creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

역사적 진실과 소설적 진실

- 렌츠 논쟁 이후의 『독일어시간』 다시 읽기-

2022년 2월

서울대학교 대학원

독어독문학과 문학전공

김 지 선

역사적 진실과 소설적 진실

- 렌츠 논쟁 이후의 『독일어시간』 다시 읽기 -

지도교수 김 태 환

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2022년 1월

서울대학교 대학원
독어독문학과 문학전공
김 지 선

김지선의 석사 학위논문을 인준함
2022년 2월

위 원 장 _____정항균_____ (인)

부위원장 _____김태환_____ (인)

위 원 _____홍진호_____ (인)

국문초록

본 논문은 1968년 출간된 지그프리트 렌츠의 소설『독일어시간』과 관련한 최근의 한 논쟁 속에서 작품 다시 읽기를 시도한다. 이 논쟁은 작품 속 화가의 실제 모델로 알려진 화가 에밀 놀데의 은폐되어 온 나치 행각이 2013년 한 전기에서 밝혀짐에 따라 그를 모델로 작품을 집필한 작가 렌츠에게도 비판적 시각이 제기된 것으로 시작되었다. 이를 둘러싸고 논쟁의 한편에서는 렌츠가 나치 관련 흔적들이 남아 있는 놀데를 작품을 통해 미화하였다고 주장하고, 다른 한편에서는 허구라는 장르에서 실제 인물과 허구의 인물을 비교하는 것은 허구 관습의 오해라고 주장하며 대립된 두 견해가 팽팽히 맞섰다. 그러나 본고에서는 작가 렌츠가 에밀 놀데를 미화한 것도 그렇다고 현실과는 무관한 별개의 허구적 세계를 구상한 것도 아니라는 입장을 제시한다. 렌츠가 칼럼이나 에세이에서 진실을 규명하는 것, 또 이를 전달하는 것의 어려움을 거듭 이야기하였던 점을 생각해 볼 때,『독일어시간』또한 2차 대전 당시의 역사적 진실을 전달하기 위한 렌츠 나름의 소설적 표현으로 해석할 수 있다. 이러한 점에서 렌츠가 당시 이중적이고 모호한 위치에 있던 화가 에밀 놀데를 소설 속 화가의 모델로 삼아 이야기를 전개하는 것도 단순하지 않은 역사적 진실을 찾는 과정에 대한 문제의식과 깊은 관련이 있는 것으로 보인다.

진실을 파악하고 전달하는 것은 무엇보다 진실이라고 여겨지는 것이 주관적이고 상대적인 인식의 한계를 벗어나지 못하기 때문인데, 이러한 인식의 주관성과 상대성에 대한 문제의식은 작품에서 다양한 방식으로 표현되고 있다. 이는 먼저 대상을 파악하고 관찰하는 데 도움을 주어야 할 기술적 매체들이 인식의 주관성과 왜곡으로 인해 제 기능을 하지 못하는 점에서 잘 드러난다. 이뿐만 아니라, 렌츠는 주인공 지기의 범죄성을 연구하는 심리학자들이 결국 연구대상을 제대로 파악하지 못한다는 것을 이야기하며 학문적 인식의 한계를 보여준다. 그러나 이와 달리 작중 화

가 난젠의 보이지 않는 그림에서는 그림 대부분이 공백임에도 불구하고 매체와 학문의 차원에서 드러나지 않은 대상의 진실이 보는 이에게 여실히 전달된다. 난젠을 통해 암시된 이러한 예술적 진실의 가능성은 소설 속에 역사적 진실을 구현하고자 한 렌츠 자신의 예술적 과제를 대변하고 있다.

렌츠는 진실에 대한 자신의 견해를 『독일어시간』의 서술 속에서 직접 실천하고 있다. 이는 렌츠 특유의 서술전략들을 통해 드러난다. 서로 접점 없는 일화들로 이루어진 모자이크식 서술은 유기적으로 엮여 전쟁의 공포와 전체주의에 대한 상징적 표현이 된다. 또한 과거와 현재가 불규칙하게 교차하는 것에서도 모자이크식 서술의 특징이 나타나는데, 이러한 서술을 통해 렌츠는 과거의 전체주의 이념이 현재에도 계속 이어지고 있음을 보여준다. 뿐만 아니라, 작품 전반을 주도하는 화자 지기의 신뢰할 수 없는 특성은 독자로 하여금 작품에서 언급되는 사실들에 거리를 두게 한다. 이어서 지기가 묘사하는 인물들의 특성과 어긋나는 각 캐릭터들의 다층적이고 모순적인 이면은 그들을 단순히 한 방향으로 규정할 수 없게 만든다. 이렇게 모순을 그대로 노출시키는 방식을 통해 독자는 각 인물들을 일차원적 관점에서 벗어나 다각도에서 해석하고, 더 나아가 모순적인 화가 에밀 놀데의 진실 또한 다양한 시각에서 파악하도록 유도된다.

이처럼 작품 속에서 무엇 하나 명확히 규정되지 않도록 만드는 서술전략은 역사적 진실과 관련하여 다양한 인식과 해석의 가능성들을 남긴다. 바로 이 점이 렌츠가 생각했던 예술적 차원에서 진실을 전달하는 방법이었고 이러한 점에서 그간 『독일어시간』과 놀데에 대한 분분한 견해도 렌츠가 작품 속에 남겨놓은 많은 가능성들에서 비롯된 해석이라 볼 수 있다. 새롭게 드러난 놀데의 행적을 둘러싸고 벌어진 렌츠 논쟁은 일반적으로 전체주의에 맞선 자유로운 예술가의 저항으로 받아들여진 이 작품을 다시 읽고 렌츠의 창작 의도를 다시 검토해야 할 필요성을 제기하였으며, 이 논문은 그러한 요구에 대한 한 가지 대답을 제시한다.

주요어 : 지그프리트 렌츠, 『독일어시간』, 에밀 놀데, 렌츠 논쟁, 신뢰할 수 없는 화자, 문학적 진실
학 번 : 2019-25504

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 지그프리트 렌츠 논쟁 ····· 1
2. 연구사 및 연구방향 ····· 10
2.1. 연구사 ····· 10
2.2. 연구방향 ····· 13

Ⅱ. 진실에 대한 글쓰기의 어려움 ····· 16
1. 매체의 기술과 인식의 주관성 ····· 18
2. 심리학과 인간이해 ····· 29
3. 난젠의 시선 - 예술적 진실의 가능성 ····· 41

Ⅲ. 진실쓰기를 위한 서술전략 ····· 48
1. 모자이크식 서술 ····· 48
2. 신뢰할 수 없는 화자 ····· 61
3. 모순적이고 다층적인 인물들 ····· 68
3.1. 올레 예프젠 ····· 68
3.2. 막스 루드비히 난젠 ····· 77

Ⅳ. 결론 ····· 85

참고문헌 ····· 87
Zusammenfassung ····· 93

그 림 목 차

[그림 1] ····· 23

Ⅰ. 서론

1. 지그프리트 렌츠 논쟁

작가 지그프리트 렌츠 Siegfried Lenz는 1926년 당시 동프로이센, 현재 독일북부에 위치한 마주렌 Masuren의 리크 Lyck에서 성장하였다. 대략 인구 15,000명으로 이루어진 북해의 소도시 리크에서의 생활은 렌츠에게 깊은 영향을 주며 그의 여러 작품 속 배경이 되었다.[1] 뿐만 아니라 어린 시절부터 겪었던 전쟁과 17살이 되던 해 직접 참전했던 경험들을 토대로 렌츠는 2차 대전의 폐해와 나치체제의 실상을 다수의 작품에 녹여낸다. 그리하여 렌츠의 작품은 전쟁기간과 전후를 배경으로 소도시 및 소시민들에게 일어나는 사건과 이야기들을 주로 다루고 있다.[2] 대표적으로 1951년 렌츠가 처음으로 출간한『창공의 보라매 Es waren Habichte in der Luft』,『줄라이켄 사람들 So zärtlich war Suleyken』(1955)[3],『독일어

---

1) 에리히 말레츠케는 놀데의 고향이 역사의 뒤편에 놓인 좁은 소시민사회라는 점을 언급한다. "당시 대략 15,000 명의 주민으로 이루어진 리크는 렌츠가 즐겨 표현하는 것처럼 "역사의 뒤편"에 있는 협소한 소시민사회이다. Zwar ist Lyck, das damals etwa 15000 Einwohner zählt, eine enge, kleinbürgerliche Welt 》im Rücken der Geschichte《, wie es Lenz gern formuliert." Erich Maletzke: *Siegfried Lenz. Eine biographische Annäherung*. Klampen Verlag GbR 2014, S. 12. 이러한 소시민사회는 렌츠의 다수의 작품배경이 되는데 1951년 출간된 렌츠의 첫 소설『창공의 보라매 Es waren Habichte in der Luft』에서는 핀란드의 외딴 곳이 작품 배경이 되며, 본고에서 다룰『독일어시간 Deutschstunde』에서는 독일 북부의 슐레스비히-홀슈타인 지역에 위치한 허구적 소시민사회인 루크뷜(Rugbüll)로 나타난다. Vgl. ebd., S. 42.

2) 이러한 작품들의 배경에는 한편으로 렌츠가 애착을 갖고 있는 고향이 전쟁으로 인해 만회할 수 없을 정도로 사라져간다는 깨달음이 있다. "다른 이들보다 일찍이 렌츠는 자신의 어린 시절, 유년시절의 고향이 만회할 수 없이 사라지는 것을 깨달았다. 이러한 경험, 이러한 주제는 작가(렌츠)를 늘 따라다녔다. 무엇보다 1968년과 1978년, 10년 간격으로 출간된 렌츠의 가장 긴 장편『독일어시간』과『고향박물관 Heimatmuseum』에 이 주제가 녹아있다. Früher als vielen andren war Lenz bewusst, dass die Heimat seiner Kindheit und Jugend unwiederbringlich verloren war. Dieser Erfahrung, diesem Thema ist der Schriftsteller niemals entkommen. Vor allem seine beiden dem Umfang nach größten Romane sind davon bestimmt: 》Deutschstunde《 und 》Heimatmuseum《, erschienen im Zehn-Jahre-Abstand 1968 und 1978." Hanjo Kesting: *Begegnungen mit Siegfried Lenz. Essays, Gespräche, Erinnerungen*. Wallstein Verlag 2016, Kindle Locations 119-128.

3)『So zärtlich war Suleyken』의 한국어 제목은 국내 판본의 번역을 따른다.

시간 Deutschstunde』(1968), 『고향박물관 Das Heimatmuseum』(1978), 『연병장 Exerzierplatz』(1985) 등은 전쟁과 그 영향 속에 놓인 소시민의 삶을 잘 보여준다. 렌츠는 작품들의 이러한 특징들로 인해 하인리히 뵐 Heinrich Böll과 귄터 그라스 Günter Grass 등 전후문학을 대표하는 다수의 작가들과 함께 '47 그룹'[4]의 작가 중 한명으로 손꼽히게 된다.

본고에서 다룰 『독일어시간』은 2차 대전이 끝나가는 무렵 독일 최북단의 허구 소도시 '루크뷜 Rugbüll'을 배경으로 한다. 작품의 주인공 지기 예프젠 Siggi Jepsen은 그림절도죄로 소년원 수감 중 교화활동의 일부로서 '의무의 기쁨'이라는 주제로 글을 쓰며, 전쟁이 끝나가던 무렵 경찰관인 아버지 올레 예프젠 Ole Jepsen이 임무를 수행하던 때를 회상한다. 당시 나치정권은 그들의 예술적 이념에 맞지 않는 현대적 경향의 회화작품을 '퇴폐예술 (Entartete Kunst)'로 규정하면서 이에 해당되는 예술가들에게 창작금지령을 내리고 있었다. 이러한 현실을 반영하듯, 작품에서는 올레 예프젠이 화가 막스 루드비히 난젠 Max Ludwig Nansen에게 창작금지령을 전달하고 그를 감시하라는 명령에 따라 경찰관으로서의 의무를 다하는 모습이 주인공 지기의 글쓰기를 통해 그려진다.

렌츠의 『독일어시간』은 이처럼 의무라는 주제로 권력과 예술의 관계를 다루고, 나아가 전쟁이라는 배경 속의 소시민들을 그려냄으로써 렌츠 작품의 정수를 보여주고 있다. 또한 여느 전후문학 작품들과 달리 정치적 이념의 문제나 전쟁의 물리적 위협을 표면상 직접적으로 이야기하지 않음에도 불구하고 여러 일화나 모티브, 작품 고유의 서술전략들을 통해 전쟁과 나치 정권의 실상을 드러낸다는 점 또한 『독일어시간』이 갖는 특

---

4) 47그룹 Gruppe 47은 독일의 전쟁포로들을 주축으로 미국에서 발간한 「루프 Der Ruf」를 함께 출간했던 한스 베르너 리히터 Hans Werner Richter, 알프레드 안더쉬 Alfred Andersch, 발터 만첸 Walter Mannzen 등이 1947년 동일한 이름(「루프 Der Ruf」)으로 독일에서 정기간행물을 출간하며 만들어진 그룹이다. 47그룹은 전후 독일의 정치, 문화비평, 문학적 생각을 도모하던 공동체로 반파시즘, 반나치주의를 이념으로 삼았는데, 47그룹이 대략 20년간 유지되는 동안 정기적으로 꾸준히 책을 발간한 작가에 지그프리트 렌츠가 꼽힌다. 그러한 작가로 렌츠 이외에도 하인리히 뵐 Heinrich Böll, 귄터 아이히 Güter Eich, 볼프강 힐데스하이머 Wolfgang Hildesheimer, 한스 베르너 리히터 Hans Werner Richter 등을 들 수 있다. Vgl. Heinz Ludwig Arnold(Hg.): *Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß. Text+Kritik Sonerband.* München 1980.

징이다. 그리하여 『독일어시간』은 특히 작품의 서술적 요소들과 이를 통해 드러나는 사회비판적 내용들이 높은 가치를 인정받았다.

물론 『독일어시간』이 출간되던 당시 문학계에서 큰 성공에도 불구하고 작품에 대한 호평만큼이나 비판적인 평가도 많았는데 앞서 언급한 전쟁의 소극적 재현도 그러한 평가의 이유가 되었다. 일례로 작품이 출간되기 한 해 전 47그룹의 마지막 회동에서 렌츠가 『독일어시간』의 원고를 읽었을 때, 그의 작품에 저항적 요소가 적다는 점이 지적되었으며,[5] 이외에도 작품에서 전쟁이 지속되고 있는 중임에도 너무 목가적인 분위기만을 제시한다는 지적도 피하지 못했다.[6] 그러나 이와 달리 독일 외 다

---

5) "1967년, 정치적 갈등으로 가열된 분위기에서 열린 풀버뮐레(47그룹의 회동장소)의 마지막 47그룹 회동에서 그(렌츠)가 『독일어시간』의 원고를 낭독했을 때, 반응이 그다지 좋지 않았는데 렌츠의 낭독을 듣던 사람들은 렌츠의 작품 속 언어들이 '너무 저항적이지 않다'며 렌츠를 비난했다. Als er 1967 auf der letzten, durch politischen Zwist erhitzten Tagung der Gruppe 47 in der Pulvermühle aus dem Manuskript der 》Deutschstunde《 vorlas, kam er schlecht weg, man warf ihm vor, seine Sprache biete 》zuwenig Widerstand《." Hanjo Kesting: *Begegnungen mit Siegfried Lenz: Essays, Gespräche, Erinnerungen.* Kindle Location 255. 비슷한 맥락에서 볼프강 보이틴 Wolfgang Beutin 또한 작품에서 화가 난젠과 경찰 올레 예프젠 사이의 갈등이 격렬하게 재현되는 것도 아니며 그렇다고 완벽하게 해결되지도 않는다는 점을 지적하고 이념에 저항하는 화가도 사실상 정치적 이념 차원에서 창작금지령에 저항하는 것이 아님을 언급한다. "그러나 루크뷜에서의 사건이 독일의 사건을 반영할 수 있을까? (작가의 목표) [...] 경찰/화가의 대립은 충분히 격렬하지 않다. [...] 또한 화가는 자신의 신념에서 저항하는 것이 아니라 자신의 특수한 생활환경으로 정권에 반대하지 않을 수 없게 된 개인주의자일 뿐이다. 무엇보다 경찰과 화가의 갈등은 완전히 펼쳐지지 않는다! [...] 루크뷜은 독일의 상황을 재현하는 것이 아니다. 렌츠는 나치 시대의 사건들에 대해 조금만 이야기하거나 혹은 아예 이야기하지 않는다. Aber: Konnte es gelingen, in den Ereignissen von Rugbüll die deutschen abzuspiegeln? (Ziel des Autors.) [...] Die Antithese Polizist/Maler erscheint als nicht schroff genug. [...] Auch der Maler leistet nicht Widerstand aus Überzeugung, sondern als Individualist, den nichts als seine besonderen Lebensbedingungen in Opposition zum Regime zwingen. Vor allem: der Konflikt Polizist/Maler wird keineswegs voll ausgespielt! [...] Rugbüll spiegelt nicht die deutschen Ereignisse ab. Lenz gibt wenig oder gar nichts von den Geschehnissen der Nazizeit wieder." Wolfgang Beutin: *"Deutschstunde" von Siegfried Lenz. Eine Kritik. Mit einem Anhang. Vorschule der Schriftstellerei.* Hartmut Lüdke Verlag 1970, S. 18.

6) 이와 관련해서 말레츠케는 렌츠도 작품의 목가성을 염려하며 작품을 여러 차례 수정하였던 점을 언급한다. "렌츠는 천천히 또 꼼꼼히 작품을 쓸 뿐만 아니라, 매우 자기비판적으로 글을 쓰는 작가이다. 그는 글 쓰는 것을 잠시 중단한 후 지기 예프젠의 역할로 다시 돌아와 작성했던 글을 다시 한 번 읽어보며 자신이 진지한 주제를 너무 목가적으로만 다룬 것 같다는 생각에 책상 서랍 가장 아래 칸에 180장의 원고를 처박아버렸다. 그러나 이렇게 목가적 요소를 덜어내었음에도 불구하고 훗날 『독일어시간』

른 나라의 비평가들은 오히려 이같이 전쟁의 소극적인 재현에도 불구하고 전쟁의 위험과 우리의 현 위치를 알게 해준다는 점을 호평하며 렌츠를 가장 유명한 서구의 전후문학 작가 중 한 명으로 평가한다.[7] 연이은 성공으로 작품은 20개국에서 번역되었고 독일 자국에서는 학교권장도서(Schullektüre)로 자리매김한다.

『독일어시간』의 성공에는 출간 당시의 68운동이라는 시대적 배경도 작용하였다. 먼저 렌츠의 책이 출간되던 1968년은 독일의 젊은 세대를 중심으로 기성세대의 권위주의와 기존 사회에 잔존하던 나치를 청산하고자 시작된 68운동이 한창 무르익고 있었다. 이러한 시기에 나치체제의 의무를 수행하는 아버지 올레 예프젠과 이에 반하는 화가 난젠의 갈등을 다룬 『독일어시간』은 당시의 시대적 분위기에서 큰 파급효과를 발휘한 것이다.[8] 게다가 1970년 디트리히 파이너르트 Dietrich Peinert의 연구를[9]

은 목가적이라는 비판을 받았다. Lenz ist nicht nur ein langsamer und sorgfältiger Arbeiter, er ist auch sehr selbstkritisch. Als er nach längerer Pause in die Rolle des Siggi Jepsen zurückkehrt und das bereits Geschriebene noch einmal nachliest, kommt er zu dem Ergebnis: Ich habe ein ernstes Thema zu idyllisch behandelt. Daraufhin läßt er 180 Manuskriptseiten in der untersten Schublade seines Schreibtisches verschwinden. Trotz dieser Reinigungsaktion wird ihm später vorgeworfen, die 》Deutschstunde《 sei eine Idylle." Erich Maletzke: *Siegfried Lenz. Eine biographische Annäherung*, S. 89.

7) Vgl. ebd., S. 96.

8) 문학비평가 마르셀 라이히-라니츠키 Marcel Reich-Ranicki 또한 『독일어시간』의 성공 배경에 출간 당시의 시대적 상황이 있음을 간과할 수 없다고 밝힌다. "『독일어시간』이 마침내 출간되고 몇 달간 모든 베스트셀러 목록의 선두에 올랐을 때, 이를 바라보던 많은 이들은 쉽게 발견할 수 있는 렌츠 신작의 약점을 지적했다. 그럼에도 이렇게 성공한 것은 출간년도 1968년과 관련이 있다. [...] 당시 길거리로 나왔던 대부분의 사람들에게 이는 아버지 세계(기성세대)의 통치에 대한 막연한 대항운동이었는데, 큰소리를 내며 저항하던 이 세대는 기성세대로부터 그들이 알고 싶어 하는 그리 멀지 않은 과거에 대해 알아낼 것이 없었다. 바로 이러한 시기에 어린 시절부터 친했던 두 남자가 독재 시대에 와서 의무를 다하는 경찰과 박해받는 예술가로 대립하는 이 우화만큼 환영받을 만한 책도 또 없었다. Als die „Deutschstunde" schließlich erschien und monatelang an der Spitze aller Bestsellerlisten stand, da verwiesen viele Beobachter auf die ohne große Mühe auszumachenden Schwächen des neuen Romans von Lenz. Der Erfolg aber hatte mit dem Erscheinungsjahr 1968 zu tun. [...] Für die meisten, die damals auf die Straße gingen, war es kaum mehr als ein vager Aufruhr gegen das „Establishment", gegen die Welt der Väter. Was die lauthals protestierende Generation über die unferne Vergangenheit wissen wollte, konnte sie am wenigsten von ihnen, den Vätern, erfahren. Kein Buch war in dieser Zeit willkommener als das Gleichnis von den beiden Männern, die, seit

시작으로 허구의 인물 난젠이 실제 화가 에밀 놀데 Emil Nolde를 모델로 삼은 것이라는 연구들이 속속 등장하면서 이는 당시 운동에 참가했던 68세대는 물론, 일반 독자들에게까지 작품의 흥행을 지속시키는 원인으로 작용했다. 파이너르트에 이어 다수의 논문들이 놀데가 난젠의 실제 모델임을 계속해서 밝혀내었고,[10] 이어서 1979년 빌헬름 그로트만 Wilhelm Grothmann이 본격적으로 난젠과 놀데의 동일성을 밝히는 것에 초점을 맞춘 논문[11]을 발표하면서 그간 독자에게 은연중 화가 에밀 놀데의 인상을 주었던 작중 화가의 캐릭터가 실제로 놀데를 모델로 하여 구상되었다는 것이 더욱 확실시되었다. 시간이 흐른 후 렌츠 또한 자신이 놀데로부터 난젠의 모티브를 얻었다는 점을 인정하면서[12] 작품은 실제

---

ihrer Kindheit befreundet, nun, in der Zeit der Diktatur, gegeneinanderstehen, der pflichtbewußte Polizist und der verfemte Künstler." Marcel Reich-Ranicki: Mein Freund Siegfried Lenz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 17.03.2006.

9) 파이너르트의 주장 이전에 페터 데메츠 Peter Demetz가 난젠과 놀데의 유사성을 의심하긴 하였지만 의혹정도에 그쳤다. 반면 파이너르트의 경우 렌츠가 놀데를 포함해 표현주의 화가 막스 베크만 Max Beckmann과 에른스트 루드비히 키르히너 Ernst Ludwig Kirchner를 참고하였다는 점을 들면서 그 중에서도 놀데에 가장 초점을 맞췄다는 점을 처음으로 주장하였다. Vgl. Dietrich Peinert: Siegfried Lenz' Deutschstunde. Eine Einführung. In: Colin Russ: *Der Schriftsteller Siegfried Lenz. Urteile und Standpunkte*. Hoffmann und Campe 1973, S. 177.

10) 해당 주장을 밝힌 연구로는 Albrecht Weber: Siegfried Lenz *Deutschstunde*. Oldenbourg 1975, Trudis Reber: Siegfried Lenz. Colloquium Verlag Berlin 1973 등이 있다.

11) Vgl. Wilhelm H. Grothmann: Siegfried Lenz' *Deutschstunde*. Eine Würdigung der Kunst Emil Noldes. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies Vol. 15 (1979).

12) 렌츠는 한 인터뷰에서 자신이 좋아하는 화가를 묻는 질문에 에밀 놀데와 막스 베크만, 파울 클레 Paul Klee를 꼽았다. 이어서 렌츠는 에밀 놀데가 『독일어시간』에서 막스 루드비히 난젠의 모델에 모티브를 제공했다고 언급했다. Vgl. Hanjo Kesting: *Begegnungen mit Siegfried Lenz. Essays, Gespräche, Erinnerungen*. Kindle Location 877. 또한 렌츠는 우베 헤름스 Uwe Herms와의 인터뷰에서 『독일어시간』에 놀데의 예술성과 인물의 특성을 반영하기 위해 오랜 기간 놀데의 마지막 거주지였던 제뷜 Seebüll에 머물렀던 사실을 밝힌 바 있다. "저는 당시에 제뷜의 하늘을 매우 정확히 탐색하기 위해 제뷜에 상당히 자주 갔습니다. 놀데는 위협적인 구름들과 빛, 또 빛의 파괴와 자연의 악마화에 집중적으로 몰두해있었죠. 저는 그 점을 정확하게 가져오려고 했습니다. 왜냐하면 제뷜의 사람들은 자연이 만들어내는 이런 현상의 명령에 따라 행동했기 때문이죠. 저는 하늘이 어떻게 서풍으로 변하는지, 또 굽어진 나무들은 어떻게 그리고 왜 한 방향을 가리키는지, 왜 울타리들은 구멍이 나있는지, 그리고 갈매기들은 왜 마른 행주처럼 제방 위에 매달려 있는지를 관찰했습니다. Ich bin damals sehr oft nach Seebüll gefahren, um ganz präzis den Himmel zu erkunden. Nolde hat sich ja intensiv mit den bedrohlichen Wolken und dem Licht, mit dem

모델 에밀 놀데에게 주의를 환기하는 효과를 낳았다. 그 결과 독자들은 나치체제의 희생자이자 저항인사로 그려지는 화가 난젠의 이미지를 그의 실제 모델인 놀데에게도 투영하는 경향을 나타냈다. 이는 그간 나치에 연루된 전력에도 불구하고 창작금지령을 받았다는 사실 때문에 '반유대주의자'와 '나치 희생자' 사이에 애매하게 위치해 있던 화가 에밀 놀데가 후자(나치 희생자)에 가깝게 인식되기 시작했음을 의미한다.[13)]

Umbrechen des Lichtes und mit der Dämonisierung der Natur beschäftigt. Ich habe das genau abzunehmen versucht, weil die Menschen dort unter dem Gebot dieser Manifestation der Landschaft handeln. Ich habe beobachtet, wie der Himmel sich bei Westwind verändert, wie und warum die krumm gewehten Bäume in eine Richtung weisen, warum die Hecken löchrig sind und die Möwen wie Staubtücher über den Deich hängen." Peter von Rügen u. Hans Ulrich Wagner(Hg.): Siegfried Lenz. Der Schriftsteller und die Medien. Nordwestdeutsche Hefte zur Rundfunkgeschichte 2. Hamburg 2004, S. 36.

