de Georg Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, una obra que no aparece estructurada en actos sino en dos partes divididas en siete escenas o estaciones, trata de la posibilidad de una auténtica renovación interior del ser humano¹⁰. Su acción transcurre entre la pequeña ciudad W. y la

⁷ *Ibid.*, p. 429.

⁸ Vid. a este respecto P. Pörtner/J. Schondorff (ed.), *Deutsches Theater des Expressionismus*, München, o. J., p. 16. W. Steffens, *Georg Kaiser*, Velber, 1969, p. 25. H. F. Koenigsgarten, «Georg Kaiser», en B. von Wiese (ed.), *Deutsche Dichter der Moderne*, Berlin, 1965, pp. 435-453, aquí p. 435. E. Schürer, *Von morgens bis mitternachts. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, 1975. R. Benson, *Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, 1987, pp. 148 y 175-176. H. Oehm, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München, 1993, p. 144.

⁹ G. Kaiser, Brief an Hans Theodor Joel, Grünheide, im März 1924, en G. Kaiser, *Werke*, ed. de W. Huder, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, 1971, vol. IV, p. 583.

¹⁰ En 1926, en la respuesta a una encuesta titulada *Wie ein Theaterstück entsteht*, Georg Kaiser manifiesta cómo concibió este singular drama: «Meine szenischen Werke haben stets denselben Ausgangspunkt: das Bedürfnis, diejenigen zu verteidigen, die im Schatten leben. Jeder Sache, die ich geschrieben habe, liegt das Gerechtigkeitsgefühl zugrunde. Das ist auch die einzige Entschuldigung dafür, daß ich gegen meinen Willen Berufs-Schriftsteller geworden bin <...> Ich erlag ganz einfach einem unwiderstehlichen Zwang, über Menschen zu schreiben, die das

gran ciudad B., esto es, entre Weimar y Berlín¹¹, y muestra el acontecer de un día en la vida de un empleado de banco, al que, como al resto de las figuras, no se le identifica por su nombre sino por su función: cajero¹². La obra comienza con su repentina huida de las limitaciones y monotonía impuestas por su trabajo y ambiente familiar, unas circunstancias que, desde un principio, se ponen de manifiesto mediante la configuración de un espacio dramático reducido y cerrado, un recurso típicamente expresionista: la minúscula caja del pequeño banco aprisiona al cajero, aislándolo casi herméticamente, lo que reduce su actividad a un repetitivo recuento de dinero. Las acotaciones escénicas iniciales destacan, a este respecto, sobre todo el aislamiento, la funcionalidad y el rígido orden jerarquizado predominantes en la entidad bancaria: «Kleinbankkassenraum. Links Schalteranlage und Tür mit Aufschrift: Direktor. In der Mitte Tür mit Schild: Zur Stahlkammer. Ausgangstür rechts hinter Barriere. Daneben Rohrsofa und Tisch mit Wasserflasche und Glas. Im Schalter Kassierer und am Pult Gehilfe, schreibend»¹³. También en el seno de su familia, el otro eje de la vida del protagonista, preponderan la incomunicación y el acentuado automatismo: «Alte Mutter am Fenster. Töchter am Tisch stickend - Wagner spielend. Frau die Küche besorgend. Von vier Wänden umbaut - Familienleben. Hübsche Gemütlichkeit des Zusammenseins <...>. Vertraulicher Zauber»¹⁴. Aquí, igualmente, las relaciones humanas se muestran —lo que se describe en un tono no falto de sátira grotesca— profundamente reglamentadas, mecanizadas y vacías, y el comportamiento de sus miembros se limita estrictamente al cumplimiento de la correspondiente función: hija, mujer, madre o padre. En este ambiente adverso, el cajero no es más que «<eine> fast sprachlos gewordene menschliche Maschine»¹⁵, exponente de la extrema alienación del individuo en la sociedad moderna.

Schicksal ungerecht behandelt hat <...>. Eines meiner erfolgreichsten Stücke *Von morgens bis mitternachts* kam <...> auf seltsame Weise zustande. Ich wollte nach Italien reisen und ging zur Bank, um meinen Kreditbrief ausstellen zu lassen. Ein alter, offenbar ganz armer Kassierer übernahm die Erledigung. Während ich da saß und wartete, kam mir der Gedanke, daß der Mann eigentlich töricht war. Warum nahm er nicht den fertigen Kreditbrief an sich und reiste selbst nach dem Süden? Hatte ich ein größeres Recht als er, das Leben zu genießen? Kaum in Rom angelangt, trieb es mich, ein Stück über die Sache zu schreiben» (G. Kaiser, *Werke, op. cit.*, vol. IV, p. 592).

¹¹ Vid. W. Huder, «Von morgens bis mitternachts», en A. Arnold (ed.), *Georg Kaiser*, Stuttgart, 1980, pp. 61-65, aquí p. 61.

¹² Siguiendo los recursos técnicos utilizados por Frank Wedekind y August Strindberg en sus dramas, los personajes de *Von morgens bis mitternachts* aparecen configurados a modo de tipos carentes de particularidades individuales, identificables únicamente por su función social: 'Kassierer'; 'Mutter'; 'Frau'; 'Erste, zweite Tochter'; 'Direktor'; 'Kellner'; 'Mädchen der Heilsarmee', etc.

¹³ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, en G. Kaiser, *Werke, op. cit.*, vol. I: *Stücke 1895-1917*, p. 465.

¹⁴ *Ibid.*, p. 488.

¹⁵ M. Durzak, *Das expressionistische Drama: Carl Sternheim - Georg Kaiser*. München, 1978, p. 125.

La aparición en el pequeño banco de una atractiva italiana que pretende retirar 3.000 marcos desencadena la huida del protagonista de la funcionalidad y del automatismo. Impresionado por la belleza, la riqueza material y el exotismo evocado por la mujer, el cajero desfalca 60.000 marcos con la esperanza de iniciar con ella, en Italia, una nueva vida, auténtica e intensa, según le sugiere el comentario del director del banco:

Diese Dame aus Florenz - die aus Florenz kommen will - ist Ihnen schon einmal eine Erscheinung wie diese vorm Schalter aufgetaucht? Pelz - parfümiert. Das riecht nachträglich, man zieht mit der Luft Abenteuer ein! — Das ist die große Aufmachung. Italien, das wirkt verblüffend - märchenhaft. Riviera - Mentone - Bordighera - Nizza - Monte Carlo!¹⁶.

Estas palabras producen en el cajero un efecto tan inmediato como inesperado:

An die Stelle der räumlichen Einferchung in den Bankraum tritt die italienische Riviera, an die Stelle der sklavischen Reglementierung die Freiheit des Abenteurers, an die Stelle der Unterordnung unter das Geld, dessen Werkzeug er in der Bank ist, das improvisierende Verfügen über das Geld <...>¹⁷.

Pero más que de la reflexión y de la determinación consciente, antes que una acción de disconformidad u oposición deliberada, emprendida con un claro objetivo, la huida es resultado de una «sinnliche Verzauberung»¹⁸, de un impulso irracional y vitalista¹⁹, que al derivarse de un malentendido llevará al protagonista a un continuado fracaso. En vez de una aventurera, de un ser de vida

¹⁶ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, op. cit., p. 471.

