크라흐트의 소설과 미메시스적 정체성

임 석 원 (이화여대)

Ⅰ. 들어가며

지금까지 발표된 크리스티안 크라흐트의 소설작품들은 모두 예외 없이 발표되자마자 세간의 주목을 받았으며, 그의 작품에 대한 연구논문들 역시 국외에서 십여 년 동안 꾸준히 발표되고 있다. 국내에서 그의 작품들을 분석한 논문들도 이미 많이 있다. 초기 크라흐트 연구에서는 그의 작품을 팝문학의 카테고리 내에서 살펴보고자 하는 경향이 강했다. 실제로 크라흐트는 첫 번째 소설 『파저란트』(1995) 이후 독일 팝문학의 대명사로 간주되어 왔다. 팝문학은 1990년대 이후 등장한 새로운 세대의 작가들의 '가볍고 경쾌한 글쓰기'에 대한 총칭이다. 그런데 그는 이미 두 번째 소설 『1979』(2001)에서 팝문학적 경향에서 조금씩 벗어나기 시작한다. 무엇보다도 그는 이 작품에서 이란 혁명이나 중국 내 소수인종 문제와 같은 역사적 사건을 소설의 배경으로 암시적으로 설정하고 있다. 이처럼 그냥 가볍게 지나칠 수 없는 문제의식의 무게감이 세 번째 소설 『나 여기 있으리 햇빛 속에 그리고 그늘 속에』(2008)에서는 좀더 분명하게 감지된다. 이러한 그의 세 번째 소설에서 어떠한 팝문학적 요소를 발견하기는 쉽지 않다. 따라서 그의 소설작품들에서 팝문학적 요소가 지속되느냐 중단되느냐를 놓고 더 이상 논쟁을 벌일 필요는 없을 것이다. 무엇보다도 네 번째 소설 『제국』(2012) 이후 그의 소설들은 팝문학의 테두리에서 벗어나 수용되는 경향이 더욱 두드러지게 나타나고 있다. 예를 들어 『제국』을 둘러싼 논쟁은 소설 주인공과 히틀러 사이의 유사성으로 인해 촉발되었다. 특히 게오르크 디에츠는 크라흐트가 히틀러를 연상시키는 실존인물 엥겔하르트

에 대한 묘사를 통해 의도한 바가 무엇인지 의문시한다(Vgl. Diez 2013, 38). 그런데 비록 구체적인 내용이나 양상은 다를지라도, 실제 현실세계와 소설 사이의 유사성으로 인한 문제가 유독 네 번째 소설에서만 나타나는 것은 아니다.

이 점과 관련되어 필자가 주목한 것은 크라흐트가 세 번째 소설작품까지 공통적으로 작품 도입부에 덧붙여놓은 구절이다. 그는 소설의 도입부에서 "여기서 묘사된 모든 인물들과 모든 일들은 [...] 자유롭게 꾸며낸 것이다. 살아있는 인물들이나 실제 사건들과의 모든 유사성은 [...] 비의도적이다."(Kracht 1995, 7; Kracht 2001, 9; Kracht 2008, 7)라고 별도로 밝히고 있다. 그러나 그의 작품 전반에 나타나는 '꾸며낸 비의도적인 유사성'은 작가의 해명에도 불구하고 단순히 우연적인 산물로만 간주될 수는 없을 것이다. '유사성' 문제는 미메시스 개념의 매우 본질적인 측면인데, 필자의 테제에 따르면, 미메시스 개념에 근거해서 크라흐트의 작품세계에서의 실제 현실에 대한 유사성 문제가 좀더 심층적으로 파악될 수 있을 것이다. 주지하다시피 크라흐트는 매번 신작을 발표할 때마다 스스로 새로운 스타일을 시도하고 있다. 바로 그렇기 때문에 그의 작품세계를 일관성 있게 가로지르고 있는 주요모티브들에 대한 연구가 필요하다. 이에 본 논문은 '미메시스'를 크라흐트의 작품세계 전체를 아우르고 있는 핵심적인 문제의식으로 설정하여 작품 분석을 시도할 것이다. 그리고 이를 위해 본 논문에서 그의 작품에 나타나는 미메시스적 양상들이 집중적으로 분석될 것이다.

Ⅱ. 미메시스 개념사 개관

크라흐트의 작품을 본격적으로 분석하기에 앞서, 우선 고대로부터 현재까지 각각의 시대적 맥락에 따라 상이한 가치평가를 받아온 미메시스 개념을 살펴보도록 하자. 고대 그리스 시대의 플라톤 이래로 미메시스는 지속적으로

철학적 사유의 대상이다. 잘 알려져 있다시피 플라톤의 이데아 철학의 영향을 강하게 받은 고전적인 미메시스 개념은 형이상학적 '이데아'에 대한 '모방의 모방'에 대한 부정적 평가와 함께 수용된 바 있다. 이후 아리스토텔레스의 영향으로 미메시스가 인간 행동을 대상으로 삼아 모방하는 예술분야와 매우 밀접하게 연계되어 긍정적으로 평가받기 시작한다. 그러다가 고대 로마 시대에는 미메시스가 "연설가와 시인들의 스타일과 화법에 대한 모방"(Petersen 2000, 80)으로 주로 이해되기도 했다. 그런데 고대 로마시대 이후 '미메시스'라는 용어를 번역하는 과정에서 '모방', 'imitatio', 'imitation', 'Nachahmung'와 같은 번역어를 채택함으로써 미메시스 개념의 함의가 상당히 협소해져 버린다. 게다가 '창조성'과 '천재' 개념을 중시하던 근대 고전주의 시기에는 '모방 Nachahmung'이 부정적으로 평가받았고, 결과적으로 미메시스 개념 역시 폄하될 수밖에 없었다(Vgl. Erhart 2007, 598). 그러다가 리얼리즘 문학에서 다시 미메시스 이론이 결정적으로 재평가받기 시작했다.

