



Der Bettler de Reinhard Sorge: “Ich bin so allein / Und trage Licht und finde nicht die Nacht”

Ingrid García-Wistädt¹

Recibido: 10 de junio de 2021 / Aceptado: 2 de julio de 2021

Resumen. El drama de Reinhard Sorge *Der Bettler* es considerado uno de los primeros dramas expresionistas. En este drama de artista el autor refleja la evolución desde una concepción artística vanguardista ligada a la renovación teatral a una visión del arte mesiánica, que le acerca a postulados del Romanticismo temprano alemán, a su paradigmática relación entre arte y religión y a su visión del artista como profeta y mediador con Dios.

Palabras clave: Arte y vida; Reinhard Sorge; *Der Bettler*; Expresionismo; Romanticismo temprano; arte y religión.

Reinhard Sorge's *The Beggar*: “I am so alone / And carry light and cannot find the night”

Abstract. Reinhard Sorge's drama *The Beggar* is considered one of the first expressionist dramas. In this artist's drama the author reflects the evolution from an avant-garde artistic conception linked to theatrical renewal to a messianic vision of art, which relates him to the postulates of Early German Romanticism, to its paradigmatic relationship between art and religion and to its vision of the artist as prophet and mediator with God.

Keywords: Art and Life; Reinhard Sorge; *The Beggar*; Expressionism; Early Romanticism; Art and Religion.

Sumario. 1. Introducción. 2. El proceso de creación. 3. El arte como religión. 4. *Der Bettler*. 5. Conclusión.

Cómo citar: García-Wistädt, I., «*Der Bettler* de Reinhard Sorge: “Ich bin so allein / Und trage Licht und finde nicht die Nacht”», *Revista de Filología Alemana* 29 (2021), 9-24.

Die Menschen sind nur die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen, und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen.

Ludwig Tieck

¹ Universitat de València
E-mail: ingrid.garcia@uv.es
ORCID: 0000-0002-3309-2226

1. Introducción

Cuando en las historias de la literatura alemana se habla del expresionismo, pocos son los tratados que no mencionan la obra *Der Bettler* de Reinhard J. Sorge como uno de los primeros dramas expresionistas, si no, el primero, como ya hiciera en 1921 Bernhard Diebold en su obra canónica *Anarchie im Drama* (1928: 235). Adorno, en su ensayo sobre la teoría del drama y la práctica teatral, no solo lo considera uno de los primeros dramas expresionistas, sino “eine[er] der [...] richtungsweisenden” (1982: 695)². Esta obra la escribió Sorge en 1911, con tan solo 19 años, entonces todavía con el título que más tarde se convertiría en subtítulo, *Eine dramatische Sendung*, y fue publicada unos meses después, en 1912, ya con el título definitivo de *Der Bettler. Eine dramatische Sendung*. El drama, aunque leído y reconocido por sus coetáneos –por esta obra le fue concedido en 1912, a propuesta de Richard Dehmel y junto con Hermann Burte, el primer *Kleist-Preis*–, no fue representado hasta 1917, un año después de la muerte de su autor. La obra, que hasta entonces se había considerado imposible de escenificar por demasiado moderna y novedosa, fue estrenada por Max Reinhardt en el *Deutsches Theater* de Berlín, inaugurando con ella su plataforma experimental “Das junge Deutschland”³.

Al contrario de lo que cabría deducir del título –el mendigo no aparece como personaje, ni siquiera el concepto⁴–, el protagonista de esta obra es un poeta y esta se podría considerar un *Künstlerdrama* o drama de artista pues, entre otras características, es la naturaleza artística del protagonista la que determina su destino. Asimismo, el conflicto interior al que se enfrenta es necesario para su evolución, y hablar de un drama de artista es hablar siempre de un drama de la transición, del reconocimiento. Sobre este hecho parece no haber discusión entre la crítica, solo cabe preguntarse, como hace Japp, a qué tipo de artista nos enfrentamos (2004: 212).

2. El proceso de creación

Durante un periodo de fuerte influencia de Nietzsche, que sin sospecharlo el propio autor estaba llegando a su fin, empieza a crecer en Sorge la idea de escribir un nuevo gran drama en primera persona. El 30 septiembre de 1911 decide viajar dos semanas a Berlín para estudiar la gran ciudad, lo que le parecía imprescindible para llevar adelante su proyecto. Solo un día después, el 1 de octubre, traslada a su mu-

² Adorno alude a esta obra en un momento en el que se cuestiona la pervivencia del arte: “Ihre Notwendigkeit droht zum Schein zu verblassen, und, wo sie ausgeschrien wird, zur Lüge herabzusinken” (1920: 695).

³ *Der Bettler* fue la primera obra que Reinhardt representó en esta asociación, fundada en 1917 y disuelta tres años después, cuando se consideró que ya había logrado su objetivo: “Die Absicht war: eine Organisation zum Schutze junger Kunst gegen die Willkür der Zensur; gegen die vorgefaßte Meinung des Publikums; gegen die Kritik” (Kahane 1982: 99). Véase también: Alfred Kerr, «Junges Deutschland», *Neue Rundschau* 29 (1918), 976-983.

⁴ Algunos autores consideran esta figura del mendigo como “eine [deutlich] nietzscheanisch geprägte Gestalt” y lo relacionan con el mendigo voluntario de *Así habló Zaratustra*. (Götz 1998: 41) Frenzel, en su diccionario de motivos de la literatura universal, considera el título como metáfora de la marginalidad de un joven poeta que, a pesar de lo que el mundo consideraría un hecho criminal (la muerte del padre), asciende al cielo (1980: 62-63).

jer, Susanne, su decepción: “Ekelempfindung größten Stils. Wünschte, ich könnte dir die Dekadenz zeigen in allen den Menschen, die Lüsterheit der Blicke, die Siechheit des Ganges und die Gier der Gesichtszüge oder die Stumpfheit, die Ermüdung und Überreizung” (Sorge 1941: 29). El 2 de octubre visita el Café Größenwahn y escribe: “Ich passe übrigens gar nicht unter diese Art Künstler” (Sorge 1918: 31), de lo que dejará constancia el drama. El 4 de octubre anuncia ya su partida, las dos semanas se habían convertido en cuatro días: “Toller Ekel vor Großstadt und Um-Menschen” (Sorge 1941: 31). Nada más volver comienza a trabajar en la obra, que en su primera redacción aún lleva el título *Theatralische Sendung. Handlung in fünf Aufzügen*⁵, a la que trasladará todas las experiencias de este viaje a la gran ciudad: “[...] alle Verse, die in mir aufsteigen, gehören schon zum Drama, und es geht nicht anders” (Sorge 1941: 29-30).