13) 렌츠의 『독일어시간』이 에밀 놀데의 이미지 형성에 기여했다는 주장은 여러 연구에서 언급된다. 베른하르트 풀다 Bernhard Fulda는 에밀 놀데에 대한 논문에서 렌츠의 작품이 놀데를 나치 정권에 저항한 독일의 전설적인 예술가로 만들었다고 주장한다. "하프트만과 렌츠를 통해 놀데는 마침내 독일의 전설적인 예술가가 되었다: 이른바 나치 독재에 저항하며 핍박받는 현대적 예술가의 표상이 된 것이다 Durch Haftmann und Lenz wurde Nolde endgültig zur deutschen Künstlerlegende: die Personifizierung eines verfolgten Künstlers der Moderne im Widerstnad gegen die NS-Diktatur." Bernhard Fulda: Emil Nolde -eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. In: Visual-Hisory Portal 2019. 뉴욕타임스의 다음 기사에서도 놀데를 시대적 희생자의 이미지로 만든 데에는 지그프리트 렌츠의 『독일어시간』이 큰 기여를 하였음을 주장한다. "그러나 놀데의 이미지를 좋게 만드는 데 있어 가장 크게 기여한 것은 1968년 출간된 지그프리트 렌츠의 베스트셀러 소설 『독일어시간』이다. 이 소설은 여전히 오늘날에도 독일의 학교에서 권장되는 작품이다. But the biggest boost to Nolde's image came with the 1968 publication of Siegfried Lenz's best selling novel, "The German Lesson", which is still required reading in German schools today." Catherine Hickley: Stripping Away Lies to Expose a Painter's Nazi Past. In: The New York Times. 04.10.2019. 추가로 작품을 접하는 독자의 반응에서는 일례로 동시대의 작가 귄터 쿠네르트 Günter Kunert의 사례를 들 수 있다. 그는 『독일어시간』이 출간되던 해에 책에 대한 코멘트와 함께 에밀 놀데의 모습에 깊은 인상을 받았음을 언급한다. "『독일어시간』을 낭독한 지그프리트 렌츠에게 큰 박수를 보내며 서사적으로 투영된 에밀 놀데의 운명에 깊은 감명을 받았다. Großer Beifall für Siegfried Lenz, der aus der 》Deutschstunde《 vorträgt, und ich bin von dem ins Erzählerische transportierten Schicksal Emil Noldes ungemein beeindruckt." Erich Maletzke: *Siegfried Lenz. Eine biographische Annäherung*, S. 89-90. 이밖에도 렌츠의 작품이 놀데에 미친 긍정적인 효과는 놀데의 미술관 관람객 수가 렌츠의 소설 출간 이후로 급증한 것에서도 드러난다. 소설이 출간된 이후, "제뷜에 있는 미술관은 연간 방문객 수가 1964년 23,000명에서 1973년 65,000명으로 갑자기 급증하여 이에 대응하기 위해 고군분투했다. The museum in Seebüll struggled to deal with the sudden upsurge in the annual number of visitors, from 23,000 in 1964 to 65,000 in 1973."

그러나 2013년 키어스텐 윙링 Kirsten Jüngling이 화가 에밀 놀데의 새로운 역사적 행각을 밝히는 에밀 놀데의 전기를 출간하면서 화가의 과거 반유대적 발언과 나치 정당 활동들이 재조명되었다. 윙링에 따르면 놀데는 빈번히 반유대적 발언을 일삼았으며 그에게 창작금지령이 내려진 것은 정치적 이념이나 신념 때문이 아니라 단순히 표현주의적 성향의 그림 때문이었다. 뿐만 아니라 놀데는 자신이 직접 출간한 자서전에서 일부 사실을 자신에게 유리하게 수정하여 고쳐 쓰는 등 자신의 이미지를 긍정적으로 바꾸고자 노력했다.[14]

이와 같은 놀데의 실제 역사적 행각이 밝혀지면서 그를 모티브로 『독일어시간』을 집필한 작가 렌츠에게도 의혹이 돌아왔다. 이에 2014년 『프랑크푸르터 알게마이네 차이퉁』에 기고한 글에서 요헨 히버 Jochen Hieber는 당시 에밀 놀데 논란과 함께 렌츠의 『독일어시간』을 언급하며 그간 학교의 수업시간에 다루어져 온 내용들이 거짓이었다는 제목으로 렌츠와 그의 작품에 대해 의혹을 제기한다.[15] 요헨 히버는 렌츠가 작품을 쓰던 시기에 놀데의 진실을 알고 있었는지의 여부에 대해 렌츠가 아직 충분한 답변을 주지 않은 것을 지적하였다. 동시에 소설이라는 '허구'가 이러한 논란의 구제책이 될 수 없음을 주장하며 창작에 있어 작가의 윤리적 문제를 강조하였다. 히버는 특히 작품 7장에서 심리학자 볼프강 마켄로트 Wolfgang Mackenroth가 그의 논문에 화가 난젠의 이력을 쓰면서 동시에 놀데의 삶을 미화한 점을 언급하며 "지그프리트 렌츠가 당시 난젠의

Bernard Fulda: Myth-making in Hitler's Shadow: The Transfiguration of Emil Nolde after 1945, In: Jan rüger & Nikolaus Wachsmann(Eds.): *Rewriting German History. New Perspektives on Modern Germany.* Palgrave Macmillan 2015, p. 187.

14) Vgl. Kirsten Jüngling: *Emil Nolde. Die Farbe sind meine Noten.* Propylän Verlag Berlin 2013. 렌츠가 책을 구상하던 당시 60년대 초에도 놀데의 자서전과 일부 자료들(부인에게 보낸 편지 등)에서 반유대적 흔적들이 남아있었다. 그러나 1945년부터 놀데가 적극적으로 자신의 이미지를 수정하였고 또 여러 매체들이 놀데의 희생자적인 면을 부각시킨 덕에 앞서의 반유대적 흔적들이 퇴색되고 희생자적 이미지만이 강하게 남아있던 상태였다. 그러나 키어스텐 윙링이 에밀 놀데의 전기를 출간한 이후, 에밀 놀데의 친나치 행각과 반유대주의적 발언들을 재조명하는 여러 기사들이 다시 쏟아졌다. 대표적인 기사는 다음과 같다. Vgl. Der Führer ist groß und edel: Emil Nolde und die Nazis. In: Süddeutsche Zeitung. 02.03.2014.

15) Jochen Hieber: Wir haben das Falsche gelernt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24.04.2014.

허구적 이력을 쓰기 위해 놀데의 진실을 아름답게 치장한 것은 놀랍다. [...] 우리가 이 소설을 '순수한 허구'라는 손쉬운 주장으로 구제하고자 하는 것은 아무런 도움이 되지 않는다. Es ist stupend, wie Siegfried Lenz dabei die Wirklichkeit Noldes zugunsten von Nansens fiktiver Biographie schönschreibt. [...] Es hilft ja nichts, wenn wir den Roman mit dem naheliegenden Argument zu retten suchen, er sei eben pure Fiktion."[16]라고 지적한다.

요헨 히버의 기사로 독문학자들은 에밀 놀데의 진실과 함께 『독일어시간』의 재평가에 상반된 견해를 내놓았다. 윙링이 놀데의 전기를 출간하기 전까지 『독일어시간』 속 난젠은 이름에서부터 이력, 그린 그림의 화풍까지도 대부분 놀데와 유사점을 보이며 그간 독자에게 놀데가 난젠의 모델이라는 것이 공공연한 사실로 받아들여졌는데, 독문학자 유타 뮐러-탐 Jutta Müller-Tamm은 이를 이유로 놀데와 렌츠의 작품에 대한 문제제기가 충분히 생각해볼 만한 것임을 주장한다. 또한 "현실적 연관이 그토록 뚜렷하고, 작품이 인물 배후에 놀데가 있음을 독자들이 알아본다는 사실에 의존한다면, 이는 역사적 맥락을 편향적으로 다룬 예에 해당된다 Wenn sich das so verdichtet und das Werk eindeutig daraus schöpft, dass die Leser Nolde hinter der Figur erkennen, dann handelt es sich tatsächlich um einen tendenziösen Umgang mit historischen Zusammenhängen."[17]라고 지적하며 히버의 주장에 힘을 싣는다. 이에 반해 또 다른 논자들은 허구 인물과 실제 인물을 구분하여 실제 인물에 관한 논란을 창작자 렌츠에게까지 확대하는 요헨 히버의 해석을 역비판하며 놀데의 역사적 진실과 렌츠의 작품은 무관함을 주장한다.[18] 실제로

16) Ebd.

17) Nada Weigelt: Späte Kritik an Lenz' „Deutschstunde". In: Westdeutsche Zeitung. 30.04.2014.

18) 독문학자 미하엘 쉬코브스키 Michael Schikowski는 놀데의 진실과 렌츠의 작품과 관련해 렌츠의 창작 면에서 윤리적 문제로 간주하기보다 작품을 접하는 이들의 오독에서 비롯된 것이었음을 주장한다. 또한 허구적 인물과 실제 인물을 비교하여 작가를 비난하는 것은 어불성설이라 말한다. "이 전략의 술책은 (히버의) 주장의 전제에 사실 동의할 수밖에 없다는 데 있다. 히버가 가하는 비방의 논리적 구성도 그렇게 만들어진다. 1. 첫 번째 공격: 허구에 있어 비허구의 연관성을 강조한다. 우리는 난젠은 놀데를 모델로 한다는 것을 인정한다. 2. 두 번째 공격: 비허구에는 평가가 개입된다. 의심

렌츠는 이러한 논란 이후 놀데에 대해 정치적 논란이 있음을 인정했지만 놀데와 그의 작품 속 화가의 관계에 대해서는 명확한 해명을 하지 않았다. 렌츠의 작고 이후 2019년 지그프리트 렌츠 재단의 대표는 이러한 논란에 대해 "렌츠가 1968년 출간한 소설『독일어시간』에서 놀데를 한편으로 나치의 창작금지령의 희생자로 미화하여 전쟁 이후 놀데에게 긍정적인 인상을 남겼다는 생각은 문학의 기능에 대한 오해에 근거를 둔 것 Die Annahme, Lenz(1926-2014) habe den Maler in seinem 1968 erschienenen Roman《Deutschstunde》einerseits als Opfer eines Malvervots durch die Nazis stilisiert und damit den positiven Blick auf Nolde in der Nachkriegszeit mitgeprägt, beruhe auf einem Missverständnis über die Funktion von Literatur"[19]이라고 언급하고『독일어시간』은 놀데에 대한 실화소설(Schulüsselroman)[20]이 아니라는 점을 강조하면서 렌츠를 방어하였다. 이 같은 렌츠 재단의 해명에도 불구하고 작가 자신의 명확한 해명이 이루어지지 않은 렌츠 논쟁은 여전히 허구를 단순히 허구로만 간주해야 할 것인가라는 문제를 남긴 채 계속되고 있다.

렌츠 논쟁은 역사적 소재를 바탕으로 실제 인물을 허구적으로 다룬 작품에서 허구와 실재가 어떻게 상호작용 하는지를 잘 보여주는 사례이다. 1968년『독일어시간』이 출간된 뒤 소설 속 화가 난젠을 보며 많은 연구

의 여지없이 나치는 범죄적 체제이다. 3. 결론: 지그프리트 렌츠의 소설 속 인물이 이러한 체제를 섬기고 반유대적 발언을 했던 실제 인물을 모델로 삼았다면, 렌츠 또한 반유대주의자인 것이 아닌가? Die Tücke dieser Strategie liegt nun darin, dass den Prämissen der Argumentation eigentlich nur zugestimmt werden kann. So entsteht Hiebers Bausatz der Verleumdung: Erster Hieb: Die Bezüge der Fiktion zur Non-Fiktion werden herausgestellt. Geben wir es doch zu: Nansen ist an Nolde orientiert. Zweiter Hieb: Innerhalb der Non-Fiktion wird eine Wertung vorgenommen. Zweifellos ist der Nationalsozialismus ein Regime des Verbrechens. Conclusio: Wenn sich nun Siegfried Lenz' Romanfigur an einer realen Person orientiert, die sich diesem Regime andiente und antisemitisch geäußert hat, ist dann nicht auch Lenz ein Antisemit?" Michael Schikowski: Misreading *„Deutschstunde"*. In: Deutschlandfunk Kultur. 02.05.2014.

19) Vgl. *Deutschstunde*: Günter Berg verteidigt Siegfried Lenz. In: Die Zeit. 19.04.2019.

20) 실화소설(Schlüsselroman)이란 작가가 실제 인물을 미화 혹은 비판하기 위해 의도적으로 자신의 소설 속 인물로 실제 인물을 다루는 소설에 해당한다.

자들과 독자들이 실제 화가 에밀 놀데를 떠올린 것처럼 작품을 접하는 수용자는 작품 속에서 현실을 떠올리고 발견해낸다. 또한 역으로 그간 감추어졌던 에밀 놀데의 실제 역사적 진실이 밝혀진 이후 독자들은 작품 속 난젠의 가치에 의문을 제기하고 나아가 이를 집필한 작가 렌츠에게도 그 책임을 물음으로써 텍스트 밖 실재가 작품 속 텍스트에 영향을 미치고 있다는 것을 보여준다. 이를 바탕으로 허구 장르일지라도 텍스트 밖 현실은 허구 텍스트에 영향을 미치고 반대로 허구 텍스트 속 사실들은 텍스트 밖 현실에 영향을 미치며 상호 연결되어 있음을 알 수 있다. 그렇다면 렌츠 논쟁 이후 변화된 현실적 지평 속에서『독일어시간』은 어떻게 읽어야 하는가? 본고는 이러한 문제의식을 출발점으로 삼는다.

2. 연구사 및 연구방향

2.1. 연구사

그간 진행되어 온『독일어시간』연구는 그 상당수가 작품 전체의 테마가 되고 있는 의무의 문제를 주로 다루어왔다. 구체적으로 이러한 연구들은 작품 속 각 인물들의 의무에 대한 관념을 중점적으로 분석하고 소시민의 의무 관념에 대한 분석으로 나아간다.[21] 이밖에도 작품 속 캐릭터에 집중한 연구들이 있는데, 이들은 작품 속 각 인물들의 성격이나 심리분석에 비중을 두거나,[22] 인물들 간의 관계에 주목하여 작품을 분석한다. 예컨대 한 연구는 렌츠의 다수의 작품에 드러나는 아버지와 아들의 갈등에 중점을 맞춰 지기와 지기의 아버지 올레 예프젠의 관계에서 드러나는 세대갈등 문제를 다루기도 한다.[23] 이 같은 캐릭터 분석과는 다른

---

21) 이에 해당하는 연구로는 한광숙: Siegfried Lenz의『독일어시간』(Deutschstunde)에 나타난 小市民的 義務觀 硏究 (1989), Claus Heinz Rudolf Nordbruch: *Über die Pflicht. Eine Analyse des Werks von Siegfried Lenz.* OLMS 1996 등이 있다.

22) Cf. V. Tumanov: Stanley Milgram and Siegfried Lenz. An Analysis of *Deutschstunde* in the framework of Social Psychology. In: Neophilologus (2007); Fred Müller: *Siegfried Lenz. Deutschstunde. Interpretation von Fred Müller.* Oldenbourg 1996.

23) 김동조: 지크프리드 렌츠의 작품에 나타난 세대갈등과 화해 -아버지와 자식 간의 관계를 중심으로. 실린 곳: 부산대학교 인문학연구소 73권(2013). 이 연구는『독일어시간』에 중점을 둔 연구는 아니며, 렌츠의 다수의 작품에서 공통적으로 드러나는 세대갈

방향으로, 주인공 지기가 수감 중 써가는 글에 초점을 맞춘 연구와[24] 이외에도 표현 기법 면에서 작품의 사실주의적 재현에 주목하여 『독일어시간』을 분석하는 연구가 있다.[25] 또 다른 측면에서 『독일어시간』에 접근한 연구로는 작품 속 나치시대와 관련하여 과거사 및 과거사 극복 등의 주제를 다룬 것들이 있다.[26]

이 외에 『독일어시간』의 연구사에서 중요한 위치를 점하는 것은 난젠과 놀데의 관계에 주목한 연구들이다. 이 방면의 연구들은 키어스텐 윙링의 놀데 전기가 출간되기 전과 후로 나눌 수 있는데, 윙링의 전기가 출간되기 전의 연구들은 실존 화가 에밀 놀데와 작품 속 화가 난젠의 유사성을 짚어내는 것이 주를 이루었다. 앞서 언급했듯 디트리히 파이너르트가 놀데와 난젠의 유사성을 언급한 것을 시작으로, 파이너르트 연구의 연장선에서 빌헬름 그로트만은 놀데와 난젠의 대응점을 찾아내었다. 그로트만은 구체적으로 렌츠의 작품 속 묘사와 서술방식 속에 드러난 난젠과 놀데의 유사성을 분류하는데, 먼저 난젠과 놀데의 그림의 유사성을 시작으로 고향 풍경의 공통점을 짚어내고, 다음으로 두 화가의 고향 사람들과의 관계에서 대응점을 찾아낸다. 이어서 난젠과 놀데의 자연관을 비교하

등을 다루었다.

24) 이와 관련해서 글쓰기의 자기치료성에 초점을 맞춘 국내 연구로 정현규: 자기치료로서의 글쓰기: 지그프리트 렌츠 『독일어시간』(1995) 연구가 있으며 작품 속 화자의 글쓰기에 주로 초점을 맞춰 분석한 연구로는 Todd Kontje: Captive Creator in Siegfreid Lenz's Deutschstunde: Writer, Reader, and Response. In: The German Quarterly Vol. 53 (1980)이 있다.

25) 오청자: Siegfried Lenz의 寫實主義的 表現形式 硏究 : 그의 長篇小說 <獨逸語 時間 Deutschstunde>을 中心으로.(1982)

26) Vgl. Elfie Poulain: Die didaktische Pragmatik und ihre Grenzen im Zeitroman von Siegfried Lenz. In: Germanica 14 (1994) 이 논문은 지그프리트 렌츠의 작품 『독일어시간』과 『고향박물관』 두 권을 함께 분석한 연구이기에 『독일어시간』을 중점적으로 연구한 논문은 아니다. 해당 논문은 주로 작품과 실제 역사적 배경을 다루고 작품을 통해 독자들이 얻는 시대사적 교훈들을 다루고 있다. 이밖에도 과거사와 관련한 논문들은 렌츠의 『독일어시간』을 중점적으로 연구한 것이 아니라, 과거사와 과거사 극복이라는 주제 하에 이와 관련된 다수의 작가들의 작품들을 예시로 활용하는 연구들이다. 국내에서 『독일어시간』과 나치 파시즘을 함께 다룬 연구로는 이응준: Siegfried Lenz의 『독일어시간』에 나타난 파시즘에 대한 예술가의 저항(1999)이 있다. 과거사에 중점을 맞춘 연구는 아니지만 작품과 현실과의 관계를 다룬 비평서로는 Theo Elm: *Siegfried Lenz - „Deutschstunde" Engagement und Realismus im Gegenwartsroman.* Wilhelm Fink Verlag München 1974가 있다.

였으며 마지막으로 이들이 보는 세계관과 예술 형태 등을 기준으로 두 인물의 유사성을 확인한다.[27] 그로트만과 유사하게 스반트예 페테르젠 Swantje Petersen은 놀데와 난젠의 이력의 공통점을 42가지로 정리하였고 이어서 작품 속 그림의 제목과 모티브들을 놀데 그림의 경우와 비교하며 두 화가의 공통점을 분석하였다.[28] 이처럼 윙링의 놀데 자서전이 출간되기 전 놀데와 난젠의 관계에 주목한 연구들은 주로 두 화가의 그림, 고향, 이력, 성향 등을 기준으로 유사점을 밝혔는데, 특히 그로트만은 렌츠가 놀데를 난젠의 모델로 삼았다는 전제 하에 소설 속 난젠을 통해 놀데 또한 긍정적으로 평가되고 있다고 말한다.[29]

『독일어시간』에 대한 연구는 독일의 경우 1980년대에 들어서면서 점차 줄어들기 시작했고 윙링이 에밀 놀데의 전기를 출간하기 직전까지도 『독일어시간』의 연구는 독일에서는 물론 국내에서도 이전의 연구에서 더 이상 진척되지 않았다. 하지만 윙링의 놀데 전기가 출간된 이후 『독일어시간』의 연구는 다소 변화의 흐름을 보이며 차츰 다시 등장하기 시작했다. 논란 이후 등장한 소수의 연구들은 두 개의 대조적 방향으로 나아가는데, 그 하나의 경향을 대표하는 것으로 요제프 크바크 Josef Quack의 연구를 들 수 있다. 그는 『독일어시간』이 실화소설(Schlüsselroman)이 아니라는 점을 주장하며 그간 난젠과 놀데의 유사점으로 간주되었던 부분을 작품을 통해 반박하고 이전까지 이뤄져 온 놀데와 난젠의 유사성을 밝힌 연구들의 오류를 지적한다.[30] 크바크는 자신의 책에서 놀데의 역사적 진실이 밝혀짐과 동시에 렌츠의 작품에 제기된 의문들은 분명한 억측이며 허구성에 대한 오해에서 비롯한 것일 뿐이라고 강력히 주장한다.

크바크와 반대되는 노선을 취하는 연구자들은 난젠과 놀데의 유사성에

---

27) Vgl. Wilhelm H. Grothmann: Siegfried Lenz' Deutschstunde. Eine Würdigung der Kunst Emil Noldes.

28) Vgl. Swantje Petersen: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Peter Lang 1995, S. 19-77.

29) Vgl. Wilhelm H. Grothmann: Siegfried Lenz' Deutschstunde. Eine Würdigung der Kunst Emil Noldes, S. 68-69.

30) Vgl. Josef Quack: Max Ludwig Nansen ist nicht Emil Nolde, die Deutschstunde kein Schlüsselroman. In: Josef Quack: *Lesen um zu Leben: Aufsätze zur Literatur.* Tredition 2021, S. 128-134.

동의하면서[31] 작가의 윤리적 차원으로 논의의 방향을 이끌어간다. 이처럼 작가의 윤리적 차원을 다룬 예로 마리오 고터밤 Mario Gotterbarm의 연구가 있는데,[32] 고터밤은 제임스 펠란 James Phelan의 수사학적 행위로서의 서사 개념에 입각해 실제 저자와 작품 속 화자가 일치하지 않는다는 허구의 자명한 조건에도 불구하고 렌츠의 경우, 난젠과 놀데를 동일인으로 바라보게 하는 작품 속 다양한 현실 지시적 요소들로 인해 저자 렌츠에게 윤리적 책임을 물을 수 있음을 주장한다. 그러나 작가의 윤리적 차원을 되짚는 고터밤의 이 같은 연구는 단순히 연구방향 소개에 그치며 자세하고 상세한 분석으로 이어지지 않는다. 놀데의 논란과 더불어 렌츠 논쟁은 잦아들던 렌츠의 『독일어시간』 연구에 분기점을 선사했지만, 그럼에도 논란 이후 진행된 『독일어시간』의 연구는 소수에 그치고 대략적인 문제제기로만 끝나 집중적인 연구로 이어지지 않았다.

2.2. 연구방향

이상에서 살펴본 것처럼 렌츠의 『독일어시간』 연구는 렌츠 논쟁을 기점으로 새로운 국면을 맞았지만 그럼에도 여전히 현실과 작품의 관계에 있어 단순히 『독일어시간』의 작중 인물과 실제 인물의 유사점을 찾아내거나 역으로 두 인물의 상이한 점을 찾아내는 것에 그친다. 한쪽에서는 난젠과 놀데 사이의 근본적인 유사성을 전제로 렌츠가 히틀러 숭배자 놀데를 나치에 저항하는 인간적이고 자유로운 예술가로 미화했다고 비난하고, 다른 쪽에서는 난젠과 놀데를 동일시하는 관점을 문학과 허구에 대한 나이브한 오해로 치부한다. 후자는 허구적 인물 난젠과 역사적 인물

---

31) 렌츠 논쟁 이후 놀데와 난젠의 유사성을 되짚는 국내 연구는 놀데와 난젠의 그림을 통해 이들이 유사함을 다시 강조하고 놀데의 역사적 진실과 관련한 그의 모순을 렌츠가 난젠이라는 화가를 통해 새로운 예술가상으로 환원하고자 한다고 말한다. 권민혜: 지그프리트 렌츠의 『독일어시간』에 나타난 에밀 놀데와 놀데의 그림. 고려대학교 대학원 2014.

32) Vgl. Mario Gotterbarm: Das ‚Vorbild' Emil Nolde. Zur Ethik der Referentialität am Beispiel der *Deutschstunde* von Siegfried Lenz. In: Jianhua Zhu, Jin Zhao u. Michael Szurawitzki(Hg.): Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shnaghai 2015: Germanistik zwischen Tradition und Innovation Band 11. Peter Lang 2015, S. 183-189.

놀데 사이의 원칙적 구별을 논거로 삼는가 하면, 작가가 에밀 놀데의 현실에서 취한 모티브들이 작품 자체 내에서 현실과 구별되는 독자적 의미와 기능을 가진다는 점을 지적하기도 한다.

그러나 본고는 난젠과 놀데가 손쉽게 구별될 수 있다는 입장도, 난젠이 놀데를 미화하고 놀데와 동일시되도록 의도된 인물이라는 입장도 『독일어시간』에 대한 유효한 해석이 될 수 없다고 본다. 왜냐하면 역사와 무관한 독자적 허구의 세계를 창조하는 것도, 그렇다고 역사와 그 속을 살아간 실존 인물에 대한 주관적 견해를 설파하는 것도 작가의 창작 의도와는 거리가 먼 것이라고 판단하기 때문이다.