¹⁷ M. Durzak, op. cit., p. 127.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ En esta actitud del cajero es manifiesta la influencia que ejercieron sobre Georg Kaiser los postulados filosóficos de Friedrich Nietzsche, un influjo que el propio escritor reconoció explícitamente en 1926: «Ich kenne nur zwei Unsterbliche: Plato und Nietzsche. Wenn ich auf eine einsame Insel verbannt würde, hätte ich an den Büchern dieser Beiden vollauf genug» (G. Kaiser, *Werke*, op. cit., vol. IV, p. 591). Por otro lado, como afirma Ernst Schürer, «seine Vision von der Erneuerung des Menschen hat ihren Ursprung in Nietzsches Schriften. Wie dieser forderte Kaiser die Umwertung aller Werte und die dionysische Bejahung des diesseitigen Lebens. In seinen frühen Dramen wird deshalb immer wieder der Kampf zwischen dem Geist, dem Widersacher des Lebens, und einem irrationalen Vitalismus dargestellt» (E. Schürer, «Georg Kaiser und die Neue Sachlichkeit (1922-1932): Themen, Tendenzen und Formen», en H. A. Pausch / E. Reinhold (eds.), *Georg Kaiser*, Berlin, 1980, pp. 115-138, aquí p. 119). Sobre la influencia de Nietzsche en la obra de Georg Kaiser, vid. W. Reichert, «Nietzsche and Georg Kaiser», en *Studies in Philology*, 61 (1964), pp. 85-108. G. Martens, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart, 1971. G. Martens, «Nietzsches Wirkung im Expressionismus», en B. Hillebrand (ed.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, vol. 2, Tübingen, 1978. G. C. Tunstall, «The Turning Point in Georg Kaiser's Attitude toward Friedrich Nietzsche», en *Nietzsche-Studien*, 14 (1985), pp. 314-336. H. Oehm, op. cit., pp. 9 y ss.

irregular como aquél pensaba, la mujer que produce sus ilusiones es una acomodada italiana, de vida ordenada, que acompaña a su hijo en un viaje de estudios. Enfrentado a la realidad, la profunda decepción desencadena un proceso de autoconocimiento: en un campo nevado donde busca refugio, el cajero reflexiona, a modo de monólogo, sobre los verdaderos motivos de su huida y manifiesta la imperiosa necesidad de una renovación de su existencia. El estilo telegráfico y expresión extática transmiten con precisión la extrema excitación y ansias de cambio que caracterizan su estado de ánimo:

Ich bin doch neugierig. Meine Spannung ist gewaltig geschwollen. Ich habe Grund, mich auf die wichtigsten Entdeckungen gefaßt zu machen. Im Fluge gewonnene Erfahrungen stehen mir zur Seite. <...> Ich bin bereit, jedem Vorfall eine offene Brust zu bieten. Ich besitze untrügliche Zeichen, keinem Anspruch die Antwort schuldig zu bleiben. Ich bin auf dem Marsche - Umkehr findet nicht statt²⁰.

Con todo, el cajero muestra una ostensible incapacidad para alcanzar una auténtica transformación interior. Su lógica discursiva sigue siendo la de un cajero al que subyace el convencimiento de que el dinero sustraído puede proporcionarle los valores que anhela. Según su convicción, el cambio existencial no es más que una mercancía que puede comprarse. Sus palabras revelan con claridad su inepticia para abandonar el mundo mercantilista del que pretendió escapar:

Ich muß bezahlen!! — Ich habe das Geld bar!! — Wo ist Ware, die man mit dem vollen Einsatz kauft?! Mit sechzigtausend -und dem ganzen Käufer mit Haut und Knochen?! — *Schreiend*. Ihr müßt mir doch liefern — ihr müßt doch Wert und Gegenwert in Einklang bringen!!!!²¹

Pero la verdadera intención de Georg Kaiser no es mostrar el ambiente social o la interioridad psicológica de un desfalcador. Su objetivo, superando cualquier propensión al psicologismo, va más allá: abstraer, concretamente, la esencia de una sociedad y civilización modernas que en su conjunto han sustituido el principio de calidad por el de cantidad, han reemplazado los valores espirituales por un acentuado egoísmo e interés material. O sea, «Kaiser <geht es> weniger um eine ökonomische Analyse der gesellschaftlichen Zusammenhänge, als vielmehr um die Auswirkung der Geldwirtschaft auf die Wertungen und das Lebensgefühl des einzelnen und seiner Kultur»²². En este sentido, las distintas estaciones que recorre el protagonista en la segunda parte del drama, que transcurren entre el mediodía y la medianoche, fundamental-

²⁰ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, op. cit., p. 482.

²¹ *Ibid.*, p. 483.

²² H. Oehm, op. cit., pp. 144-145.

mente en la ciudad B., muestran la profunda degradación del individuo en la civilización urbana, son plasmación dramática de la destrucción de la identidad personal en la sociedad moderna.

A esta segunda parte pertenece uno de los fragmentos auténticamente innovadores del drama: la escena de masas en el palacio de deportes, donde entre «Pfeifen, Heulen, Meckern geballter Zuschauermenge aus Höhe und Tiefe»²³ se celebra «ein Sechstagerennen». El cajero acude a esta competición, a diferencia de su indumentaria anterior, en traje convencional burgués: «Kassierer im Frack, Frackumhang, Zylinder, Glacés»²⁴. Sin embargo, no es la carrera lo que en realidad le interesa, sino la «Massensuggestion»²⁵, el extremo entusiasmo colectivo que magnetiza a la masa de espectadores: «Fanatisiertes Geschrei. Brüllende Nacktheit. Die Galerie der Leidenschaft! <...> Hier vorzustoßen ist Erlebnis <...>. Wogender Menschheitsstrom. Entkettet - frei <...>. Freie Menschheit. Hoch und tief - Mensch. Keine Ringe - keine Schichten - keine Klassen»²⁶. En las acotaciones escénicas se refleja con precisión el embate de pasiones en este escenario febril: «Heulendes Getöse», «Furchtbarer Lärm», «Wahnsinniger Beifall», «Betäubendes Schreien», «Ekstase»²⁷. Y el cajero, fascinado por la histeria colectiva, hasta llega a afirmar: «Hier ist die Schlacht in vollem Betrieb»²⁸. En este ambiente de apasionamiento impetuoso y sugestivo, en medio del éxtasis magnetizante que desindividualiza al sujeto y lo desvincula de la unicidad, sumiéndolo en la condición anónima del hombre-masa, el cajero espera encontrar una intensa plenitud vital, una «freie Menschheit», una auténtica liberación de las imposiciones y convencionalismo social. A fin de excitar al máximo el estado emocional de la masa de espectadores, el cajero opta por premiar al ganador de la carrera con 50.000 marcos. Sin embargo, con la repentina aparición «seiner Hoheit», el emperador, en la tribuna, y tras los primeros acordes del himno nacional, la multitud se somete de inmediato a la más alta autoridad y se impone un devoto silencio. Con determinación, la tradición triunfa sobre la masa; el dinero no consigue su objetivo. La esperanza de plenitud deriva en desilusión. Finalmente el cajero retira su oferta y se va²⁹.

²³ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, op. cit., p. 490.

²⁴ *Ibid.*, p. 492.

²⁵ S. Vietta / H.-G. Kemper, *Expressionismus*, München, 5ª ed., 1994, p. 87.