20세기 이후 미메시스에 대한 이해는 좀더 풍부해지고 있다. 예를 들어 발터 벤야민은 미메시스 능력을 단순히 '모방'의 차원에 국한시키지 않는다. 인류문화학적 관심에서 미메시스를 고찰한 그에 의하면, 미메시스는 무엇인가와 유사해지고 그것과 유사하게 행동하며 무엇보다도 유사성을 생산해내는 능력까지 포괄한다. 그리고 현대 사회에서 점차 약화되고 있는 이러한 능동적이고 생산적인 미메시스 능력의 잔재로서 '유사성의 인식'이 미메시스의 한 형태로 여전히 지속되고 있다고 본다. 또한 에리히 아우어바흐의 기념비적 저서인 『미메시스. 서구 문학에 나타난 현실 묘사』(1946)는 미메시스에 대한 논의에서 중요한 전환점을 마련했다. 그는 『오디세이』에 대한 비평에서부터 출발하여 리얼리즘적 문학작품에 나타나는 당대 현실의 반영, 즉 "문학적 재현 또는 '모사'에 의한 현실 해석"의 의의를 각각 시대적 여건에 맞게 해명하고 있다. 그는 특히 19세기 초 프랑스에서 출발한 근대 리얼리즘 문학은 "우리의 삶의 지속적으로 변화하고 확장하는 현실에 부응해서"(Auerbach 2001, 515) 삶을 문학적으로 모사하는 데에 성공했다고 평가한다. 그렇다고 해서 아우어바흐가 '문학작품은 현실을 있는 그대로 사진 찍듯이 베껴내야 한다'고 단순히 주장

한 것이 아님은 분명하다. 예를 들어 그는 버지니아 울프의 『등대를 향하여』에서 작가가 "진정한 객관적 현실에의 접근"(Auerbach 2001, 498)을 시도하기 위해 어떤 외부사건 자체를 묘사하는 대신에 이 외부사건에 의해 야기된 내면세계의 흐름을 기술하는 현대적 기법을 '현실의 문학적 재현'의 새로운 예로서 제시하고 있다. 이 점에서 아우어바흐의 미메시스 복원 역시 '현실에 대한 단순 모방'이라는 차원과는 구분되어야 할 것이다.

한편 20세기 후반의 해체주의는 고전적인 미메시스 이론에 대해 의문을 제기하는 동시에 미메시스에 대한 현대적 해석의 계기를 마련해준다. 해체주의는 어떤 사실의 (언어적) 재현 가능성에 대한 근본적인 회의에서부터 출발한다.[1] 따라서 언어적 재현 또는 문학적 재현이 현실을 반영할 수 있다는 미메시스 이론은 이들 해체주의자들에게는 한낱 이데올로기적 가상에 불과해 보인다. 아우어바흐와 같은 미메시스 이론가들이 객관적 현실에 대한 인식을 심화시켜 주는 언어에 대한 믿음을 유지하고 있었다면, 해체주의자들은 언어에 의한 현실 재현의 가능성을 철저히 부정하고 언어의 불확실성을 폭로하고자 한다. 그러나 이러한 해체주의자들의 회의에도 불구하고 미메시스를 재평가하는 이론가들은 소위 불확실한 언어들을 가지고 현실을 표현하고 파악하고자 하는 미메시스적 형상화 작업을 설득력 있게 제시하고자 한다. 예를 들어 폴 리쾨르는 해석학적 관점에서 미메시스를 단순히 현실의 모사가 아니라 허구에 의해 현실을 새롭게 형상화하는 재구성 행위와 밀접하게 결부시켜 이해하고 있다. 또한 마찬가지로 군터 게바우어와 크리스토프 불프는 오랜 기간 동안 폭넓고 다양하게 확장되어온 미메시스의 역동적인 의미를 미적 영역에만

1) 자크 데리다는 『그라마톨로지에 대하여』에서 루소의 『언어기원론』을 다루면서 "자연과 모방이라는 개념들의 미묘한 기능 작용"(데리다 2004, 347)을 분석하는데, 그에 따르면 "루소는 예술의 본질이 모방이라고 확신했다. 모방은 현전을 이중화하고, 현전을 대리보충하면서 현전에 첨가된다. 따라서 모방은 현전하는 것이 외부적 모습으로 지나가게 한다."(데리다 2004, 355) 즉 데리다는 고전적인 미메시스 이론에서 벗어나 "이미 모방 속에 사물 자체와 그것의 복사본 사이의 괴리, 나아가 의미와 이 의미의 이미지 사이의 괴리는 거짓, 위조, 악습의 거처를 확보한다"(데리다 2004, 358)는 점을 부각시킨다. 이처럼 대리보충으로서의 모방은 "언제나 이미 차이 속에 현전을 손상시켰다는 것이다" (데리다 2004, 378).

국한시키지 않으면서 미메시스가 사회적 현실을 재현하기만 하는 것이 아니라, “사회적 삶의 본질적 측면 자체를 만든다”(Gebauer/ Wulf 1992, 308)는 점을 부각시킨다. 이처럼 20세기 후반에 다시금 미메시스 개념이 긍정적으로 주목받기 시작하는데, 이때 미메시스는 ‘현실의 문학적 모방’의 차원을 넘어서 “인간학적으로 가능한 재현방식, 지각방식 그리고 경험방식”이나 “변동하는 역사적, 언어적 현실모델과의 연관성”(Erhart 2007, 308)과 결부되어 파악되고 있다.

이제 우리는 디지털 매체 시대에 살고 있다. 컴퓨터, 인터넷, 스마트폰과 같은 첨단기술매체 등의 사용이 보편화되고 그 결과 수많은 디지털 영상이미지들이 만들어지고 소비되고 있다. 고전적인 미메시스 개념이 기본적으로 재현되어야 할 대상이 이미 존재하고 있음을 전제한다는 점에서 ‘원본 없는 모사’인 시뮬라시옹은 反미메시스적이라고 할 수 있다. 그러나 오늘날의 매체환경은 미메시스와 시뮬라시옹의 엄격한 구분을 불필요하게 만든다. 디지털 시대의 모든 미메시스, 예를 들어 디지털 사진이미지는 “어떠한 원상도 필요하지 않은 픽셀디자인”(Dotzler 2012, 186)이라는 점에서 궁극적으로는 시뮬라시옹의 산물로 간주된다. 이와 같은 맥락에서 필립 라쿠-라바르트 역시 마찬가지로 『현대성의 모방 Die Nachahmung der Modernen』(1986)에서 “모범 없는 미메시스 eine vorbildlose mimesis”(Lacoue-Labarthe 2003, 113)에 어떠한 모델도 선행하지 않는다고 우리 시대를 진단하고 있다. 이로써 ‘미리 존재하는 현실과 그 현실의 재현 사이를 매개하는 미메시스’에 대한 ‘옛’ 표상은 해체된다. 외부에 아직 존재하지 않는 모범을 ‘미리 따라하는 vorahmen’ 미메시스가 작용하는 것이다. 현대사회의 이러한 새로운 현상에 대해 부정적인 평가가 적지 않다. 그런데 새로운 매체의 등장과 더불어 무엇인가 완전히 다른 것 내지 특이한 것을 생산해내는 능력이 사라지고 있다고 디지털 세계의 위험성을 경고하는 우려의 목소리(Vgl. Han 2013)에 대해, 라쿠-라바르트의 미메시스 개념에 따르자면, “미메시스가 [...] 부재하는 주체, 고유성이나 특성이 없는 자, 주체 없는 주체, 단순 인물을 [...] 전제하고 있는 한에서, 미메시스는 규정된 그대로 능동적이다.”(Lacoue-Labarthe 2003, 30)는 미메시스의 역설을

내세울 수 있다는 점은 흥미로울 것이다. 이처럼 역설적으로 등장하는 미메시스의 능동성이 주목되고 이러한 관점에서 현대 세계의 미메시스적 현상들이 고찰될 수 있다.