이러한 점에서 본고는 『독일어시간』을 역사적 현실과의 관계에서 읽어야 하며, 작품 발표 당시까지 독일인들을 심각하게 짓누르던 나치즘과 전쟁의 역사를 온전히 인식하고 서술하는 것의 어려움에 대한 렌츠 나름의 소설적 표현으로 보아야 한다고 주장한다. 나치에 대해 수상한 태도를 취하면서도 나치에게 자신의 예술을 근본적으로 부정당한 에밀 놀데라는 이중적이고 모호한 인물에게 렌츠가 흥미를 느끼고 그를 소설 주인공 난젠의 모델로 삼은 것도 이러한 면에서 이해할 필요가 있다.

이에 본론의 첫 장에서는 렌츠가 작품 집필 당시 한 칼럼에 기고했던 "진실에 대한 글쓰기의 어려움"에 주목하면서 여기서 표명된 진실과 소설적 글쓰기에 대한 렌츠의 입장이 작품 속에서 어떻게 표현되는지를 다룬다. 실제로 렌츠의 소설은 인식과 서술의 문제 자체를 테마로 하는 모티브와 성찰적 논의를 상당 부분 포함하고 있으며, 이 속에서 소설이라는 예술적 형식을 통해 역사적 현실과 대결하는 렌츠의 입장이 드러난다.

이어지는 장에서는 진실에 대한 렌츠의 이러한 입장이 전쟁 말기에 난젠이라는 화가에게 내려진 창작금지령을 둘러싼 이야기를 전개해가는 소설의 서술전략을 통해 실천되고 있음을 밝히고자 한다. 이는 작품 전반에서 볼 수 있는 모자이크식 서술과 신뢰할 수 없는 화자 - 지기의 주관적이고 제한적인 서술, 인물들에 대한 모순적이고 다층적인 묘사로 크게 나누어볼 수 있다. 여기서는 이러한 서술전략들이 명확히 규정될 수 없

는 진실에 대결하는 렌츠 나름의 대응방식이라는 점을 보여줄 것이다.

이 논문은『독일어시간』전체를 '진실쓰기의 어려움'에 대한 렌츠의 견해와 관련지어 해석함으로써 렌츠 논쟁이 제기한 난젠과 놀데의 동일성 문제를 새롭게 조명할 수 있는 관점을 제시하고자 한다. 여기서 드러나는 것은 렌츠가 이 소설을 통해 놀데의 이미지를 일정하게 확정하려 한 것이 아니라 역사적 진실과 나아가 화가 에밀 놀데에 대한 진실까지도 독자가 직접 생각해볼 다양한 가능성들을 향해 열어두려 했다는 점이다.

Ⅱ. 진실에 대한 글쓰기의 어려움

렌츠는 『독일어시간』을 구상하던 중 『디 차이트』에 "진실에 대한 글쓰기의 어려움들 Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit"[33]이란 제목의 칼럼을 기고한다. 칼럼에서 렌츠는 진실의 상대성과 모순적 특성으로 인해 진실을 온전히 파악하는 것이 어렵다는 점을 토로하고 이어서 진실은 가변적인 것이기 때문에 한 눈에 파악할 수도, 손에 거머쥘 수도 없는 대상이라는 점을 강조한다. 이러한 점에서 렌츠는 진실을 그 자체로 모순적인 것으로 간주하고 특히 이러한 진실을 글로 쓰는 것에 있어서 어려운 점을 거듭 이야기한다.

> 그러한 일련의 사실적 진실들을 통해 내 삶이 검증되고, 그러한 진실들로 둘러싸여 심지어 결정지어지더라도 나는 그러한 사실들의 총합 속에 온전한 진실이 들어있다고 생각하지 않는다. 온전한 진실은 수많은 개별적인 사실적 진실들 옆에 존재하는 어떤 것, 무언가 영향을 끼치고 모순적이며, 동요하기에 거머쥘 수 없는 것들이다. [...] 마지막으로 1+2=3과 같은 명제의 진실이 돈키호테의 위험스러운 진실과 그 전달의 어려움에 있어 전혀 다르다는 것, 또는 각 진실이 근본적으로 다른 추론을 허용한다는 것은 자명하다. 나에게 한 가지는 분명하다: 사실적 진실을 능가하려 할수록 전달하고 이해시키는 것이 어려워진다는 것이다. [...] 비록 내가 진실을 말로 설명하지 않을 때에만 진실은 존재하지만, 그렇다고 해서 진실이 결코 비현실적이거나 받아들일 수 없는 것은 아니다. 진실은 적절한 모순 속에서 전달될 수도 있다. [...] 오히려 온전한 진실은 의도치 않게, 비자발적으로, 예상치 못하게 인식될 수 있다. 그것은 어떤 계획도 따르지 않으며, 우리에게 단순한 사실을 넘어선

33) Siegfried Lenz: Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Die Zeit. 02.08.1963. 렌츠가 처음으로 『독일어시간』을 구상하게 된 것은 1962년이다. 이러한 점에서 볼 때, 렌츠가 이듬해(1963년) 『디 차이트』에 기고한 위 칼럼은 『독일어시간』과 무관하다고 볼 수 없다. 1970년 출간된 그의 문학론 에세이집의 한 장(章)에서도 렌츠는 진실에 대한 글쓰기의 어려움이란 동일한 제목의 글을 쓰고 여기서도 칼럼에서와 마찬가지로 진실이란 명백한 사실적 진실 밖에 흔들리고, 거머쥘 수 없는 것들에 있으며 명확히 확정지을 수 없다는 점을 재차 언급한다. Vgl. Siegfried Lenz: *Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur.* Hoffmann und Campe Verlag 1970, S. 64-67.

경험을 하게 함으로써 우리를 설득하고 우리를 엄습한다.

Doch obgleich mein Leben durch eine Reihe solcher faktischer Wahrheiten überprüft, eingeschlossen und sogar bestimmt wird, glaube ich nicht, daß in ihrer Summe die ganze Wahrheit steckt: Anscheinend ist die ganze Wahrheit etwas, was neben zahlreichen einzelnen, faktischen Wahrheiten besteht - wirkungsvoll und widersprüchlich, schwankend und unbesitzbar. [...] Es liegt schließlich auf der Hand, daß die Wahrheit eines Satzes wie 1+2=3 andere Mitteilungsschwierigkeiten hat als die riskante Wahrheit Don Quijotes, beziehungsweise daß sie grundverschiedene Schlußfolgerungen zuläßt. Eines scheint mir sicher: Je mehr man über die faktische Wahrheit hinausgeht, desto spürbarer werden die Schwierigkeiten des Mitteilens und des Verstehens. [...] Doch obgleich die Wahrheit nur so lange besteht, wie ich darauf verzichte, sie zu bezeichnen, ist sie keineswegs unwirklich oder unannehmbar, und sie läßt sich, in geziemendem Widerspruch, auch mitteilen. [...] vielmehr gibt sich die ganzw Wahrheit unbeabsichtigt zu erkennen, unwillkürlich, unerwartet. Sie fügt sich keinem Plan, sie überzeugt und betrifft uns, indem sie uns einer Erfahrung innewerden läßt, die über die bloße Tatsache weit hinausgeht.[34)]

이러한 진실의 관념과 진실 쓰기의 어려움에 대하여 렌츠는『독일어시간』에서도 다양한 방식으로 이야기한다. 진실을 설명할 때 진실은 사라져 버린다는 렌츠의 생각은 먼저 객관적 글쓰기를 시도하는 지기의 작문이라는 실험의 장에서 재현되고 있다.[35)] 이뿐만 아니라 렌츠는 다양한

34) Siegfired Lenz: Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.

35) 테오 엘름에 따르면 지기의 진실에 대한 글쓰기는 작가 렌츠의 진실탐색을 위한 하나의 실험의 장이다. "'진실의 탐색을 시작하는 자는 결국 모든 노력이 헛되었다는 깨달음에 이르는 것이 유일한 성과가 될 것을 각오해야 한다.' 이러한 의미에서 지기의 벌작문도 그에게 하나의 실험이었으며, 나아가 사실적 글쓰기의 한계에 대한 통찰력 있는 깨달음의 확인이었다. "Wer sich auf die Suche nach der Wahrheit begibt, muß damit rechnen, als einziges Ergebnis nur die Einsicht mitzubringen, daß alles vergeblich war." In diesem Sinn ist auch für ihn Siggis Strafarbeit ein Experement gewesen und darüber hinaus eine Bestätigung jener einsichtsvollen Erkenntnis über die Grenzen realistischen Erzählens." Theo Elm: *Siegfried Lenz - „Deutschstunde" Engagement und Realismus im Gegenwartsroman,* S. 108. 지기의 작문과 관련해서는 본

기술적 매체를 둘러싼 일화를 통해 매체가 인식과 경험을 확장시켜 줌에도 불구하고 그러한 인식과 경험도 결국 인식 주체의 편견과 관심에 따라 주관적으로 변질된다는 점을 보여주고 있다. 이어서 심리학자의 일화들을 통해 이른바 객관적 진리를 추구하는 학문도 인간에 대한 편견을 재생산함을 드러냄으로써 "진실에 대한 글쓰기의 어려움들"에서 표명한 자신의 견해를 뒷받침하고 있다. 반면 "보이지 않는 그림" 속에 담긴 화가 난젠의 예술관은 매체와 학문으로도 쉽게 이를 수 없는 진실이 예술적 차원에서 나름의 방식으로 전달될 수 있음을 암시한다.

이에 따라 본 장에서는 진실과 글쓰기에 관한 렌츠의 견해를 직간접적으로 표현하는 소설의 내용을 매체, 학문, 예술의 순으로 살펴볼 것이다.

1. 매체의 기술과 인식의 주관성

기술적으로 발전된 매체를 통해 인간은 더 많은 것을 더 세밀하게 인식하고 경험할 수 있게 되었지만, 매체 자체가 진실을 보장해주지 않으며 거기에서 어떤 인식을 끌어내는가는 인간 자신의 해석적 활동에 달려 있다. 렌츠는 『독일어시간』에서 라디오, 현미경, 사진과 같은 기술적 매체를 둘러싼 다양한 일화를 통해 결국 인간이 빠질 수밖에 없는 편견과 주관적 한계가 그 모든 기술적 도움에도 불구하고 진실에의 길을 가로막고 있음을 보여준다.[36]

먼저 작품에서 전쟁에 관한 정보와 소식을 전달하는 매체로 등장하는 라디오는[37] 듣는 이의 성향과 관심에 따라 주파수가 달리 선택되면서 사람마다 다른 사실을 제공해주는 매체로 나타난다. 예컨대 독일 정권을

고의 다음 장에서 자세히 다룰 것이지만, 이에 대해 간략히 언급하면 주인공 지기는 자신의 작문에서 스스로 객관적 글쓰기를 거듭 다짐하면서도 이를 이루지 못한다.

36) 김동조에 따르면, 렌츠는 레싱, 빌란트에 이어 문학을 통해 진실을 이야기하려는 작가 중 하나인데, 렌츠는 진실의 상대성을 가장 의식한 작가 중 하나이다. 김동조: 죄에 대한 논쟁 - 지그프리트 렌츠의 『죄 없는 자들의 시대』를 중심으로. 실린 곳: 독어독문학 126권 (2013), 46쪽.

37) 작품을 집필하기 전부터 라디오에서 짧은 에세이나 소설을 방송했던 렌츠는 어떤 매체보다도 라디오와 문학의 공생관계를 이해했다. 그에게 있어 라디오의 파급력은 무엇보다 컸으며 이에 따라 렌츠는 정보전달, 보급 등에 있어 라디오의 의미를 매우 크게 생각했다. Vgl. Hanjo Kesting: *Begegnungen mit Siegfried Lenz*, Kindle Location 557-558.

맹목적으로 따르는 예프젠 Jepsen 부부는 동맹국 이탈리아의 선전포고에도 "한때의 동맹국이 어쩌고저쩌고 한 것에 대해 우리는 걱정할 것이 없고, 실망할 필요조차 없습니다. 왜냐하면 우리는 이제야 비로소 홀로 서서 우리의 힘을 세계에 보여줄 때가 왔기 때문입니다. 이제야 비로소 불확실한 동맹에 대한 고려를 할 필요 없이 우리 안에 있는 장점을 펼칠 때가 왔기 때문입니다. keine Sorgen machen, nicht einmal enttäuscht sollten wir darüber sein, daß der ehemalige Waffenbruder und so weiter, denn nun erst, [...] ganz auf uns allein gestellt, könnten wir die Welt mit unseren Fähigkeiten bekannt machen, nun erst, befreit von den Rücksichten auf einen ungewissen Partner, könnten wir die Tugenden zur Entfaltung bringen, die in uns stecken."(DS, 247)[38]라며 자국에 유리한 쪽으로 소식을 전달하는 독일 공영 라디오 방송에 언제나 주파수를 고정시켜 놓는다. 예프젠 부부를 비롯해 독일 정권에 굴종하는 제방 감독관 불트요한 Bultjohann에게 독일방송의 이 같은 편파성은 오히려 공평하고 객관적인 사실로 인식된다. 다시 말해 그들에게는 독일방송이 유일한 정보전달의 매체인 것이다. 반면 이들과 달리 전쟁이라는 상황 속에서 막심한 경제적 피해를 본 탓에 종전을 기다리는 힌레크 팀젠 Hinnrek Timmsen의 라디오는 독일이 아닌 영국의 공영방송에 맞춰져 있다.[39] 독일 정권보다는 자신의 경제적 실리를 더욱 중요하게 여기

---

38) Siegfried Lenz: *Deutschstunde*. Hamburg; Hoffmann und Campe Verlag 1968. 지그프리트 렌츠의『독일어시간』본문을 직접 인용하는 경우 "인용"(DS, 쪽수)로 표기하거나 장문의 인용인 경우 본문에 들여쓰기 하여 동일한 방식으로 내주 표기한다.

39) 작품에서 팀젠은 그간 직업을 여러 번 바꾸고 계획했던 사업들이 실패하면서 생계를 제대로 유지하지 못하고 있는데, 전쟁이라는 상황은 이를 더욱 악화시킨다. 이러한 배경에서 그는 작품 속 누구보다 승패에 관계없이 전쟁이 끝나기를 바란다. "팀젠은 선원이었고, 가축 상인이었으며, 곡물 자루를 만드는 제조업자였다. 또 그는 농부였고, 중고품 거래상이었으며, 복권을 파는 사람이었다. 그리고 그가 누이로부터 '바트블리크'라는 여관을 상속받기 전에, 우리는 고무바퀴가 달린 수레로 우유를 배달하던 그를 만날 수 있었다. 그의 기질대로 팀젠은 처음에 '바트블리크'를 아주 큰, 다시 말해 이 지역에서 제일가는 곳으로 만들려고 했었다. 거기엔 음악이 흘렀고, 팀젠은 스스로 사회자로, 또 코미디언으로, 마술사로 등장했다. 그러나 모든 것이 그의 노력대로 되지 않았다. 그가 진행을 하던 중에 손님들은 당황하며 자리를 떴고 채 마시지 않은 맥줏값을 지불했으며 접시에 음식을 가득 남겨놓고 달아나기도 했다. 그의 공명심은 인정받지 못했다. 전쟁이 일어나지 않았다면, 그는 벌써 다른 활동에서 다시 성공을 시도했을 것이다. Timmsen war Seemann gewesen, Viehhändler, Fabrikant von

는 현실주의자 팀젠에게 독일의 방송은 객관적이지 않으며 오히려 적군인 영국의 방송이 더욱 객관적 사실에 부합하는 매체로 인지되는 것이다. 이같이 영국방송에 고정된 팀젠의 라디오를 두고 불트요한이 그를 반역자로 밀고하는 대목은 이들의 상반된 주관적 인식을 분명히 보여준다.

옌스 있습니까? 어머니가 머리를 가로젓자 제방 감독관은 육중한 상체를 식탁 위로 구부리면 말했다. 좀 나서줘야겠어요. 옌스가 나서야 한다고요. [...] 그는 반드시 신고해야만 하는 무언가를 목격했고 그 때문에 우리 집에 들른 것이었다. 그는 바로 점심 때 바트블리크에서 생긴 일을 신고하려 한 것이다. 바트블리크(주점)에는 아무도 없었어요, 구드룬. 난 잠시 창가에 앉아 기다렸어요. 알겠죠? 아무 생각 없이 힌레크만을 기다렸어요. 하지만 나타나질 않았죠. [...] 라디오. 바트블리크에는 바 옆에 라디오가 있는 걸 알고 있죠, 구드룬? 나는 그 라디오를 틀었고 작동할 때까지 잠시 시간이 걸렸죠. 그런데, 갑자기 런던 방송이 나오지 않겠어요? 그들은 가장 최근에 들었던 방송을 그대로 두었던 거예요. 알겠어요? 런던이었다고요.

Jens, ist er da? Meine Mutter schüttelte den Kopf, und der Deichgraf, den massigen Oberkörper über den Tisch beugend: Er muß einschreiten, Jens muß da einschreiten. [...] Er hatte da etwas beobachtet, was er melden mußte, deswegen war er vorbeigekommen. Er wollte etwas melden, was er zur Mittagszeit im 》Wattblick《... Alles leer, Gudrun, und ich sitzt so eine Weile am Fenster und warte: kannst du dir vorstellen. Denk nichts, warte nur auf Hinnrek, aber wer nicht auftaucht, ist [...] Das Radio, im 》Wattblick《 steht neben der Theke ein Radio,

---

Getreidsäcken, er war Landarbeiter, Altwarenhändler und Losverkäufer gewesen, und bevor er von einer Schwester das Gasthaus 》Wattblick《 geerbt hatte, waren wir ihm als Milchmann auf gummibereiftem Wagen begegnet. Seinem Temperament entsprechend hatte er am Anfang versucht, aus dem 》Wattblick《 ein ganz großes, sozusagen das erste Haus in der Gegend zu machen, es gab da Musik, er selbst trat als Ansager, Komiker und Trickkünstler auf; doch alles sprach gegen seine Mühen: noch während seines Vortrags brachen Gäste verstört auf, zahlten, ohne ihr Bier auszutrinken, flohen von gefüllten Tellern, sein Ehrgeiz wurde verkannt, und er hätte den Erfolg wieder in einer anderen Betätigung gesucht, wenn nicht der Krieg gekommen ware." (DS, 132-133)

weißt du doch, Gudrun. Ich dreh das Radio an, braucht so ein Weilchen, bisses warm wird, auf einmal meldet sich London: die haben einfach die letzte Station stehenlassen, die sie gehört haben: verstehst du? London. (DS, 249-250)

독일 정권이 감추는 사태의 진실을 듣는 팀젠의 행위는 불트요한의 관점에서는 "적들의 방송 Feindsender"(DS, 250)을 듣는 반역 행위로 나타난다.

라디오에 이어, 지기의 학교 생물시간에 사용되는 현미경 또한 관찰자의 주관적 관점에 오염되는 매체의 사례를 제공한다. 생물 선생님 프루겔 Prugel은 현미경의 재물대 위에 종류를 알 수 없는 생선의 알을 올려두고는 현미경을 통해 학생들이 차례차례 이를 관찰하도록 한다. 그러나 크기가 작은 관찰대상도 확대하여 정확하게 보여주는 현미경의 속성에도 불구하고 재물대 위의 대상을 학생들은 저마다 다르게 인식한다. 욥스트 Jobst는 재물대 위의 생물을 청어 알이라고 추측하고 하이니 분예 Heini Bunje는 죽은 올챙이라고 대답한다.

한편 프루겔이 학생들에게 재물대 위의 생물에 대해 "소모지. 자연의 소모를 너희들은 보고 있다. 수백, 말하자면 수천, 심지어 수십만 개의 조그만 알들, 이 모든 낭비가 그중 몇몇이라도 살아남아서 생명을 존속시킬 거라는 희망에서 벌어지는 거다. [...] 투쟁, 약자는 투쟁으로 몰락하고, 강자는 살아남지. 물고기도 그렇고, 우리 인간도 그렇다. 너희는 이것만 알고 있거라, 모든 강자는 약자에 의해 살아간다. Verschwendung. da habt ihr die Verschwendung der Natur. Hundert, was sage ich: tausend, sogar hunderttausend kleine Eier, und das alles in der Hoffnung, daß einige wenige verschont bleiben, die Fortsetzung des Lebens sorgen. [...] Kampf. Die Schwachen gehen unter im Kampf, die Starken bleiben übrig. So ist das bei den Fischen, so ist das bei uns. Merkt euch das: alles Starke lebt vom Schwachen."(DS, 294)라며 약육강식의 논리를 부연 설명하는데, 프루겔의 설명 이후 현미경을 관찰한 지기는 이러한 약육강식에 초점을 맞춰 관찰대상을 대구의 알이라고 어

림짐작한다.

> 작은 눈으로 놀란 듯 쳐다보는 물고기의 눈들, 아주 작고 투명한 물고기의 몸통, 그리고 난황질과 물고기 사이에 있는 장의 연결. 나는 이런 것들을 이미 알아보았다고 믿었지만, 그것으로는 충분하지 못한 것만 같았다. 나는 원했다. 나는 내가 무엇을 원하는지 더 이상 알지 못하게 되었다. 내가 아무런 말도 꺼내지 않은 것은, 현미경 아래에 있는 것에 대한 실망 때문이었는지도 몰랐다. 아무것도? 프루겔이 물었다. 아무것도 보이는 게 없나? - 대구에요. 나는 운에 맡긴 채 대답했다.
> Kleine glotzende Fischaugen, einen winzigen, durchsichtigen Fischkörper und die Darmverbindung zwishcen Dotter und Fisch: die glaubte ich schon zu erkennen, aber das schien mir nicht genug. Ich wollte - ich weiß auch nicht mehr, was ich wollte, vielleicht brachte ich auch nur deshalb kein Wort heraus, weil ich enttäuscht war über das, was sich unterm Mikroskop anbot. Nix? fragte Prugel, also nix? - Schellfisch, sagte ich auf gut Glück [...] (DS, 294-295)

지기가 부스베크 Busbeck 박사의 생일날 모인 사람들을 모두 어류에 비유한 대목에서 아버지 올레 예프젠을 "유니폼을 입은 대구 der uniformierte Schellfisch"(DS, 65)에 비유한 것을 상기해 볼 때, 지기는 현미경을 들여다보면서 아버지를 떠올린 것이라 할 수 있으며 여기에는 나치 체제의 이념을 반영하는 프루겔의 약육강식의 논리가 영향을 미쳤을 것이다. 즉 지기에게 생물 선생의 강의는 체제를 지배하는 상위집단에 복종하며 생존경쟁에서 밀려난 약자에 대한 탄압에 앞장서는 아버지를 연상시켰고, 그러한 연상이 재물대 위의 생선 알을 아버지를 닮은 대구의 알로 유추하게 한 것이다.[40] 이처럼 지기의 대답은 프루겔의 이데

---

40) 실제로 어류의 먹이사슬에 따르면, 가장 상위 단계에 상어/범고래가 있으며 바로 그 밑에 단계에 대구가 위치한다. 이러한 먹이사슬의 관점에서, 올레 예프젠에게 지시를 내리는 베를린은 먹이사슬의 가장 상위단계인 상어/범고래로 볼 수 있으며, 이들의 명령에 따라 움직이는 예프젠은 먹이사슬의 중간 단계인 대구로 볼 수 있다. 이러한 점에서 힘의 논리에 따라 상부에 복종하는 예프젠이 지기에게 대구로 여겨진 것은 우연이 아닌 것으로 보인다. (해양 생물의 먹이사슬에 대한 그림은 국립수산과학원의 그림을 첨부함.) (https://www.nifs.go.kr/src/li_kos/li_kos_life_01_04.html)

올로기적 설명의 영향 속에서 대상을 관찰한 데서 나온 결과이며, 결국 동일한 대상을 관찰한 세 사람의 각기 다른 대답은 주관성과 거리가 먼 것처럼 보이는 과학 시간의 현미경 관찰 실습이라는 맥락과 극단적인 대조를 이루면서 인간 인식의 한계와 주관성, 이데올로기적 편견의 문제를 효과적으로 부각시키고 있다.

그 연장선에서 작품에 등장하는 사진도 본래 있는 그대로의 현실을 재현하는 매체임에도 불구하고 인식의 왜곡가능성에서 자유롭지 않은 것으로 나타난다. 수전 손택 Susan Sontag에 따르면 찰나의 순간을 포착하는 사진은 "사물에 대해서 알고자 할 때 쓰는 도구로 여겨진다."[41] 하지만 이와 동시에 손택은 사진이 보여주는 이의 의도에 따라 수집 및 선별되는 과정을 거쳐 인식의 왜곡을 일으킬 수 있고, 이러한 점에서 사진의 확정적인 의미를 속단할 수 없음을 지적한다.

> 사진은 일종의 파편일 뿐이기에, 그 도덕적, 정서적 중요성은 사진이 어디에 삽입되는가에 따라 달라진다. 즉, 사진은 어떤 맥락에서 보이는가에 따라 변한다. 그러므로 스미스가 찍은 미나마타 현의 사진도 인화지, 화랑, 정치 집회, 경찰 서류, 사진 잡지, 일간지, 책, 거실 벽 등 어디에 놓이느냐에 따라 달라 보일 것이다. 사진은 이 각각의 상황에서 서로 다른 용도로 쓰이지만, 그 누구도 사진의 원래 의미를 보장해줄 수 없다.[42]

이러한 손택의 사진론은 작품에서 드러나는 렌츠의 사진에 대한 시각과

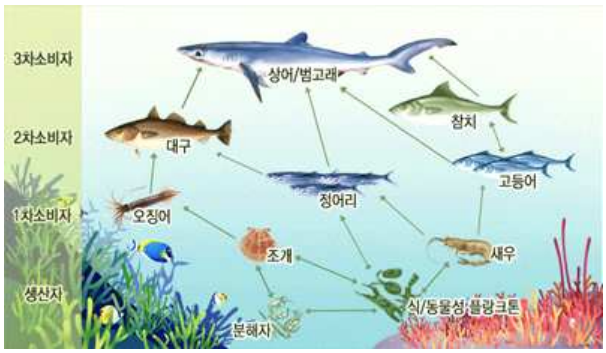

그림 1. <바다 속 먹이사슬>, 국립수산과학원.

41) 수전 손택(이재원 옮김): 사진에 관하여. 이후 2005, 142쪽.