En ninguna otra obra trabajó e introdujo tantos cambios como en esta. Siguiendo a Susanne Sorge, el manuscrito contiene de cada uno de los actos un esbozo, una primera redacción y su revisión como segunda redacción. Más adelante, una vez cerrado el acuerdo con Fischer⁶, volverá a revisar la obra para su publicación. En retrospectiva —el propio autor llegará a esa conclusión— se verá que estos cambios en la obra son el reflejo de los que de forma inconsciente se producen en la visión del mundo y del arte de Sorge durante el proceso creación de la misma, pues en ella se retrata a sí mismo y su evolución de discípulo de Nietzsche a mediador y mensajero de Dios⁷. Esta evolución se refleja en los diferentes personajes que encarnan al artista en el drama⁸, desde el poeta al joven: durante el proceso de creación de su obra el poeta dejará atrás sus ideas de renovación teatral —con las que comienza el drama— para acabar desarrollando una visión mesiánica del arte que le acerca a postulados del Romanticismo temprano y a su visión del artista como pro-

⁵ Muchos críticos ven aquí una clara referencia a la obra de Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, descubierta poco antes, en 1910. Knopf considera que la misión de Sorge es similar a la de Goethe, porque “both, Meister and the Beggar were intent on inscribing indelibly their mark on theater.” Sin embargo, mientras que el plan de Meister era elevar el nivel del teatro nacional alemán con obras maestras del panorama internacional, el poeta de Sorge quería romper con sus maestros y disponer de un teatro para representar obras propias, lo que denota desilusión con respecto a la tradición estética y supone un desafío a la hegemonía teatral de la época (2015: 185).

⁶ Tras llegar a un acuerdo con Fischer para la edición (en el contrato con el editor aún lleva el título provisional “Dramatische Sendung”), Sorge revisó una vez más el manuscrito y es ahora cuando su misión teatral / dramática recibe el título de *Der Bettler*, por la “Canción de los mendigos” (“Lied der Bettler”), un poema que escribió tras la lectura de *Der Schatz der Armen* de Maurice Maeterlinck (véase Sorge 1941: 45), quien un año antes había recibido el Premio Nobel. En una carta a un amigo escribiría más tarde sobre este cambio: “Als ich durch die Gnade bekehrt war, da nannte ich jenes Drama, welches ich noch unbekehrt geschrieben, *Der Bettler*, weil nämlich darin ein großes Schreien an den Tag kommt, ein bettelndes Hungern und Flehen in den Himmel hin. Denn damals – ohne Gott und Christus – lebte ich ganz in den Himmeln des Weltalls und laut die Sterne anrufend, die ewig leuchtenden, um Licht und Hilfe, rührte der Vater, den unsichtbaren, mein Schreien; da tat Er auf, da tat Er auf die Tür, und in einer Sekunde der gnadenreichen Bekehrung erkannte ich Christus. Nun war und ist meine Feder nur noch Christi Griffel – bis zum Tod” (Sorge 1941: 46).

⁷ Humfeld se acerca a este texto desde una perspectiva pedagógica y pone a Sorge como ejemplo de que “in dem wilden Stürmen oft schon die Sehnsucht nach höchsten ethischen Werten, ja nach dem Summum Bonum ruht. Stauend erkennt man, daß von Nietzsche und dem Herrenmenschen der Weg zum Christentum [...] nahe ist” (1929: 3), haciendo hincapié en la influencia que tuvieron en el autor sus propias vivencias de la liturgia romana. Para Humfeld, Sorge nos revela el devenir psíquico de la juventud moderna en general (1929: 66).

⁸ Según Japp, estrictamente hablando se trataría de dos artistas o de un artista que adopta dos posiciones, desde una vocación que descansa en una poética experimental, al principio de la obra, a una representativa de una poética extática, al final de esta (2004: 212-213).

feta y mediador con Dios⁹, lo que convierte al arte en un lenguaje divino y nos permite relacionar al protagonista de Sorge con el primer artista romántico en la literatura alemana, Joseph Berglinger –que marcó las pautas o sirvió de inspiración para las *novellen*, novelas o dramas de artista posteriores¹⁰–, entrando así a formar parte de la larga lista de artistas desgarrados e incomprensidos que viven en disonancia con el mundo y fracasan en su intento de conciliar arte y vida, lo que les conducirá al fracaso, a la locura y, en algunos casos, la enfermedad y la muerte. Y al igual que los héroes de los románticos, que ya no lo son en el sentido clásico, el personaje de Sorge sostiene el carácter del propio autor y “die weichen, zerfließenden, lyrischen Züge, sie sind nicht dramatisch” (Levy 1929: 33); ni siquiera la muerte convierte a este artista en un personaje trágico.

3. El arte como religión

La figura del artista en la literatura generalmente se ha representado como excepcional y singular, como un ser humano cuya genialidad lo distingue a la vez que lo separa de los demás hombres y lo inhabilita para el mundo. El Romanticismo tomó la glorificación del genio del *Sturm und Drang*, de la *Geniezeit*, y la desarrolló a su manera. En cierto sentido, en la recepción de la concepción del arte y del artista, el Romanticismo es una continuación del *Sturm und Drang* y Sorge, en su drama, se orienta en su concepto de genio creador¹¹.

Para los románticos de Jena, arte y religión son dos conceptos inseparables¹². La religión juega un papel fundamental en su concepción estética del arte: Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder... en todos ellos encontramos el culto religioso al arte –*Kunstreligion*¹³–, que Sorge retoma modificado y con el que culmina su obra, en el que el arte abandona su función e incluso se convierte en un sustitutivo de la religión:

So überführ die Kunst – wie nichts anderes in der Gegenwart – von der Wirklichkeit und dem Leben der Gottheit, und indem sie die Seele in der Erschütterung und Entzückung des Gefühls mit dem Unendlichen eins werde, göttliches Leben in das menschliche Herz strömen läßt, leistet die Kunst, was die Religion leisten sollte und nimmt ihre Stelle ein. (Fricke 1956: 186)

⁹ “[...] Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen, und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken. Erfolgt dieser Trieb nicht, so war das Wahrgenommene nicht göttlich oder nicht eigen. Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen” [*Ideen* 44] (Schlegel 2016: 118). Véase también, Auerochs 2006: 392.

¹⁰ Aunque para el Romanticismo el drama no era la forma de expresión más adecuada, pues su configuración era más musical que arquitectónica, “Tiecks *Sternbald* und Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* gaben die Anregung für diese [Künstler]Dramen” (Levy 1929: 30).

¹¹ Humfeld se refiere con frecuencia a Sorge como “ein junger Stürmer”: “Genau wie der wirkliche Reinhard Sorge ist sein Spiegelbild ein junger Stürmer, der aber auf seiner Stirne den Weihekuß des Genius und seiner Feuerseele den hohen Ruf zu einer ganz bestimmten Sendung fühlt” (1929: 68).

¹² La relación entre arte y religión, sin embargo, no es nueva. Desde la Antigüedad se puede constatar su conexión. En el siglo XVIII ambos ámbitos se aúnan mediante el concepto de genio.

¹³ Véase Lanwerd S., «Kunstreligion». In: Auffarth C. et al. (eds.), *Metzler Lexikon Religion*. Stuttgart: Metzler 1999, 300-302: https://doi.org/10.1007/978-3-476-03703-9_98 [26/04/2021].