본 논문은 위와 같이 20세기 이후 점점 더 폭넓게 확장되고 있는 능동적인 미메시스 개념을 염두에 두고 크라흐트의 작품에 나타나는 미메시스적 양상들을 분석할 것이다.

Ⅲ. 크라흐트 소설에 나타나는 미메시스

Ⅲ.1. 일상의 미메시스

'팝문학'으로 분류되어온 크라흐트의 첫 소설에서는 바로 우리가 살고 있는 시대의 일상적인 삶의 일부로서 실제 유행하고 있는 상표이름이 전통적인 소설들에서와는 달리 매우 빈번히 언급되고 있다(Vgl. 정항균 2012). 이는 아마도 현재 우리가 살고 있는 사회가 후기자본주의적 상품소비에 의해 특징지어져 있다는 사실을 가장 현실감 있게 보여주는 문학적 장치로 간주될 수도 있을 것이다. 예를 들어 크라흐트의 소설『파저란트』의 다음의 한 구절을 살펴보자.

> 그러니까 나는 질트섬의 리스트에 있는 피쉬-고쉬에 서서 병에 든 예버 맥주를 마시는 것으로 시작한다. 피쉬-고쉬는 생선가게인데, 독일의 최북단에 있기 때문에 꽤 유명하다. [...] 그러니까 나는 고쉬에 서서 예버를 마신다. 약간 춥고 서풍이 불기 때문에 나는 안감이 있는 바버재킷을 입고 있다. [...] 카린은 앤과 얘기하고 나는 세르지오와 대화를 시작한다. 세르지오는 언제나 분홍색 랄프 로렌 셔츠를 입어야만 하고 거기에 오래된 롤렉스를 착용해야 하며 [...] 알덴 슬리퍼를 신었을 법한 그런 남자이다.
>
> Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen

> so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. [...] Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. [...] Karin redet mit Anne, also fange ich mit Sergio ein Gespräch an. Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen muß und dazu eine alte Rolex, [...] dann würde er Slipper tragen von Alden[.](Kracht 1995, 13-18)

소설 속에 묘사된 현실세계는 예버 맥주, 바버재킷, 이브 생 로랑 재킷(Kracht 2001, 38), 라코스테 스웨터, 폴로 와이셔츠(Kracht 2001, 44), 랄프 로렌 셔츠, 롤렉스 시계, 알덴 신발과 같은 무수한 소비상품들로 채워져 있다. 특히 『파저란트』의 주인공이 계속 입고 다니는 '바버 재킷'이나 『1979』의 주인공이 신는 '베를루티 신발'은 작품 전체에서 시종일관 등장하는 주요 브랜드상품이다. 모리츠 바슬러는 이처럼 문학작품에서 상표이름을 거리낌 없이 사용하는 팝문학 작가들을 우리시대의 "새로운 기록수집가"(Baßler 2005, 184)로 명명하고 있다. 바슬러에 따르면, 이들은 상표이름들을 기입함으로써 실제 우리가 살고 있는 현재의 문화를 마치 백과사전처럼 저장하고 있다는 것이다. 그런데 바슬러가 이 '수집된 상표'에서 중시하고 있는 것은, 이러한 상표이름은 이상주의 문학에서 중시되었던 새로운 독창적인 언어적 표현이라기보다는 "이미 존재한, 오래전에 백과사전식으로 실려 있는 단어들, 어법, 담론적 연관관계 그리고 표상복합체"(Baßler 2005, 186)라는 점이다. 이처럼 상표이름을 문학작품에 등장시키는 기법은 작가 스스로 독창적인 행위로서의 글쓰기와 거리를 두면서 현대 사회의 일상 속의 한 단면을 모사하고 있는 것이다.

그렇다고 해서 크라흐트의 작품 속에서 일상현실이 있는 그대로 재현되고 있는 것은 아니다. 당시 유행하는 특정 상표들의 등장이 재현된 소설세계의 현실감을 높이기는 하지만, 여기서 "재현된 현실이 몹시 깨지기 쉽고 불일치하며 조리에 맞지 않는 언사들과 의도적인 실수로 가득차 있다."(Schumann 2009, 157)는 안드레아스 슈만의 지적을 주목할 필요가 있다. 『파저란트』의 다음 장면은 이에 대한 은유적인 예이다.

> 나는 살라미를 넣은 빵 네 개와 발리스토 여섯 개, 에어만 요구르트 두 개를 가져와 바버 재킷 안주머니에 넣는다. 갑자기 기분이 나아진다. [...] 정말 내 바지 엉덩이 부분이 척척하고 끈적끈적하다. 얼굴이 벌게지지만 그 순간 척척한 것이 주머니에서 흘러나온 에어만 요구르트 때문이라는 것을 알아차린다. [...] 다행히도 바버 재킷 주머니에서는 아직 안에 들어 있는 요구르트가 뚝뚝 흘러내리지는 않지만, 이 재킷을 입고 있는 것이 극도로 불쾌하게 느껴진다. [...] 나는 바버 재킷을 벗어서 앞 바닥에 내려놓는다. 그리고 담배를 또 한 대 꺼내 불을 붙인다. 그리고 불 붙은 성냥을 재킷의 빌어먹을 안감에다 던진다.(크라흐트 2012a, 73ff.)
> [Ich] hole mir vier Salamibrötchen und sechs Ballistos und zwei Joghurts von Ehrmann und stopfe sie mir in die Taschen meiner Barbourjacke. Plötzlich geht es mir besser. [...] [M]ein ganzer Hosenboden ist naß und klebrig. Ich werde rot, merke aber im selben Moment, daß die Nässe von den Ehrmann-Joghurts kommt, die mir in der Tasche ausgelaufen sind. [...] Die Tasche der Barbourjacke mit den Joghurts drin tropft zum Glück noch nicht, aber ich finde es extrem unangenehm, die Jacke zu tragen[.] [...] Ich ziehe meine Barbourjacke aus und lege sie vor mir auf den Fußboden. Dann zünde ich mir noch eine Zigarette an, und werfe das brennende Streichholz auf das blöde Innenfutter der Jacke.(Kracht 1995, 55ff.)