²⁶ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, op. cit., p. 494-498.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 497.

²⁹ Esta escena, que evidencia una disposición crítica frente al emperador Guillermo II, provocó en 1917 la prohibición del drama por parte de la censura prusiana. Tan sólo tras la abdicación del emperador en 1918 y la abolición de la censura volvió a ser representado. Por otro lado, como manifiesta Silvio Vietta, la escena en el palacio de deportes, donde «größtstädtische Masse als eine sensationslüsterne, suggestible Größe <erscheint>, die käuflich, manipulierbar und durch blutige Spektakel zu berauschen ist», tiene un efecto premonitorio. Pues «eine solche Sportpalastszene <nimmt> die Massensuggestion eines Mannes wie Goebbels kritisch <... vorweg>, der

La siguiente escena, dominada por un humor grotesco, muestra al protagonista en el apartado de un salón de baile, donde buscará la autenticidad en la sensualidad y el erotismo. Pero una vez más fracasa. Ninguna de las figuras femeninas es lo que aparenta. La máscara que llevan, que pone de manifiesto de forma extrema su condición arquetípica y desindividualizada, oculta la fealdad que las envuelve. Una vez más el cajero opta por marcharse y seguir buscando.

La decepción le conduce al local del Ejército de Salvación, la última estación de su intenso caminar. Aquí tratará de encontrar en la confortación religiosa, en el arrepentimiento y en la penitencia, la renovación espiritual del alma. Siguiendo el ritual del Ejército de Salvación, el cajero realiza confesión pública de sus errores y expresa su arrepentimiento piadoso: «ich suche nach dem Bekenntnis die Buße»³⁰. Ahora reconoce la única verdad vivida desde su precipitada huida. Su febril caminar de estación en estación se ha fundamentado en un principio falso:

Ich verberge mich nicht mehr, ich bekenne. Mit keinem Geld aus allen Bankkassen der Welt kann man sich irgendwas von Wert kaufen. Man kauft immer weniger, als man bezahlt. Und je mehr man bezahlt, um so geringer wird die Ware. Das Geld verschlechtert den Wert. Das Geld verhüllt das Echte - das Geld ist das armseligste Schwindel unter allem Betrug!³¹

Su clarividencia le induce a renunciar al dinero y entregarse a la policía. Resuelto, arroja lo sustraído ante los miembros de la comunidad. Pero una vez más la cruel realidad le depara una inmensa decepción: en contra de lo esperado, la piadosa comunidad, esclava de la codicia, entabla una encarnizada lucha por la apropiación del dinero arrojado. La regeneración moral de los congregados es, de hecho, inexistente. Así y todo, éste no será el último desengaño. Pues precisamente la 'Mädchen der Heilsarmee', la joven que no ha participado en la batalla por el dinero y con la que el cajero espera iniciar una auténtica relación vital sustentada en el amor sincero, que le otorgue «Sinn und Ziel und Zweck»³², le denuncia a la policía para obtener así la recompensa ofrecida por él. En vez de transformación y autenticidad, el cajero experimenta traición³³.

nicht nur zu irgendeiner 'Schlacht' anheizte, sondern eben dort -im Sportpalast - zum 'totalen Krieg' und das, wie bei Kaiser, unter 'wahnsinnigem Beifall'. 'Ekstase'» (S. Vietta / H.-G. Kemper, *op. cit.*, p. 88).

³⁰ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, *op. cit.*, p. 515.

³¹ *Ibíd.*

³² *Ibíd.*, p. 516.

³³ A este respecto, como expone Renate Benson, «ist <es> typisch für Kaisers Ironie in diesem Stück, daß die Dame, die den Kassierer dazu verleitet, das ihn aus der Bahn werfende Verbrechen zu begehen, eine vollkommen aufrichtige Natur ist, während das Mädchen der Heilsarmee, das selbstlose Liebe und Vergebung der Sünden predigt, sich als Heuchlerin erweist» (R. Benson, *op. cit.*, p. 170).

Finalmente asume su desencanto: «Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise - nun zeigt sein fingerhergewinktes Zeichen den Ausweg - wohin?!!»³⁴. Ese «wohin?» queda sin respuesta. El cajero se pega un tiro en el pecho.

El malentendido que desencadenó la huida inicial presagiaba ya la extrema decepción del final. Poco a poco el prematuro optimismo del principio va desapareciendo hasta derivar en una absoluta desilusión. En suma, el cajero, es víctima de un mundo hipócrita y corrompido. «Angesichts des quantitativen Maßstabs des Geldes werden die persönlichsten Werte und Verhältnisse des Individuums zu beliebig austauschbaren und ersetzbaren Äquivalenzbeziehungen degradiert»³⁵. Por eso, «niemand wird durch seinen phantastischen Opfergang erlöst, niemand bekehrt»³⁶. Su muerte, «als qualitativen Sprung aus dieser Wirklichkeit hinaus»³⁷, es consecuencia del profundo desengaño recibido de una sociedad sustentada en la materialidad mercantilista. En ese sentido, *Von morgens bis mitternachts* muestra cómo la renovación existencial del ser humano, cómo la consecución del 'hombre nuevo' tan proclamado por el expresionismo alemán fracasa ante el poder corruptor del dinero. «Man kauft immer weniger, als man bezahlt»³⁸; esta frase pronunciada por el cajero casi al final de la obra, además de constituir su esencia conceptual, da respuesta a la cuestión central planteada por el drama: ¿puede proporcionar el dinero la plenitud existencial, el genuino sentido de la vida, la autenticidad? Más que el cajero, el dinero es a la postre el verdadero protagonista del drama. Las distintas escenas muestran su inmenso poder:

Wenn <der Kassierer> Riesensummen im Sportpalast aussetzt, wenn er im Ballhaus die 'Puppen' tanzen läßt und die Sektpfropfen knallen, wenn er in der Heilsarmee Menschen in einen geldgeilen Haufen verwandelt, demonstriert er immer dasselbe: die Macht des Geldes, die Käuflichkeit der Menschen und zugleich die Seelenlosigkeit und innere Hohlheit der zur käuflichen Ware gewordenen Welt und des automatisierten Menschen³⁹.

El dinero, además, al igual que la figura del cajero en cuyo nombre siempre está presente, otorga unidad a un drama estructurado en estaciones que, en

³⁴ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, op. cit., p. 517.

³⁵ H. Oehm, op. cit., p. 144.

³⁶ W. Huder, op. cit., p. 62.

³⁷ S. Vietta / H.-G. Kemper, op. cit., p. 88.

³⁸ G. Kaiser, *Von morgens bis mitternachts*, op. cit., p. 515.