Sin pretender acercarnos al concepto desde una perspectiva teórica, la obra en la que esta idea se materializa de forma literaria es *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, de Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder (1796), considerada uno de los textos fundacionales del Romanticismo temprano. Esta obra consta de una serie de ensayos y narraciones que alaban el arte como si fuera una religión, en los que queda patente que para la creación artística son imprescindibles tanto una actitud reverente hacia la religión como la inspiración divina. Sin embargo, no son simplemente un grupo de ensayos inconexos unidos por una perspectiva y un tema común, sino que existe una estructura subyacente clara. La historia de Joseph Berglinger es la última de la serie y este artista debe ser visto dentro de este contexto. En la historia que relata su vida, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, se remite por primera vez a un artista contemporáneo y ficticio, que se presenta al lector como un artista problemático y se cuestiona su habilidad para crear un arte perdurable. El interés de Wackenroder y Tieck por la personalidad del artista no está dirigido tanto a lo subjetivo como a lo divino, no importa tanto la naturaleza individual como las muestras y señales de su devoción, pues el artista es importante en la medida en la que representa un ideal en el que religión y arte mantienen una relación paradigmática y deben ocupar siempre el primer lugar en el alma del artista. En este conjunto de ensayos el arte es medio para alcanzar un fin, aunque no es en sí mismo religión, delata su estrecho parentesco, como ya observó Schleiermacher: “Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zwei befreundete Seelen deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnden, ihnen doch noch unbekannt ist” (1799: 169).

A lo largo de toda esta obra se hace patente que el arte verdadero habla el lenguaje divino y donde más claramente se expresa esta idea es en el ensayo *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, en el que los autores presentan dos lenguajes maravillosos que el Creador ha concedido a los hombres: el primero es la naturaleza y solo lo habla Dios; el segundo lo hablan solo unos pocos elegidos entre los hombres, a los que Dios ha ungido para ser sus favoritos, y este segundo lenguaje es el arte: “Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift” (Wackenroder / Tieck 1797: 136). Al poeta de Sorge le llegará este reconocimiento, pero su incapacidad de darle forma a su mensaje con el medio de la palabra, y con él a su arte, conducirá al fracaso de su misión y le provocará la muerte. Sin embargo, la muerte se interpreta como una liberación del mundo terrenal, este mundo es solo una estación de tránsito hacia el más allá, por lo que no tiene un significado trágico (Levy 1929: 33)¹⁴.

¹⁴ “Der geheime Sinn des Opfers ist die Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist. Um zu zeigen daß es nur darum geschieht muß das Edelste und Schönste gewählt werden; vor allen der Mensch, die Blüte der Erde. Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer. Aber der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig, und die Vernunft ist frei und selbst nichts anders als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche. Also kann der Mensch nur sich selbst opfern, und so tut er auch in dem allgegenwärtigen Heiligtum von dem der Pöbel nichts sieht. Alle Künstler sind Dezier, und ein Künstler werden heißt nichts anders als sich den unterirdischen Gottheiten weihen. In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens” [*Ideen* 131] (Schlegel 2016: 128). Véase también: Faul 2016: 201-202.

4. *Der Bettler*

La obra está dividida en cinco actos entre los cuales no existe una relación causal. Siguiendo el modelo de Strindberg, Sorge utiliza la estructura formal del *Statio-nendrama*, aunque aquí las escenas se suceden sin aparente relación entre ellas¹⁵. También el anonimato de los personajes, con lo que se cuestiona el concepto mismo de individuo¹⁶, remite a Strindberg. No tienen nombre propio, sino genérico, sólo son el poeta, el padre, la madre, la hermana, la chica, el amigo mayor, el mecenas y los tres críticos. Todos ellos conforman uno de los grandes grupos en los que Sorge divide las figuras de su obra: “Die Menschen”. El segundo gran grupo, al que llama “Gruppenpersonen”, está formado por los lectores de periódicos, las *cocotas* o mujeres de vida frívola y los aviadores. El tercer grupo son los personajes secundarios (la enfermera y el camarero), el cuarto lo conforman los mudos (el guardián, un camarero y los clientes del café) y el quinto, las diferentes personalidades del poeta. En esta división se percibe una jerarquización de las figuras¹⁷ y una deshumanización de todos los personajes que no pertenecen al grupo de los seres humanos, que solo son relevantes en su relación con el poeta.

De los cinco actos, los más significativos para acercarnos a la problemática del artista son el primero y el último, en los que aparece el protagonista como “El poeta”, mientras que en el segundo y el tercero es “El hijo” o “El joven”¹⁸. El cuarto acto se podría considerar, en palabras de Japp, como una especie de prelude lírico del quinto (2004: 213). Entre un novedoso juego de luces, de focos que iluminan o ensombrecen la escena¹⁹ y que en cada momento apuntan con sus haces a los personajes principales, se crea una obra en la que la luz es a un tiempo metáfora y realidad, camino y destino último del poeta:

[...] Ich bin so allein
Und trage Licht und finde nicht die Nacht
Für dieses Licht und breche an mir selber..! (Sorge 1918: 140)

El primer acto, el más largo y con mayor número de personajes, tiene lugar en Berlín. El poeta y el amigo se encuentran frente a frente ante una cortina. El fondo

¹⁵ Siguiendo a Lämmert, en Strindberg existe lo que denomina la causalidad del inconsciente entre las escenas: “Während aber Strindberg die freie Assoziation der Szenenfolge eben durch die Fiktion des Traumes noch psychologisch motivierte und damit gewissermaßen hinterrücks an die besondere Kausalität der Unbewußten band, befreit sich das expressionistische Drama von jeder kausalen Begründung der Bilderfolge” (1970: 146).

¹⁶ “Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie. Er wird in dieser Kunst nichts als das erhebenste und kläglichste: er wird Mensch”. La cita se extrae del discurso de Edschmid “Über den dichterischen Expressionismus”, que pronunció en diciembre de 1917 ante las asociaciones *Deutsche Gesellschaft y Bund deutscher Künstler und Gelerhten*: <https://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm> [05/05/2021].

¹⁷ Según Lämmert, este es el primer drama que utiliza una estructura jerárquica para los grupos de personajes, algo que se convertiría en característica definitoria del drama expresionista (1970: 142-143).

¹⁸ Esta alternancia en el personaje principal se indica en el texto únicamente por el cambio en el hablante; no se observan alteraciones en la apariencia externa ni usos lingüísticos distintos. En ocasiones incluso se inserta una nota aclaratoria en las acotaciones: “*Mutter und Sohn (der Dichter) sitzen am Tisch einander gegenüber*” (Sorge 1918: 60).