이 장면에서 발리스토 초코바, 에어만 요구르트 등의 브랜드상품들을 소비하는 주인공은 뜻하지 않은 낭패를 당하고 자신의 분신처럼 입고 다녔던 바버 재킷을 불태워 버리는 극단적인 모습을 보여준다. 이는 단순히 훼손된 상품세계만을 보여주는 것이 아니라 겉보기에 멋있어 보이는 바버 재킷과 같은 상품들로 구성되어 있는 현실세계 전체가 실은 매우 깨어지기 쉬운 상태임을 암시하는 것이다. 크라흐트의 작품에서는 이와 같이 당황함을 유발하는 돌발사건이 자주 등장한다. 이 점에서 슈만은 “크라흐트가 이야기된 세계를 혼란한 유희로 연출하고 이 유희가 거듭 환상으로 빠진다면, 그는 그러니까 문학에서의 새로운 리얼리즘에 대한 요구를 무력화시키고 있는 것이다. Kracht unterläuft also die Forderung nach einem neuen Realismus in der Literatur, wenn er die erzählte Welt als Verwirrspiel inszeniert, das wieder immer ins Phanastische führt.”(Schumann 2009, 158)라고 진술한다.

크라흐트의 작품 속에서 미메시스는 자본주의적 상품세계에 대해 양가적이다. 즉, 크라흐트의 미메시스는 묘사된 세계에 대한 일방적인 추종도 아니며, 일방적인 거부도 아니다. 이렇게 '순응'과 '전복' 사이에 자리매김되는 미메시스는 크라흐트 작품에서 특히 '일종의 의태적 보호색 Mimikry'을 연상시킨다.

『파저란트』의 대중문화 및 고급상표가 범람하는 현대 자본주의 사회 속에서 주인공이 입고 다니는 바버 재킷은 마치 그가 선택한 미메시스적 보호색처럼 기능한다. 예를 들어 다음 장면에서 바버 재킷은 적대적인 시선으로부터 주인공을 보호하는 것처럼 보인다(Vgl. 박희경 2010, 39).

> 지금 막 소심하게 살라미를 넣은 빵 한 개를 얻은 경영협의회 대표 한 사람이 비난하듯이, 눈살을 찌푸리고 나를 쳐다본다. 마치 내가 루프트한자에서 제공한 음식을 이렇게 다루는 것을 승인할 수 없다는 듯이. 내가 만약 외국인이고, 그가 월급의 반은 지불해야 살 수 있을 이 재킷[바버 재킷]을 입고 있지 않다면, 그는 틀림없이 내게 한마디 했을 것이다.(크라흐트 2012a, 73)
>
> Ein Betriebsratsvorsitzender, der sich gerade zaghaft ein Salamibrötchen besieht, guckt ganz kritisch, so mit zusammengezogenen Augenbrauen, als ob er das, was ich da mit der Lufthansa-Verpflegung tue, nicht gutheißen kann, und wenn ich ein Ausländer wäre und kein Jacket anhätte, wofür er einen halben Monatslohn hergeben müßte, dann hätte er auch bestimmt etwas gesagt.(Kracht 1995, 55)

여기서 주인공의 '바버 재킷'은 경제적 능력을 중시하는 자본주의 상품사회에 대한 미메시스로 간주될 수 있다. 다만 크라흐트 작품에서 상표이름으로 대변되는 자본주의 상품세계의 일상적 단면이 모사될 때, 이 미메시스적 제스처가 대상에 대한 일방적인 순응으로 단순히 해석되기 어렵게 만드는 장면들이 위의 인용문처럼 그의 작품 곳곳에서 등장한다. 위의 장면에서 미메시스는 현실에 대한 단순 모방의 차원을 넘어서 일종의 보호색처럼 장치되어 있으며 이는 하나의 은폐술이기도 하다.[2] 이처럼 의태적 위장술 Mimikry과 결부되어 있는 미메시스적 태도에 잠재적인 전복적 기능이 숨겨져 있음을 유추할

2) 따라서 작품 후반부에 주인공이 실수로 바버 재킷을 입지 않고 호텔에 두고 나온 이후의 사건 전개에 특별히 주목할 필요가 있다.

수 있다. 이러한 맥락에서 보건대, 소설 주인공 자신이 자본주의 상품사회의 논리를 전적으로 대변하고 있는 것은 아니다. 이 점은 소설 내의 또 다른 장면에서도 확인된다. 즉, 어느 퇴폐적인 파티장소에서 취해 실신한 주인공 화자는 유명상표와는 무관한 "색색의 트레이닝복"(크라흐트 2012a, 150)을 입고 다니는 동독 출신 사람들을 서독 출신 사람들과 비교하면서 훨씬 더 긍정적으로 바라보고 있는 것이다.

Ⅲ.2. 미메시스적 등장인물

『파저란트』의 결말부에 마치 화자 '나'는 토마스 만의 소설의 주인공 또는 '나'의 친구 롤로의 자살을 모방하려는 듯이 보트를 탄다. 그런데 주인공이 "호수 한가운데에 당도할 것"(크라흐트 2012a, 225)이라는 예상 속에서 주인공의 미메시스는 완결되지 않은 채로 작품 속 이야기는 끝난다.

필자는 크라흐트 소설 속의 등장인물들은 시종일관 미메시스적 행동방식에 의해 특징지어진다고 본다. 특히 장 보드리야르의 "재생산된 역사는 소극(笑劇)이 되며/ 재생산된 소극은 역사가 된다."(Kracht 2001, 13)라는 구절을 표어글로 삽입하고 있는 크라흐트의 두 번째 작품 『1979』에서 등장인물의 미메시스적 행위는 여러 가지 양상으로 전개된다. 부연하자면, 이 작품에서 주인공의 행동은 일종의 '모방하기'의 연속이다. 소설 화자의 '모방하기'의 첫 대상은 그의 친구 크리스토퍼이다. 그는 댄디적인 친구인 크리스토퍼를 따라 여행을 하면서 고급파티에 같이 다닌다. 물론 화자 '나'는 크리스토퍼처럼 지나치게 술을 마시고 코카인을 복용하는 것을 즐기지는 않는다. 그럼에도 '나'는 크리스토퍼를 떠나지 않는다.

> 그는 매우 잘 생겼다. 그와 그의 지성, 그의 금발머리카락, 그의 균형 잡힌 얼굴, 그의 살짝 비스듬하게 있는, 녹색의 파충류 같은 눈동자, 그의 갈색 피부, 그의 팔에 나 있는, 오랜 주행 중에 먼지가 앉아 반짝이는, 금빛이 도는 하얀 털은 나를

치장해주는 장식물이었다. 그는 나의 승리에 대한 상패였다.
Er sah so gut aus. Ich schmückte mich mit ihm, mit seiner Intelligenz, seinen blonden Haaren, seinem ebenmäßigen Gesicht, mit seinen grünen Reptilenaugen, die leicht schräggestellt waren, mit seiner braunen Haut, den weißblonden Armhaaren, in denen sich auf langen Autofahrten der Staub verfingt und glitzerte. Er war meine Trophäe.(Kracht 2001, 49f.)