42) 수전 손택: 같은 책, 158쪽.

도 유사하다. 손택이 사진은 객관적 사실을 담는다는 통념적 의미가 무색하게 보여주는 이의 의미와 의도에 따라 새로이 구성될 수 있으며 이에 따라 일정한 가치나 의미를 전달할 수 있음을 지적하듯이, 『독일어시간』에서 이야기되는 사진들도 객관적인 진실만을 의미하진 않는다. 구체적으로 『독일어시간』에 등장하는 향토회 속 아스무스 아스무센 Asmus Asmussen의 사진과 올레 예프젠의 사진들은 보여주는 이의 의도에 따라 배치되면서 객관적 현실과는 거리가 먼 이미지로 변형되고 있다. 먼저 향토회에서는 "바다와 고향 Meer und Heimat"(DS, 122)이라는 테마에 맞춰 해군 장교 "아스무스 아스무센이 영사기 옆의 불빛에서 계속하여 사진들을 따져보고 정렬하거나 섞는 동안 [...] Während Asmus Asmussen nun im Nebenlicht des Bildwerfers die weiteren Photographien prüfte, ordnete oder mischte [...]"(DS, 127-128) 독일군의 전쟁 중 공로와 성과를 보여줄 수 있는 일련의 사진들만 걸러진다. 선별된 이 여섯 장의 사진들에 대해 아스무센은 장황한 설명들을 덧붙이고 이를 통해 사진들에 연속적인 흐름의 서사를 부여한다. 가령 아스무센은 특별할 것 없는 배의 항적(航跡) 사진에 대해 "모든 항적은 특히 밤에 빛나는 흔적이 됩니다. 항적은 고향의 권리를 부여받은 사람들에게 보내는 바다의 인사 같은 것입니다. 또 항적은 섬광이 뱃머리와 배 뒤편을 에워싸는 한 아무도 잠들지 않는 등화관제 된 배에 보내는 환영인사인 것입니다. Die ganze Hecksee wird zur leuchtenden Spur, besonders nachts. Es ist wie ein Gruß des Meeres an die Männer, denen es Heimatrecht eingeräumt hat. Eine Willkommensbotschaft an das abgeblendete Schiff, auf dem niemand schläft, solange die Lichtblitze Bug und Heck umspielen."(DS, 125)라며 향토와 연관지어 장황하게 설명한다. 뿐만 아니라, 그는 독일과 미국의 전초선 사진을 설명하면서 독일 전초선을 "떠다니는 고향 eine schwimmende Heimat"(DS, 128)에 비유하고, 미국의 전초선에 대해서는 "그들(미국인)은 도처가 집인 자들이라 [...] 어느 곳에도 집이 없는 자들 Weil sie überall zu Hause sind, [...] deshalb sind sie nirgends zu Hause."(DS, 131)이라고 대조적으로

묘사하면서 향토회에 모인 사람들의 감정을 동요시키고 그들의 결속을 유도한다.[43] 그러나 이 사진들은 모두 아스무센의 생각과 의도에 따라 선택되고 재조합된 것들이기 때문에 실제 시간적 순서의 흐름에 따라 배열되었는지, 또 그의 설명이 사진의 진실에 부합하는지 사실 알 수 없다. 이러한 점에서 아스무센의 사진은 그가 덧붙이는 설명과 함께 독일군의 공적을 부각하고 향토회에 모인 사람들에게 특정 인식을 이끌어 내는 매개체로 작용하고 있다.

아스무센의 사진에 이어 올레 예프젠의 파출소 사무실 벽면에 위치한 일련의 사진들도 예프젠의 평범하고도 모범적인 모습들을 보여주는 사진들로만 구성되어 있다. 여기서 사진들은 예프젠의 어린 시절에서 결혼을 거쳐 세 아이들을 가지기까지 그의 생애를 축약해서 보여주지만, 앞서 아스무센의 사진들이 "바다와 고향"이라는 향토회의 테마에 맞춰 선별되었듯이, 예프젠의 이 사진들 또한 배치된 장소에 어울리게 경찰로서 딱히 흠잡을 것 없는 전형적인 소시민의 생애에 국한되어 있다. 달리 말하면 이는 사진들이 예프젠이란 인물에 대해 깊이 있는 사실은 말해주지 않는다는 것이다.[44] 첫째 아들 클라스의 탈영 사건 이후 조사차 나온 네

---

43) 작품에서 이와 같은 아스무센의 전초선에 대한 대조적인 설명은 지기의 할아버지 페르 아르넬 쉐셀 Per Arnel Scheßel을 감정적으로 동요시키고 독일의 강한 향토성을 각인시키는 계기가 된다.

44) 프레드 뮐러 Fred Müller 또한 올레 예프젠의 전기라고 할 수 있는 그의 사진들이 예프젠이란 캐릭터 고유의 성격을 보여주지는 못하고 있음을 지적한다. "그의 사무실에 있는 사진들을 통해 렌츠는 우리에게 어린이 합창단으로 활동했던 그를 보여주고, 견진성사를 받던 때, 축구선수, 또 군인으로서의 그, 마지막에는 경찰학교 학생으로서의 그의 모습을 보여주고 있다. 그는 사진에서 언제나 눈에 띄게 정상적인 느낌을 주지만 동시에 기이할 정도로 경직되고 창백해 보인다. 그가 새신랑이 되고 젊은 가장이 되었을 때조차도 그러하다. 예프젠의 성격과 그의 인간적 특성에 대해 더 자세한 설명을 제공하는 것은 오히려 그가 가족들 사이에서 행동하는 장면, 자라나는 아이들과 대립하는 장면, 또 무엇보다 창작금지를 전달한 후 난젠과 대립하는 장면 등이다. Anhand von Fotografien in seinem Büro zeigt Lenz ihn uns im Kinderchor, als Konfirmanden, Fußballspieler, Soldaten und schließlich als Polizeischüler. Immer wirkt er auffallend normal, dabei merkwürdig starr und blaß, auch später als Bräutigam und junger Familienvater. Nähere Aufschlüsse über Jepsens Charakter und persönliche Eigenart geben erst die Szenen, die ihn handelnd innerhalb seiner Familie, in Konfrontation zu seinen heranwachsenden Kindern und vor allem in der Auseinandersetzung mit Nansen, nach Überbringung des Malverbots, zeigen." Fred Müller: Siegfried Lenz. Deutschstunde. Interpretation von Fred Müller, S. 40.

명의 사람들이 파출소에 있는 이 사진들을 한참 보고도 예프젠에 대해 아무것도 알게 된 것 없이 불만스럽게 떠나는 것은 이러한 사진의 특성을 암시한다.

[...] 이제 그(후줌에서 온 감시자)는 사무실 책상의 윗벽에 가득 붙어 있는 사진들을 불쾌할 정도로 찬찬히 바라보고 있었다. 사진들은 무엇을 이야기하고 있었던가? 글뤼제루프에 관하여, 그리고 페터 파울 예프젠이 신선한 바다 생선들을 팔던 어둡고 좁은 생선가게에 관하여 그것들은 이야기하고 있었다. 사진은 또 생선장수 예프젠에게 다섯 아이가 있었다는 것, 그리고 그 중 하나, 사진사에게 언제나 똑같이 무미건조한 불신의 표정을 짓고 있는 마른 꼬마아이가 눈에 띄게 루크뷜의 파출소장을 닮았다는 것을 보여주고 있었다. [...] 나아가 사진은 입학 기념용 커다란 고깔모자를 쓴 옌스 올레 예프젠의 학생 시절 모습을, 그리고 동명의 견진성사를 받은 소년과 TuS 글뤼제루프 축구팀의 레프트 풀백의 모습을 보여주고 있었다. [...] 옌스 올레 예프젠과 구드룬 쉐셀이 어느 날 삶을 함께하기 시작했다는 사실은 시선을 고정시키고 있는 결혼식 하객들의 사진이 증명해주고 있었다. 이들은 엄숙하게 굳은 채 잔을 높이 들며 부부를 둘러싸고 있었는데, 이는 마치 부부에게 절도 있게 축하의 인사를 전하고 있는 것 같아 보였다. [...] 그리고 마침내 한 사진은 이 부부에게 세 아이가 태어났음을 주장했다. [...] 그들이 자동차로 되돌아갈 때, 만족스러운 표정이 아니었다. 그들은 실망한 채 떠났다.

[...] der jetzt mit beleidigender Langsamkeit die Photographien betrachtete, mit denen die ganze Wand überm Schreibtisch bedeckt war. Was erzählten die Photographien? Von Glüserup erzählten sie und von einem dunklen, engen Geschäft, in dem ein Peter Paul Jepsen frische Seefische anbot, sie gaben bekannt daß dem Fischhändler Jepsen fünf Kunder geboren wurden, wovon eines, ein mageres Bürschchen, das für den Photographen immer das gleiche trockene Mißtrauen übrig hatte, eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Polizeiposten Rugbüll besaß. [...] ferner zeigten sie mit riesiger Spitztüte den Schüler Jens Ole Jepsen, zeigten den gleichnamigen Konfirmanden und den linken Verteidiger der Fußballmannschaft TuS Glüserup. [...] Daß Jens Ole Jepsen und Gudrun Scheßel eines Tages zusammenkamen, belegte die Aufnahme einer

starräugigen Hochzeitsgesellschaft, die stramm, jedenfalls steif und mit erhobenem Glas das Paar umstand und es anscheinend hochleben ließ auf disziplinierte Weise. [...] und schließlich behauptete eine Aufnahme, daß dem Paar drei Kinder geboren wurden [...] Sie machten keinen zufriedenen Eindruck, als sie zu ihrem Auto zurückgingen. Sie fuhren enttäuscht weg. (DS, 95-97)

아스무센의 향토회 사진들을 비롯해 예프젠의 사진들은 작품에서 전반적인 사실의 단면을 보여주면서도 보는 이에게 특정 인상을 유도하려는 의도의 개입으로 인해 대상을 온전히 보거나 파악하게 해주는 매체가 되지 못한다. 이처럼 작품 속 사진들의 불충분함 혹은 왜곡 가능성은 "일련의 사실적 진실들로 나의 삶이 검증되고 결정지어지더라도, 그러한 사실들의 총합 속에 전체적인 진실이 들어있다고 생각하지 않는다."는 렌츠의 견해에 잘 부합하는 예가 된다.

마지막으로 진실의 불확실성과 인식의 주관성을 다시 생각하게 해주는 매체로 등장하는 것은 거울이다. 슬라브코 카쿤코 Slavko Kacunko는 거울 특유의 불확정적 속성에 대해 "거울을 은유로 사용하는 경우 불가피하게 (구성상 단면적인) 연구대상의 예측 불가능한 여러 층위들이 뒤따라온다 Im Fall des Spiegels, zieht der Gebrauch von Metaphern zwangsläufig unvorhersehbare Schichtungen des (konstitutiv einschichtigen) Untersuchungsgegenstands nach sich."[45]라고 언급했는데, 이와 마찬가지로 『독일어시간』에서도 거울은 대상을 왜곡하거나 불확실하게 만들 수 있는 매체로 나타난다. 지기는 전체를 한 눈에 볼 수 있는 벽 거울과 미세한 부분을 확대해서 볼 수 있는 손거울에 자신을 비춰본 뒤 두 종류의 거울에 비춰진 다른 모습을 보고 실제 자신의 상이 어떤 것인지 확신하지 못하고 있다.[46] 벽거울의 거시적 시각에서 지기는

45) Slavko Kacunko: *Spiegel-Medium-Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 11. 하나의 연구대상이 거울이라는 매체를 통해 다면적으로 보일 수 있다는 점을 지적한 카쿤코는 지금까지 거울연구에 대한 심리학 및 문학적, 이미지학적 접근들이 주체의 의식형성을 거울의 기본속성으로 보고 있음을 언급한다.

46) 이러한 거울의 다양한 속성에 대해 카트린 그라프 Katrin Graf는 거울의 이중적 속

스스로를 소년원에 수감 중인, 그것도 독방에 갇혀 벌을 받고 있는 모습으로 볼 수 없다며 만족해한다. 그러나 손거울이라는 미시적 시각에서 확대된 자신을 보고는 이내 벽 거울에 비친 자신의 상을 신뢰하지 못하게 된다.

> 나에 대한 큰 거울의 판단은 나쁘지 않았다. 뻗치지 않게 가라앉힌 잿빛을 띤 금발머리, 형 클라스를 닮은 깊고 맑은 눈, 콧마루가 낮아 눈에 잘 띠지 않는 코, 각진, 있는 그대로 말하면 호두까끼인형 같은 입 - 펠레 카스트너가 그건 제대로 봤지 - 견고한 아래턱, 상해서 갉아 먹힌 듯한 치아 - 분명 외탁을 한 것 같다 - 약간 길기는 하지만 가늘지는 않은 목, 그리고 만족할 만큼 잘 생긴 뺨, 이것이 바로 나였다. 내 모습은 낮이건 밤이건 벌을 받고 있는 것 같지 않았다. 그러나 내 손거울은 이런 생각을 갖고 있지 않았다. 그것은 - 벽거울과 달리 - 눈 밑에 그림자를 더해주었다. 손거울은 내 얼굴을 찡그린 모습으로 묘사함으로써, 앞서 거울의 상을 수정했다. 손거울은 피곤에 찌들어 화가 난 얼굴을 나에게 알려주었다. 요스비히가 나를 본다면 어느 쪽 거울에 더 동의할 것인가?
>
> Das Urteil meines großen Spiegels über mich war nicht ungünstig: das aschblonde Haar mit dem Wirbel gezähmt, tiefliegende, helle Augen wie mein Bruder Klaas, unscheinbare Nase mit leichtem Sattel, kantiger, sagen wir ruhig: Nußknackermund - Pelle Kastner hat das schon richtig gesehen -, kräftiges Unterkinn, schadhafte, wie angeknabbert wirkende Zähne - sicher ein Erbteil der Scheßels -, etwas zu langer, aber nicht dünner Hals, zufriedenstellende Wangen: ich. Weder tägliche noch nächtliche Strafarbeit waren mir anzusehen. Allerdings war mein Taschenspiegel nicht ganz dieser Meinung: er dichtete mir - im Gegensatz zum Wandspiegel - Schatten unter den Augen an, korrigierte auch im allgemein etwas das Bild, indem er mich zerknautscht wiedergab, mich

---

성을 언급하고 이러한 점에서 거울은 사실을 보여주는 동시에 사실의 의미를 왜곡할 수 있다는 점을 지적한다. "거울의 그 이중적 속성으로 진실을 보여주기도 하지만 마찬가지로 우리의 감각을 기만할 수도 있다. Der Spiegel kann durch seine ambivalenten Eigenschaften die Wahrheit zeigen und gleichermaßen die Sinne täuschen." Katrin Graf: Spiegel und Spiegelungen. Funktion und Bedeutung des Spiegelmotivs im Film. Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2013, S. 5.

gewissermasen mit einem übermüdeten, gereizten Gesicht bekannt machte. Welchem Spiegel würde Joswig recht geben, wenn er mich ansah? (DS, 143)

여기서 벽 거울과 손거울은 모두 지기라는 한 인물의 상반된 모습을 비추지만 그렇다고 해서 두 거울에 비친 모습 모두 사실이 아닌 것은 아니다. 인류 역사상 오랫동안 대상을 사실적으로 비추는 도구로 기능하고 그렇게 이해되어온 거울은[47] 『독일어시간』에서 동일한 대상에 대해 그때그때 상이한 "판단"을 내리는 주관적 매체, 대상의 복합성 앞에서 불확실한 이미지밖에 보여주지 못하는 제한적 매체가 되며, 이로써 진실 인식과 전달의 어려움에 관한 렌츠의 견해를 상징적으로 표현한다.

2. 심리학과 인간 이해

이상의 다양한 일화에서 진실에 도달하지 못하는 주관적 인식의 문제를 주로 기술적으로 발전된 인식 및 경험의 매체와 관련지어 이야기했다면, 이 절에서는 이른바 객관적 진리를 규명한다고 하는 학문에 대한 렌츠의 비판적 인식이 드러나는 부분을 살펴볼 것이다. 여기서 소년원을 방문한 심리학자들은 지기와 지기의 소년원 동기의 범죄에 대한 심리적 동인을 심리학이라는 학문의 시각에서 판단하는데, 이러한 심리학적 진단은 추상적 개념으로 구체적 개인을 재단하고 그의 본질을 이론의 틀에 가두어 버리는 양상을 나타낸다.

먼저 심리학 일화의 첫 번째 유형에서 일군의 외국 심리학자는 소년범들을 돕겠다는 취지에서 이들이 범죄를 저지르게 된 심리적 동인을 심리학 학문의 영역에서 분석한다. 하지만 돕겠다는 취지와 모순되게, 실제로 이들의 연구는 소년범들에게 별다른 도움이 되지 못하며, 단순히 연구자

47) Vgl. Yvonne Yiu: Der Spiegel: Werkzeug des Künstlers oder Metapher der Malerei? Zur Deutung des Spiegels in Produktionsszenarien in der nordischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68 (2005), S. 475-488. 역사적으로 거울은 대상을 사실적이고 객관적으로 보여주는 도구라는 믿음에서 자화상을 그리던 화가들의 필수 작업 도구가 되기도 했으며, 이러한 거울의 속성은 대상을 보고 그려내던 당시의 회화와 유비되기도 했다.

개인의 학문적 지식을 시험해보는 수준을 넘어서지 못한다. 이는 연구대상과의 쌍방적 소통이 아닌, 경직되고 강압적인 분위기 속에서 진행된 일방적 심문이 연구대상과 거리감을 만드는 것에서 비롯되며, 이러한 거리감은 심리학자들이 범죄의 심리적 동인을 파악하기 위해 소년범들의 성장배경, 성향 등을 면밀히 조사하기보다는 그들의 범죄사실과 몇 안 되는 공개질문에 대한 답만을 바탕으로 결론을 내린다는 데서 잘 드러난다. 이러한 점에서 외국 심리학자들의 심리 분석은 심도 있는 진단이 아닌 피상적이고 일면적인 진단에 그치고 만다. 예컨대, 소년원에서 지기와 한 방을 쓰며 줄곧 불량한 태도를 보이는 쿠르트헨 니켈 Kurtchen Nickel은 총 27 회의 폭행 전과로 소년원에 오게 되었는데, 그의 범행 동기는 다양하다. 쿠르트헨은 한번은 자신의 애인을 넘보는 사람에게, 또 한 번은 자신을 못마땅하게 여기는 어른들에게 폭행을 한 것이라고 말하며 자신의 폭행을 정당방위로서 합리화한다. 그러나 쿠르트헨이 내비치는 폭력적 성향 앞에서 심리학자들은 "유수포브의 증오요인 Jussupowscher Haßfaktor"(DS, 442)[48]이라는 진단을 내렸다가, 다시 또 "비정상적 공격계수 Abnormer Aggressionskoeffizient"(DS, 443)라는 진단을 내리는 등, 현학적이고 추상적인 개념들 사이를 오락가락할 뿐 니켈의 모든 범죄에 대한 근본적인 원인을 찾아내지 못하고 있다.

(쿠르트헨의 침대에 접근하면서 심리학자들은 그를 둘러싸고 반원을 그린다): 우리는 이해합니다. 니켈 씨, 누구나 기분이 안 좋을 때가 있죠. 하지만 우리는 서로에게 의존하고 있습니다. 거의 이렇게 말할 뻔했어요. 우리는 서로 도와야 한다고요. 쿠르트헨 (자기 손을 누르면서): 물러가세요. 맙소사. 그

48) 작품에서 쿠르트헨의 범죄 동기를 듣고 한 심리학자가 진단하는 유수포브의 증오요인은 러시아의 펠릭스 유수포프 Феликс Юсупов 공작의 일화와 함께 생각해볼 수 있다. 러시아의 유수포프 공작과 관련해, 당시 공작이 정치적 역적이자 동시에 공작부인 사이의 연적이었던 그리고리 예피모비치 라스푸틴 Григо́рий Ефи́мович Распу́тин에 대한 분노와 적개심에 라스푸틴을 살해하였다는 풍문이 돌았다. (Cf. Margarita Nelipa: Killing Rasputin. The Murder That Ended The Russian Empire. Wildblue Press 2017.) 이에 비추어 볼 때, 쿠르트헨의 폭력적 성향에 대해 기존 심리학에는 존재하지 않는 이 같은 용어를 새로이 지어낸 것은 인간에 대한 복잡성을 이론의 편향된 시각으로 분석하려는 학문적 판단을 렌츠가 희화화하기 위해 의도적으로 만들어낸 것으로 볼 수 있다.

렇게 옆에서 나한테 집적대지 말아요. 한 심리학자: 유수포브의 증오요인이라고 짐작되는데. 힘펠: (낙담하지 않고 친절히) 물론 우리는 당신을 곧 혼자 있게 해드리겠습니다. 하지만 우선 내 청 하나만 들어주면 어떨까 싶군요. 이 외국 분들은, 왜 당신이 이곳에 오게 되었는지를 알고 싶어 해요. 쿠르트헨: 그건 당신이 이미 알고 있잖아요. 이치들에게 사건 조서를 읽어주시면 되지 않습니까? 힘펠: 하지만 니켈 씨, 이분들은 당신에게 직접 듣고 싶은 겁니다. [...] 쿠르트헨: (조용히) 늙은이들이 불쾌했기 때문이죠. 그리고 내가 동맹을 하나 만들었기 때문이에요. 힘펠: 어떤 동맹을 만들었죠? 쿠르트헨: 늙은이들을 없애버리자는 동맹. 한 심리학자: 비정상적 공격계수인데.
(An Kurtchens Bett herantretend, die Psychologen bilden einen Halbkreis um ihn): Wir verstehen das ja, Herr Nickel, jeder von uns hat mal schlechte Laune, aber nun sind wir aufeinander angewiesen, fast hätte ich gesagt: wir müssen uns gegenseitig helfen. Kurtchen (seine Hand pressend): Schieben Sie ab, Mensch, und quatschen Sie mich nicht von der Seite an. Ein Psychologe: Jussupowscher Haßfaktor, schätze ich. Himpel (mit unentmutigter Freundlichkeit): Natürlich lassen wir Sie bald allein. Aber vielleicht tun Sie mir vorher einen Gefallen. Diese ausländischen Herren möchten gern erfahren, warum man Sie hierhergebracht hat. Kurtchen: Das wissen Sie doch längst. Sie brauchen diesen Typen doch nur die Protokolle vorzulesen. Himpel: Aber von Ihnen, Herr Nickel, von Ihnen möchten die Herren das erfahren. [...] Kurtchen (ruhig): Weil mir speiübel wird von alten Knackern und alten Tanten, und weil ich einen Verein ggegründet habe. Himpel: Was für einen Verein? Kurtchen: Zur Beseitigung alter Knacker und Tanten. Ein Psychologe: Abnormer Aggressionskoeffizient. (DS, 442-443)

외국 심리학자들은 쿠르트헨에 이어서 지기의 경우에도 일방적으로 심리학적 개념을 하나하나 적용해보는 방식으로 지기의 심리적 동인을 판단한다. 그림을 절도하게 된 배경이 무엇이냐는 질문에 지기는 성의껏 자신의 행동 동기를 설명하지만, 이에 대해 심리학자들은 쿠르트헨의 사례에서와 마찬가지로 "편향성 강박관념 Gerichtete Obsession"(DS, 444) 또는 "환각적 방어반응 Halluzinatorische Abwehrreaktion"(ebd.)처럼 그

들만의 전문 용어들로 규정하려고 들기만 한다. 마치 그렇게만 하면 지기의 상태가 이해할 수 있는 것이 되기라도 한다는 듯이 이들은 학술적 용어만으로 그들의 연구 대상의 상태를 규정짓는다. 그리고 그들은 정작 행동 동기에 대한 지기 자신의 설명은 절도죄를 합리화하기 위한 것 정도로 깎아내리고 진지하게 받아들이려 하지 않는다. 이러한 심리학적 진단방식은 연구대상과의 소통을 단절시키고 이로써 인간에 대한 깊이 있는 파악은 불가능해진다.

이처럼 경직된 분위기 속에서 이루어진 일방적 심문은 또 다른 그룹의 심리학자들이 지기의 글쓰기 강박에 대해 심리학적 진단을 하는 과정에서도 나타난다. 지기는 소년원의 작문시간에 "의무의 기쁨"이라는 주제로 글을 쓰면서 이와 관련된 기억을 풀어내기가 얼마나 어려웠는가를 호소하며 작문을 백지로 제출한 것을 해명한다. 이에 글을 모두 완성할 때까지 독방에서 나오지 않겠다는 허락을 받는데, 소년원 원장 힘펠을 포함해 다수의 심리학자들은 이러한 지기의 글쓰기에 대한 강한 의지를 일종의 강박증 증상 중 하나로 간주한다. 그들은 특히 지기가 주어진 시간 안에 기억을 다 풀어내지 못했다는 점에만 초점을 맞춰 지기에게 기억과 관련된 온갖 정신적 질환이 있다고 진단한다.