³⁹ S. Vietta / H.-G. Kemper, op. cit., p. 91. En esta concepción del dinero y de la sociedad moderna expuesta por Georg Kaiser en *Von morgens bis mitternachts* es ostensible la influencia de la obra aparecida en 1900 *Philosophie des Geldes*, del sociólogo Georg Simmel, según la cual en la era moderna el dinero se ha convertido en un elemento determinante, en una «zusammenfassende, alles Einzelne tragende und durchdringende Macht», en el máximo exponente «der Reduktion qualitativer Bestimmungen auf quantitative» (G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, Berlin, 7ª ed., 1977, pp. 552 y 291).

cuanto a su contenido y configuración formal, mantienen una relativa independencia⁴⁰. Siguiendo la técnica utilizada por August Strindberg en la obra *Nach Damaskus*, la estructuración de *Von morgens bis mitternachts* renuncia deliberadamente a la finalidad y causalidad de la acción dramática, como también a la funcionalidad de sus partes constitutivas⁴¹. En consecuencia, la acción no transcurre siguiendo el esquema tradicional de exposición-nudo-desenlace, sino según una simple disposición consecutiva de las distintas etapas por las que pasa el protagonista. Exclusivamente la evolución interna del personaje principal, y no el argumento mismo de la obra, determina la estructuración dramática⁴². O lo que es lo mismo, «die Einheit der Handlung <wird> durch die Einheit des Ich ersetzt, <... und das> Handlungskontinuum <wird> in eine Szenenfolge aufgelöst»⁴³. Cada estación del drama, a pesar de ser elemento constitutivo de una determinada sucesión, mantiene así su propia autonomía, constituye en sí misma un característico drama corto con su correspondiente clímax; configura, en definitiva, 'ein Stück im Stück', tal como corresponde al tipo dramático que Volker Klotz denomina «offene Form»⁴⁴.

⁴⁰ Vid. a este respecto F. Stefanek, «Zur Dramaturgie des Stationendramas», en W. Keller (ed.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, 1976, pp. 383-404.

⁴¹ No obstante, a diferencia de August Strindberg, quien articula las estaciones como un ir y volver, a modo de círculo, Georg Kaiser organiza la sucesión de estaciones de forma rectilínea, «bis zum tragischen Ende, bis zum Tod des Kassieres»; además, estas estaciones «führen nicht näher ans Ziel, sondern nur weiter von ihm ab» (W. Hinck, *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen, 1973, pp. 50 y 39). Sobre la influencia de August Strindberg en el drama expresionista alemán, vid. especialmente H.-P. Bayerdörfer / H. O. Horch / G.-M. Schulz (eds.), *Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890-1925)*, Neumünster, 1983. H. Oehm, *op. cit.*

⁴² Ello está en relación con la concepción artística de Georg Kaiser, expuesta en sus escritos teóricos, según la cual escribir un drama no es otra cosa que «einen Gedanken zu Ende denken» (G. Kaiser, «Der Mensch im Tunnel. Der Dichter und das Drama», en G. Kaiser, *Werke, op. cit.*, vol. IV, p. 579). Al identificarse la creación artística con el acto de 'pensar', las figuras dramáticas, carentes de propiedades individuales, se configuran a modo de encarnación abstracta de determinados pensamientos. Consecuentemente, la progresión de la acción dramática ha de coincidir con el mismo desarrollo expositivo de la idea subyacente. Esto es, «Kaiser abstrahiert die psychologisch motivierten, durch konstante Eigenschaften ausgezeichneten dramatischen Charaktere zu Figuren in einem experimentellen Denkspiel und macht sie zu Trägern bestimmter Denkhaltungen» (H. Oehm, *op. cit.*, p. 150). Sobre la teoría dramática de Georg Kaiser, vid. K. Kändler, «Die Sinnlichkeit des Gedankes». Zur Dramaturgie Georg Kaisers», en *Weimarer Beiträge*, 24/9 (1978), pp. 5-23. M. Durzak, «Georg Kaisers Theorie des Dramas», en A. Arnold (ed.), *op. cit.*, pp. 30-36. W. Huder, «Georg Kaiser - Dramatik und Dramaturgie», en H. A. Pausch / E. Reinhold (eds.), *op. cit.*, pp. 17-40; también en W. Huder, *Von Rilke bis Cocteau: 33 Texte zu Literatur und Theater im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1992, pp. 188-207. M. Siguán Boehmer, *L'Expressionisme i el teatre*, Barcelona, 1988.

⁴³ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, 4ª ed., 1967, p. 47.

⁴⁴ Vid. V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 11ª ed., 1985, pp. 99 y ss.

Los distintos recursos dramáticos utilizados por Georg Kaiser, fundamentalmente la división en estaciones y la tipificación de los personajes, permiten superar, por otra parte, la restricción de la perspectiva dramática a lo particular y concreto, a los ambientes tan propios del drama naturalista⁴⁵, al «äußeres Erscheinungsbild von Wirklichkeit»⁴⁶, y posibilitan, gracias a esa acentuada tendencia a la abstracción, penetrar en la esencia y determinar las características intrínsecas de la civilización y sociedad modernas. De este modo, con ayuda de esos recursos formales, Georg Kaiser logra mostrar que la degradación del ser humano a una simple función y la deformación alienante de su unicidad cualitativa es sustancial en la era técnico-industrial.

Y precisamente en cuanto a la estructuración y medios dramáticos utilizados, además de por su temática, ya se observan notables diferencias entre *Von morgens bis mitternachts* y *Nebeneinander*.

Nebeneinander, un drama escrito en 1923, presenta tres acciones independientes que se relacionan entre sí mediante una carta leída en las primeras escenas. Las tres acciones transcurren de manera estrictamente paralela, simultáneamente, encontrando de este modo el 'Nebeneinander' del título plasmación en la configuración formal del drama. En realidad, este *Volksstück 1923 in fünf Akten*, como dice el subtítulo, se estructura en tres minidramas, compuesto cada uno de cinco escenas.

En la primera acción dramática un prestamista encuentra por casualidad, en un frac que acaba de ser empeñado, una carta olvidada dirigida a una joven de nombre Luise, en la que su ex prometido Neumann le confirma imposible, pese a que ello probablemente supondrá el suicidio de la joven, la definitiva ruptura de relaciones. La misiva, cuya dirección al limpiar el frac se ha hecho ilegible, rompe la rutina en la vida del prestamista y le despierta de repente el sentido de la responsabilidad por los demás: «Son kann es einen Menschen überfallen - mitten im Alltag <...>. Der Zufall wächst in riesigen Zwang - hier ist nun jeder verpflichtet!!»⁴⁷. El protagonista, que hasta ahora ha sustentado su existencia en la necesidad ajena, experimenta un súbito cambio, una auténtica renovación interior, como ya muestra la primera escena del drama: su negativa a aceptar el

⁴⁵ Las consecuencias de la perspectiva dramática naturalista, que deliberadamente se circunscribe al 'Milieu', son evidentes. Como expone Silvio Vietta, «die dahinter liegende Problematik der modernen Produktions-, Denk- und Lebensformen, die in der Verelendung von Kleinbürgertum und Proletariat nur als Spitze des Eisbergs zu Tage tritt, verschwindet ganz hinter dem breit ausgemalten Vordergrund des Milieus. Das hat dem Naturalismus den Vorwurf eingetragen, an der Oberfläche der modernen Wirklichkeit zu 'kleben', deren Wesen aber nicht zu erfassen» (S. Vietta / H.-G. Kemper, *op. cit.*, p. 83. Vid. también G. Lukács, «Überwindung des Naturalismus», en G. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. de P. Ludz, Neuwied, 1970, pp. 462-468, aquí p. 462).