¹⁹ Según Bab, los focos que hacen aparecer y desaparecer a los grupos en el escenario son puramente prácticos y aportan el marco poético para cada una de las fantasmales escenas grupales, que recuerdan “die Visionen von Edvard Munch mit ihren grausig transparenten Gestalten” (1922b: 128).

está iluminado y se oye un amortiguado ruido de voces. El amigo y el poeta inician un breve diálogo sobre una obra que acaba de ser representada, lo que da pie al primero para hablar de su propia obra, para la que busca un escenario apropiado. Este diálogo anticipa asimismo la delicada situación familiar del poeta, que se desarrollará en el segundo y tercer acto. Se abre la cortina y nos hallamos en un bullicioso café en el que encontramos, entre otros, a los lectores de periódicos, que mientras esperan la llegada de los críticos teatrales —es noche de estreno— van leyendo los titulares, que cuanto más escabrosos, mayor interés despiertan entre los oyentes. Esta escena, junto con la de los críticos, muestra un mundo decadente y mediocre: el café es un microcosmos de la sociedad guillermina y los lectores de periódicos representan a la masa; en palabras de Bab, es una caricatura fantasmagórica de una humanidad corrompida (Bab 1922b: 127).

De la misma forma, la escena que sigue, con la llegada de los tres críticos, ironiza sobre el drama de la época y la industria del arte, a la vez que muestra la propia concepción artística del autor. Esto ocurre sobre todo de boca del primer y tercer crítico, mientras que el segundo realza las ideas de los otros dos mediante el contraste, alabando a los autores y obras que se enjuician, en concreto, Ernst Hardt y Gerhart Hauptmann²⁰. Su época, dice el primer crítico, mira a lo lejos, espera, busca, y siente que le quema el alma; el tercer crítico le da la razón: “Wir warten auf einen, der unser Schicksal neu deutet, den nenne ich dann Dramatiker und stark. Unser Haupt-Mann, sehen Sie, ist groß als Künstler, aber als Deuter befangen. Es ist sehr an der Zeit: einer muß einmal wieder für uns alle nachsinnen” (Sorge 1918: 28). Tras estas palabras la cortina se cierra de nuevo. Acto seguido el mecenas, el amigo y el poeta se sitúan ante la misma. El primero alaba el último drama del poeta y le augura un gran futuro, sin embargo, este expresa sus temores. En ese momento, se abre la cortina y el haz de luz ilumina a las prostitutas, símbolo de decadencia, que esperan con impaciencia la llegada de los clientes²¹.

Stimmen der Dirnen und Liebhaber: *hin und her*.
Nimm mich! Nicht den! Ich habe Bärenkraft!

²⁰ Esta escena la incluyó en un estadio tardío de la creación de la obra y la sometió a muchos cambios. En la edición impresa suavizó las cáusticas críticas, eliminó todos los nombres a excepción del de Hauptmann, aunque cambiado (Haupt-Mann) y, sobre todo, eliminó la dura crítica a Ernst Hardt (Rötzer 1961: 28).

²¹ La escena de las prostitutas también se podría relacionar con sus experiencias en Berlín, en concreto, durante una visita en el Museo Antiguo: ante la contemplación de un deslumbrante busto de Afrodita empieza a pensar en su mujer y en las mujeres en general y escribe: “Was man hier für Frauen und Mädchen sieht, fast nur Fratze und Karikatur! In den augenblicklich modernen Mänteln sehen sie aus, als schleppten sie ihr Bett mit sich herum, ist das nicht symbolisch? Diese Wesen sind außerhalb des Bettes schon gar nicht mehr denkbar” (Sorge 1941: 30). En *Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung* (1919/1), se publicó una escena del cuarto acto (eliminada para la publicación) bajo el título “Der Dichter” que convierte a las prostitutas en símbolos de la lujuria eterna: “Der Dichter. [...] (*Die Bühne ist jetzt ganz dunkel, aber links hinten gewahrt man in einem fahlen Schein sechs der Kokotten. Sie liegen im Schlaf der Wollust: der Mund noch geöffnet vom letzten Stöhnen, die Züge erschlaft noch von der letzten Süße, die Arme gelöst noch vom letzten Atem*) Wohl-an die Dirnen! im Dirnenschlaf! (*Er neigt sich nieder und flüstert zur ersten*) Wache! Erwache aus dir! Bist du sündig? Bist du Mensch? (*Bei der zweiten*) Bist du schuldig? Bist du niedrig? (*Bei einer anderen*) Bist du verworfen? (*Bei einer vierten*) Bist du verdammt? Wacht aus euch auf! Scheut nicht das Wachen! Wacht auf zur Ewigkeit! Seid ihr denn Menschen? Seid ihr denn irdisch? Seid ihr ein Zufall? Was ist Menschen! Was ist Zufall! Ewig seid ihr! Ihr seid EINE EWIGE LUST! *Die Dirnen erwachen, richten sich auf und erheben sich langsam*) Steigt auf aus den Gräbern! Aus euren irdischen Gräbern! Steigt auf in den Himmel!” <https://www.projekt-gutenberg.org/antholog/erhebung/chap023.html> [26/04/2021].

Es ist nicht wahr! Er ist ein Schwächling! Mich!
 Du weißt zu küssen, Mädel! Küß mich, Mädel! [...]
 Fort, du! du glatziges Scheusel! Fort, du Ekel!
 Nimm doch uns zwei! Du wirst daran nicht sterben! [...]
 Ins Bett. Nach Haus! Schnell doch! Los! Hui, du Diebin! (Sorge 1918: 38-39)

El foco ilumina en cada momento al personaje que entra en acción y la acotación de Sorge tras esta escena es muy significativa: “*Die Gruppe wird zum Schluß Monument*” (Sorge 1918: 39).

La luz se extingue y el ruido languidece. De nuevo el foco alumbraba al mecenas, al poeta y al amigo, ahora sentados a una mesa cenando. Continúan la conversación interrumpida en la escena anterior. El poeta se queja de que nadie se atreve a representar sus obras porque contienen demasiados elementos extraños y novedosos²², y pide al mecenas que le ayude a crear un nuevo escenario:

Diese Unmöglichkeit, aufgeführt zu werden, ist meine größte Hemmung. Denn für mich ist die Aufführung Notwendigkeit und erst Erfüllung der Schöpfung und Pflicht der Schöpfung gegenüber. [...] Ich sehe meine Dichtung als Grundlage und Anfang eines erneuten Dramas an. [...] Aber dieses neue Drama kann nur durch seine Aufführung wirksam werden und recht befruchtend; mir bleibt nur die eigene Bühne. (Sorge 1918: 42-44).

El poeta se ve a sí mismo como ese nuevo dramaturgo visionario que reivindicaba el tercer crítico, pero el desarrollo de la acción revelará este deseo como utópico, “weil es dem schöpferischen Genie nicht möglich ist, sich beruflich zu entfalten” (Birkner 2009: 65).

Ni el mecenas ni el público teatral muestran interés alguno por este nuevo drama de renovación. El mecenas considera que no es el momento, le ofrece una renta durante diez años para que viaje y se forme, pues si no conoce más del mundo que le rodea estará condenado a la esterilidad. Transcurrido este tiempo pueden volver a reunirse. El poeta rechaza la oferta y comienza un largo soliloquio en el que la prosa se convierte en verso. Esta huida al mundo del verso la interpreta Diebold como el alejamiento del mundo de las necesidades materiales a la esfera del alma (1928: 236): el poeta cree que cumple una misión que sanará a los hombres del mundo corrompido en el que viven²³, pero no solo a unos pocos elegidos, sino a los oprimidos: a la masa de los trabajadores, que tendrá la intuición de una vida más elevada, a las muchachas hambrientas, que encontrarán pan para sus hijos, a los mutilados, que alcanzarán con coraje y amor una vida erguida... (Sorge 1918: 49) El futuro idílico que augura el poeta, al mecenas le parece un sueño irrealizable,

²² En la obra no se concretiza cuáles son estos elementos nuevos, pero nos permite situarla, junto al artista, en la vanguardia del drama experimental; asimismo, este rechazo a lo novedoso lleva implícita una crítica, más que al drama convencional, a los teatros, que solo representan este tipo de obras.