원장은 한 손을 내 어깨에 얹고 거의 친근하기까지 한 표정으로 고개를 끄덕이면서 그 모든 심리학자들 앞에서 내게 다시 한 번 해명을 부탁했다. 이에 나는 나의 곤경에 관해 이야기했다. 어떻게 작문의 주제에 관해 가장 중요한 것이 떠올랐다가 흐릿해져버렸는가를. 나를 천천히 기억 속으로 이끌어갈 난간을 발견하지 못했음을. 내 기억 속을 가로지르는 많은 얼굴들과 헤아릴 수 없이 많은 군중, 또 모든 움직임들이 나의 시작을 뒤엎어 놓고 좌절시켰음을 이야기했다. 또한 의무의 기쁨이 나의 아버지에게 아직도 지속되고 있다는 것, 그러므로 이에 부응하기 위해서는 의무의 기쁨을 축약하거나 마음대로 발췌해서 서술할 수 없다는 것도 잊지 않고 언급했다. 놀라서 혹은 충분히 이해가 간다는 표정으로 원장은 나의 말을 경청하였지만, 학위과정의 심리학자들은 속삭이면서 더 가까이 다가왔고 서로 쿡쿡 찌르며 흥분해서 '바르텐부르크의 인지결함'이라는 둥, '기하학적 착시'라는 둥 속삭였는데, 특히 그 중 내게 거슬렸던 것은 '인식의 억압'이었다. 그걸로 충분했다. 어쨌든

나를 어떻게든 꿰뚫어보려는 이 사람들 앞에서 더 이상의 설명은 거부했다.
Da legte der Direktor mir eine Hand auf die Schulter, nickte mir fast kameradschaftlich zu und bat mich noch einmal, vor all den Psychologen, um eine Erklärung, worauf ich ihm von meiner Not erzählte: wie mir das Wichtigste zu dem gewünschten Thema zuerst einfiel, dann aber verwackelte; wie ich kein Geländer finden konnte, das mich allmählich in die Erinnerung hinabführte. Von den vielen Gesichtern erzählte ich ihm, von dem unüberschaubaren Gedränge und all den Bewegungen quer durch meine Erinnerung, die mir jeden Anfang vermadderten, jeden Versuch vereitelten, auch vergaß ich nicht zu erwähnen, daß die Freuden der Pflicht bei meinem Vater noch andauerten und daß ich sie deshalb, um ihnen gerecht zu werden, nur ungekürzt schildern könne, jedenfalls nicht in willkürlicher Auswahl. Erstaunt, vielleicht sogar verständnisvoll hörte der Direktor mir zu, während die Diplompsychologen flüsterten, noch näher traten und sich dabei anstießen und erregt zuraunten 》Wartenburgischer Wahrnehmungsdefekt《 oder 》Winkeltäuschung《oder sogar, was ich besonders widerlich fand, 》Kognitive Hemmung《; da war ich schon bedient und so weiter, jedenfalls weigerte ich mich, in Anwesenheit dieser Leute, die mich unbedingt durchschauen wollten, noch mehr Erklärungen abzugeben. (DS, 15)

심리학자들은 지기의 사례에 대해 "바르텐부르크의 인지결함", "기하학적 착시", "인식의 억압" 등 각기 다른 진단을 내리고 이후에는 "초기 억압상태. 코르사코프 증후군 Initialhemmung. Korsakoffsche Phobie"(DS, 149)[49]이라는 진단을 내리기도 한다. 그러나 이 진단들은 모두 기억 상실, 기억의 왜곡, 심리적 억압 등 주로 기억 및 인식과 관련된

49) 여기 제시된 진단 가운데 "바르텐부르크의 인지결함" 역시 허구적 전문 용어로서 렌츠가 철학자 파울 요르크 폰 바르텐부르크 Paul Yorck von Wartenburg에게서 따온 것으로 볼 수 있다. 이러한 진단을 내린 심리학자는 철학을 심리학으로 대체하려 한 바르텐부르크처럼 (Vgl. Gudrun Kühne-Bertram: Zur Bedeutung des Begriffs 〉Logismus〈 in den Philosophien und Wolhelm Diltheys, Paul Yorck von Wartenburgs und Georg Mischs. In: Archiv für Begriffsgeschichte 55 (2013), S. 231-232) 지기가 글을 쓸 수 없었던 것을 모두 심리적 요인으로 환원하려는 것이다.

진단이며, 이러한 판단은 지기의 사례에 맞지 않을뿐더러 지기의 모든 강박증(글쓰기의 강박을 비롯한 그림에 대한 강박, 모든 장소에 일찍 도착하는 강박)에 대한 대답이 되지 못한다.

렌츠는 이처럼 심리학자들이 대상에 적합하지 않은 현학적 전문 용어를 남발하면서 한 인간의 진실과 거리가 먼 판단을 내리고 있음을 보여주고, 인간을 추상적 틀에 끼워 맞추려는 학문적 인식을 비판한다.[50]

『독일어시간』에는 지금까지 살펴본 두 집단의 심리학자 외에 이들과 다른 방향의 접근법을 취하는 심리학자 마켄로트가 등장한다. 두 심리학 집단이 일방적인 심문으로 대상을 파악하려고 한 것에 반해, 마켄로트는 일상적인 대화를 나누거나 비밀을 공유하고 담배를 몰래 쥐어주는 등의 행동으로 연구 대상인 지기에게 접근하고 이를 바탕으로 형성된 친밀감과 신뢰의 관계 속에서 대상에 대해 좀 더 깊이 있는 파악을 시도한다. 이뿐만 아니라 지기를 잘 이해하기 위해 사전에 지기의 가족은 물론 이웃들을 만나 조사를 수행하기까지 한다. 이에 지기도 "길들이기 작업의 열망에 사로잡혀 우리 섬을 때때로 학문적 조련장으로 뒤바꾸어 놓는 천이백여 명의 심리학자들 가운데 볼프강 마켄로트만은, 조심스럽게나마 신뢰를 보낼 수 있는 유일한 사람이었음을 인정할 수밖에 없다. Ich muß zugeben, daß unter den zwölfhundert dressurbesessenen

---

50) 앞서 "유수포브의 증오요인"에서도 알 수 있듯이, 헬가 토마스 Helga Thomas에 따르면 작품에서 등장하는 대부분의 심리학 전문 용어는 렌츠가 학문에 대한 비판적 의도에서 만들어낸 개념들이다. "심리학의 전문가들도 만일 지그프리트 렌츠의『독일어시간』을 알지 못한다면, '바르텐부르크의 인지결함'이나 '기하학적 착시'와 같은 전문 용어들에 대해 들어본 적이 없을 것이다. 물론 렌츠가 희화화하기 위해 이런 '전문 용어'를 지어냈다는 것을 모든 독자가 쉽게 알아볼 수 있는 것은 아니다. 그렇지 않아도 여러 특수 용어들 때문에 골머리를 앓아온 번역가들도 이러한 반어적인 풍자의 수법을 늘 꿰뚫어 보지는 못한다. 'Wartenburgischer Wahrnehmungsdefekt' - auch Spezialisten der Psychologie werden von diesem Fachwort oder von 'Winkeltäuschung' nie Näheres gehört haben - es sei denn, sie kennen die 'Deutschstunde' von Siegfried Lenz. Nicht allen Lesern des Romans wird freilich ohne weiteres klar sein, daß Lenz diese 'Fachausdrücke' mit karikierender Absicht erfand. Auch Übersetzer, ohnehin mit mancherlei Spezialwörten geplagt, durchschauen solche ironische Persiflage nicht immer." Helga Thomas: Der Übersetzer. Diskussionsbeiträge und Informationen. In: Der Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke 1 (1971), S. 3.

Psychologen, die unsere Insel mitunter in eine wissenschaftliche Manege verwandelten, Wolfgang Mackenroth der einzige war, dem ich bereit war, wenn auch mit Vorsicht, mein Vertrauen zu schenken."(DS, 82-83)고 말한다.

하지만 이처럼 차별화된 마켄로트의 연구도 그가 설정한 연구의 의도와 방향에 맞추어진 주관적이고 도구적인 인식의 한계를 벗어나지 못한다. 처음 지기를 만난 날, 마켄로트는 "예프젠 공포증 die Jepsen Phobie"(DS, 82)[51]이라는 새로운 심리학 증상을 만들고 이 새로운 심리학적 증후군이 정상참작의 요인이 될 것이라며 지기를 설득한다. 마켄로트의 연구는 이처럼 지기의 죄를 완화하는 데 기여하고자 하며 이 목적에 따라 지기를 주로 피해자의 측면에서만 다룬다. 이러한 맥락에서 마켄로트는 지기의 강박 증세도, 그의 범행도, 화가와 아버지 사이의 갈등을 겪으며 시대의 고통을 감내한 탓에 생겨난 증상으로만 해석하는데 이는 연구의 객관성과 신뢰도를 떨어뜨린다.[52] 지기도 마켄로트가 건네준

---

51) 이 역시도 앞서 두 심리학도 무리와는 다른 방향성을 보여준다. 전자가 기존의 심리학 전문 용어들을 지기에게 하나씩 적용해보는 방식으로 진단했다면, 마켄로트는 기존에 없던 새로운 명칭의 증후군을 만들어온다. 이는 전자의 두 심리학 유형과 다른 방향에서 마켄로트의 심리 연구가 출발하고 있음을 보여준다.

52) 작품에서 마켄로트의 논문은 지기의 성향, 가족관계, 그에게 영향을 준 주변인으로서 화가 난젠에 관한 정보들을 본론의 1, 2장으로 구성하였지만, 끝내 논문의 결론은 지기가 시대의 희생자였다는 점으로 흘러간다. 지기는 이에 대해 정상 참작의 논조라고 언급하는데, 이와 같은 결론은 마켄로트가 사전에 지기에 대한 면밀한 조사를 했던 것에 비해 빈약한 결론으로 이어지고 있다. "그러나 분명한 인간적 가치가 더 이상 존재하지 않던 시대에 소년은 사랑도 없이, 홀로 (**오, 저런.**) 자랐으며, 어떤 아이도 상처 입지 않고는 극복해 낼 수 없는 일들을 겪어야 했다. 전쟁이 지배하고 있었다. 비록 지기 예프젠이 직접적인 결과를 경험하지 않았더라도, 간접적으로는 다른 아이들보다 더 강렬하게 전쟁의 여파를 감내했던 것이다. 그것은 일시적인 소비재의 부족에서부터 죽음의 경험에 이르기까지 다양했다. 그러나 민감하고 세심한 관찰자인 그의 마음에 가장 파고든 것, - 우리는 그럴 거라고 전제해도 좋은데 - 또 가장 고통스럽게 했던 것은 아버지와 화가 막스 루드비히 난젠 사이의 관계가 변해버린 것이었다. Allein, ohne Liebe, in einer Zeit, in der es keine sicheren menschlichen Werte mehr gab (*Na bitte.*) wuchs der Junge heran und mußte Erfahrungen machen, die kein Kind ohne Schaden übersteht. Es herrschte Krieg, und wenn Siggi J. auch nicht seine unmittelbaren Konsequenzen erlebte - mittelbar erlebte er die Folgen stärker als viele seines Jahrgangs: sie reichten von der zeitweiligen Knappheit an Konsumgütern bis zur Erfahrung des Todes. Was ihn, den sensiblen und aufmerksamen Beobachter, jedoch am meisten beschäftigte und - wir dürfen das hier voraussetzen - auch leiden ließ, war der Wandel in den Beziehungen

학위논문 초고를 읽어가면서 중간중간 "**그건 달리 말할 수도 있을 텐데.** *Das ließe sich* doch *wohl auch anders sagen.*"(DS, 268)라든가, "**이제 정상 참작의 논조가 시작되는군** *Jetzt kommt also der Gesang von den mildernden Umständen.*"(ebd.)과 같이 거리를 두는 어조로 반응하면서 마켄로트의 논문의 일면성과 편파성을 언급한다.

또한 지기의 피해자적인 측면에만 초점을 맞춘 마켄로트의 논문은 앞서 두 심리학자 집단과 마찬가지로 지기의 또 다른 강박증은 놓치고 있다. 지기는 학교, 식사 시간, 화가가 살고 있는 블레켄바르프, 버스 정류장, 전시회 등 언제나 정해진 시간보다 일찍 도착한다는 점에 대해 "언제, 어디서나 지나치게 이른 도착. 볼프강 마켄로트는 한번 그 의미를 해석해볼 수도 있을 것이다. Immer und überall zu früh: Wolfgnag Mackenroth kann das ja mal auswerten."(DS, 414)라며 마켄로트가 왜 이 강박증에는 주목하지 않는 것인지 의문을 제기하기도 한다. 언제 어디서나 너무 일찍 도착하는 지기의 강박증은 화가와 아버지의 갈등을 직접 보고자 하는 욕망, 목격자가 되고자 하는 자발적 의지가 하나의 증상이 된 것으로 볼 수 있다. 그러나 마켄로트는 지기를 피해자로서 수동적인 존재로만 바라보기 때문에 지기의 자발적이고 능동적인 욕망에서 나온 증세의 의미를 알아보는 데 실패한다.

지기가 마켄로트의 논문을 읽으며 여기 서술된 내용들을 사실로서 수긍하면서도 마켄로트가 가고자 하는 길 너머에 그가 말하는 사실과 다른 사실이 또 있음을 지적하는 것은 바로 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

---

zwischen seinem Vater und dem Maler Max Ludwig Nansen."(DS, 268-269) 이에 대해 뮐러는 마켄로트의 논문의 단점을 언급하면서 지기의 정상 참작이라는 그의 논문의 방향과 의도도 사실상 설득력이 떨어진다는 점을 지적했다. "그의 학위논문의 문체는 학문상의 무미건조함을 보여주고 있으며 부분적으로 매우 서투른 것이 드러난다. [...] 이 같은 특성들의 조합과 반복에서 마켄로트의 문체는 의도적으로 구상되어 동떨어진 느낌을 주기도 한다. 이를 통해 만들어진 거리감은 지기에게 언급했던 인간적인 헌신과 기꺼이 도와주겠다고 한 약속에 모순된다. Der Stil seiner Diplomarbeit erweist sich als akademisch-trocken und zum Teil recht unbeholfen. [...] In der Kombination und Häufung derartiger Eigenheiten wirkt der Stil Mackenroths gewollt gebildet, abgehoben. Die dadurch geschaffene Distanz widerspricht allerdings dem gegenüber Siggi geäußerten menschlichen Engagement und der versprochenen Hilfsbereitschaft." Fred Müller: *Siegfried Lenz. Deutschstunde. Interpretation von Fred Müller*, S. 89.

볼프강 마켄로트가 나에 관하여 쓴 것, 그것 **또한** 옳다. 나는 그 이상은 말하고 싶지 않고, 말할 위치도 아니다. 다음의 사실 **또한** 옳다: 그러므로 그는 가던 길을 계속 가도 된다. 누구에게도 해를 끼치지 않을 것이고 누구도 상처 받지 않을 것이다. 하지만 누군가 여기에 언급된 장소와 인물들에 관해 묻는다면, 혹은 이 장소와 사람들을 혹시라도 찾아가보고 싶어 한다면, 심지어 그들과 잘 이해하고 지내려는 계획이 있다면, 나는 그 사람에게 다른 것도 알아보라고 조언해 주어야 할 것 같다. 다른 사람들의 말을 들어보라고, 다른 기록들을 더 읽어보라고. 예컨대, 구름이 생겨나는 모습, 황새들의 행렬, 우리의 기억과 증오, 우리네 결혼식과 겨울에 관하여. 그가 나를 점화경 밑에 놓아야 한다면, 루크뷜에 가서 할 수 있는 한 여러 가지를 캐물어야 한다면, 또 알게 된 사실들을 한데 모아 번호를 붙이고 그의 학문의 바늘에 꿰어야 한다면, 그리고 내 과거를 젤리처럼 될 때까지 끓여 굳힌 다음 이 요리로 모든 시험을 통과하려 하는 것이라면, 그건 나에겐 아무런 도움도 되지 않을 것이다.

Was Wolfgang Mackenroth da über mich schreibt, das stimmt *auch*: mehr möchte ich dazu nicht sagen, mehr steht mir auch nicht zu, zu sagen. Es stimmt *auch*: also kann er von mir aus auf dem eingeschlagenen Weg weitergehen, es wird keinem schaden, niemand wird sich verletzt fühlen, nur wenn einer kommt, der nach dem Ort und nach den Leuten fragt, die hier erwähnt werden, der Ort und Leute vielleicht wiederfinden möchte oder gar vorhätte, mit ihnen auszukommen: ihm müßte ich raten, sich noch anderes Wissen zu verschaffen. Andere Stimmen zu hören. Andere Beschreibungen zu lesen. Beispielweise über die Wolkenbildung oder den Zug der Störche, über unser Gedächtnis und unsern Haß, über unsere Hochzeiten und Winter. Soll er mich unter sein Brennglas bringen, soll er hinfahren nach Rugbüll und sie ausfragen, so gut es geht; soll er die erfahrenen Einzellheiten zusammentragen, sie beziffern und auf die Nadeln seiner Wissenschaft spießen; soll er meine Vergangenheit zur Sülze aufkochen, das Ganze steif werden lassen und mit diesem Gericht alle Prüfungen bestehen: mir hilft er nicht. (DS, 269)

마켄로트는 순간적 반응만을 보고 기존 개념과 이론의 틀에 끼워 맞추는 다른 심리학자들과 달리 한 개인의 삶의 역사를 추적하고 재구성하여 그의 범죄 행위를 유발한 심리적 원인을 찾아내려 하지만, 그러한 연구 결과 역시 연구자 자신이 가진 관심과 편견의 영향 속에서 특정한 방향으로 치우치고 이 방향에 따라 사실들이 취사선택된다는 점에서 온전한 진실과 거리가 멀다. 그의 연구는 객관적 논증을 하는 학술 논문이라는 형식을 취하지만 결국 주관적 입장을 정당화하는 것에 그친다고 할 수 있다. 그것을 읽은 당사자인 지기 자신은 오히려 진실이 논문 속에 담길 수 없었던 구름과 황새의 행렬에 있을 수도 있다고 생각하는데, 이는 어느 정도는 렌츠 자신의 입장이기도 하다.[53)]

심리학자들이 등장하는 일화에서 드러나는 학문적 인식에 대한 비판적 태도는 구름 모양과 황새의 행렬이 한 인간의 생에서 중요할 수 있다고 생각하는 문학적 성향과 무관하지 않다. 렌츠는 학문적 진실의 한계가 문학적 진실을 통해 극복될 수 있다고 보았는데, 이는 학문적 인식과 문학적 인식을 대비시키는 렌츠의 강연에서도 확인된다. 1978년 함부르크 학술교류처 "Der Ubersee-Club"에서 진행된 한 강연에서 렌츠는 다음과

---

53) 만프레드 두르착 Manfred Durzak은 렌츠와의 대화에서 렌츠의 작품들 중 특히『독일어시간』의 심리학자 마켄로트의 사례에서 그의 연구에 대한 화자 지기의 반감이 렌츠 자신의 학문에 대한 거부감을 드러내고 있는 것 같다고 언급한다. "두르착: 저는 특히 당신의 최근 두 작품에서 해석의 문제를 간접적으로 주제화한다는 느낌을 받았습니다. 예컨대『독일어시간』에서 심리학적 사례를 해석하려고 하는 마켄로트의 경우에서 이 점이 두드러진다고 생각합니다. 그러나 소설 속 화자가 "학문의 바늘에 꿰다"라고 표현하는 것처럼 이러한 학문적 판단에 대한 어느 정도의 반감이 일반적인 해석에도 적용될 수 있는 것 같습니다. [...] 이러한 배경에서 볼 때 당신 자신의 의도가 큰 역할을 하고 있는 것 같고, 당신이 거리를 둔 해석적 태도에 대해 회의적이라고 생각할 수 있을 것 같은데요. D.: Ich habe den Eindruck - und ich denke besonders an Ihre beiden letzten Romane -, daß bei Ihnen die Frage der Interpretation in gewisser Weise indirekt thematisiert wird. Das tritt in der 》Deutschstunde《 am Beispiel von Mackenroth hervor, der nun allerdings einen psychologischen Fall zu deuten versucht. Aber die gewissen Ressentiments, die vom Erzähler des Romans gegen wissenschaftliche Ausdeutung vorgetragen werden - es heißt etwa an einer Stelle 》auf Nadeln der Wissenschaft aufspießen《 -, lassen sich wohl auch auf Interpretation generell beziehen. [...] Auf diesem Hintergrund könnte man also annehmen, daß Ihre eigene Absicht doch eine große Rolle spielt und daß Sie die distanzierte Interpretationshaltung skeptisch sehen." Manfred Durzak: *Gespräch über den Roman. Formbestimmungen und Analysen.* Suhrkamp 1976, S. 177.

같이 말한다.

어떤 학자도 우연히 제공되는 사실에 만족하지 못하고, 또 잠정적인 단면과 일시적인 구체적 사실들에 만족하지 못합니다. 반대로, 더 이상 모호하지 않은 것, 우연하지 않은 것, 일시적이지 않은 것을 탐색하는 과정에서 이 우연성은 결국 단절되고 버려집니다. (학문에 있어) 발견해야할 것은 적법성, 유효한 이론, 언제나 적용되는 일반적인 계산입니다. 적어도 학문의 차원에서 말하는 전제조건이 허용하는 적법성 안에서 우리는 사실을 인지하게 되고, 그 사실을 우리는 신뢰하게 됩니다. 그렇다면 문학은 어떤가요? 문학의 인식에 대한 요구는 전적으로 인간의 행동에 대한 일반적인 공식을 찾아내는 것을 목표로 하지 않습니다. 문학은 이론이나 개념을 달성하기 위해 우연을 버리지 않습니다. 그리고 문학은 단면이나 세부적인 내용들을 단순히 보조수단이나 순수한 자료로만 치부하지 않습니다. 문학적 인식은 잠정적이고 주관적이며 무엇보다 철회할 수 있는 인식들입니다. 학문적 인식이 규명을 요하는 반면, 분명 문학은 우리에게 일정한 시간을 두고 얻은 통찰력을 가질 자유를 줍니다. 달리 말하면: 우리는 만유인력법칙을 그저 받아들여야 하지만, 토마스 만의 한스 카스트로프는 우리에게 한 번은 불행히 시간을 낭비하는 사람으로 비춰질 것이며, 또 다르게 보면 질병을 통해 졸업장을 수여받은 모범적인 환자로 비춰질 것입니다. 문학에서는 양가성, 모호함, 일시성이 배제되지 않습니다. 학문의 인식과정과 달리 이는 심지어 옳은 것으로 간주되기도 하지요.

Kein Wissenschaftler wird sich mit dem zufälligen Angebot der Wirklichkeit zufrieden geben, keiner sich mit vorläufigem Ausschnitt und flüchtigem Detail begnügen. Im Gegenteil, die Zufälligkeit wird verworfen und schließlich durchschnitten auf der Suche nach dem, was nicht mehr wage, was nicht zufällig, was nicht flüchtig ist. Was gefunden werden will, das ist die Gesetzmäßigkeit, die gültige Theorie, die allgemeine Rechnung, die jedes Mal aufgeht. Die Wirklichkeit wird uns vertraut, zumindest erkennen wir sie wieder an der Gesetzmäßigkeit, die ihrerseits Voraussagen erlaubt. Und die Literatur? Ihr Erkenntnisverlangen ist durchaus nicht darauf gerichtet, zu allgemeinen Formeln menschlichen Verhaltens zu finden. Literatur verbannt nicht den Zufall, um zu Theorien und Normen zu gelangen, und sie degradiert Ausschnitt und Detail keineswegs zu Hifsmitteln oder puren Materialien. Literarisches

Erkenn ist vorläufig, ist subjektives und vor allem widerrufliches Erkennen. Während wissenschaftliche Erkenntnis zu der Feststellung nötigt: so ist es, so ist es unbedingt, lässt uns die Literatur die Freiheit, eine gewonnene Einsicht unter Vorbehalt anzunehmen. Anders gesagt: Mit dem Gravitationsgesetz müssen wir uns abfinden, Thomas Manns Hans Castorp indes wird uns einmal als unseliger Zeitversäumer, ein anderes Mal als ein Modellpatient erscheinen, dem die Krankheit ein Reifezeugnis ausgestellt hat. In der Literatur wird das Ambivalenz, das Vage, das Flüchtige nicht ausgeschlossen. Im Unterschied zum Erkenntnisprozess der Wissenschaft wird es sogar in ein Recht gesetzt.[54)]

이처럼 렌츠는 학문과 문학의 대조적인 특성을 두 대상의 지향점의 차이를 통해 설명하였다. 이러한 차이로 인해 학문의 제한된 시야에서 결코 다다를 수 없는 깊이 있는 진실을 렌츠는 예술의 차원에서 또 다른 방식으로 접근할 수 있다고 여겼으며 이는 한편으로 예술의 과제이자 작가의 임무임을 렌츠는 강조한다.[55)]

---

54) Siegfried Lenz: Schriftsteller in dieser Zeit. In: Der Übersee-Club. 26.01.1978.

55) 렌츠는 위의 강연에서 작가인 자신에게 큰 도전은 '학문'과 '정치'라는 점을 언급하며 오늘날 작가는 이 두 가지 세력(학문과 정치) 사이에서 개인으로서 홀로 싸우고 있다는 점을 강조하였다. 렌츠는 문학과 학문의 차이를 비교하면서 학문이 규정할 수 없는 인간에 대한 파악을 실천하는 것이 (학문은 할 수 없는) 문학의 과제라고 언급한다. "저는 위대한 도전이 어디에 놓여있는지 보여드리고 싶습니다. 저에게는 정확히 학문과 정치가 바로 이 위대한 도전입니다. 이 두 가지의 세력분야 사이에서 혹은 이 두 개의 세력에 맞서서 작가는 개인, 외톨이, 그리고 개인주의자로서 주장하고 있는 것입니다. [...] 학문과 문학 - 사람들은 이 동등하지 않은 것을 두고 게임을 하고 강제로 경쟁을 시키며 그 결과를 구경합니다. 그런 다음 정확한 통찰력에 의해 스스로 문학이 절망적으로 뒤쳐진다는 체념적인 인정을 하게 됩니다. [...] 그래서 저는 이런 생각에 의심하며 벌써부터 (문학에 대한) 너무 이른 사망진단에 수긍하기보다 이 학문의 시대에 문학의 기회와 과제, 즉 남아있을지 모를 기회, 변화된 과제를 써보고자 합니다. Ich möchte zeigen, wo die großen Herausforderungen liegen. Für mich sind es exakte Wissenschaften und Politik. Zwischen diesen beiden Kraftfeldern oder gegenüber diesen Kraftfeldern versucht sich der Schriftsteller heute, mir den Mitteln des Einzelnen, des Einzelgängers, des Individualisten, zu behaupten. [...] Wissenschaft und Literatur - man spielt die Ungleichen gegeneinander aus, man zwingt sie zum Wettlauf, besichtigt ihre Resultate, und danach kommt man selbstverständlich zu dem resignierten Eingeständnis, dass, gemessen an exakter Einsicht, die Literatur hoffnungslos unterlegen sei. [...] Und deshalb möchte ich, misstrauisch gegenüber dieser Ansicht und keineswegs bereit, eine Todesurkunde zu früh zu unterschreiben, versuchen, die Chancen und Aufgaben einer Literatur im wissenschaftlichen Zeitalter zu berschreiben, verbliebene Chances vielleicht,

3. 난젠의 시선 - 예술적 진실의 가능성

이상에서 살펴보았듯이 작품에서 사실을 밝히는 것을 주목적으로 하는 학문이나 대상을 명확히 보도록 하는 기술적 매체를 통해서는 결코 한 대상에 대한 깊이 있는 진실에까지 이를 수 없다. 이에 반해, 렌츠는 자신의 예술관과 여러 면에서 공통점을 갖는 난젠의 예술관을 통해 예술이 보다 깊이 있는 진실에 접근할 수 있는 매개체가 될 수 있음을 이야기한다. 이는 가장 먼저 마켄로트의 학술논문과 대조되는 난젠의 "보이지 않는 그림들 Unsichtbare Bilder"(DS, 236)을 통해 드러난다. 마켄로트는 지기에게 자신의 연구대상이 되어달라는 요청을 하면서 논문에 지기의 정상참작의 사유가 될 만한 내용, 이른바 "자신의 학위논문에서 특히 결정적인 부분을 발췌하여 집어넣어 준다는 (그는 '집어넣어 준다고' 말하였다.) ausgewählte, vor allem wohl kritische Abschnitte aus seiner Diplomarbeit hereinzureichen - er sagte: hereinzureichen."(DS, 83) 제의를 하였었다. 이처럼 '핵심'을 넣어 서술하겠다는 마켄로트의 논문에서 실제로 지기에게 도움이 될 진실은 없었던 것에 반해, 난젠의 "보이지 않는 그림들"은 '핵심'만 그려 넣지 않았음에도 불구하고 그 자체로 진실을 전달하고 있다. 이는 화가의 여느 그림들과 달리 "보이지 않는 그림"이 더욱 철저히 봉해지고 숨겨지는 점에서도 알 수 있는데, 이를 통해 렌츠는 진실이 무엇보다 예술적 차원에서 여실히 전달될 수 있음을 말한다.