⁴⁶ S. Vietta / H.-G. Kemper, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁷ G. Kaiser, *Nebeneinander. Volksstück 1923 in fünf Akten*, en G. Kaiser, *Werke, op. cit.*, vol. II: *Stücke 1918-1927*, pp. 285 y 325.

empeño de una vieja pipa la revoca de inmediato tras leer la carta. Ahora, hasta está dispuesto a pagar una elevada suma por ella. Repentinamente, el provecho o ganancia material deja de interesarle. A fin de salvar a la joven y evitar sentirse culpable de su muerte, se pone en camino; pues según su convicción, «es wird alles ohne Sinn, wenn nicht alles jederzeit bereit ist, um einem einzigen Menschen das Leben zu retten!!!»⁴⁸.

En su agitada búsqueda el prestamista recorre varias estaciones y siempre, en cada una de ellas, al solicitar ayuda, experimenta lo mismo: indiferencia y rechazo. En la pensión Elvira, donde Neumann tenía su residencia, se le deniega categóricamente cualquier información sobre él. En el casino, lugar de encuentro de Luise y Neumann al que el protagonista, a fin de garantizarse el acceso, acude vestido con un costoso abrigo de la casa de empeños, se le acusa de robo y es detenido. En la comisaría de policía, donde trata de aclarar el malentendido, se le niega explícitamente cualquier apoyo o asistencia.

Por causa de la denuncia de robo, el prestamista pierde la licencia y se decreta el cierre de su negocio. Llevado a la ruina, desengañado, decide poner fin a su vida y a la de quien siempre le ha acompañado fielmente: su hija.

Siguiendo la acentuada tendencia a la abstracción del drama expresionista y a fin de poner de manifiesto la auténtica naturaleza de la civilización y sociedad modernas, los distintos escenarios o estaciones que el prestamista recorre tienen un valor simbólico: en la casa de empeños se muestra la gravedad de la crisis económica de un sistema capitalista de producción que obliga al ser humano, a fin de sobrevivir, a empeñar los bienes adquiridos en tiempos de prosperidad; en la pensión Elvira se evidencia la displicencia del mundo moderno; en el casino la desconsideración de los hábitos sociales; y en la comisaría la indiferencia deshumanizada de la legalidad vigente.

En contraste con el altruismo solidario del prestamista, la sociedad manifiesta su más absoluta impasibilidad ante la desgracia y necesidad ajena. Por doquier predomina el egoísmo más atroz; cada escena muestra, «daß die Menschen nicht füreinander oder miteinander, sondern einfach nebeneinander <leben>»⁴⁹. La vida en la ciudad es una lucha despiadada de todos contra todos, propia de un combate de boxeo, el cual, no por casualidad, por boca del comisario, el representante del orden, se establece como símil de esa realidad social: «Schwergewicht? — Zweimal in den Seilen? — Linker Kinnhaken? — Mit Magenschlag knock-out? — Wissen Sie, das ist der einzige Sieg, für den ich mich erwärmen kann. Es sollte überhaupt die Parole werden: jeder gegen jeden - knock-out!»⁵⁰. A la postre, la autenticidad innegable de la generosidad fraternal, que el prestamista ejemplariza, muestra la imperiosa necesidad de una ver-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁹ M. Kuxdorf, *Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers*, Bern-Frankfurt am Main, 1971, p. 132.

⁵⁰ G. Kaiser, *Nebeneinander*, op. cit., p. 327.

dadera renovación existencial del ser humano, de una profunda regeneración interior. La integridad moral del prestamista, exponente del 'hombre nuevo', pone, en suma, en evidencia la displicencia impasible y egoísta de una sociedad deshumanizada: «durch ihn soll die Menschheit auf ihr Verschüttetsein aufmerksam gemacht werden»⁵¹.

En este sentido, aunque el suicidio del protagonista, con el que finaliza la primera y principal acción dramática de *Nebeneinander*, es ciertamente un acto de desesperación, fruto del continuo desencanto experimentado, esa fatalidad en absoluto viene a cuestionar la legitimidad efectiva de su entrega abnegada. Tanto más cuanto que el prestamista, pese a que acaba ocurriéndole aquello de lo que quería preservar a la joven, siente su fracaso 'externo' como un triunfo subjetivo; pues, en suma, en su interioridad ha reafirmado su identidad y el altruismo ha prevalecido sobre el interés egoísta. Por consiguiente, no es la propia consecución del objetivo propuesto lo que otorga licitud a su acción generosa, sino exclusivamente «für einen fremden Menschen sich auf den Weg gemacht zu haben!-Darin liegt der Sinn und die Vollendung des Abenteuers»⁵².

Es así que al igual que en *Von morgens bis mitternachts*, también en *Nebeneinander*, por medio de la acción del prestamista, Georg Kaiser proclama que la renovación interior del ser humano no ha de sustentarse, primariamente, en un cambio social o ideológico, sino ante todo en una regeneración individual del sujeto. La renovación espiritual debe comenzar por el individuo y, a partir de ahí, extenderse a toda la sociedad. En ese proceso de transformación existencial no es determinante el efecto producido sobre los demás, o sea, el resultado social obtenido; antes al contrario, el valor preciso de la renovación individual se deriva de la intensidad y determinación con la que el sujeto la emprende, de su fuerza y autenticidad interior, tal como lo expone Georg Kaiser en su escrito programático *Formung von Drama*:

Darstellung von Energie ist dem Menschen aufgegeben - mit dem natürlichen Gebot seiner Vitalität. Die befiehlt allein und einzig. So gelingt endlich die Sichtung von Zweck des Seins, der von düstern Mutmaßungen noch mannigfach umschwärmt und geschwärzt. Zweck ist Energie - von Ursprung bis in die Vollendung. Energie um der Energie willen - da fällt Tun und Sein des Tuns ineins; die Ergebnisse sind nebensächlich.

Suche nach äußerster Darstellung von Energie ist Weg des Menschen. Aufgerichtet und umgeworfen schon zahllose Möglichkeiten. Alles ist Durchgang zur mächtigeren Darstellung. Nicht um des Knalleffektes - um der Darstellung willen. Mit Ziel - mit Zweck des Endes sänke der Mensch zusammen zur affigen Ungeburt. Er lebt, pocht Atem um der Auferstehung willen. Die ist immer das Heute - das Nun - die pralle Sekunde⁵³.

⁵¹ M. Kuxdorf, *op. cit.*, p. 134.

⁵² G. Kaiser, *Nebeneinander*, *op. cit.*, p. 337.

⁵³ G. Kaiser, *Werke*, *op. cit.*, vol. IV, p. 572-573.

De aquí se deduce que también en el fracaso social, igualmente ante la ausencia práctica de efecto objetivo puede manifestarse en toda su intensidad la renovación espiritual del individuo. Y precisamente la evolución dramática que experimentan los dos protagonistas en *Von morgens bis mitternachts* y *Nebeneinander* muestra el alcance de esta idea fundamental.

Ante esta similitud acerca del motivo central de la renovación existencial del ser humano que se evidencia en ambas obras, cabe preguntar dónde radican concretamente las diferencias que permitan determinar la naturaleza del cambio literario que *Nebeneinander* representa. Incluso habría que plantear si, efectivamente, en *Nebeneinander* se produce un cambio del concepto de literatura de Georg Kaiser.