²³ Aquí, la misión del artista se relaciona con la renovación del ser humano (Menschheitserneuerung) típica del expresionismo: la misión del artista es la de convertirse en guía de una nueva humanidad. Según Levy, también en los años 30 y 40 del siglo XIX el artista cumplía una misión, pero se trataba de cuestiones de la vida real, estrechamente relacionadas con los problemas sociales y políticos de su tiempo, aquí, sin embargo, esa misión se idealiza: “Der Künstler wird zum Sprecher für die Menschheit überhaupt” (1929: 142).

consecuencia de la inmadurez; reitera su oferta, que ayudaría al poeta a reconocer los límites de lo posible, pero este la vuelve a rechazar.

Tras un nuevo cambio de luces entra en escena un grupo de aviadores que lamenta la muerte de un compañero, que como Ícaro se había acercado demasiado al sol, pero a quien con su recuerdo le regalan la vida eterna. El concepto de eternidad se introduce así por primera vez en la obra. La luz vuelve a iluminar la mesa en la que ya sólo quedan el amigo y el poeta. El amigo recrimina al poeta su actitud – “Diese Beharrlichkeit und Blindheit von dir ist bedenklich. Du bist zu jung, um schon so abweisen zu dürfen.” (Sorge 1918: 56-57)– y abandona la escena. El foco vuelve a iluminar al poeta, que lentamente se pone en un primer plano y reforzado por su fracaso desafía al destino:

Du warfst mir einen himmelhohen Fels
 In meine Straße –
 Mit Felsen auch beschlugest du mein Hirn und,
 Kaum kann ich denken.
 Doch deine Widermacht stählt meine Pulse,
 Schicksal!
 Einst trotze ich mich himmelauf in blaue Sonne...
 Adler
 Spreite ich Schwingen aus
 Feuern der Sonne.
 Kralle und Adler! und dein Block wird Staubkorn. (Sorge 1918: 58)

En los dos siguientes actos encontramos al protagonista en su entorno familiar, en Jena, pero ya no como el poeta, sino como el hijo, el hermano o el joven, dependiendo de su función en cada momento. Sin embargo, su aspecto no ha cambiado, tampoco su discurso. Estos dos actos presentan una acción simbólica: la disolución de los lazos familiares, una situación que, sin embargo, no se presenta como trágica. El padre, enloquecido, toca un tambor de juguete para conjurar a los demonios y habla de los secretos que ha aprendido sobre la construcción de los canales de Marte, que quiere aplicar en la tierra para hacerla fértil: “Da hast du ihn! mein Werk! mein Werk! es ist es!” (Sorge 1918: 91) Él ha concluido su obra, pero su hijo debe continuarla. El padre es un idealista, aunque representa el utilitarismo, el progreso técnico, el pragmatismo: “Im Gegensatz zu der Heil bringenden dramatischen Sendung des Sohnes erweisen sich die Allmachtphantasien des Vaters, der die Erde mit Hilfe von Maschinen zu bezwingen sucht, als destruktive Wahnvorstellungen eines geisteskranken Hirns” (Birkner 2009: 62). En un momento de lucidez, en el que el loco se transforma en un hombre afligido y cansado, implora entre lágrimas a su hijo que le ayude a morir:

Hörst du... ich will nun sterben... alle Tage
 Sehne ich mich... das Werk ist ja getan!
 Schön war das Schaffen! Schaff es weiter, du
 Mein Sohn!
 Du tust es! Danke dir! So, deine Hand!
 Liebe mich recht und hilf mir sterben.

Weißt du
 ... Gib Gift! Gib deinem armen Vater Gift! (Sorge 1918: 93)

La muerte del padre es el fracaso del idealismo; se interpreta como un acto de amor y resulta tremendamente dolorosa para el poeta²⁴. Además, la casualidad quiere que también la madre, que hace tiempo que ya solo vive en el padre y quien también había expresado su deseo de morir, beba del vaso envenenado. En su agonía el padre rememora a la madre vestida de novia, envuelta en seda, mientras él la espera... y la madre al padre como el progenitor del hijo... La escena es de una humanidad que, más allá de todo el horror, muestra un inefable evangelio de amor (Bab 1922b: 127). El tercer acto cierra con la muerte de la madre y un triste y hermoso lamento del hijo.

El cuarto acto es el más breve de todos, apenas unas pocas páginas –según Japp, ya solo por razones cuantitativas contraviene un orden tectónico de las cosas (2004: 209)–, aunque en la primera versión era el más largo: este acto muestra otra vez al poeta, ya en su papel, desesperado porque su misión no encuentra respuesta en el mundo. Con su lamento el poeta se convierte en mendigo y se dirige al público con las siguientes palabras:

Ihr, ihr! Bereitet mir die Pfade! [...]
 Empfangt mich doch!...
 Umdrängt mich doch! Ich bin des Segens voll! [...]
 Tut auf! Tut auf! Ich will die Bilder recken,
 Zu Göttern türmen – ewiges Geschlecht –
Er bricht nieder. – Stille. Dann sich aufrichtend.
 Nichts anders! Scheu ist hier Vermessenheit.
 Aus tiefster Reinheit brennen meine Ziele:
 Ich will die Welt auf meine Schultern nehmen
 Und sie mit Lobgesang zur Sonne tragen. (Sorge 1918: 141)

El actor abandona el personaje y habla en nombre del autor. Según Diebold, el monólogo expresionista hace patente su origen y se convierte en exhortación lírica: “Nicht ein Kunststück wird hier produziert, sondern es erfolgt die ‘dramatische Sendung’ eines ekstatischen Bettelmönches” (1928: 237).

La cortina se divide, el escenario está a oscuras, solo se ve a la izquierda la siguiente imagen: una tumba reciente a cuya cabeza se encuentra inmóvil la figura de la chica. De detrás de la tumba sale el poeta sembrando la tierra húmeda con sus manos. Él es obra de sus padres, la creación ha salvado al creador, la obra al artista. El círculo se ha cerrado y debe tomar el relevo. El amor nunca amado es estéril. Mientras tanto ha aclarado y se reconoce el decorado: una colina cerca de Jena. El poeta, arrodillado, implora:

²⁴ Al contrario que en el clásico conflicto generacional padre-hijo, tan característico y asociado al expresionismo, en este caso no se trata del enfrentamiento entre la autoridad y la libertad; el hijo no lucha contra un enemigo, solo quiere salvar al padre de su sufrimiento. En este caso, el conflicto generacional se produce en la relación con el mecenas y el amigo mayor, entre los ideales y los planes del poeta y la tradición que estos representan.