크리스토퍼에 대해 양가적 입장을 견지하고 있던 '나'는 이 구절에서 크리스토퍼를 닮고 싶은 은밀한 욕망을 드러내고 있다. 이러한 닮기의 욕망은 '나'가 친구의 죽음 이후 그의 베를루티 단화로 미끄러지듯이 갈아신는 상징적인 장면에서 다시 한 번 확인된다(Vgl. Kracht 2001, 93).

두 번째 모방하기는 이란을 떠나 티베트에 있는 성지인 카일라쉬 산을 찾아간 '나'의 성지순례에서 나타난다. '나'는 처음에는 혼자 독자적으로 카일라쉬 산을 한 바퀴 돌지만 아무런 감동도 느끼지 못한다. 그러다가 그곳에서 우연히 만난 티베트 승려인 순례자들의 제의방식을 그대로 모방하면서 성지를 함께 돌기 시작한다.

순례자들은 내가 어떻게 고무판을 무릎에 매어야 하는지 나에게 보여주었다. 고무판의 아래쪽에는 가죽끈 하나가 갖춰져 있었다. 나는 그것을 나의 무릎 안쪽에 맞춰서 매듭을 만들어 동여매었다. 그런 다음에 그들은 나에게 그들이 갖고 있는 앞치마 중의 하나를 나에게 건네주었다. 그것은 먼지투성이의 긁힌 고무시트처럼 보였다. 그들은 무엇인가를 알려주려고 다소 서투르게 몸짓을 했다. 내가 그것을 나의 몸 둘레에 감아 묶어야 한다는 것이었다. 이제 그들은 나에게 정확히 규정되어 있는 엎드리기 의식을 보여주었다. [...] 하루 종일 우리는 바닥에 엎드렸다. 그리고 한걸음 한걸음 천천히 전진하면서 시계방향으로 산을 돌았다. [...] 나는 그들과 함께 걸어다니는 동안 하나의 공동체의 일원이라는 놀라운 감정을 느꼈다.
Die Pilger zeigten mir, wie ich die Gummiböcke an die Knie schnallen mußte, sie waren an den unteren Seiten mit einem Lederriemen versehen, den ich, ihn mir in den Kniekehlen justierend, zu einer Schleife zusammenband. Dann reichten sie mir eine ihrer Schürzen, die aussah wie ein staubiges, zerkratztes Gummilaken, gestikulierten etwas hilflos, ich solle sie mir umbinden, und nun

zeigten sie mir das exakt vorgeschriebene Ritual des Hinwerfens. [...] Den ganzen Tag warfen wir uns hin, Schritt für Schritt, langsam vorwärtskommend, in Uhrzeigerrichtung um den Berg. [...] Ich hatte, während ich mit ihnen wanderte, das wunderbare Gefühl, Teil einer Gemeinschaft zu sein.(Kracht 2001, 144)

이제야 '나'는 이전에 혼자 그냥 한 바퀴를 돌았을 때는 느끼지 못했던 경이로운 감정을 느낀다. 그러나 이러한 자기완성의 감정은 곧바로 중국 군인들이 등장하는 현실세계에서 흔적 없이 사라져버린다.

작품 후반부에서 '나'는 중국 수용소에 갇혀 그곳 수감인들과 함께 가장 밑바닥 같은 삶을 살아간다. 심지어 그들은 부족한 영양분을 보충하기 위해 오물 속의 구더기를 채취하여 먹기까지 한다. 이처럼 중국 군인들에 붙잡혀 수용소에서 있는 '나'가 모방하는 대상은 이제 수감인들이다. 이곳에서 '나'는 개인적 행동을 금지당하고 집단의 구성원으로 동료들의 행동을 따라해야 한다. 물론 이러한 '모방하기'의 양상은 수용소의 비인간적 조건과 긴밀하게 연계되어 있다. 수용소의 극한적인 상황 때문에 '나'는 주변현실에 닮아갈 수밖에 없다. 특히 수용소 내 '자아비판' 역시 '나'의 자발적인 행위의 결과가 아니라 주변환경의 강제적인 요구 및 이러한 강제에 순응하는 동료들의 방식에 대한 모방의 결과이다. 따라서 이 자아비판이야말로 '나'의 대표적인 미메시스적 행동의 한 양상으로 간주될 수 있다. '나'에게 자아비판은 완전히 낯선 것이었다.

일주일 뒤에 나는 다른 수용소로 이송되었다. '민족 통일'이라는 이름의 집단수용소였다. 몇 가지 점이 달랐다. 모든 수감자들의 머리카락은 면도로 완전히 깎이었고 개인용품은 빼앗겼다. 사람들은 수용소에서 서로 이야기해서는 안되었고, 심지어 눈빛을 주고받는 것도 금지되었다. 동료수감자는 스스로 이러한 소통시도를 즉시 고발하는 데에 자발적으로 나섰다. 이를 어긴 자들은 밤에 자아비판을 해야만 했다. 이 자아비판은 다음과 같이 작동하였다. 자아비판은 재교육이라고 생각되어졌다. 심문이 아니라, 이기주의의 소멸이었다. 자아비판의 존재이유는 우리에게 겸허함을 배워주기 위함, 우리에게 우리가 아무것도 아님을 가르치기 위함이었다.

> Nach einer Woche wurde ich in ein anderes Lager gebracht, in das Sammellager Nationale Einheit. Einige Dinge waren anders. Allen Gefangenen wurden die Schädel rasiert und die persönlichen Gegenstände weggenommen. Man durfte im Lagerbereich selbst untereinander nicht sprechen, sogar Blicke auszutauschen war verboten, Mithäftlinge waren eigens dafür eingesetzt, diese Kontaktversuche untereinander sofort zu melden. Diejenigen, die dagegen verstoßen hatten, mußten nachts Selbstkritik üben. Die Selbstkritik funktionierte so: Sie war als Umerziehung gedacht; nicht als Verhör, sondern als Auslöschung des Egoismus, sie war dazu da, uns Demut beizubringen, uns zu lehren, daß wir nichts waren.(Kracht 2001, 156)

여기서 자아비판은 미메시스의 극단적인 양상으로서 '자아의 소멸'과 결부된다. 이와 동일한 맥락에서 "자아비판의 의미"로 언급된 "새로운 인간"(Kracht 2001, 160)의 형성도 미메시스적 과정으로 이해될 수 있다. '나'는 점차 시간이 지나면서 이 수용소에서 여느 동료수감인들과 다를 바 없이 행동한다. 이와 같은 모방은 자아의 사라짐으로 파악되고, 마침내 "우리는 사라졌다. 더 이상 우리는 존재하지 않았다. 우리는 용해되었다."(Kracht 2001, 181)