> 그는 말하였다: 이것에 대해 너는 아무것도 알지 못할 거야. 이건 보이지 않는 그림들이거든. 그런데 그 그림들이 손에 쥘 수 있었던가? 분명히, 손에 쥘 수 있었다. 그렇다면 가져갈 수도 있던가? 가져갈 수도 있다. 그렇다면 걸 수는 있나? 걸 수도 있다. 그런데 왜 보이지 않는 그림이라는 것인가? 부스베크 박사는 그 공간을 시험해보고 확인해보고는 서류가방을 겨드랑이 밑에 끼었다. 뭐죠? - 내가 말했다. 그 그림들이 보이지 않는 그림이라면, 굳이 기름종이에 싸서 여기 마룻바닥 밑에 숨겨둘 필요가 없을 것 같은데요. 그리고 이 그림들이 보이지 않는 그림이라면, 더욱이 어느 누구도 이걸 발견할

---

veränderte Aufgaben." Ebd.

수 없을 거예요. 보이지 않는다는 건 안전하다는 것이니까요. [...] 이 그림들에서 아무것도 보이지 않는다고 생각해선 안 된다: 작은 표시들, 기호들, 암시들 - 화살표 같은 것들 말이야 -, 이것들은 이미 그림에서 알아볼 수 있거든. 그렇지만, 가장 중요한 것, 핵심이 되는 것: 그건 보이질 않는 거야. 네가 이해할 수 있다면 말이야, 이러한 중요한 것, 핵심들은 작품에 있긴 하지만 단지 보이지 않는 것뿐이라는 거야. 언젠가, 그게 언제일지는 나도 잘 모르겠지만, 다른 시대에 이 모든 것들이 분명해질 거야.

er sagte: Davon hast du doch nichts, es sind unsichtbare Bilder. Sie ließen sich aber doch anfassen? Sicher, sie ließen sich anfassen. Und tragen? Auch tragen. Und aufhängen? Auch aufhängen. Warum sie dann aber unsichtbare Bilder hießen? Doktor Busbeck überblickte den Raum, prüfte, vergewisserte sich, nahm die Mappe unter den Arm: Was? - Ich sagte, wenn sie unsichtbar sind, die Bilder, dann brauchst du sie doch nicht zu verstecken, in Ölpapier, hier unter den Dielen; wenn sie unsichtbar sind, dann kann sie doch keiner finden, was unsichtbar ist, ist sicher. [...] Du mußt dir vorstellen, daß auf diesen Bildern nicht alles unsichtbar ist: kleine Hinweise, Zeichen, Andeutungen - so Pfeilspitzen, weißt du -, die sind da schon zu erkennen; aber das Wichtigste, das worauf es ankommt: das ist unsichtbar. Es ist da, aber unsichtbar, falls du mich verstehst. Eines Tages, weiß ich nicht wann, in einer andern Zeit wird alles sichtbar sein. (DS, 243-244)

난젠의 보이지 않는 연작 그림들에는 내용의 대부분이 생략되어 있음에도 불구하고 부분적으로 보이는 그림의 일부와 표지들, 특히 생명력의 소실을 상징하는 그림의 일부분을 통해 시대적 현실의 억압과 공포가 전달되고 있다. 가령 첫 번째 그림에서 등장하는 바다의 검은 해류가 이러한 소실되어가는 생명력을 암시하는가 하면, 두 번째 그림에서는 유일하게 그려져 있는 노인의 눈이 그려지지 않은 부분의 공포와 억압을 상상하게 한다. 또 다른 그림에서는 반쯤만 형체를 알아볼 수 있는 해바라기가 이파리 하나 없이 축 처진 채 바람에 흩어진 꽃잎만을 반짝이고 있는데, 평범한 자연의 순리로 볼 수도 있는 이 해바라기의 낙화가 작품 속

그려지지 않은 부분들로 인해 오히려 부조리함을 드러내는 것으로 보인다. 이밖에도 난젠은 그림에 나치를 상징하는 "별보다 많은 십자부호들 mehr Kreuze als Sterne"(DS, 259)과 총알이 스친 흔적이 보이는 군복만을 그려 넣어 별다른 지시 없이도 역사적 억압과 전쟁의 공포를 간접적으로 보여준다. 이 같은 난젠의 "보이지 않는 그림들"을 해석하는 과정에서 지기가 알 수 없는 두려움과 섬뜩함을 느끼는 것도 대부분을 공백으로 둔 채 표지와 기호만으로 이루어진 그림들이 보는 이에게 대상에 대한 생생한 감정을 여실히 전달하고 있기 때문이다.

> 기선의 외륜을 나는 보았다. 쏴아쏴아 소리를 내면서 소용돌이치는 물보라를 보았고, 한계도 없고, 그 위로 하늘도 없는 검은 해류를 보았다. 자, 위험을 무릅쓰고 보이지 않는 게 무엇인지 한번 찾아보자. 다른 종이가 보여주고 있는 것은 한 노인의 눈이었다. 사려 깊은 친절함이나 대답을 해주려는 호의 따위는 보이지 않는 눈. 이 눈은 결코 화합할 수 없는 상대, 분노를 일으키는 상대가 앞에 있음을 짐작하게 했다. [...] 다음, 해바라기의 반신상. 축 늘어진 흙빛의 꽃판, 잎사귀 하나 없이 구부러진 줄기, 바람이 불어 흩어졌으나 아직도 반짝거리는 노란 꽃잎들. 만일 화가가 5/6를 여백으로 남겨놓지 않았다면, '가을', '황혼녘'이란 제목을 쉽게 붙일 수 있을 것 같다. 다음. 나무. 아니 나무라기보다, 접목 후 껍질이 벗겨진 줄기. 경고하는 듯한 빛이 이 부분에 떨어지고 있었다. 나는 여러 가지 갈색 색조가 생각난다. 여기서 바로 억압된 것에 관한 이야기를 하나 해볼 수도 있을 것이다. [...] 다른 종이들과 마찬가지로 조금밖에 이야기를 하고 있지 않은 이 그림, 파란색 나무 울타리가 그려진 그림을 집어 들었을 때, 아버지가 번개처럼 내 손목을 움켜잡았다. 그러곤, 자기 쪽으로 끌어당기며 말하였다. 너 왜 그렇게 떨고 있지? 네 나이에 그렇게 떨 것이 없을 텐데. 전 제가 떨고 있는지도 몰랐어요. 라고 나는 말했다.
>
> Ein Schaufelrad sah ich, sah wie es das Wasser walkte und sich rauschend drehte, das Wasser eines schwarzen Stroms ohne Begrenzung ohne Himmel darüber: nun riskier mal einer, herauszufinden, was nicht zu sehen ist. Ein anderes Blatt zeigte nur dies: die Augen eines alten Mannes, keine sinnierende Freundlichkeit, keine Bereitschaft zu antworten. Die Augen ließen ein irritierendes Gegenüber annehmen, mit dem es

keine Übereinstimmung gibt. [...] Oder eine Sonnenblume als Halbfigur, schlapp herunterhängende, erdgraue Fruchtscheibe, blattloser gekrümmter Stiel, die gelben zerwehten, aber immer noch leuchtenden Sonnenringe: das wäre leicht mit 》Herbst《oder 》Dämmerstunde《 in Verbindung zu bringen, wenn der Maler nicht fünf Sechstel des Blattes offengelassen hätte. Oder der Baum, nein, nicht ein Baum, sonder nur groß die Stelle des Stamms, wo sich nach dem Okulieren die Rinde aufgeworfen hatte, ein warnendes Licht fiel auf diese Stelle, ich erinnere mich an unterschiedliche Brauntöne, da könnte man ohne weiteres eine Geschichte erzählen über das, was unterdrückt wurde. [...] Dies Blatt, ich hatte gerade das Blatt mit den blauen Zaunlatten abgehoben, über das sich, wie über alle anderen Blätter, nur zum geringen Teil etwas sagen ließ, als mein Vater mich blitzschnell am Handgelenk packte, mich zu sich heranzog und sagte: Warum zitterst du so? In deinem Alter hat man nichts zum Zittern. - Ich weiß nicht, sagte ich, daß ich zittre, merk ich nicht. (DS, 258-260)

난젠이 그림에 핵심을 그리지 않고도 암시, 기호, 상징들만으로 작품의 진실한 의미를 전달하는 것은 예술적 차원의 진실에 관한 렌츠의 생각에 부합한다. 렌츠 또한 언어라는 기호를 사용하여 진실을 전달하는 데 문학의 과제가 있다고 보았다.[56] 이뿐만 아니라 "보이지 않는 그림" 속 공

56) 렌츠는 문학의 과제에 관해 다음과 같이 말한다. "일반적인 슬픔의 근원을 규정하고, 우리 계획의 실패의 근거를 대고, 두려움을 이해할 수 있게 만들고, 희망에 이름을 붙이는 것, 이 모든 것들이 저는 이에(문학의 과제에) 속한다고 생각합니다. 그리고 저는 이런 시도들에 다음과 같은 것이 빠져선 안 된다고 생각합니다: 공포를 중화하고, 곤경을 변할 수 있는 것으로 묘사하고 언어의 가능성을 증명하고, 옳고 그른 행동이 있다는 것을 보여주는 것이 빠져선 안 된다고 생각합니다. 이 모든 것들을 직관적으로 이야기하고 언어적 표상 그 자체로 가져오거나 시적 기호로 전달하는 것만으로도 문학의 과제는 충분합니다. Die Herkunft einer allgemeinen Trauer zu bestimmen, das Scheitern unserer Entwürfe zu begründen, die Furcht verständlich zu machen und der Hoffnung Namen zu geben, dies, stelle ich mir vor, gehörte dazu. Und ich stelle mir auch vor, dass diesem Versuch nicht fehlen dürften: den Schrecken zu neutralisieren und die Not als veränderbar zu beschreiben, die Chancen der Sprachen zu belegen und zeigen, dass es richtiges und falsches Handeln gibt. Dies alles anschaulich zu machen, ins für sich sprechende Bild zu bringen oder in die poetische Chiffre, das ist Aufgabe genug." Siegfried Lenz: Schriftsteller in dieser

백들이 여러 가지 진실의 가능성들을 열어두는 것처럼, 렌츠 또한 문학 작품에 확정된 사실들을 규정해두기보다 공백들을 통해 대상과 사건의 개연성들을 모두 담고자 했다.[57]

난젠과 렌츠의 공통된 예술관은 이에 그치지 않고 이들의 예술을 보는 법에서도 나타난다. 『독일어시간』에서 난젠이 지기에게 가르치는 그림을 보는 법은 렌츠가 칼럼에서 언급하는 예술작품을 보는 법과도 매우 유사한데, 두 사람 모두 예술을 제대로 보기 위해서는 관찰자로서의 위치를 버려야 한다고 말한다. 즉 이들은 작품에서 "그(마켄로트)가 지기 J.라는 소년을 자신의 학문의 점화경 밑에서 관찰하였던 Er hatte sein wissenschaftiches Brennglas über einen Burschen namens Sigi J. gehalte."(DS, 263)것과 같이 진실을 찾아내려는 학문적 태도와는 다른 자세로 예술을 볼 것을 요구한다. 이렇게 예술을 볼 때, 비로소 그림 속 나무, 꽃 하나로부터 작품이 전하는 메시지가 전달될 수 있다.

> 발타자르는 우리가 보는 것을 다시 한 번 배우기 시작해야 한다고 말해. 본다는 것 - 오, 모든 것이 늘 보는 것에 좌우되는 것만은 아니라는 것. [...] 본

Zeit.

57) 난젠은 그의 첫 자화상 속에 이러한 가능성이 결여되어 있다며 자화상을 다시 그리기도 한다. "이 자화상 앞에서 나는 이렇게 주장할 수도 있겠지. 이건 내가 아니라고, 결여된 것이 너무 많으니까 말이다. 이 그림에는 가능성이 결여되어 있어. 바로 그거야. 네가 무언가를, 가령 얼굴이나 물체를 그릴 때, 그것이 지니고 있는 가능성을 함께 제공하지 않으면 안 되는 거다. [...] 이 그림엔 너무 많은 것이 결여되어 있어. 이것은 본 것이 아니야. 따라서 지배한 것이 아니야. 본다는 것은 또한 이런 거야. 지배와 획득. 나는 한 번 더 그것을 만들어보겠어. 이것과는 다른 그림을 말이야. Vor diesem Selbstbildnis könnte ich behaupten: es geht mich nichts an, denn zuviel fehlt. Es fehlen ihm seine Möglichkeiten, und das ist es: wenn du etwas machst, ein Gesicht, ein Ding, dann mußt du die Möglichkeiten dazuliefern, die es in sich trägt. [...] Hier fehlt einfach zuviel. Ist nicht gesehen und darum nicht gemeistert. Und auch das kann Sehen sein: Meisterung, Inbesitznahme. Ich werde es noch einmal machen, ich werde es anders machen. (DS, 332) 이는 렌츠가 말하는 문학의 가능성과도 상응한다. "학문은 우리가 무엇이라고 선고하지만, 문학은 반대로 우리에게 가능성을 제안한다. 학문에서는 운명이 우리에게 부과된다면, 문학에서는 우리에게 선택의 여지를 준다. 학문에서는 확정적인 개념이, 문학에서는 잠정적인 판단이 주어진다. Die Wissenschaft verurteilt uns, etwas zu sein, die Literatur hingegen schlägt uns eine Möglichkeit vor. Dort wird ein Los über uns verhängt hier gesteht man uns eine Wahl zu, dort definitiver Begriff, hier vorläufiger Befund." Siegfried Lenz: Schriftsteller in dieser Zeit.

다는 것은 상호교환이기도 한 거야. 거기에서 나타나는 것은 상호간의 변화인 거야. 이 개펄 수로와 수평선, 도랑, 그리고 말 탄 사람의 박차를 가정해 봐. 네가 그것들을 파악하는 순간, 그것들도 너를 파악하는 거야. 서로를 알아보게 되는 거지. 본다는 것은 또 이렇기도 해: 서로에게 다가가는 것, 쌍방의 거리를 좁히는 것이지. 아니면 또 뭘까? 발타자르는 그런 것만으로는 너무 부족하다는 거야. 발타자르는 본다는 것이 일종의 폭로라고 우겨대. 이 세상 어느 누구도 예감 없이 존재할 수 없도록 무언가를 폭로하는 것이라는 거야. 나는 모르겠어. 난 그러한 파헤치기 놀이엔 조금은 반대하는 입장이야. 양파의 껍질을 벗길 순 있지만, 그리고 나면 아무것도 남는 것이 없잖아. 네게 말하려는 건 이거야. 우리가 관찰자의 놀이를 중지하고 우리가 필요로 하는 것 - 이 나무, 이 물결, 이 해변을 찾아낼 때, 보기를 시작하는 거라고 말이야.

Balthasar meint, wir müssen wieder einmal damit beginnen, sehen zu lernen. Sehen: mein Gott, als ob nicht immer alles davon abhing. [...] Sehen ist so ein Tausch auf Gegeseitigkeit. Was dabei herausspringt, ist gegenseitige Veränderung. Nimm den Priel, nimm den Horizont, den Wasser graben, den Rittersporn: sobald du sie erfaßt hast, erfassen sie auch dich. Ihr erkennt euch gegenseitig. Sehen heißt auch: einander entgegenkommen, einen Abstand verringern. Oder? Balthasar meint, das alles ist zu wenig. Er besteht darauf, daß Sehen auch Bloßstellen ist. Etwas wird so aufgedeckt, daß keiner in der Welt sich ahnungslos geben kann. Ich weiß nicht, ich habe etwas gegen das Enthüllungsspiel. Man kann der Zwiebel alle Häute abziehen, und dann bleibt nichts. Ich werde dir sagen: man beginnt zu sehen, wenn man aufhört, den Betrachter zu spielen, und sich das, was man braucht, erfindet: diesen Baum, diese Welle, diesen Strand. (DS, 331-332)

예술에 있어 무언가를 폭로하고 파헤치는 관찰자의 위치를 버릴 때 난젠의 보는 법은 살아난다. 작품에 은연중 드러나는 파도의 물결, 꽃과 나무의 상태에서도 지기가 공포감을 느꼈던 것처럼, 예술에 있어서 진실은 점화경 밑에 두지 않아도 사소한 것 하나에서 감각할 수 있다. 이와 마찬가지로 렌츠 또한 독자가 진실을 파헤치려는 작품 속 심리학자들과 같

은 학문적 자세를 버리고, 보다 유연한 태도로 작품을 수용할 것을 요구하는데,[58] 이는 『독일어시간』의 독자에게 전하는 메시지로도 볼 수 있다.

이상에서는 렌츠의 진실쓰기의 어려움이 작품 속에 드러난 대목들을 살펴보았다. 여기서 학문과 기술적 매체가 단순히 대상에 대한 사실만 제시할 뿐 이 사실이 진실로까지 이어지지 못했다면, 난젠의 그림은 기호, 상징, 공백만으로 학문과 기술 매체가 이를 수 없던 진실을 담는다. 바로 이러한 점에서 진실의 매개체로서의 예술에 대한 렌츠의 신념이 드러난다. 이러한 신념의 바탕에서 렌츠는 2차 대전 당시의 역사적 진실을 『독일어시간』에도 나름의 소설적 표현방식으로 실천하고 있다.

58) 칼럼에서 렌츠는 사실적 진실이 하나하나의 검증을 요한다면, 예술적 진실은 그저 가능성을 알아차리는 것만으로도 충분하다는 점을 언급하며 두 객체의 진실의 보는 법의 차이를 언급하였다. “사실적 진실이 검증을 요구한다면, 예술작품의 진실은 - “그렇구나”라고 말하면서 우리의 지난 가능성뿐만 아니라 잠재적인 가능성 속에서도 스스로를 알아차린다는 것 - 을 깨닫는 것만으로도 되는 것이다. Wenn die faktische Wahrheit zur Nachprüfung einlädt, so laßt die Wahrheit des Kunstwerks es damit bewenden, daß man ihrer innewird: Wir sagen "so ist es" und erkennen uns nicht nur in unseren überlieferten, sondern auch in unseren potentiellen Möglichkeiten.“ Siegfried Lenz: Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.

Ⅲ. 진실쓰기를 위한 서술전략

1. 모자이크식 서술

진실을 전하고 이해시키는 것에 어려움을 느꼈던 렌츠는『독일어시간』에 역사와 관련된 소재와 진실을 다루며 이를 소설적 차원에서 전달하기 위해 다양한 서술전략을 사용한다. 이 서술전략은 크게 모자이크식 서술과 신뢰할 수 없는 화자라는 장치 및 인물들의 다면적 묘사로 나타나는데, 난젠의 그림 기법들이 그러했듯이, 이 전략들은 모두 역사적 진실을 직접적으로 드러내거나 규정하지 않음에도 불구하고 독자에게 역사와 관련한 사실들을 효과적으로 전하는 기능을 한다.

먼저 작품 속 서술전략 중 하나인 모자이크식 서술을 살펴보면, 렌츠는『독일어시간』에 "연결점 없이 재현된 모든 요소들을 현실의 모자이크 형태로 all jene asyndetisch dargestellten Elemente im Mosaik der Wirklichkeit"[59] 전개하고 있다. "다채로운 많은 작은 평면들로부터 하나의 큰 전체 모티브가 만들어지는 Auch hier entsteht aus vielen kleinen bunten Flächen ein großes Gesamtmotiv"[60] 모자이크 기법은 작품 속 개별적인 일화들이 작품 전체에 유기적으로 얽혀 하나의 역사적 소재를 상징하는 것으로 나타난다. 작품에서 지기가 난젠의 찢어진 "빨간 외투를 입은 남자 Mann im roten Mantel"(DS, 184)그림 조각들을 모아 다시 이어 붙이는 대목에서도 나타나는 모자이크 작업 과정은 이러한 작품 전체의 서술전략을 축약해서 보여준다.

> 빨간 외투를 입은 남자, 그대를 위해 나는 파괴된 그림을 재현하기 시작했다. 멋대로 찢어진 종잇조각들에서 파괴된 그림을 찾기 시작했다. [...] 가장자리에서부터도, 중간 부분에서부터도 나는 시작하지 않았다. 우선 색깔을

---

59) Theo Elm: *Siegfried Lenz - „Deutschstunde" Engagement und Realismus im Gegenwartsroman,* S. 111.

60) 모자이크와 관련한 정의는 다음의 인터넷 자료를 참고 (https://www.fotomosaik-erstellen.de/was-ist-ein-fotomosaik/) (01.10.2021)

분류하기 시작했다. 빨강은 빨강끼리. 초록은 초록끼리. 조각들을 맞추는 것이 아니라 이미 말한 바와 같이, 색깔의 속성에 따라 나누었다. 이를테면, 그림을 절과 장으로 나눈 다음 다시 전체 속에 배열할 생각이었다. [...] 새로운 쪼가리들을 점점 맞추어가다 보니 결국은 하나의 빨간 종, 아니 빨간 종 모양의 외투도 찾아내었다. 얼마나 많은 가능성이 그림 속에 숨어 있던가! 얼마나 많은 접합의 가능성이 처음부터 존재했던가! [...] 나는 이제 이 파도에게 두 남자를 결합시키는 주요 역할을 부여했다. 두 인물이 서로 마주 보며 어떠한 태도를 취하고 있는가는 고려하지 않고, 넓은 파도를 보완하여 그들 사이로 자나가게 했다. 이때 빨간 외투의 남자를 회전시켜 물구나무서게 하지 않을 수 없었다. 이제야 노인이 위로 떠받치고 있는 해변이 그림과 조화를 이루었다. [...] 장면 밖으로 내빼려는 나의 형의 두려움에 대한 직접적인 동기도 드러났다. 그것은 바로 깡마르고 구부정한, 중력을 희롱하는 빨간 외투의 남자였다. [...] 종잇조각은 하나도 남지 않았다.

Mit dir, Mann im roten Mantel, begann ich zerstörte Bild wiederzufinden, es zu suchen in unregelmäßigen Fetzen und Schnipseln [...] Nicht vom Rand, auch nicht vom Zentrum ging ich aus; ich ließ mich von der Farbe leiten, fügte Rot zu Rot und Grün zu Grün, paßte noch nicht die einzelnen Stücke aneinander, sondern verteilt sie nur, wie gesagt, nach ihrer farblichen Zugehörigkeit, teilte das Bild so in Abschnitte ein oder womöglich Kapitel, die nun geordnet werden mußten. [...] immer neue Schnipsel und Stücke einpassend, eine rote Glocke, den roten glokenförmigen Mantel. Wie viele Möglichkeiten in einem Bild steckten! Wie viele Stationen es da am Anfang gab! [...] eine breite, eher matte Welle, die ich nun die verbindende Hauptrolle spielen ließ: ohne Rücksicht darauf, wie beide Figuren sich zueinander verhielten, vervollständigte ich die breite Welle und ließ sie durchlaufen, wobei ich gezwungen war, den Mann im roten Mantel umzudrehen, ihn auf dem Kopf stehen zu lassen. Jetzt traf es Strand, den der Alte hochstemmte, zusammenpasten. [...] und es traf sich, daß die Furcht meines Bruders, der sich aus der Szene herausdrehte, einen unmittelbaren Anlaß hatte: den mageren, krummen und die Schwerkraft foppenden Mann im roten Mantel. [...] Es war kein Fetzen übriggeblieben. (DS, 184-185)

이 모자이크 작업의 일화에서 지기는 조각난 그림들을 다시 이어 붙이는 것에 나름의 원칙을 고수한다. 그는 그림 조각들을 위치의 차원, 다시 말해 시작점이나 중간점 혹은 끝난 지점처럼 단순하게 위치의 차원에서 맞춰보지 않는다. 지기는 먼저 조각난 그림들을 동일한 색깔로 분류하고 나눠진 것들 사이에서 다시 뜯어진 종이의 아귀를 맞춘다. 이어서 대략적인 그림의 형태가 갖춰지면 내용의 차원에서 다시 분류하고 남은 조각들을 맞춰가는 방식으로 모자이크 맞추기를 진행한다. 이처럼 지기는 체계적인 방식으로 그림을 조합하지만, 그럼에도 불구하고 여러 차례 예기치 못한 난관을 맞이한다. 가령, 그림에서 빨간 종(鐘)이라고 생각했던 그림 조각들이 사실은 종이 아니라 빨간 종모양의 외투이며, 똑바로 서 있다고 믿었던 그림 속 인물이 사실은 물구나무서기를 하고 있었던 것이다. 이러한 그림 속 내용의 의외성은 일차원적 해석을 벗어나 작품의 맥락과 상황, 인물들의 관계에 초점을 맞춰야 해결되며, 이를 찾아가는 과정에서 비로소 빨간 외투를 입은 남자와 클라스와의 부조리한 대치관계가 드러나고 그림이 전하려는 클라스의 전쟁에 대한 공포가 이해된다. 페테르젠에 따르면 이 모자이크 일화는 "그림이나 텍스트의 가능성을 파악할 수 있는 사람은 인식되는 것을 맹목적으로 한 번에 믿지 않을 것이며 사물 뒤에 놓인 것을 보려고 할 것이다. Wer in der Lage ist, die Möglichkeiten eines Bildes oder Textes zu erfassen, wird dem einmal Wahrgenommenen nicht blind vertrauen. Er wird versuchen, hinter die Dinge zu sehen."[61]라는 렌츠의 생각을 엿볼 수 있는 대목이다.[62]

---

61) Swantje Petersen: *Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert,* S. 54.