Meere! Neu-Meere! Nie betretene Küsten!
 Menschen! Licht-Menschen! Nie geliebte Liebe
 Stern-Sterben! Tod-Rausch! Nie geschluchztes Lied!
 Zu fremden Ufern biege mir die Segel,
 Du meines Schweigens wundersame Macht! (Sorge 1918: 144-145)

Su evolución le obliga a entrar en un círculo nuevo. El camino del arte solo le depara sufrimiento y a fin de encontrar una esfera de utilidad donde obtener algunos resultados, decide trasladarse a la ciudad. Con esta determinación se cierra el telón.

En el quinto acto la acción se vuelve a situar en Berlín. El poeta ante la cortina, detrás de la cual se oyen amortiguados los ruidos de la gran ciudad. Diez semanas trabajando en un periódico han sido suficientes, tampoco esta ocupación le convence y reconoce que su misión no es para el momento, sino para la eternidad: “jetzt weiß ich, daß die Natur mir meine Tage nicht für die Tage gibt, sondern für mein Werk, das über Tagen lebt” (Sorge 1918: 148). Se siente sucio y considera que sería mejor morir.

Ich fühle mich voller Schlamm, und vor mir liegt ein Schlammfad endlos über schwarze Erde. So ist Armut... Hält mich kein Stern, halten mich keine Sterne liebevoll zwischen sich? Sterne und Liebe werden Schutt auf meiner Zunge! Bis an die Zunge bin ich voll Schutt und Mörtel!.. Pfui, wie ich mich herausschwatze! Pfui, Schauspielerei! Pfui dieses Pfui! Äh, ich bin mir stinkend, alle Ekelquellen haben sich aufgetan, es schwemmt mich an die letzten Ekelwände, da beißt der Kiefer Kot bis auf den Grund. — — Den Vorhang zerreißen!.. Dem Tod sich vorwerfen..!! (Sorge 1918: 149)

El trabajo manual le ha corrompido, ¿Dónde encontrar la salvación?, se pregunta. Aparta un poco la cortina. Paso marcial de los soldados. De vez en cuando se ve un uniforme, un arma, un casco... y la masa de los espectadores al otro lado de la acera vitorean a Su Majestad. En ese momento le llega la iluminación: la imagen despierta en él un fuerte anhelo de poder y la convicción de que se debe refundir para alcanzar la vida eterna. Habla consigo mismo:

Oh höher! höher! Höher aus dir! Über dich aufwärts! Oh hoch zur Krone! Deine goldenen Träume und die goldenen Hoffnungen alle, schlag zusammen! schlag zusammen! Und dann hol dir eine Glut und schmilz es im Tiegel! Ja, schmilz dich im Tiegel und gieße dich neu! In eine einzige große Krone gieße dich neu; festige sie so hoch, daß sich nicht mehr Dunstwolken und Schmutznebel an ihre Zacken hängen können... EWIGE SONNE! EWIGES SZEPTER! und EWIGES LEBEN! (Sorge 1918: 150)

Ahora el poeta se enfrenta a sí mismo, a la maldición de la corona que él mismo se ha forjado. ¿Cómo vivir la iluminación?, se pregunta. Él ya no es de este mundo, del cielo le ha llegado la anunciación y con ella la maldición, la eterna pesadumbre de la cercanía de Dios. ¿Cómo vivir bajo esa condena? Este acto le clarifica más la naturaleza y las limitaciones de su misión. El poeta habla consigo mismo en una situación de puro éxtasis, considerando las causas de su sufrimiento: “Oh Segen

des Blitzes! Seligkeit der Lichtmächte! Oh zitterndes Glück der Nähe Gottes, ewiger Kummer seiner Nähe! Wie soll ich leben, da mich dies verdammt –!” (Sorge 1918: 152).

La obra termina con la negativa del poeta a alterar o a adoptar ningún compromiso en sus dramas, puesto que ahora está seguro de su meta y de la esencia de su misión. Con el amor de la chica como su constante inspiración y guía obtiene la fuerza y el coraje para vivir por el futuro y por su misión. Hojea el manuscrito de su obra y toma conciencia de su inviabilidad: es una obra sin vida, sin eternidad. Un argumento verdadero es silencioso, no se puede expresar con la palabra. A continuación, se imagina uno de estos argumentos, en una escena metateatral se convierte en espectador de su propia obra y vislumbra su maldición: no se puede representar el lenguaje del alma, el amor, ningún arte puede.

Wer kann es darstellen? [...], es ist unaussprechbar. Keine Kunst kann es wirklich werden lassen... Was soll werden!.. Der Fluch! der Fluch! Wie kann ich noch einen Vers niederschreiben, Gestalten setzen, Worte meißeln bei dieser Gewißheit, bei dieser Offenbarung...! Ja, es war der Blitz aus der Hand Gottes, denn nur Gott kann so unglücklich machen!!! (Sorge 1918: 154-155)

La maldición del poeta es que debe intentar expresar lo que es inefable; las palabras están vacías y faltas de poder²⁵, pero el poeta está llamado por una fuerza inamovible a intentarlo.

Der Fluch... Die Verdammung... denn ich weiß – ach, ich weiß es so gewiss – diese Offenbarung wird mich nie verlassen, der Hunger nach aller Ewigkeit wird mich nie verlassen... und doch werde ich die Feder greifen und doch Worte dichten. Ich weiß es ... ich fühle es, diese Macht lässt mich nicht, dieser Zwang zu den Symbolen. (Sorge 1918: 155)

Está condenado porque no puede dejar de escribir, sabe que nunca podrá alcanzar la eternidad porque es esclavo del arte, y mientras el arte quiera hablar no será sagrado:

[...] keine Kunst darf heilig genannt werden, weil sie noch reden will... Oh Träne! Träne!... Glückseligkeit!... DAS EWIGE LEBEN!!! Und es nicht leben können! [...] – oh Fluch! oh Fluch! zum Wort verdammt sein! [...] Ich muß Bildner werden der Symbole, muß dem Priestertum entsagen... Künstler... Halbkünstler nur... Schein-Heiliger. (Sorge 1918: 156)

El poeta duda de sí mismo y de su arte; su propia incapacidad de escapar al yugo de las palabras anticipa la conciencia de su fracaso. El artista no se enfrenta solo a la dicotomía idealista entre arte y vida, sino también entre artista y no-artista, su

²⁵ “Die Sprache der Worte ist eine große Gabe des Himmels, und es war eine ewige Wohltat des Schöpfers [...]. Durch Worte herrschen wir über den ganzen Erdkreis; durch Worte erhandeln wir uns mit leichter Mühe alle Schätze der Erde. Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab” (Wackenroder / Tieck 1797: 131).

desgarramiento tiene un componente racional originado en la incertidumbre sobre su condición.