Ⅲ.3. 미메시스적 정체성

크라흐트의 초기 세 작품에서는 공통적으로 이름 없는 화자 주인공이 등장하고 있는데, 이들의 미메시스적 행동 속에는 정체성 형성과정이 암시적으로 문제시되고 있다. 크라흐트의 세 번째 소설 『나 여기 있으리 햇빛 속에 그리고 그늘 속에』의 도입부에는 "외모가 못생겼다면, 춤을 배워라."(Kracht 2008, 9)라는 니안자족의 속담이 인용되어 있다. 여기서 언급된 '춤' 역시 미메시스 능력과 연관지어 해석될 수 있다. 유사성을 만들어 내는 미메시스 능력은 인간이 지닌 최상의 능력으로서, 춤의 가장 오래된 기능은 이와 같은 유사성을 만들어 내는 것이다(Benjamin 1980, 211). 이와 같은 맥락에서 '춤을 배워라'

라는 제안을 되새겨본다면, 이는 오늘날 고대인들과 달리 유사성을 만들어 내는 미메시스 능력을 거의 상실한 현대인들에게 어떤 문제를 극복하는 해결방안으로서의 미메시스 능력을 비유적으로 제안하고 있는 것이다.

이를 염두에 두고 대체역사소설인 세 번째 소설의 주인공이 시종일관 자신이 아닌 다른 누군가가 되는 미메시스적 도정 위에 있다는 점에 주목해보자. 예를 들어 주인공은 소설의 배경인 스위스의 식민지로 설정되어 있는 아프리카에서 태어나고 자란 아프리카 흑인이지만, 스위스 군사학교에서 스위스 군대의 장교로 양성되면서 스위스인으로서의 정체성을 자신의 것으로 받아들인다.

> 전쟁을 치르는 스위스로서는 훌륭한 병사와 장교들이 많이 필요했던 것이다. 아프리카의 동맹국의 결코 마르지 않는 샘 이외의 어디에서 사람들이 그들을 취할 수 있겠는가. [...] 우리는 스위스인 교관들을 존경했다. 그들은 올바르고, 그들 나름의 방식으로 신뢰감을 주었다. [...] 스위스인들은 우리를 필요로 했다. 그들은 우리 젊은이들에게 훈련을 시키고 충분한 음식과 함께 새로운 믿음을 심어주었다. 그것은 충분 이상의 혜택이었다. 스위스인들의 겸손함, 완고함, 소심하게 꼼짝 않는 부동의 태도는 나에게 강한 인상을 남겼다. [...] 그들은 매수가 도저히 불가능하게 청렴해 보였고, 항상 정도를 따르고 공정했다. 나의 가장 큰 소망은 그들처럼 되는 것이었다. [...] 우리는 스위스인이었다.(크라흐트 2012b, 69f.)
>
> Man brauchte gute Soldaten und Offiziere für den Schweizer Krieg, und woher sollte man sie nehmen, wenn nicht vom nie versiegenden Menschenquell der afrikanischen Alliierten. [...] Wir achteten die Schweizer Ausbilder; sie waren korrekt und auf ihre Art zuverlässig[.] [...] Die Schweizer brauchten uns, und sie gaben uns Jungen Disziplin und ausreichend Nsima zu essen und einen neuen Glauben, das war mehr als genug. Am meisten beeindruckte mich die Bescheidenheit der Schweizer, dieses Störrische, verzagt Unbewegliche ihres Wesens. [...] Sie schienen mir unbestechlich, gradlinig und fair, und mein grösster Wunsch war es, genauso zu werden wie sie. [...] Wir waren Schweizer.(Kracht 2008, 55ff.)

그러나 주인공 화자가 체포하고자 하는 브라친스키는 그의 이와 같은 동일시 과정으로서의 정체성 추구 시도를 일종의 "세뇌작업"(Kracht 2008, 128)의 산물에 불과하다고 폭로한다. 브라친스키에 따르면, 아프리카 흑인인 주인공은 유럽 제국주의 전쟁의 총알받이로 앞장세워진 노예로 훈육되고 만들어졌다는 것이다.[3] 이제 화자 '나'는 브라친스키의 영향을 강하게 받아 그의 비의적 언어, 일명 연기언어 Rauchsprache를 따라 배우기도 한다. 이는 사람들 사이의 소통을 위한 새로운 기술이다.

> 우리는 반 시간 전에 실로시빈을 복용했다. 내가 새 언어를 쉽게 습득할 수 있도록 하려는 조치였다. [...] 우리의 머리 위에는 맑은 하늘이 새파랗게 펼쳐져 있었다. 브라친스키의 입이 움직이지 않는데도 그의 말소리가 들리는 것으로 보아, 아마도 실로시빈이 이제 효력을 발휘하는 것 같았다. 나의 대답도 마찬가지로 내 입이 아니라 어떤 내부 공간에서 울려나왔는데, 그 공간은 그러나 살짝 내 앞이나 내 위쪽 어딘가의 대기에 매달려 있는 듯했다.(크라흐트 2012b, 155f.)[4]
>
> Wir hatten vor einer halben Stunde Psylocibine gegessen, die mir helfen sollten, die neue Sprache zu erlernen. [...] Der Himmel über uns war klar und blau. Es schien, dass die Wirkung der Psylocibine nun einsetzte, da ich Brazhinsky sprechen hörte, sich aber sein Mund nicht bewegte. Meine Antworten kamen ebenfalls nicht aus meinem Munde, sondern aus einem Innenraum, der aber leicht vor und über mir in der Luft zu hängen schien.(Kracht 2008, 123f.)

그러나 화자에게 미메시스적 정체성의 허구성을 일깨워준 브라친스키에 대한 미메시스적 행동 역시 예기치 않은 파국적 사건을 계기로 중단되고 화자 '나'는 이제 남쪽 아프리카를 향해 길을 떠난다. 이렇게 유럽을 떠나 아프리카행 배를 타고 있는 주인공에게 나타나는 변화를 묘사하는 부분에서 주인공이 경험하는 주변세계의 인물과 대상에 대한 미메시스적 동화(同化)가 가장 극적으로 나타난다.

---

3) 이 장면에서 '나'의 식민지적 자아가 "식민지 지배자를 닮으려는 모방의 과정"에서 "아이러니하게도 [...] 식민지적 지배자와 구분되는 '차이'를 발생시킨다"는 탈식민주의 비평적 관점이 설득력 있게 적용될 수 있다(Vgl. 구연정 2013, 199).

4) 필자가 인용된 번역문의 마지막 문장을 수정함.