62) "빨간 외투를 입은 남자"는 작품에서 전쟁의 공포와 두려움에서 벗어나기 위해 탈영을 감행한 클라스에 관한 진실 및 그의 전쟁에 대한 공포감을 보여준다. 한 연구에 따르면, 물구나무서기를 하고 있음에도 남자의 옷이 중력의 법칙에 따라 아래로 펼쳐지지 않고 종 모양을 그대로 유지하며 표정마저 온화한 것에 반해, 클라스는 똑바로 서있음에도 불구하고 두려움에 떨며 빨간 외투의 남자로부터 달아나려고 한다는 점에서 그림은 전쟁을 일으키는 상부세력의 부조리함과 이에 벗어나려는 클라스의 공포를 보여주고 있는 것이다. 이러한 점에서 종모양의 외투, 물구나무서기를 하고 있는 남자 등 그림 속 의외성은 쉽게 간과할 수 없는 상징성을 갖는다. "전체 그림은 손으로 서있음에도 불구하고 외투가 흘러내리지 않는다는 점은 물론, 두 인물이 대조적으로 나타난다는 점에서 부조리한 느낌을 준다. 물구나무를 서는 사람은 웃고 있으며 클라스를 웃게 하려고 시도한다. 그러나 클라스는 두려움을 느끼며 그 사람으로부터

실제로 이는 모자이크식 서술을 작품 전반에 활용하고 있는『독일어시간』의 독자의 역할이기도 한데, 이러한 맥락에서『독일어시간』을 읽어내면 아무런 접점이 없어 보이던 소재나 일화들도 유기적으로 연결되며 하나의 역사적 사실로 도출되고 있음을 알 수 있다.

구체적으로 작품 속 모자이크식 서술은 두 가지 차원에서 나타난다. 예컨대 개별적인 소재와 사건들이 연결되면서 하나의 역사적 사실을 보여주는 것으로 모자이크식 서술이 나타나며,[63] 또 지기의 과거와 현재가 불규칙하게 교차하면서 과거와 현재가 사실상 연결되어 있음을 보여주기 위한 장치로 모자이크 서술이 활용되고 있다. 먼저 전자에 해당하는 모자이크식 서술을 보면『독일어시간』에는 전쟁에 대한 물리적 묘사가 직접 언급되지 않음에도 불구하고,[64] 접점 없는 일화들을 통해 전쟁의 공격성이 재현된다. 이는 지기가 갈매기를 몰아내는 대목과 학교에서 지기를 괴롭히는 친구들의 공격 일화에서 드러나는데, 두 일화 모두 작문 전개의 순서상 접점이 없지만 전쟁의 공격성을 상징하는 테마로서 연결되고 있다. 작품에서 지기는 바닷가의 갈매기 떼에 대해 "갑자기 이백만

달아나려고 한다. 이 두려움은 또한 소설에서 자주 등장하는 모티브이다. Das ganze Bild wirkt absurd, nicht nur deswegen, weil der Mantel des Mannes nicht rutscht, obwohl er auf Händen steht, aber auch deswegen, weil die beiden Figuren in einem Kontrast zueinanderstehen. Der Mann lacht und versucht auch Klaas zum Lachen zu bringen. Klaas empfindet aber nur Furcht und will vor dem Mann fliehen. Die Furcht ist auch ein häufig auftauchendes Motiv in dem Roman [...]" Andrea Kieuová: Zwischen Realität und Fiktion: Emil Nolde als Vorbild für die Hauptfigur im Roman ‚Deutschstunde' von Siegfried Lenz. Univerzita Palackéo v Olomouci(2021), S. 73. 이러한 의외성을 찾아내는 것은 그림 해석에 있어 중요한 역할을 하고 있으며, 이는 비단 "빨간 외투를 입은 남자"를 완성시키는 작업뿐만 아니라, 모자이크식 서술을 작품 전반에 활용하고 있는『독일어시간』에도 중요한 기능을 한다. 즉 지기의 모자이크 일화처럼,『독일어시간』의 독자도 작품의 일화들을 첫눈에 맹목적으로 판단하기보다 작품 속 소재들 뒤에 놓인 연관성을 찾아내야 한다.

63) 유사한 맥락에서 토드 콘체 Todd Konthe는 지기의 일련의 파편적 기억들이 독자로 하여금 역사적 배경 나아가 더 깊은 진실까지도 요구하고 있는 것이라 지적한다. Cf. Todd Kontje: Captive Creator in Siegfried Lenz's Deutschstunde: Writer, Reader, and Response, p. 462.

64) 본고의 서론에서도 언급하였듯이, 전쟁소설임에도 불구하고 이처럼 전쟁에 대한 직접적인 묘사를 기피하는 렌츠의 서술은 작품 출간 당시 비평가들에게 많은 지적을 받기도 한 부분이다. 그러나 모자이크식으로 구성된 작품 속 일화들을 조합해보면,『독일어시간』은 전쟁에 대한 공격성, 당시 전체주의의 표상 등을 다방면으로 이야기하고 있다.

마리의 갈매기들이 날카로운 소리를 내며 솟아오르더니 반도 위 하늘에 은회색의 구름을 만들었다. 이들은 떠들썩한 소리를 내며 날개를 파닥이고 아찔하게 하늘 높이 솟구쳤다가 떨어지고 또 커브를 돌기도 하면서 새떼의 구름은 하얀 깃털을 비처럼 뿌려대고 있었다. 아니 깃털의 눈이라는 게 옳았다. wie auf einmal zwei Millionen Möwen gellend aufstoben, eine silbergraue Wolke über der Halbinsel entstehen ließen, die rauschend und flatternd mit irrsinniger Empörung stieg und fiel, eine Wolke, die kurvte sich verschob und klatschend formierte, wobei ein weißer Regen von Möwenfedern niedrging, oder, das ist vielleicht besser, ein Schnee aus Daunen"(DS, 46)라며 갈매기를 몰아내는 장면을 마치 실제 전투와 흡사하게 서술하고, 갈매기들의 움직임을 마치 여러 대의 전투기의 동시 폭격과 같이 묘사한다.[65] 이어서 아무런 이유 없이 지기를 괴롭히는 욥스트와 하이니 분예의 멈추지 않는 괴롭힘 장면은 작품에서 다시금 전쟁의 공격 동맹 및 물리적 위협을 암시적으로 드러낸다.

> 욥스트는 벌써 내 뒤에 와 있었고, 무릎으로 나의 오금을 번개처럼 내질러서는 나를 문 밖 복도로 그리고 다시 두 개의 돌층계 아래로 내몰았다. [...] 벽돌길로 접어들자 그는 하이니 분예까지 놀이에 끌어들였다. 녀석은 곧 욥스트와 한통속이 되었고, 나를 길에서 밀어내 기름이 번들거리는 진창의 도랑 속으로 집어넣으려 했다. [...] 묘안이 백출하는 욥스트가 이번엔 돌멩이를 주워 모았다. 아니 돌이 아니라 작고 평평한 벽돌 조각들이었다. [...] 던져진 조각들이 쉿소리를 내면서 내 머리와 허리 곁을 지나갔다. 벽돌 조각 하나가 내 가방을 맞추었을 때에는 더 이상 표적이 될 생각이 없었다. 그러나 그들은 어느새 내 위에서 그림자로 몸짓을 보여주었다. 벽돌길에 떨어진 그들의

65) 엘름 또한 작품에서 묘사되고 있는 갈매기 전투가 작품에서 언급되지 않는 전쟁의 공격성을 드러낸다는 점을 지적한다. "갈매기 장면에서 "우아한 광기" 혹은 "깃털 같은 폭동" 또한 (허구의) 블레켄바르프, 글뤼제루프와 루크뷜 저편에서 일어나는 폭력적인 세계를 의미한다. „elegante Wut" oder „federstäubender Aufruhr" mienen innerhalb der Möwenszene auch die gewalttätige und kriegerische Welt jenseits von Bleekenwarf, Glüserup und Rugbüll." Theo Elm: *iegfried Lenz - „Deutschstunde" Engagement und Realismus im Gegenwartsroman,* S. 62.

그림자가 말없이 의사를 교환하고 있었다.

da war Jobst schon hinter mir und drägnte mich, seine Knie blitzschnell in meine Kniekehlen stoßend, zur Tür und über den Korridor, schubste mich die beiden Steinstufen hinab [...] als wir in Ziegelweg einbogen, Heini Bunje für das Spiel, der auch gleich mitmachte, der gleich mit Jobst zusammen versuchte, mich von dem Weg in den morastigen, ölig schimmernden Graben anzudrängen. [...] Jobst, reich an Einfällen, sammelte sich daraufhin Steine, nein keine Steine, sondern lockere oder abgeplatzte Ziegelstücke. [...] dicht am Kompf, an der Hüfte vorbei zischten die Geschosse, und als eines meine Schulmappe traf, hatte ich keine Lust mehr, die Zielscheibe zu spielen. Ich stieg wieder auf den Ziegelweg hinauf, meine Mappe auf dem Kopf balancierend, aufrecht, wenn auch verkrampft, weiter in Richtung Rugbüll, da waren sie schon wieder hinter mir. Ihre Schatten gestikulierten. Ihre auf den Ziegelweg fallenden Schatten verständigten sich lautlos. (DS, 191-193)

이 두 일화는 작품에서 서로 연결되지 않는 개별적인 일화들이지만, 모두 전쟁의 공포와 위협을 암시하는 소재라는 점에서 유기적으로 연결되고 있다.

이밖에도 올레 예프젠과 구드룬 예프젠을 통해 재현되는 3가지 형태의 금지들 - 난젠의 창작금지(Malverbot), 집안출입금지(Hausverbot), 바트블리크 Wattblick 행(行) 금지 - 이 금지들은 서로 순차적으로 연결되지도, 인과관계를 갖지도 않지만 일방적인 형태의 금지로서 다양성을 배척하는 전체주의 체제의 맹아를 상징한다. 또한 금지의 일화들은 어떻게 전체주의와 같은 파시즘이 독일의 소시민들을 통해 존속될 수 있는지를 보여주는 기능을 하면서 사실상 작품 속 하나의 역사적 모티브를 구성하고 있다.[66]

---

66) 빌헬름 그로세 Wilhelm Große는 예프젠 부부를 소시민의 전형으로 묘사한다. 또한 사회적 인격형성에 있어 가정의 교육적 책임을 강조하는 호르크하이머 Horkheimer를 인용하며 소시민으로서 예프젠 가(家)의 지배적인 가족구조가 정신은 물론 국가제도에도 위험한 영향을 미치고 있다고 말한다. "두 사람은 지나치게 규칙에 집착하고 무조건적인 복종을 하며, 가부장적인 태도를 보인다. 또한 모든 낯설고 새로운 것들을 경멸하고 내면으로 후퇴한다. [...] 예프젠 가(家)에게서 나타나는 이러한 일련의 특징

이들의 첫 번째 금지는 베를린으로부터 지시를 받은 올레 예프젠이 화가 난젠에게 그림 그리는 것을 금하는 창작금지이다. 난젠에 따르면 이 창작금지는 원치 않는 그림에 대한 강압적인 금지이자, 기준(이념)에 맞지 않는 현대적인 예술의 배척이다. 이 같은 금지령에 난젠은 "내가 말했었지. 난 결코 그림을 중단할 수 없다고. 우린 둘 다 중단할 수가 없겠지. 너희들은 눈에 보이는 것을 찾으니깐, 난 눈에 보이지 않는 것을 찾겠어. 나의 보이지 않는 일몰과 파도를 어디 한번 잘 보게나. Ich hab dir gesagt, daß ich nicht aufhören kann. Keiner von uns kann aufhören. Da ihr gegen Sichtbare seid, hlate ich mich ans Unsichtbare. Schau ihn dir genau an, meinen unsichtbaren Sonnenuntergang mit Brandung"(DS, 139) 라고 말하며 금지령에도 불구하고 계속해서 그림을 그리고 저항의 뜻을 표하는데, 이로써 예프젠의 창작금지령은 일방적 금지의 모습으로 드러난다.

두 번째 금지인 집안출입금지는 예프젠 부부가 첫째 클라스와 힐케의 약혼자 아디 Adi에게 내리는 금지이다. 올레 예프젠은 징병을 피하고자 자해를 하고 부대를 이탈한 첫째 클라스가 군으로 재인도 된 뒤 집에 돌아오기를 거부하자 클라스에게 집안출입금지령을 내린다. 그런데 이때 클라스가 부재한 탓에 모순적이게도 이 두 번째 금지령은 클라스의 사진에 대고 고해진다. 이러한 점에서 이 두 번째 금지령 또한 규칙과 질서에서 벗어난 클라스를 향한 일방적인 통고의 형태를 보인다.

들과 유사하게 호르크하이머는『권위와 가족에 대한 연구』에서 지배적인 가족구조가 정신은 물론 마침내는 국가체제에까지 얼마나 위험한 영향을 미칠 수 있는지 밝힌다. Für beide gilt: übertriebene Ordnungsliebe, unbedingter Gehorsam, patriarchalische Verhältnisse, Verachtung alles Fremden und Neuen, Rückzug in die Innerlichkeit. [...] Horkheimer weist in seinen *Studien über Autorität und Familie* ebenfalls auf die von den Jepsens reprasentierten Charakterzüge hin, und er stellt heraus, wie gefährlich sich die bei den Jepsens vorherrschende Familienstruktur auf die Psyche und schließlich sogar auf das Staatswesen auswirken kann." Wilhelm Große: *Textanalyse und Interpretation zu Siegfried Lenz Deutschstunde*. Bange Verlag 2011, S. 89-90. 작품에서 예프젠 가의 지배적인 가족구조는 주로 '금지'를 통해 재현되고 있으며, 금지령으로 이루어진 이 가족의 지배적인 규칙은 그로세의 주장처럼 사회로까지 이어져 독일 소시민 사회에서 파시즘을 유지 및 존속시키고 있다.

[...] 그는 우리에게 - 그리고 자기 자신에게 - 클라스의 죄상을 장황하게 상기시켰다. 징병 기피를 위한 자해, 도망, 재인도, 그리고 마지막으로 집에 돌아오기를 거부한 사실 등등. 그러나 결국 그는 본건으로 돌아올 수밖에 없었다. 그는 힐케에게 클라스의 사진을 건네받은 다음, 액자를 풀고 사진을 꺼내어 식탁 위에 놓았다. 그런 다음에 그의 판결이 떨어졌다. 나는 놀랐다. 거창하던 논고에 비해 그의 판결은 내가 보기에 너무나도 빈약하였기 때문이었다. 클라스에게 내린 선고는, 우리 집 출입을 엄금하는 것이었다. 잘 들어라! 내가 살아 있는 한 그 녀석은 이 집에 한 발자국도 들여놓지 못한다. 클라스의 이름을 생각하지도, 입 밖에 내지도 말아라. 기억에서 내쫓아 버리란 말이야.

[...] als er uns - und sich selbst - umständlich an die Selbstverstümmelung von Klaas erinnerte, an seine Flucht und Auslieferung, zuletzt an die Weigerung, nach Hause zurückzukehren, aber endlich kam er doch zu Pott, er ließ sich von Hilke die Photographie reichen und löste sie aus dem Rahmen, er legte die Photographie auf den Tisch, und dann rückte er mit seinem Urteil heraus. Es erstaunte mich; denn wie mir damals schien, fiel das Urteil trotz allem ziemlich mager aus: Klaas erhielt Hausverbot: Hört gut zu! Solange ich lebe, wird er sein Elternhaus nicht mehr betreten, und uns wurde untersagt, den Namen von Klaas zu denken oder auszusprechen. Ihr werdet ihn einfach streichen aus eurem Gedächtnis. (DS, 356-357)

집안출입금지령은 클라스에 이어서 힐케의 약혼자인 아디 Adi에게도 내려진다. 어머니 구드룬 예프젠은 아디가 집시라는 점과 간질환자인 것을 탐탁지 않게 여긴다. 이에 올레 예프젠이 클라스에게 집안출입금지를 내렸듯이, 구드룬 예프젠 또한 아디에게 예프젠 집 안의 출입을 금지시키고 이를 통해 힐케와의 교제에도 금지의 뜻을 비친다. 이와 같은 아디의 집안출입금지는 특히 구드룬이 아디에게 일언반구 없이 그의 짐을 집 현관에 강제로 내놓음으로써 일방적이고 강압적인 형태를 보이며, 지기에게 그 이유를 설명할 수 없을 만큼 비이성적이다.

이걸 모두 싸도록 해. 하고 어머니는 말했다. 내가 움직일 생각을 않자, 다시

한 번 나를 독촉했다. 아디의 물건을 모두 트렁크에 집어넣으란 말이야. 내가 감시 하에 그의 소지품을 꾸리고 있을 때, 어머니가 조용히 말했다. 하나도 빠뜨려서는 안 돼. 그는 모조리 갖고 가야 해. 모조리. [...] 우리는 접고, 개고, 누르고, 구겨 넣어, 트렁크를 제외한 모든 아디의 흔적을 지워버렸다. 구드룬 예프젠이 그 트렁크를 밖으로 들어낼 때, 그녀의 손이 불쾌감으로 인해 뻣뻣해져 있음을 간과할 수가 없었다. [...] 그런데 우리가 계단을 내려가 현관에 이르자, 어머니는 아버지의 사무실 옆에다 트렁크를 무릎높이에서 쾅 떨어뜨려 벽에 기대어 놓은 다음 손의 먼지를 털었다. 아디가 떠나나요? 내가 물었다. 어머니는 이제 안심이 된다는 듯, 우리 집과는 이제 아무런 용건이 없으니 떠나야지. 아디와 이야기를 끝냈어. 왜 아디가 떠나야 하죠? 너는 이해 못한다.

Pack alles zusammen, sagte meine Mutter, und weil ich mich nicht rührte: Pack alles on den Koffer. Nochmals mußte sie mich auffordern, Addis Sachen in seine Pappkoffer zu legen, und als ich es dann tat unter ihren kontrollierenden Blicken, sagte sie leise: Wir dürfen nichts vergessen, er soll alles mitnehmen, alles. [...] Wir falten, knifften, preßten, stauten, nis nichts mehr in der Kammer an Addi erinnerte außer seinem Koffer; und als Gudrun Jepsen den Koffer aufnahmm und hinaustrug, konnte niemand den Widerwillen übersehen, der ihre Hand versteifen ließ. [...] doch wir stiegen hinab bis zum Flur, und dort, neben dem Büro meines Vaters, ließ sie den Koffer aus Kniehöhe fallen, drückte ihn gegen die Wand und klopfte sich die Hände ab. Reist er ab? fragte ich, und sie, schon wieder beruhigt: Er hat hier nichts verloren, darum reist er ab; ich habe mich ihm gesprochen. Warum muß er abreisen? - Das verstehst du nicht [...] (DS, 85-86)

이어서 세 번째 금지인 지기의 바트블리크행 금지령도 앞서 언급된 금지령들과 그 배경과 맥락이 유사하다. 어머니 구드룬은 어느 날 바트블리크에 있는 소아정신병원에서 아이 둘의 탈출사건을 지켜보다 늦게 귀가한 지기에게 바트블리크행을 금지한다. 왜냐하면 그녀의 시선에서 정신적 결함은 불완전한 것이자 배척해야할 대상이기 때문이며 그녀에게 정신적, 육체적 결함을 가진 정신병동의 아이들이나 간질환자 아디는 모

두 “가치 없는 존재들. [...] 모두에게 짐이 될 뿐. 그들은 아무것도 느끼지 못하기 때문에 친절을 베풀 필요도 없는 자들 Diese unwerten Geschöpfe. [...] sie belasten uns alle. Man kann ihnen nichts entgegenbringen, denn sie spüren nichts”(DS, 380)에 불과하다. 따라서 지기가 이러한 자들과 가까이 하는 것은 그녀에게 허용되지 않는다. 구드룬 예프젠이 아디에게 내린 집안출입금지를 비롯해 지기의 바트블리크행 금지에 이르기까지 구드룬의 금지령은 다양성을 배척하고 하나의 완전한 인간을 지향하는 전체주의의 모습을 상징적으로 보여준다.[67]

앞서 갈매기 전투와 지기를 향한 괴롭힘 장면과 마찬가지로 작품 속 세 가지 금지들은 이야기의 순서상 서로 연결되어 있거나 인과성을 갖고 있지 않지만, 모두 독일 전체주의의 맹아가 되는 금지를 상징적으로 보여준다. 뿐만 아니라 이를 행하는 예프젠 부부의 소시민적 행동특성을 통해 역사적으로 파시즘이 어떻게 유지되었는지 재현하는 것으로서 상호 연결된다. 이러한 일화들의 모자이크식 조합은 전쟁 및 전체주의와 같은 역사적 사건들에 대한 진실을 효과적으로 전달하기 위한 렌츠의 서술전략으로 작용한다.

이 외에 작품 속 모자이크식 서술은 과거와 현재의 불규칙한 교차 전개에서도 나타난다. 현재에서 과거를 회상하는 액자식 구성을 취하는 『독일어시간』은 일반적인 액자소설이 틀 이야기와 속 이야기의 규칙적인 배열로 전개되는 것에 반해, 작품에서는 과거와 현재의 두 이야기가 불규칙하게 빈번히 교차되면서 독립된 두 시점이 사실상 서로 연결되어 있음을 보여준다.[68] 작품에서 과거와 현재의 교차는 주로 간수 요스비히가

---

67) 작품에서 구드룬이 행하는 금지는 나치 집권 당시 유대인을 비롯해 집시, 몸이 약한 사람 등 사회적 약자를 탄압하던 실제 나치의 정책과도 연관되어 있다. Cf. Michael Burleigh, Wolfgang Wippermann: The Racial State. Germany 1933-1945. Cambridge University Press 1991.

68) 헤르만 베첼 Hermann H. Wetzel은 액자식 소설에서 틀 이야기는 대게 소설의 도입과 결말에 위치하는 것이 주된 경향이지만, 이는 고정된 규칙은 아니며 틀 이야기가 작품에서 지속적으로 회자될 때, 속 이야기가 효과적으로 전달될 수 있다고 말한다. “소설의 틀에는 다양한 종류가 있다. 단순히 서문, 결어, 혹은 헌사와 달리 ‘틀’이라는 개념은 언제나 모든 종류의 도입부과 이와 관련된 결론이 해당하며 이 두 이야기는 (틀에 해당하는 도입부와 결론) 비교적 독립적인 텍스트들을 틀로 묶는다. 이 틀은 구분 짓고 경계를 만들며 정렬한다. 틀 이야기가 오래 지속되어 남아있을수록 즉, 틀 이

엿보기 구멍으로 지기를 주시하거나 마켄로트가 노크를 하여 지기의 글쓰기 흐름을 끊어놓는 방식으로 재현되는데, 이는 지기에게 과거의 사건들에 몰입되는 것을 막고 있는 한편, 독자에게는 지기의 과거와 현재가 사실상 독립된 별개의 이야기가 아니라는 점을 인식하게 한다.[69] 예컨대,

---

야기가 비단 도입과 결론에만 위치하는 것이 아니라 속 이야기들 사이에서 계속해서 회상될 때 속 이야기가 더욱 효과적으로 배열된다. Es gibt die verschiedensten Arten von Novellenrahmen. Im Unterschied zu einem bloßen Vorwort(Novellino), Nachwort (Poggios Facetiae), oder einem Widmungsbrief (Cent nouvelles nouvelles) sei unter diesem Begriff „Rahmen" eine wie immer geartete Einleitung und ein auf sie Bezug nehmender Schluß verstanden, die beide zusammen weitere, relativ unabhängige Texte „einrahmen". Der Rahmen grenzt also ab, faßt ein und ordnet. Er ordnet das Eingerahmte umso wirksamer, je permanenter er gegenwärtig bleibt, d. h. wenn er auch zwischen den eingerahmten Texten und nicht nur an Anfang und Schluß immer wieder in Erinnerung gerufen wird." Hermann H. Wetzel: Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccacio und seinen Nachfolgern. In: Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte 5 (1981), S. 395-396. 일반적인 액자식 소설이 한 명의 화자나 특정 소재에 의해 독립된 두 이야기가 연결되고 틀과 속 이야기가 규칙적인 흐름으로 배열되는 것에 반해, 렌츠의 소설은 이러한 기존의 액자식 소설의 경향을 벗어나 모자이크식 구성을 보여주고 있다. (Vgl. Fred Müller: *Siegfried Lenz. Deutschstunde. Interpretation von Fred Müller,* S. 39) 이처럼 기존 액자식 소설의 흐름을 벗어난 『독일어시간』은 불규칙하게 틀 이야기가 개입됨으로써 앞서 베첼의 설명처럼, 속 이야기에서 전개되는 2차 대전 당시 전체주의의 특성이 효과적으로 전달되고 있으며 아울러 이러한 특성이 현재에도 여전히 이어지고 있음을 보여준다.