El poeta reflexiona y alza los brazos al cielo: la iluminación final le llega como una inspiración divina. Si tiene que hablar con símbolos, entonces tiene que ser con símbolos de eternidad, y en este momento se enfrenta a su obra temprana, a su manuscrito: “Rohe Laute, roher Lärm, roh, aber ohne Leben! ohne Stille! ohne Ewigkeit!” (Sorge 1918: 152)²⁶. Esa es la meta, la esencia de la misión, principio y fin. El poeta renuncia al arte terrenal y está perdido para el mundo del drama, se ha vuelto idílico y extático (Diebold 1928: 246), aunque tampoco aquí encuentra la forma: “Wie künde ich — Wie bette ich dies in Worte..?” (Sorge 1918: 164). La obra cierra con una escena entre la joven y el poeta; este ya no concibe el nuevo drama que auguraba, sino que decide que un hijo le dará la eternidad. El poeta se convierte en el joven y finalmente muere para avanzar al círculo siguiente:

Der Dichter: *indem er langsam die Augen schließt.*
 Ich küsse dich und liebe dich im Opfer
 Und schreite lichtwärts – in den nächsten Kreis –
 Oh reiche deine Hand - Mädchen, mich dünkt,
 Ein herbes Pfand will diese Pilgerschaft:
 Die Augen löschen – – – – –
 – – – – – doch die Leuchte steigt!
DIE BÜHNE SCHLIEßT SICH (Sorge 1918: 167)

El amor terrenal no puede estar por encima del amor a Dios, por lo que con su renuncia el poeta debe morir²⁷.

La muerte del poeta –como liberación de la vida terrenal– es también la muerte metafórica del autor que, sin ser consciente de ello, en el proceso de creación –que más tarde definirá como búsqueda– ha encontrado a Dios²⁸. El poeta es ahora un profeta y su misión, una misión divina; en las obras posteriores de Sorge todo lo terrenal sucumbirá a una espiritualidad lírica (Diebold 1928: 247) y escribirá al servicio de Dios ya con su nuevo nombre, Reinhard Johannes²⁹.

Seine Berufung und Sendung fühlte er seit seiner Bekehrung zum Priester- und Prophetentum. Er war nicht mehr der Jünger und Diener der Kunst um ihrer

²⁶ Con este adjetivo, “roh”, Sorge se refiere posiblemente a una de las características del teatro naturalista, la crudeza de su representación. Según Japp: “Die naturalistische Schilderung des Rohen gefällt nicht länger, vielmehr wird die divinitorische Perspektive auf die Ewigkeit (und die Stille) als das neue Maß installiert” (2004: 216).

²⁷ “Jedes schöne Werk muss der Künstler in sich schon antreffen, aber nicht sich mühsam darin aufsuchen; die Kunst muß seine höhere Geliebte sein, denn sie ist himmlischen Ursprungs; gleich nach der Religion muß sie immer teuer sein; sie muß eine religiöse Liebe werden oder eine geliebte Religion, [...] nach dieser darf dann wohl die irdische Liebe folgen” («Jacob’s Antwort», Wackenroder / Tieck 1997: 59-60).

²⁸ El 29 de agosto de 1913 escribe a su hermana: “Wenn später meine Schriften dir in der Folge vorliegen, erst dann, und nicht früher, wirst du erkennen, daß es ein gerader Weg ist, ohne Umweg, vom Bettler bis zum *Tabernakel*. Freilich hätte ich ihn aus eigener Kraft nie gehen können, hätte Christus nicht an dem Punkte meines Weges [...] sich mir gnädig in all seiner Macht offenbart” (Sorge 1941: 79-80). Sorge remite a febrero de 1912 como la fecha de esta revelación.

²⁹ En 1913 Sorge se convertirá al catolicismo y tras su Confirmación en el Vaticano adoptará el nombre de Johannes, y su mujer, el nombre de Maria: “Auch auf meinen Schriften bin ich nun Reinhard Johannes — Johannes heißt: Gott ist gnädig” (Sorge 1941: 92).

selbst willen, seine Kunst sollte von nun an einzig Mittel sein, Gott zu dienen, ihn zu verherrlichen. Ein einziger inbrünstiger Gottesdienst sollte sein Wirken werden: Alles zur größeren Ehre Gottes. (Sorge 1941: 47)

5. Conclusión

Dos son los conflictos que caracterizan al artista en la literatura: por un lado, el conflicto con el entorno, por otro, el conflicto consigo mismo, que generalmente se manifiesta en una crisis creativa. En el caso de la obra que nos ocupa, el conflicto con el entorno es poco relevante. Aunque en el primer acto el mecenas rechaza la solicitud del poeta de tener un teatro propio para poder representar sus obras, el argumento no se desarrolla³⁰, aunque la insistencia del poeta en preservar su autonomía no hace más que agravar la alienación a la que se ve sometido por el canon teatral imperante, y su intransigencia en su posición respecto al carácter opositor de su drama le conduce ineludiblemente a la ruina³¹. En el conflicto consigo mismo, en las dudas sobre su propia capacidad y la viabilidad de su arte es donde esta obra y este personaje entroncan con las obras y artistas anteriores, y el conflicto se traslada a la contradicción entre su poesía y su profetismo.

En esta obra la acción transcurre de forma simbólica mostrando de manera gradual la clarificación de la misión divina en la conciencia del poeta. Al final del drama este está atormentado por la inadecuación de la palabra para expresar el mensaje divino, el arte que practica ya no es funcional y tampoco se basta a sí mismo. El arte busca la eternidad, el genio debe ser universal, y como un rayo divino³² le llega la revelación: ahora el artista cumple una misión, es un visionario y su mensaje está al servicio de Dios. El poeta es ahora profeta³³. Es la misión dramática de un mendicante y el escenario se convierte en púlpito (Diebold 1928: 237).

El poeta del mundo material de Nietzsche se transforma en el mensajero de Dios y se convierte en mediador con la realidad. El poeta se cree capaz de iluminar el mundo con su arte, que de esta forma se sacraliza, y el artista se asimila a Dios como creador; en este proceso el artista se aleja aún más del mundo que le rodea, situándose por encima de él, en una esfera de libertad creadora que lo relaciona con la idea de genio que ya promulgara el Sturm und Drang y la libertad estética del Romanticismo temprano, y, como afirma Birkner, “[d]a sich im Werk eine überirdische Kraft offenbart, erhält die Kunst religiöse Funktion, sie wird zur ‘Kunstreligion’” (2009: 52).

³⁰ Según Levy, aunque el poeta debe enfrentarse al mundo real, supera la oposición de los dos mundos gracias a su fe en una misión de renovación (1929: 142). También Japp resta importancia a este aspecto: “Der Dichter leidet [...] in letzter Instanz nicht an den Zumutungen der Welt, sondern schafft den Durchbruch zu einer (nach dem Modell übereinander gelagerter Kreise gedachten) Welt über die Welt” (2004: 212).

³¹ Este artista inconformista es, según Knopf, la personificación de la alienación absoluta, “as he is thoroughly estranged from his environment, from himself, and finally from life itself” (2015: 185).

³² “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue, no andaré en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida” (Juan 8: 12).