> 제노바에 도착한 나는 몰락해가는 문명의 타락한 풍경에는 전혀 시선을 주지 않았고, 곧장 항구로 가서 나를 아프리카로 실어다줄 만한 화물선 한 척을 찾아냈다. [...] 내 눈동자는 이제 완전히 푸른색으로 변했다. 아니 단순히 푸른색이 아니라, 울트라마린이라고 해야 하리라. 홍채와 동공뿐 아니라 망막까지도. 선장은 나를 보더니 깜짝 놀랐고, 아프리카인 선원들은 나에게 길을 비켜주었다.(크라흐트 2012b, 184f.)
> In Genua, an dessen untergehende, dekadente Prach ich keinen Blick verschwendete, fand ich am Hafen ein Schiff, das mich nach Afrika bringen würde. [...] Meine Augen, sie waren nun vollständig blau geworden, nein, ultramarin; sowohl die Iris und die Pupille als auch die Netzhaut. Der Kapitän erschrak, als er mich sah, und die afrikanische Mannschaft ging mir aus dem Weg.(Kracht 2008, 145f.)

아프리카 흑인인 '나'의 눈동자 색깔은 원래 갈색이었으나 이제는 바다처럼 푸른색으로 변한다. 이때 푸른색으로 변한 눈동자는 한때 주인공 '나'가 동일시했던 백인-유럽인의 정체성에 대한 미메시스의 한 양상으로 간주될 수도 있다. 그러나 이미 '나'에게 그러한 이데올로기적 허상이 드러났으며 그 결과 그는 몰락한 문명세계인 유럽을 떠나 아프리카로 향하고 있다. 따라서 그보다는 그의 눈동자 색이 울트라마린이라는 바다색과 비교된다는 점에서 화자 '나'의 신체적 변화는 자연과 유사해지는 미메시스 능력을 연상시킨다. 다른 한편 주인공의 푸른눈은 자연에 순응하는 현상이라기보다는 주인공이 유년시절에 군사학교에서 겪은 일련의 실험들에 의해 이루어진 "기술적 조작의 결과"(Gu 2015, 102)로 간주될 수 있다는 해석 역시 주목할 만하다. 그런데 무엇보다도 필자는 주인공의 미메시스에 대한 이러한 다양한 해석가능성은 미메시스 자체가 미완의 변화과정이라는 점과 긴밀히 결부되어 있음을 강조하고자 한다. 위의 인용된 장면이 다음과 같은 문장으로 마무리된다는 점에서도 이 미메시스적 변화의 불확정성이 확인된다: "우리들 혁명의 푸른 눈동자가 필연적인 무자비함으로 불탔다. Und die blauen Augen unserer Revolution brannten mit der notwendigen Grausamkeit."(Kracht 2008, 147) 여기서 독자는 푸른색의 유토피아적 예감과 종말론적인 불안감 사이에 내맡겨진다. 즉 세 번째 소설의 '나'는 미메시스를 통해 끊임없는 변화의 과정 속에서 새로운 정체성을 부여받는 동시에 여전히 변화하는 미완의 존재로서 제시된다.

Ⅳ. 나가며

크라흐트의 작품에서 미메시스적 모티브는 단순히 현실세계의 재현과 결부되어 있다기보다는 작품에 등장하는 인물들의 행동이나 사건의 전개방식에서 핵심적으로 작용한다. 앞서 살펴본 것처럼 크라흐트는 등장인물의 정체성 형성과정과 미메시스 사이의 상호작용에 천착하고 있다. 이와 관련해서 그의 작품에 나타나는 주요 특징은 크라흐트가 주인공 화자 '나'의 미메시스를 여전히 진행 중인 변화, 미완의 과도기적 상태로서 제시한다는 점이다.[5]

크라흐트의 작품들의 화자-주인공들은 주지하다시피 모두 이름이 없다. '이름 없는 자'인 화자 '나'는 일반적으로 수동적인 것으로 간주되는 미메시스를 능동적인 행위로 전복시키는 계기를 마련해주는 '특성 없는 존재', '주체 없는 주체'를 연상시킨다(Vgl. Lacoue-Labarthe 2003). 즉, 크라흐트는 주인공들의 미메시스적 행위를 무엇보다도 고정된 주체, 하나의 정체성으로 확정되지 않은 미완의 등장인물의 존재방식으로 제시하고 있다. 결론적으로 크라흐트의 작품에서 미메시스의 행위자가 미메시스에 의해 부여된 정체성에 완전히 동화되지 않는 한에서만, 그럼으로써 미메시스의 행위자가 하나의 불변하는 특성에 한정되지 않고 여전히 변화의 과정 속에 있는 한에서만, 미메시스는 보편적인 존재방식이자 그것을 넘어서는 긍정적인 계기로 평가될 수 있다.

크라흐트의 글쓰기 작업 자체도 이미 미메시스적이다.[6] 이는 '문학적 경전에 대한 모방'이라는 고전적인 의미에만 국한되는 것은 아니다. 그의 작품경향을 팝문학과 결부시키고자 했던 그동안의 선행연구를 염두에 두고 그의 글쓰기 기법을 메타텍스트적인 관점에서 접근한다면, 크라흐트가 팝문학과 일종의 미메시스적 관계를 맺고 있다고 추정할 수 있다. 다시 말해 크라흐트는 팝

---

5) 이러한 맥락에서 작품 속에서 '여행'은 결정적인 역할을 한다. 세 작품에서 공통적으로 주인공 '나'는 집을 떠나 여행 중이다.

6) 루츠 하게스테트는 "『파저란트』는 의식적으로 헤밍웨이를 따라한 미학적인 모방 *Faserland* ist eine bewusste ästhetische Imitation Hemmingways."(Hagestedt 2009, 141)이라고 논평한 바 있다.

문학의 형식과 내용을 차용하고 있지만 이후 자신의 작품세계를 계속 전개시켜 나가면서 점차 팝문학을 넘어서는 자신만의 고유한 스타일을 구축하고 있다.[7] 그가 초기에 팝문학적 외양을 보여주다가 서서히 이와 구별되는 글쓰기를 시도하는 것을 미메시스 기법, 즉 미메시스가 대상에 대한 모사에 그치는 것이 아니라 그 대상을 넘어서는 비판적 극복의 계기를 지니고 있다는 관점에서 타당하게 해석할 수 있다. 더 나아가 크라흐트의 팝문학에의 미메시스가 그의 소설이 대중과 성공적으로 소통하는 데에 일조했다는 점에서 오늘날 현대사회에서의 당면과제에 대한 '미메시스적 극복의 가능성'를 암시해 주고 있다.