Limitándonos primeramente a las dos figuras principales, se constata que, por más que comparten un destino común, son notables las diferencias que las separan. Ambos personajes muestran, de hecho, dos caracteres completamente distintos. Mientras que el cajero, movido exclusivamente por un interés personal, espera encontrar la plenitud vital en el placer extático y en la excitación pasional extrema que le proporciona un escenario propio de la gran ciudad, el prestamista, sacrificando su propia persona e impulsado por un altruismo filantrópico, materializa su renovación existencial en la ayuda desinteresada al necesitado. A diferencia de la actuación del cajero, cuyo objetivo personal de erigirse en un 'superhombre dionisíaco' es tanto más alcanzable cuanto menor sea la consideración hacia los demás, el comportamiento del prestamista se caracteriza, desde un principio, por la entrega solidaria y responsabilidad moral por el prójimo⁵⁴. Por medio de su figura, el motivo central de la renovación humana adquiere en *Nebeneinander* una nueva dimensión: una particularización ético-social que impulsa a ayudar incondicional y desinteresadamente al necesitado, incluso si ello implica la renuncia a la propia persona. De este modo, el vitalismo desmesurado de *Von morgens bis mitternachts*, inspirado en la filosofía de Friedrich Nietzsche, es sustituido en *Nebeneinander* por una visión ético-social de la transformación interior del ser humano. Al mismo tiempo, a diferencia de *Von morgens bis mitternachts*, donde «das Erneuerungsstreben <...> in eine unbestimmte, bloß geahnte neue Welt <drängt>»⁵⁵, en *Nebeneinander* la consecución del hombre nuevo, la renovación interior del ser humano se va a concretar en una acción determinada, realizada con un objetivo preciso y siguiendo una máxima definida.

Pero esta transición de una concepción vitalista de la renovación existencial a una consideración ético-social, pese a que supone, ciertamente, una importante innovación, no comporta, en el sentido expuesto en las consideraciones

⁵⁴ Así, mientras que el cajero abandona a su mujer e hijas sin el menor escrúpulo, al prestamista, en su caminar, siempre le acompaña su hija y ésta incluso le es fiel hasta el trágico final.

⁵⁵ W. Hinck, *op. cit.*, p. 41.

teóricas presentadas al principio, un cambio del concepto de literatura del expresionismo alemán. Esta variación, aunque es, en efecto, innovadora, no altera sustancialmente las normas y regularidades constitutivas del sistema literario expresionista puestas de manifiesto en *Von morgens bis mitternachts*. En este caso se trata, exclusivamente, de un cambio intrasistémico, de una modificación interna de los principios reguladores del expresionismo. Pues, en definitiva, al igual que *Von morgens bis mitternachts*, la tragedia protagonizada por el prestamista en *Nebeneinander* es, en cuanto a su estructura y temática, un típico drama expresionista, construido según el modelo estacional desarrollado por August Strindberg. También aquí la división en estaciones, la tipificación abstracta de los personajes y la simbología del espacio dramático son características inherentes.

Pero con la acción dramática del prestamista concluyen las peculiaridades expresionistas de *Nebeneinander*. Por su estructuración y temática, las otras dos acciones del drama implican una alteración sustancial de las normas reguladoras del expresionismo literario. Ambas representan una auténtica transformación sistémica: en ellas se materializa la transición al concepto de literatura de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*). Por ende, la estructuración triádica de *Nebeneinander*, junto con la intencionalidad objetivizadora que a esta subyace, sustentan un significativo cambio literario.

Mientras que en *Von morgens bis mitternachts* la realidad dramática se muestra de manera estrictamente subjetiva, por medio de una sola perspectiva, la del protagonista, en *Nebeneinander*, por el contrario, se presenta más completa y objetiva, incluso relativizada, gracias precisamente a las acciones paralelas que articulan el drama. Así, si en la primera acción dramática el prestamista sucumbe fatalmente ante una realidad adversa, simultáneamente, y en contraposición a ello, Luise, la joven que él creía en peligro, encuentra en la segunda acción dramática la anhelada felicidad⁵⁶. Tras el desengaño que sufre al ser abandonada por Neumann, Luise huye de la urbe, de la hostil soledad, y se refugia en el campo, en un ambiente idílico, junto a su hermana, quien a su llegada ya advierte: «Hier hat sich nichts verändert»⁵⁷. Y a pesar de que en ese medio placentero ha penetrado la técnica moderna, por la que tanto el ingeniero Franz Krüger como el cuñado de Luise, inspector de una esclusa, sienten un especial entusiasmo, en el ámbito rural, en contraste con la inhospitalidad de la ciudad, se vive en íntima conjunción con la naturaleza, en auténtica comunidad social; allí el afecto, la autenticidad y la alegría son predominantes. Frente al daño causado por una civilización urbana deshumanizada, el abandono de la

⁵⁶ En virtud del contraste simultáneo que experimenta la acción del prestamista con el desarrollo dramático de las otras dos acciones, su entrega altruista se evidencia, ciertamente, carente de significación efectiva; pero también, por otro lado, merced a ello, se manifiestan con claridad la intensidad y autenticidad de su transformación interior.

⁵⁷ G. Kaiser, *Nebeneinander*, op. cit., p. 285.

ciudad, la vuelta a lo rural y primigenio surte un ostensible efecto curativo. Cumpliendo los requisitos propios del *Volksstück*, Luise conocerá en ese plácido ambiente al hombre de su vida, al ingeniero Franz Krüger, con quien se casará felizmente. Por su desarrollo y final, la acción protagonizada por Luise presenta un carácter decididamente melodramático: «sie beginnt im Frühling und endet, wie es sich gehört, mit Happy-End und Hochzeit <...>. Es ist schon fast eine Parodie auf das Volksstück alten Stils»⁵⁸. Pero precisamente en esa historia de amor, y a pesar de su intimismo, son ostensibles algunas regularidades constitutivas de la literatura de la Nueva Objetividad.

Como también ocurre en la tercera acción dramática de *Nebeneinander*, la historia de amor protagonizada por Luise carece de la estructura estacional, de la abstracción y tipificación tan características del drama expresionista. Ahora los personajes tienen nombres propios e incluso se establece una diferenciación de caracteres, en parte, mediante la dicción y la particularización del lenguaje. En consecuencia, los personajes dramáticos ya no se presentan como 'figuras', sino que son sujetos individualizados con características propias y específicas. Ello posibilita la configuración de un estilo realista y objetivante, contrario a la exagerada subjetividad del «unsachlichen Expressionismus»⁵⁹, tal como se espera de la literatura de la Nueva Objetividad.

Los textos de este periodo literario, según se expresa en un conocido estudio, «<sind> aufgefördert zu exakter, knapper und sachlicher Berichterstattung»⁶⁰, persiguen la transmisión objetiva e imparcial de lo observado y se esfuerzan por reflejar la inmediatez y autenticidad de lo representado. Su estilo intenta ser, a un tiempo, «unpathetisch, unsentimental, schmucklos und knapp»⁶¹, por lo que la tarea del escritor debe limitarse estrictamente a «den Stoff unverfälscht anzubieten, ihn bloßzulegen und ihn handwerklich zu bewältigen»⁶². En este sentido se exige del artista, en un plano teórico, que circunscriba el acto creador al 'authentischen Gegenstand', a los 'Tatsachen', a los hechos. «Als 'Tatsachen' sollen die Fakten <...> der genannten Wirklichkeit gelten, die -unverkünstelt und unverblümt- für sich sprechen und deshalb für unverfälscht und wahrhaftig gehalten werden. Zu ihnen, zu den 'Dingen', wieder vorzustößen, wird als 'Sachlichkeit' interpretiert»⁶³. En consecuencia, ahora, «die Bühne soll Schauplatz des gegenwärtigen Lebens sein: einer durch künstlerische

⁵⁸ E. Schürer, «Nachwort», en G. Kaiser, *Nebeneinander. Volksstück 1923 in fünf Akten*, Stuttgart, 1978, pp. 73-93, aquí p. 87.