³³ “Wenn jedes unendliche Individuum Gott ist, so gibts so viele Götter als Ideale. Auch ist das Verhältnis des wahren Künstlers und des wahren Menschen zu seinen Idealen durchaus Religion. Wem dieser innre Gottesdienst Ziel und Geschäft des ganzen Lebens ist, der ist Priester, und so kann und soll es jeder werden” [*Athenäums-Fragmente* 406] (Schlegel 2016: 242).

Su fracaso inicial como artista lo revierte de forma positiva, para poder desarrollarse libremente se libera del mercado del arte, después de su familia y finalmente del amigo³⁴. Si en el primer acto el poeta se ve a sí mismo como vanguardista, en el quinto se perfila como el “mensajero de una nueva era” (Levy 1929: 142); rechaza los experimentos de un tiempo prematuro y se encuentra al borde de los límites del lenguaje, que adquieren una coloración mesiánica (Japp 2004: 213). El lenguaje pierde su fuerza dinámica y se torna estático e inaccesible, sacrificando la forma a favor del contenido se malogra su calidad dramática, y con ello el poeta renuncia al arte.

Sin embargo, ¿cuál es la obra de este artista? ¿Podríamos hablar, como hace Pontzen, de un artista sin obra?³⁵ Rockenbach lo describe de la siguiente forma: “der da redet und redet und sich langatmig erklärt, ohne etwas zu leisten...” (1923: 169) Al igual que a Berglinger, es el sufrimiento el que le hace reconocer su camino, pero en este permanece estéril, el sufrimiento no le permite crear, en su caso resulta castrante. Se ve a sí mismo y a su arte como instrumentos de una fuerza superior, pero no es capaz de reconocer su misión ni sabe cómo llevarla a cabo: “Wie lebe ich dies? Wie lebe ich die Erleuchtung?” (Sorge 1918: 151)

Sorge recorre ese camino a la vez que lo hace el poeta en su drama, desde el individualismo y el materialismo, que en su caso se asocia con una etapa de fuerte influencia de Nietzsche, hasta la humildad que le caracteriza en el último acto y la conciencia de estar al servicio de algo más elevado³⁶.

Der Geistliche bloß als solcher ist es nur in der unsichtbaren Welt. Wie kann er erscheinen unter den Menschen? Er wird nichts wollen auf der Erde, als das Endliche zum Ewigen bilden, und so muß er, mag auch sein Geschäft Namen haben wie es will, ein Künstler sein und bleiben. [*Ideen* 16] (Schlegel 2016: 115)

6. Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., «Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit», en: Anz, T. / Stark, M. (eds.), *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920*. Stuttgart: Metzler 1982, 693-695.
- Auerochs, B., *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

³⁴ Según Schumacher, en este sentido su drama se orientaría en Nietzsche, en su principio universal, que encuentra su expresión específica en la dinámica del movimiento de caída y renacimiento, tras la que el individuo se encontraría a sí mismo. Sin embargo, al mismo tiempo se libera de él, pues su proceso de superación va acompañado de un anhelo místico que lo aleja y lo libera de lo terrenal: “An die Stelle des absoluten Ichs tritt Gott” (1969: 569).

³⁵ Si en el arte de la Edad Media se podía hablar de “obra de arte sin artista”, la autora invierte la idea y defiende la tesis de la existencia del artista sin obra de arte. Pontzen intenta plasmar cómo la narrativa alemana entre el siglo XVIII tardío y el siglo XX saliente imagina, concibe y presenta este artista estéril; Joseph Berglinger sería el primer artista de este tipo y en la historia de su vida se anticipa esta problemática, cuyo rastro se puede seguir hasta hoy día.

³⁶ Al igual que su personaje, según Bab –en coincidencia con otros críticos de la época–, el autor pierde o renuncia a su talento artístico: “Auf diesem Wege geht dies merkwürdige Talent der dramatischen Kunst verloren” (1922a: 24).

- Bab, J., *Die Chronik des deutschen Dramas. Dritter Teil 1911-1913*. Berlín: Oesterheld & Co. 1922a.
- Bab, J., *Die Chronik des deutschen Dramas. Vierter Teil 1914-1918*. Berlín: Oesterheld & Co. 1922b.
- Birkner, N., *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2009.
- Diebold, B., *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*. Berlín / Wilmsdorf: Heinrich Keller 1928.
- Faul, I., *Friedrich Schlegels Ideen. Ein Beitrag zur Intellektuellengeschichte*. Paderborn: Schöningh 2016.
- Frenzel, E., *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner 1976.
- Fricke, G., «Wackenroders Religion der Kunst», en: Fricke, G., *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*. Frankfurt am Main / M.: Menck 1956, 186-213.
- Götz, S., *Bettler des Wortes: Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth*. Frankfurt am Main / M.: Peter Lang 1998.
- Humfeld, M. S., *Reinhard Johannes Sorge. Ein Gralsucher unserer Tage. Versuch einer Darstellung seiner psychologischen Entwicklung*. Paderborn: Ferdinand Schöningh / Verlag 1929.
- Japp, U., *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Auklärung bis zur Gegenwart*. Berlín / New York: de Gruyter 2004.
- Kahane, A.: «Das junge Deutschland. Ein Abschied», en: Anz, T. / Stark, M. (eds.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart: Metzler 1982, 99-101.
- Kawa, E., *Reinhard Johannes Sorge*. Meitingen bei Augsburg: Kyrius-Verlag 1949.
- Knopf, R. (ed.), *Theater of the Avant-Garde 1890-1950. A Critical Antology*. New Haven & London: Yale University Press 2015.
- Lämmert, E., «Das expressionistische Verkündigungsdrama», en: Steffen, H. (ed.), *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970, 138-156.
- Levy, E., *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel*. Berlín: Emil Ebering 1929.
- Pontzen, A., *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlín: Schmidt 2000.
- Rockenbach, M., *Reinhard Johannes Sorge. Studien zu Sorges künstlerischem Schaffen unter Berücksichtigung der dramatischen Sendung ‚Der Bettler‘*. Leipzig: Vier Quellen 1923.
- Rötzer, H. G., *Reinhard Johannes Sorge. Theorie und Dichtung*. Tesis Doctoral 1961.
- Schlegel, F., *Athenäums-Fragmente / Lyceums-Fragmente / Ideen*. Berlin: Contumax 2016.
- Schleiermacher, F. E., *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Berlín: Johann Friedrich Unger 1799.
- Schumacher, H., «Reinhard Johannes Sorge», en: Rothe, W. (ed.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Berna / Múnich: Francke 1969, 560-571.
- Sorge, R., *Der Bettler. Eine Dramatische Sendung*. Berlín: Fischer 1918.
- Sorge, R., «Der Dichter», en <https://www.projekt-gutenberg.org/antholog/erhebung/chap-023.html> [26/04/2021].
- Sorge, S. M., *Reinhard Johannes Sorge. Unser Weg*. München: Kösel-Pustet 1941 [1927].
- Wackenroder, W. H. / Tieck L., *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin: Johann Friedrich Unger 1797 [recte 1796].