주체와 대상의 상호관계를 규정하는 미메시스는 개념사적으로 보았을 때 모방과 재구성, 수동과 능동 그리고 순응과 전복 사이에서 끊임없이 진동하면서 변화하고 있다. 특히 오늘날과 같이 급변하는 시대를 살아가는 현대인들에게 집단(사회)과 개인(작가) 사이의 '작용과 반작용', 대상에 대한 '공감과 비판' 또는 권력관계 내 '편입과 저항'이라는 양가적 요소들을 함께 작동시키는 미메시스 능력을 제대로 파악하고 발휘하는 것은 매우 중요하다. 무엇보다도 미메시스가 대상에 대한 단순 모방을 넘어서 타자와의 비판적 소통으로 나아갈 수 있는 계기를 마련해줄 수 있다는 점에서 미메시스 개념의 재정립은 화해와 공존이라는 현대사회의 시대적 요청에 부응하는 시의적절한 문제의식이다. 크라흐트의 소설의 의의는 이처럼 대중문화, 상품자본주의, 매체사회 및 혼종된 정체성, 몰비판적인 모방소비문화 등의 현대사회의 당면문제와 결부되어 미메시스적 모티브들을 성찰하는 계기를 제공한다는 데에 있다.

---

7) 이에 대해 올리버 야라우스는 다음과 같이 진술한다. "나의 논의는 팝문학에 대한 크라흐트의 유사성이 비트겐슈타인 사다리의 특성을 가지고 있다는 점에서부터 출발한다. 이 비트겐슈타인 사다리를 사람들은 타고 올라가 그것을 건너간 후에 넘어뜨린다. Ich [Oliver Jahraus] gehe davon aus, dass Krachts Affinität zur Pop-Literatur den Charakter einer Wittgenstein'schen Leiter hat, die man umwirft, nachdem man auf ihr und über sie hinausgestiegen ist."(Jahraus 2009, 20)

■ 참고문헌

일차문헌

크라흐트, 크리스티안(2012a): 파저란트(김진혜・김태환 역). 문학과지성사.

크라흐트, 크리스티안(2012b): 나 여기 있으리 햇빛 속에 그리고 그늘 속에(배수아 역). 문학과지성사.

Kracht, Christian(1995): Faserland. Köln.

Kracht, Christian(2001): 1979. Köln.

Kracht, Christian(2008): Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Köln.

Kracht, Christian(2012): Imperium. Köln.

이차문헌

구연정(2013): 포스트휴머니즘 시대의 혼종성의 미학 - 크리스티안 크라흐트의『나 여기 있으리 햇빛 속에 그늘 속에』(2008)을 중심으로. 뷔히너와 현대문학 41, 185-204.

데리다, 자크(2004): 그라마톨로지에 대하여(김웅권 역). 동문선.

박희경(2010): 팝모던 댄디의 스타일링 - 크라흐트 소설『파저란트』를 중심으로 본 팝문학에 나타난 자아정체성 문제. 독일문학 113, 27-50.

정항균(2012): 후기 자본주의 사회 비판과 유토피아의 환상 폭로 - 크리스티안 크라흐트의『파저란트』를 중심으로. 뷔히너와 현대문학 38, 85-117.

Auerbach, Erich(2001): Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 10. Aufl. Tübingen und Basel.

Baßler, Moritz(2005): Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München.

Benjamin, Walter(1980): Über das mimetische Vermögen. In: Ders: Gesammelte Schriften. Bd II-1, Frankfurt am Main, 210-213.

Birgfeld, Johannes/ Conter, D. Claude(2009): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln.

Diez, Georg(2013): Die Methode Kracht. In: Winkels, Hubert(Hrsg.): Christian

Kracht trifft Wilhelm Raabe. Berlin, 29-38.

Dotzler, Bernhard J.(2012): Mimesis. digital restauriert. In: Balke, Friedrich/ Siegert, Bernhard/ Vogl, Joseph(Hrsg.): Mimesis. München, 185-195.

Erhart, Walter(2007): Mimesis. In: Fricke, Harald(Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin · New York, 595-600.

Gebauer, Gunter/ Wulf Christoph(1992): Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft. Reinbeck bei Hamburg.

Gu, Yeon Jeong(2015): Figurationen des Posthumanen in Christian Krachts Roman Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. In: Weimarer Beiträge 61, 92-110.

Hagestedt, Lutz(2009): Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht. In: Birgfeld, Johannes/ Conter, D. Claude(2009): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln, 131-149.

Han, Byung-Chul(2013): Im Schwarm. Ansichten des Digitalen. Berlin.

Jahraus, Oliver(2009): Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: Birgfeld, Johannes/ Conter, D. Claude(2009): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln, 13-23.

Lacoue-Labarthe, Phillippe(2003): Die Nachahmung der Modernen. Typographien II. Aus dem Französischen v. Thomas Schestag. Basel-Weil am Rhein-Wien.

Petersen, Jürgen(2000): Mimesis-Imitatio-Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München.

Schumann, Andreas(2009): >> das ist schon ziemlich charmant << Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: Birgfeld, Johannes/ Conter, D. Claude(2009): Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln, 150-164.

Zusammenfassung

Mimetische Identität in Christian Krachts Romanen

Lim, Suk Won (Ewha Frauen Uni)

In dieser vorliegenden Arbeit habe ich versucht, unter Berücksichtigung des seit dem 20. Jahrhundert als produktiver Prozess interpretierten Mimesis-Begriffes mimetische Motive in Krachts Romanen zu analysieren. Zwar tritt in Krachts Romanen der durch wohlbekannte Markennamen vertretene kapitalistische Warengesellschaftsalltag immer wieder hervor, ohne deutlich kritisiert zu werden. Aber man kann den mimetischen Gestus nicht ohne weiteres als einseitigen Konformismus betrachten. Denn dieser mimetischen Herangehensweise wohnt eine kritische Intention inne. Die verborgene Bedeutungsebene der Mimesis ist vor allem an der Handlung der Romanfiguren zu erkennen: Krachts Hauptfiguren werden durch eine Reihe von mimetischen Handlungen gekennzeichnet, bei denen es andeutungsweise um die Frage der Identität geht. Hier ist es allerdings nicht nur zu beobachten, dass sich bei Krachts Romanfiguren eine neue Identität aus dem mimetischen Prozess ergibt. Statt dessen lässt sich feststellen, dass Kracht den mimetischen Vorgang nur als unvollendete Verwandlung bzw. einen Übergang in einen anderen Zustand inszeniert. Insofern schreibt Kracht der Mimesis ein revolutionäres Potential zu.

주제어: 미메시스, 크라흐트, 정체성, 미완의 과도기
Schlüsselbegriffe: Mimesis, Kracht, Identität, Unvollendeter Übergang

필자 E-Mail: sufullim@ewha.ac.kr
논문투고일: 2015. 10. 19, 논문심사일: 2015. 11. 16, 게재확정일: 2015. 11. 25.