⁵⁹ H. Denkler, «Sache und Stil. Die Theorie der 'Neuen Sachlichkeit' und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung», en *Wirkendes Wort*, 18 (1968), pp. 167-185, aquí p. 172.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 170. Vid. también H. Denkler, «Die Literaturtheorie der zwanziger Jahre», en *Monatshefte*, 59 (1967), pp. 299-319.

⁶¹ K. Pinthus, «Männliche Literatur», en *Das Tage-Buch*, 10 (1929), p. 903. Citado por H. Denkler, «Sache und Stil», *op. cit.*, p. 180.

⁶² H. Denkler, «Sache und Stil», *op. cit.*, p. 174.

⁶³ *Ibid.*, p. 172.

Vermittlungsweisen nicht gebrochenen Wirklichkeit»⁶⁴. Wilhelm Michel, uno de los teóricos de la Nueva Objetividad, describe así las implicaciones que esta concepción tiene para el drama:

Der Name Sachlichkeit <...> ist nicht mehr, wie seine Urheber am Anfang meinten, eine einfache Übersetzung des Namens 'Realismus'. Er besagt: an die Stelle des Kunstwerks will sich die 'Sache' selbst schieben: das Ding selbst, das Leben selbst, der authentische Gegenstand. Der Schein ist kompromittiert <...>. Die technische Leistung, das 'Ding selbst' (soweit es vom Menschen geschaffen wird) ist so sehr Muster aller Menschenleistung geworden, daß sie die Kunst zurückdrängt und ihr Raum abgewinnt. Was heißt Wirklichkeit, was heißt die 'Sache selbst' für das Theater? Es heißt unmittelbares Auftreten des heutigen Lebens und seiner Kräfte, unvernünftig, ohne kunstgewerbliche Fassung und Harmonisierung <...>. Gerade eine problematische Zeit braucht direktes Theater: Theater der Aussage und der tatsächlichen Wirkung; Theater der Situationserfüllung und der radikalen Geschöpflichkeit <...>. Sie braucht ein Theater, der bereit ist, einstweilige, diskutierende, stoffhäufende Arbeit zu tun⁶⁵.

Esta «Forderung nach dem Primat der 'Sachlichkeit'»⁶⁶, esta exigencia programática de un 'estilo exacto', que suscitó el interés de la literatura por los problemas inherentes a la realidad contemporánea, se vio estimulada por la aparición en la Alemania de los años veinte de la moda intelectual del americanismo⁶⁷, o sea, por el profundo interés por la racionalidad científico-técnica que, en un plano sociocultural, despertaba la atracción política y económica ejercida por los EE.UU. Semejante fascinación por la técnica y por América, irremediabilmente, «offenbart den völligen Umschlag von der Zivilisationskritik (expressionistischer Dichter) in die Zivilisationsbejahung»⁶⁸. Las consecuencias literarias fueron inmediatas: «das neuerwachte Interesse an ökonomischen und technischen Prozessen <macht> die Produktionssphäre zum Gegenstand der Literatur und <steigert> sich bisweilen zum 'Technik-Kult'»⁶⁹. Y concretamente en *Nebeneinander*, en las acciones dramáticas protagonizadas respectivamente por Luise y Neumann, es ostensible este núcleo temático tan característico de la literatura de la Nueva Objetividad: la mitificación de la técnica en el primer caso y el interés por las estructuras socioeconómicas del presente en el segundo.

⁶⁴ W. Hinck, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵ W. Michel, «Physiognomie der Zeit und Theater der Zeit», en *Masken* 22 (1928), pp. 6-7.

⁶⁶ K. Prümm, «Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs in neueren literaturwissenschaftlichen Publikationen», en *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 91 (1972), pp. 606-616, aquí p. 608.

⁶⁷ Sobre la moda del americanismo, *vid.* H. Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des 'weißen Sozialismus'*, Stuttgart, 1970. A. Kaes, «Brecht und der Amerikanismus in Theater der 20er Jahre: Unliterarische Tradition und Publikumsbezug», en *Sprache im technischen Zeitalter*, 56 (1975), pp. 359-371.

⁶⁸ W. Hinck, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹ K. Prümm, *op. cit.*, p. 609. *Vid.* también H. Lethen, *op. cit.*, pp. 19 y ss.

A diferencia de algunos dramas expresionistas de Georg Kaiser, como *Gas I* y *Gas II*, donde el desarrollo técnico-industrial evidencia su capacidad destructiva y supone una seria amenaza para el hombre, en la historia melodramática protagonizada por Luise se realza la condición positiva del progreso tecnológico: aquí la placidez de la naturaleza idílica se muestra en conjunción armónica con los avances técnicos, y el rechazo y crítica a la era industrial se transforman en admiración por la racionalidad que a ella subyace. Los técnicos, como el 'Schleuseninspektor' o Franz Krüger, son caracteres positivos, «blondbärtig, in Lederanzug»⁷⁰, que, sin someterse al imperio de la máquina, viven libres en la naturaleza, fascinados por los avances científico-técnicos: «Das ist ein Fahrzeug, Franziskus! Schnittig - wendet wie ein Karussell ums Steuer. Ein Motor wie eine Spieluhr. Gleichmäßig tik tak stundenlang»⁷¹. Ahora, las innovaciones tecnológicas son expresión del desarrollo social y medio, a su vez, de la liberación del ser humano. En este sentido, la introducción de la técnica moderna en el ámbito rural no destruye la naturaleza ni esclaviza al hombre; más bien le ayuda y le hace partícipe del progreso.

Asimismo, en la acción dramática protagonizada por Neumann se presentan los avances tecnológicos, en este caso ejemplificados en la industria cinematográfica. No obstante, es en esta tercera y última acción de *Nebeneinander* donde se efectúa una significativa exposición crítica de las estructuras económicas de la sociedad moderna. Tomando como punto de partida la industria del cine⁷², Georg Kaiser muestra el funcionamiento de un capitalismo salvaje. Tras encontrarse en la más absoluta ruina, que incluso le obliga a empeñar el frac, Neumann obtiene en ese sector, mediante la especulación fraudulenta y merced a su «Sachlichkeit»⁷³, grandes beneficios y hasta llega a ser director general de una sociedad cinematográfica. Este 'Neu-Mann', representante de los 'nuevos valores' sociales, personifica al hombre de negocios de la época; es el triunfador del periodo de posguerra, de los 'felices' años veinte; aquél que ha reconocido y aprovecha sin escrúpulos las posibilidades económicas del momento: «Das hat Ellbogen - dieser Neumann. Wie sich das unter dem Frack spannt - phänomenal. Das ist der Typ, der durchkommt. Wenn wir alle in Dreck und Speck verrecken, pfeift das noch die Wacht am Rhein mit vollen Backen. Ex Kino lux! Stimmt's?»⁷⁴. En cada situación trata de obtener los máximos beneficios y, con ese fin, no duda en manipular y utilizar a los demás recurriendo a medios arteros. Su máxima es siempre la misma: «Ich schlage vor alle schönen Gefühle beiseite zu lassen und Geschäft als Geschäft zu behandeln <...;> hier

⁷⁰ G. Kaiser, *Nebeneinander*, op. cit., p. 287.

⁷¹ *Ibid.*, p. 299.

⁷² Vid. H.-J. Knobloch, «'Ex Kino lux' - Georg Kaiser satirischer Rundumschlag. Zu seinem 'Volksstück 1923' *Nebeneinander*», en *Acta Germanica*, 21 (1992-1993), pp. 307-312.

⁷³ G. Kaiser, *Nebeneinander*, op. cit., p. 302.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 342.

wird nicht mit Gefühlen gearbeitet - in Geschäften eiskalt!»⁷⁵. Neumann es, en suma, un recalcitrante egoísta y oportunista, un ser sin escrúpulos, sentimientos o convicciones que dedica todos sus esfuerzos a la acumulación especulativa de dinero. En definitiva, el 'nuevo hombre' de la Nueva Objetividad se nos muestra en *Nebeneinander* en dos modelos distintos: «Positiv als Nebenfiguren im Schleuseninspektor und im Diplomingenieur Franz Krüger, negativ als Hauptperson in Neumann»⁷⁶.

Por ende, Georg Kaiser contrapone deliberadamente el idealismo altruista del prestamista al pragmatismo interesado de Neumann. En 1923 el triunfador no es el soñador impulsado por profundas convicciones ético-sociales que pretende mejorar el mundo, sino el frío calculador, el egoísta sin conciencia, el individualista sin escrúpulos. En el mundo brutal que éste representa aquél no podía más que sucumbir. En rigor, «das bedeutet die Ablösung der Qualität durch Quantität, die Auflösung der inneren Werte <...>; nicht die Persönlichkeit <zählt> mehr, sondern eine bis zum Exzess entwickelte Fähigkeit: der eindimensionale Mensch der Moderne <wird> geboren»⁷⁷. Incluso en el uso del lenguaje son notables las diferencias que separan a ambos personajes: la retórica expresionista, grandilocuente y patética del prestamista, se destaca de la expresión precisa, exigua y práctica, no falta de dialectalismos berlineses, de Neumann.

A pesar de que en *Nebeneinander* Georg Kaiser no menciona directamente los acontecimientos políticos y socioeconómicos ocurridos en Alemania en torno a 1923 —invasión de la Cuenca del Ruhr por tropas francesas y belgas, la altísima inflación, estabilización del sistema monetario, tensiones sociales y políticas, paro, etc.—, sí que muestra, en cambio, sus efectos: empobrecimiento de la población, enriquecimiento fraudulento de una minoría sin escrúpulos, moda del americanismo, popularización del cine, etc. *Nebeneinander* es, por esa razón, un reflejo de la época de posguerra en Alemania, de los años inflacionistas, y en este sentido más que un *Volksstück*, una comedia costumbrista, es un *Zeitstück*, un drama de tema contemporáneo. También esta circunstancia, junto con el estilo objetivizante, la mitificación de la técnica, la exaltación de la vida en la naturaleza, la racionalidad y sentido práctico de algunos personajes, y la renuncia a la estructura estacional, a la abstracción y tipificación, viene a fundamentar el significativo cambio literario que *Nebeneinander* representa.

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 302-303.

⁷⁶ E. Schürer, «Georg Kaiser und die Neue Sachlichkeit», *op. cit.*, p. 131.

⁷⁷ E. Schürer, «Nachwort», *op. cit.*, p. 88.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, A. (ed.) (1980): *Georg Kaiser*, Stuttgart.
- BARSCH, A./G. RUSCH/R. VIEHOFF (eds.) (1994): *Empirische Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main.
- BENSON, R. (1987): *Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris.
- BUSSMANN, R. (1978): *Einzelner und Masse. Zum dramatischen Werk Georg Kaisers*, Kronberg.
- DENKLER, H. (1979): *Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater*, München, 2ª ed.
- DURZAK, M. (1978): *Das expressionistische Drama: Carl Sternheim - Georg Kaiser*, München.
- : «Georg Kaisers Theorie des Dramas», en A. Arnold (ed.), *op. cit.*, pp. 30-36.
- HABERSETZER, K.-H. (ed.) (1984): *Expressionismus und Weimarer Republik*, München.
- HINCK, W. (1973): *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen.
- : «Der Dramatiker Georg Kaiser. 2 Ansichten», en R. Brinkmann *et al.* (eds.), *Theatrum Europaeum*, München, 1982, pp. 577-589.
- HUDER, W. (1980): «Georg Kaiser - Dramatik und Dramaturgie», en H. A. Pausch / E. Reinhold (eds.), *op. cit.*, pp. 17-40.
- KÄNDLER, K. (1978): «'Die Sinnlichkeit des Gedankens'. Zur Dramaturgie Georg Kaisers», in *Weimarer Beiträge*, 24/9, pp. 5-23.
- KNOBLOCH, H.-J. (1975): *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie*, Bern-Frankfurt am Main.
- : «Zur Datierung der Komödien Georg Kaisers», en *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 109 (1990), pp. 217-238.
- : «'Ex Kino lux' _ Georg Kaiser satirischer Rundumschlag. Zu seinem 'Volksstück 1923' *Nebeneinander*», en *Acta Germanica*, 21 (1992-1993), pp. 307-312.
- KUXDORF, M. (1971): *Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers*, Bern-Frankfurt am Main.
- OEHM, H. (1993): *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München.
- PAUSCH, H. A./E. REINHOLD (eds.) (1980): *Georg Kaiser*, Berlin.
- PIRSICH, V. (1985): *Der späte Expressionismus. 1918-1925*, Speyer.
- RIEDEL, W. E. (1970): *Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit*, Bonn.
- RITCHIE, J. M. (1980): «Georg Kaiser und das Drama des Expressionismus», en W. Hinck (ed.), *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf, pp. 386-400 y 570-571.
- RÖTZER, H. G. (ed.). (1976): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt.
- SCHMIDT, S. J. (1980): *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, vol. I: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig-Wiesbaden.
- (ed.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen, 1993.
- SCHÜRER, E. (1974): «Die nachexpressionistische Komödie», en W. Rothe (ed.), *Die deutsche Literatur der Weimarer Republik*, Stuttgart, pp. 47-76.
- : «Georg Kaiser und die Neue Sachlichkeit (1922-1932): Themen, Tendenzen und Formen», en H. A. Pausch / E. Reinhold (eds.), *op. cit.*, pp. 115-138.

- SIGUÁN BOEHMER, M. (1988): *L'Expressionisme i el teatre*, Barcelona.
- STEFANEK, P. (1976): «Zur Dramaturgie des Stationendramas», en W. Keller (ed.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, pp. 383-404.
- STEFFENS, W. (1974): *Georg Kaiser*, Hannover.
- TITZMANN, M. (1991): «Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft», en M. Titzmann (ed.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, pp. 395-438.
- VIETTA, S. (1990): «Das expressionistische Drama», en *Der Deutschunterricht*, 42, pp. 38-54.
- /H.-G. KEMPER: *Expressionismus*, München, 5ª ed., 1994.