69) 뮐러는 이처럼 『독일어시간』의 속 이야기와 겉 이야기가 교차되는 순간 흐름이 깨지는 것을 일종의 베르톨트 브레히트 Bertolt Brecht식의 "낯설게 하기 효과"라고 간주한다. 뮐러에 따르면 렌츠는 낯설게 하기를 통해 실제 2차 대전이 발생했던 독일의 과거사를 독자가 비판적으로 성찰하도록 한다. "『독일어시간』에서 속 이야기가 불규칙하게 자주 그리고 다양한 방식으로 흐름이 깨진다는 것은 분명하다. [...] 『독일어시간』에서 이러한 구조적 요소들의 특별한 기능은 무엇보다 렌츠가 의도적으로 이야기의 환상적인 효과를 깨고 있다는 것에 있다. [...] 독자들을 끌어들이는 이야기의 몰입효과 대신 거리두기와 분석하기, 비평하기는 소위 베르톨트 브레히트의 낯설게 하기 효과를 연상시킨다. 브레히트가 직접적이고 매우 명확한 수단으로(극 속 화자, 노래, 투영) 효과를 줬다면, 렌츠는 서사 전체에서 본질적으로 틀 이야기의 잦은 중단과 두 개의 다른 차원의 서사의 관계에서 이러한 효과에 도달한다. Wie deutlich wurde, wird in der Deutschstunde die Binnenerzählung außerordentlich häufig und auf vielfältige Weise unterbrochen. [...] Die besondere Funktion dieses Strukturelements in der Deutschstunde ist wohl vor allem darin zu sehen, daß Lenz bewußt die illusionierende Wirkung der Handlung durchbrechen will. [...] Abstand, Analyse und Kritik statt der illusionierenden Wirkung der Erzählung, die den Leser miteinbezieht, dies erinnert an den sogennanten Verfremdungseffekt (V-Effekt) Bert Brechts. Was Brecht jedoch mit direkten und sehr anschaulichen Mitteln(Erzähler im Drama, Songs, Projektionen usw.) bewirkt, vollzieht sich bei Lenz im erzählerischen Ganzen und wird im wesentlichen nur mit Hilfe der häufigen

지기가 작문에 자신의 그림 절도행위를 합리화하는 찰나에 들리는 마켄로트의 노크소리는 지기의 범죄에 대한 합리화를 중단시킨다. 아울러 지기의 독방에 들어온 마켄로트가 곧바로 건네는 "예술과 범죄성 [...] D. 제한된 강박관념의 형태들 및 요구들 Kunst und Kriminalität [...] D. Formen und Forderungen einer begrenzten Obsession."(DS, 409)이란 제목의 논문은 주인공에게 자신의 범죄성을 자각시키며 동시에 지기가 과거에 과도하게 몰입되는 것을 차단한다. 이때 마켄로트의 논문읽기를 거부하는 지기의 행동은 작문에 몰입되어 자신의 범행을 합리화하던 것에 대한 스스로의 가책으로 볼 수 있다.

> 아무도 이 그림을 보아선 안 된다. 그건 결심한 일이다. 그리고 다른 그림들도 오직 나만을 위해 존재하는 것이었다. 나는 이 그림들로부터 무언가를 배웠다. 또한 내가 스스로 잘 지내기 위해 필요한 것이 무엇인가를 알게 되었다. 노크 소리가 들렸다. 처음 노크 소리를 들었을 때, 나는 루크뷜의 파출소장이 장작에 수직으로 도끼를 내려치는 소리인 줄 알았다. 그러나 그것은 이곳, 내 독방의 문을 두드리는 소리였다. [...] 그는 원고를 다시 책상에서 집어 들었다. 읽어줘도 될까? 아니요. 몇 페이지만이라도? 아니요. 읽는 동안 내 난처한 입장을 생각해보지 않겠어? 아니요. 왜 싫다는 거지? 별 이유는 없어요. [...] 나는 읽고 싶지 않았다. 적어도 저녁식사 전에는, 나는 다시 루크뷜로, 다락방으로, 나의 상자로, 그리고 새로이 몰두하기 시작한 나의 수집품으로 이끌려갔다. 그러나 그의 원고를 멀리 밀어내면 밀어낼수록 그것은 더욱 집요하게 다가왔으며 나의 퇴로를 차단하여 내 기억을 흐리게 만들었다. 어쩔 수 없이 나는 원고를 낚시질하듯 끌어당겼다.
>
> Keiner, keiner würde dies Bild zu Gesicht bekommen, das war beschlossen, und auch die anderen Bilder waren nur noch für mich da, ich hatte da etwas gelernt, hatte an mir selbst erfahren, was ich brauchte, um mit mir auszukommen. Es klopfte. Als es vorhin klopfte, dachte ich: das kann nur der Polizeiposten Rugbüll sein, der den Stiel senkrecht gegen den Klotz schlägt, damit die Axt sich festsetze, aber es wurde hier

---

Durchbrechung der Rahmenerzählung erreicht und dem Bezug beider Erzählebenen zueinander." Fred Müller: a.a.O.

geklopft, an meine Zellentür [...] Er nahm das Manuskript wieder vom Tisch. Ob er mir vorlesen dürfte? Nein. Einige Seiten nur? Nein. Ob er mich dann bitten dürfte, bei der Lektüre an seine miese Lage zu denken? Nein. und warum nicht? Es gibt keine Entschuldigung, sagte ich [...] Ich wollte nicht lesen, nicht vor dem Abendbrot zumindest. Es zog mich nach Rugbüll zurück, auf den Boden, zu meiner Kiste, zu der Sammlung, die ich begonnen hatten, mit unter neuem Vorzeichen anzulegen, aber je weiter ich seine beschriebenen Blätter wegschob, desto mehr drängten sie sich auf, sie blockierten einfach den Weg zurück, verschatteten meine Erinnerung, und widerwillig angelte ich sie mir heran [...] (DS, 407-409)

이처럼 과거와 현재의 교차가 지기에게 과거에 몰입되는 것을 막는다면, 독자의 측면에서 이러한 불규칙한 시간적 교차는 작품 속 독립된 두 이야기가 사실상 서로 유기적으로 연결되어 있음을 알게 한다. 지기의 과거의 시점에서 줄곧 이야기되었던 예프젠의 의무와 복종은 빈번히 교차되는 현재시점의 틀 이야기를 통해 이 의무와 복종이라는 개념이 현재에도 이어지고 있다는 것을 알려준다. 예컨대 과거의 시점에서는 "그(예프젠)의 의무란 기분에 따라 행하는 것도 아니고 몸을 도사리며 행하는 성질의 것도 아니다. Seine Pflicht, die kann man doch nicht nach Laune tun oder wie es einem die Vorsicht eingibt."(DS, 288)에서부터 "복종하는 사람이 쓸모 있는 사람이다 Brauchbare Menschen müssen sich fügen."(DS, 59)에 이르기까지 의무와 복종이라는 테마가 거듭 언급되었다. 그런데 이와 같은 지기의 과거 의무와 복종에 대한 기억은 현재시점의 소년원에서도 재현되고 있다. 이는 소년원 작문시간의 주제가 "의무의 기쁨"과 "복종할 줄 아는 자만이 명령할 수 있다 Nur wer gehorchen kann, kann auch befehlen."(DS, 451)인 것에서부터 드러나며, 소년원 원장 힘펠이 교육이념으로 삼는 "순종의 필요성 Die Notwendigkeit des Gehorsams"(DS, 449)에서도 나타난다. 이를 통해 10년이라는 간격을 두고 전개되는 작품 속 겉 이야기와 속 이야기가 사실상 유기적으로 연결되어 있음을 알 수 있다.[70)]

이와 같이 연결된 작품 속 과거와 현재의 이야기에 대해 뮐러는 "독일의 전후사회에 대한 작가의 조심스럽지만 일반적인 비판으로 보는 것이 맞다 Es ist wohl richtig, wenn man hierin eine generelle, wenn auch verhaltene Kritik des Autors an der deutschen Nachkriegsgesellschaft überhaupt sieht."[71]라고 주장하는데, 이러한 관점에서 볼 때 과거와 현재의 불규칙한 교차는 전체주의 시대를 지배하던 이념들이 현재에도 극복되지 못한 채 이어져 오고 있음을 보여주는 모자이크식 서술전략으로서 렌츠의 전후사회에 대한 비판적 시각을 드러낸다. 이러한 맥락에서 모자이크식 서술은 역사적 진실을 소설 속에 재현하기 위한 렌츠 소설 특유의 서술전략이 되고 있다.

2. 신뢰할 수 없는 화자

렌츠가 진실쓰기를 위해 모자이크식 서술에 이어 활용하고 있는 서술전략은 신뢰할 수 없는 화자라는 장치이다. 『독일어시간』에서 지기의 작문이 작품 전반을 주도하고 있다는 점에서 볼 때, 화자의 신뢰할 수 없음은 독자에게 지기의 작문은 물론 작품 전반에서 이야기하는 사실들에 거리를 두게 하고 더 깊이 있게 작품을 분석하도록 한다. 이러한 서술전략을 통해 렌츠는 진실을 직접 언급하지 않고도 독자에게 진실을 탐색하도록 유도한다.

작품에서 주인공 지기를 신뢰할 수 없는 화자로 인식시키는 점은 다양한 측면에서 드러난다. 먼저 가장 뚜렷하게 드러나는 것은 지기가 자신

---

70) 뮐러 또한 지기가 10살이던 때 예프젠으로부터 들었던 의무와 복종에 대한 개념이 21살이 되어서도 여전히 섬에 있는 소년원에서 지속되고 있음을 지적한다. "눈에 띄면서도 꺼림칙한 것은, 소설에서 (1945년 이전의) 예프젠의 교육철칙이 (1945년 이후인) '섬'에서 지기의 주변 인물들의 교육철칙과 어느 정도 유사성을 보이고 있다는 것이다. 여기서 '복종'이라는 개념이 특별한 의미를 갖는다. Auffällig und beklemmend ist, daß sich im Roman eine gewisse Ähnlichkeit der Erziehungsprinzipien Jepsens (vor 1945) und der Bezugspersonen Siggis auf der „Insel"(also nach 1945) und der Bezugspersonen Siggis auf der „Insel" (also nach 1945) feststellen läßt. Eine besondere Bedeutung kommt hierbei dem Begriff „Gehorsam" zu." Fred Müller: a.a.O., S. 78-79. 의무와 복종이라는 개념으로 이어지는 과거와 현재는 작품 속 과거와 현재의 불규칙한 교차를 통한 모자이크식 서술에 해당한다.

71) Fred Müller: a.a.O., S. 80.

의 작문에 있어 객관적 글쓰기를 약속하면서도 주관적 글쓰기를 하고 있다는 점이다.[72] 예컨대, 지기는 작문을 위해 자신의 어린 시절을 회상하면서 "나는 모든 기억들이 신중하게 떨어져 내려와 마치 종유석처럼 자라나게 해야 할 것이다. 왜냐하면 기억이라는 것이 때로는 하나의 함정, 하나의 위험이 될 수도 있기 때문이다. ich solle alles bedachtsam tropfen und wachsen lassen, wie ein Stalaktit oder so; denn Erinnerung, das kann auch eine Falle sein, eine Gefahr, zumal die Zeit nichts, aber auch gar nichts hielt."(DS, 16)라고 말하며 자신의 기억들을 신중하게 다루어 객관적이고 사실적인 글쓰기를 할 것임을 다짐한다. 이는 주인공이 그간 학교의 작문시간에 해왔던 전형적인 글쓰기와는 다른 유형의 글쓰기를 시도하는 것에서도 드러난다. 학교 작문과제로 글을 쓸 때, 지기는 테마에 맞춰 "도입-전개-본론-평가 Einleitung, Aufbau, Hauptteil, Wertung"(DS, 381)라는 글쓰기 구성 원칙을 고수하였다. 그러나 지기는 작문에 아는 인물들을 등장시킬 때마다 글쓰기 원칙의 마지막 '평가'단계에서 늘 어려움에 봉착하였고 이러한 점 때문에 지기는 자신의 작문에 아는 인물 대신 허구의 인물들로 글을 쓰곤 했다.[73] 그러나 평소 학교의 작문에서와 달리, 소년원의 작문에서 지기는

---

72) 화자 지기를 신뢰할 수 없는 화자로 간주하는 대부분의 연구들은 객관적 글쓰기를 시도하는 지기가 실제로는 주관적 글쓰기를 하고 있다는 점을 지적한다. '신뢰할 수 없는 화자'를 처음으로 제안한 웨인 부스 Wayne C. Booth에 따르면, "화자가 작품 원칙(말하자면 내포저자의 원칙)을 대변하거나 이에 상응할 때, 신뢰할 수 있는 화자라 할 수 있으며, 그렇지 않을 경우 신뢰할 수 없는 화자라 할 수 있다. I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not." Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction.* The University of Chicago Press 1961, pp. 158-159. 이러한 부스의 시각에서 지기의 작문에서 드러나는 기억의 왜곡, 약속했던 객관적 글쓰기의 실패 등은 지기를 자신의 작문에 있어 신뢰할 수 없는 화자로 만든다. 본고에서는 지기의 신뢰할 수 없는 점으로 언급하지 않는 점이지만, 소수의 연구들은 지기가 작문을 쓰고 있는 현재 시점에서 강박증이라는 정신질환을 앓고 있다는 점을 들어 그를 신뢰할 수 없는 서술자로 간주하기도 한다. Vgl. Martin Johansson: Unzuverlässiges Erzählen in Lenz Deutschstunde. Eine Analyse der unzuverlässigen Erzählfigur Siggi Jepsen. In: Stockholms Universitet 2016; Nanne Buurman: Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lesson, or A Ghost (Hi)Story of Abstraction. In: documenta studies 11 (2020), pp. 24-25.

73) "모든 제목이 나에게 친밀감을 주긴 했지만 번번이 나는 테마를 놓쳐버리곤 하였다. 그 까닭은 내가 쉽사리 결정내릴 수 없었기 때문이다. 나는 주요 인물과 부수적 인물

평가단계의 어려움에도 불구하고 처음으로 자신의 주변 인물들로 작문을 구성한다. 이는 지기가 작문에 등장시킨 주변인물에 대한 주관적 감정을 배제한 채 객관적인 평가의 어려움도 기꺼이 감내할 것을 암시하며, 작문 전반에서 객관적인 서술에 임하고자 하는 지기의 단호한 의지를 보여준다.

하지만 이와 같은 신념과 굳은 의지에도 불구하고 작품에서 지기의 객관적 글쓰기는 여러 방면에서 이루어지지 않고 있다. 지기의 기억 속에는 공백이 있는가 하면, 지기가 임의로 선별한 기억들은 이와 관련한 인물들에 대한 지기의 주관적인 편견으로 판단되기도 한다. 가령 사소하게는 "1943년부터 이야기는 시작된다. 4월의 어느 금요일, 아침이던가 점심때던가 [...] Im Jahr dreiundvierzig, um mal so zu beginnen, an einem Freitah im April, morgens oder mittags [...]"(DS, 20)처럼 기억나지 않는 부분은 대강 얼버무려 넘어가거나, 주인공이 직접 겪은 것이 아니더라도 중요하다고 생각되는 사건들은 마치 겪은 듯 가정하며 쓰기도 한다. 특히 이는 『독일어시간』의 8장 "초상화 Das Porträt"(DS, 166)에서 뚜렷하게 드러나는데, 이 장에서 지기는 클라스에게 전해들은 이야기와 단편적인 사실에 의지해 직접 목격하지 않은 것을 자신의 상상으로 마치 현장에 있었던 것처럼 전개한다.

을 정하는 데 망설였는데, 이는 내가 몇 사람은 주인공으로, 몇 사람은 조역으로 등장시키는 일에 마음을 정하지 못했다는 말이다. 예의, 동정, 또는 시기심이 내가 글 쓰는 것을 방해했다. 그러나 가장 어려운 것은 평가를 하는 일이었다. [...] 내가 아는 사람들을 트레플린의 뜻대로 평가하는 데 성공한 적이 없었고, 또 성공하지 못할 것이기에 나는 내 모범을 다른 장소 다른 시대에서 찾지 않으면 안 되었다. 가장 좋기로는 가공적인 모범, 손질하고 채색된 존재, 어쨌든 살아 있지 않은 모범이 아닐까? Obwohl mir es gelang, mich mit fast allen Themen zu befreunden, verfehlte ich sie regelmäßig, und zwar deshalb, weil ich mich nicht entscheiden konnte. Ich brachte es nicht fertig, zu bestimmen, was Haupt- was Nebenproblem sein sollte; ich brachte es nicht übers Herz, einige Leute als Haupt-, andere als Nebenfiguren auftreten zu lassen. Höflichkeit oder Mitleid oder Argwohn hinderten mich daran; doch was das schlimmste war, ich war nicht in der Lage zu werten [...] und weil es mir nicht gelang, nie gelingen würde, Leute, die ich kannte, in Treplinschem Sinne zu bewerten, mußte ich mein Vorbild an anderem Ort suchen, in anderer Zeit, am besten, dachte ich, könnte man mit einem erfundenen Vorbild fertig werden, mit einem gebastelten, geflickten, jedenfalls nicht lebendigen Vorbild." (DS, 381-382)

아버지는 희미한 불빛의 도움으로 방치된 욕실을 조사했다. [...] 아버지가 고집스러운 인내심과 자신의 목적에 가까워졌다는 것을 보여주는 주도면밀함을 가지고 욕실을 습격했다(나는 이를 습격이라 표현하고 싶다). 아버지는 전구가 이리 저리 흔들리고 있는 것을 보았고 음식 잔여물이 남은 그릇들을 보았다. [...] 오늘 하마터면 잡힐 뻔했어. 클라스가 말했다. 아버지가 낌새를 챈 것만 같아. 결국 블레켄바르프를 떠날 수밖에 없었어. 아버지가 바로 내 방 앞에 서 있었단 말이야. 아버지가 형을 보았어? 내가 물었다. 그러자 클라스는 나도 모르겠어. 아버지가 내 방에 손전등을 비추었을 때, 나는 창턱 밑에 누워있었어 라고 대답했다.

Mein Vater untersuchte mit Hilfe des schmalen Lichtstreifens das aufgegebene Badezimmer. [...] Mit eigensinniger Ausdauer, möchte ich mal sagen, machte er sich über das Badezimmer her, mit einer Sorgfalt, die schon bekanntgab, daß er sich seinem Ziel nahe glaubte. Er sah, daß die elektrische Birne sanft hin und her schwangen. Er sah einen Teller mit Speiseresten [...] Heute, sagte Klaas, heute wäre es fast soweit gewesen: er hat Wind bekommen, glaub's mir irgend jemand hat ihn auf die Spur gebracht. Ich mußte da weg von Bleekenwarf. Er stand vor meiner Kammer - Hat er dich gesehn? fragte ich, und Klaas: Ich weiß nicht, ich lag unter der Fensterbank, als er meine Kammer ableuchtete. (DS, 176-190)

렌츠는 이러한 점을 두고 지기 또한 "기억 속 공백 Erinnerungslücken"[74]이 있음을 시인할 것이라 말하는데, 이러한 지기의 기억 속 공백은 객관적 글쓰기의 의지와는 어긋나며 지기를 신뢰할 수 없는 화자로 만든다.

기억 속 공백 외에도 지기가 객관적 글쓰기를 실패하는 원인은 지기가

74) 두르착과의 대화에서 두르착은 줄곧 지기의 닫힌 시각에서 전개되던『독일어시간』이 8장에 와서는 지기가 직접 겪지 않은 내용을 묘사한다는 점에 대해 렌츠에게 의문을 제기하였다. 이에 렌츠는 지기가 자신의 아버지와 화가에 관한 모든 것들을 밝히고자 하는 욕구에서 비록 직접 겪지 않았지만 8장의 일화를 자신의 작문에서 포기할 수 없었을 것이라며, 이를 주인공의 기억 속 공백이라 언급한다. Vgl. Manfred Durzak: *Gespräch über den Roman,* S. 180-181.

떠올리는 기억들이 그가 어린 아이였던 시점에서의 제한적인 체험과 지식을 반영하고 있기 때문이다.[75] 이러한 아이의 시선은 무엇보다 당시의 인물들을 주관적이고 편향적으로 판단하게 하는데, 이 때문에 지기의 작문에서 주로 "인물들의 성격묘사는 그 인물에 상응하지 않는다는 점에서 부정확하고, 꽤나 선과 악의 도식으로 전개된다. Die Charakterzeichnung der Figuren bleibt dementsprechend ungenau, sie verläuft zu sehr nach dem Schema von Gut und Böse."[76] 예컨대 지기는 자신을 괴롭히던 욥스트를 묘사할 때면 "[...] 욥스트는 뚱뚱하면서도 날렵하며, 돛대 귀라고 할 수 있을 만큼 큰 귀와 비곗살이 주름 잡힌 목과 손목을 가졌다. 또 위로 젖혀진 입술과 만족스러워 보이는 갈색의 텅빈 눈을 가졌다. [...] Jobst: fett und beweglich, große womöglich verstellbare Segelohren, Speckfalten am Hals, an den Handgelenken, aufgeworfene Lippen, braune Augen, die leer und zufrieden blickten."(DS, 191)라며 자신의 개인적인 감정을 반영한다.

이처럼 주관적인 편견으로 인물을 바라보는 지기의 유아적 묘사는 아버지 올레 예프젠의 일화를 설명하는 데서 더욱 두드러진다. 특히 탈영 후 루크뷜로 돌아온 클라스를 예프젠이 군으로 재인도할 것이라는 망상에 지기가 두려움을 느끼며 클라스를 화가에게 보내려는 것도 오로지 아버지에 대한 편견으로 상황을 속단하고 있는 지기의 이러한 유아적 시선을 보여준다.

> 조심스레 그는 나의 형을 들어 올려서 비스듬히 뒷면이 머리를 받칠 수 있게끔 수레 위에 눕혔다. 내가 말했다. 화가에게 가요. 우리는 형을 난젠 아저

---

75) 엘름은 이러한 지기의 유아적 시각 때문에 작품 속 공백이 있더라도 이 공백들이 용인되고 있음을 지적한다. "우리는 현실의 존재를 "피상적으로만" 인식하는 지기의 순수한 유아적 시각을 통해 이러한 이해할 수 없는 공백들이 정당화된다는 것을 알고 있다. Freilich sind wir uns bewußt, daß solch unverständliche Leerstellen durch Siggis naive Kinderperspektive, die nur die „Oberfläche", das So-sein der Wirklichkeit, erkennt, legitimiert sind." Theo Elm: *Siegfried Lenz - „Deutschstunde" Engagement und Realismus im Gegenwartsroman,* S. 114.

76) Wilhelm Große: *Textanalyse und Interpretation zu Siegfried Lenz. Deutschstunde,* S. 101.

씨에게 데리고 가야 해요. 형도 그러길 원할 거예요. 그녀가 머리를 흔들며 말했다. 어떻게 그렇게 할 수가 있니? 클라스는 집으로 데려가야지, 얘야. 다른 방법은 없어. 넌 잠자코 있거라. 클라스는 집으로 가야해. 하지만, 내가 말했다. 하지만 클라스 형은 우리가 자기를 화가에게 데려다 주기를 바랄 거예요. - 군병원으로 가야 해. 힐데가 말했다. 우선 집으로 갔다가 군병원으로 가야해. 맙소사 어떻게 화가에게 가야 한다고 할 수가 있니! [...] 나는 클라스를 관찰하였다. 그리고 적당한 순간에 그가 도망치리라는 희망과 기대를 포기하지 않았다. 그가 움직였던가? 달아나기 위해 다리를 끌어당기기라도 했던가? 클라스는 얼어있었다.

Behutsam hob er meinen Bruder auf und bettete ihn so auf der Karre, daß die schräge Rückwand seinen Kopf stützte. Ich sagte: Zum Maler, wir müssen ihn zu Onkel Nansen bringen, er will das. Die Frau schüttelte den Kopf. Die Frau sagte: Wie das nur passieren konnte. Er muß nach Haus, mein Jung, hier gibt es nichts anderes, sei ganz ruhig; er muß nach Hause. - Aber Klaas, sagte ich Klaas will, daß wir ihn zum Maler bringen. - Ins Lazarett muß er, sagte Hilde, zuerst nach Haus und dann ins Lazarett: wie das nur passieren konnte, mein Gott! [...] Ich beobachtete Klaas. Ich hatte die Hoffnung, die Erwartung nicht aufgegeben, daß er fliehen wewrde im geeigneten Augenblick. Regte er sich? Zog er langsam ein Bein zum Sprung an? Klaas fror. (DS, 202-204)

부상당한 클라스가 도망을 쳐서라도 집이 아닌 곳으로 가길 바라는 지기의 생각은 의무에 맹목적으로 집착하는 예프젠이 군에서의 의무를 다하지 않은 클라스를 재인도할 것이라는 오해와 편견에서 비롯된 것이다. 이는 당시의 어린 아이의 주관적이고 편향된 시선이 반영된 것으로 볼 수 있으며, 이러한 아이의 시선은 지기의 객관적 서술을 방해하는 요소이다.[77]

77) 부상당한 클라스를 집으로 데려간 뒤, 의사 그리프 Gripp 박사와 올레 예프젠의 대화상황을 엿보던 지기는 당시의 상황을 명확히 듣지 못하고 둘의 표정과 제스처만으로 상황을 판단하는데, 마티네츠 Martinez에 따르면 이 대목에서도 지기는 그리프 박사와 예프젠의 대화의 공백을 아버지에 대한 주관적인 추측으로 메우고 있음을 지적한다. "화자(지기)는 자신의 아버지가 이미 클라스의 미래를 결정지어 놓았으며 자신의 의무를 지키기 위해 아들을 군대로 인도하는 것은 결정된 사안이라고 추측한다.

인물에 대한 편향된 사고뿐만 아니라, 아이의 제한적인 (배경)지식은 회상 당시의 역사적 현실을 생략시키고 공백을 만들어 지기의 작문을 신뢰할 수 없도록 하는 한편, 독자가 관련 역사적 진실을 유추하도록 하는 하나의 서술전략으로 작용하고 있다. 아울러 글을 쓰는 현재 시점에서 지기는 "내가 이야기하는 것은 그 누구의 장소도 아닌 나의 장소이며, 누구의 불행도 아닌, 나의 불행이다. 요컨대 나의 이야기는 아무런 의무도 지지 않는 그런 임의의 이야기가 아니다. Ich erzähle nicht von irgendeinem, sondern von meinem Ort, suche nicht nach irgendeinem Unglück, sondern nach meinem Unglück, überhaupt: ich erzähle keine beliebige Geschhichte, denn was beliebig ist, verpflichtet zu nichts."(DS, 199)라며 다소 자기중심적 글쓰기를 하고 있기에, 더욱이 지기의 작문에서 말해지지 않는 당시 역사적 진실들은 따로 보완되지 않는다. 예컨대, 지기의 작문에서 가죽외투를 입은 사람들이 등화관제와 창작금지를 준수하지 않은 난젠을 어딘가로 끌고 간 일화를 읽던 소년원의 간수 요스비히가 가죽외투의 정체와 화가의 이후 행방을 묻지만, 지기는 "왜 그가 그다지도 틀에 박힌 질문들을 해야 했던지? 나는 그건 쉽게 결정할 수는 없다는 듯 어깨를 으쓱하는 것으로 대답을 대신했다 Warum mußte er so typisch fragen? Ich zuckte die Achseln, tat, als ob ich das nicht ohne weiteres entscheiden könnte."(DS, 232)라며 자신의 작문 속 역사적 진실에 관한 공백에 대답을 회피한다. 이처럼 지기는 당시 아이의 제한적인 지식으로 인해 역사적 진실을 작문에서 건너뛰고 있으며

[...] 그러나 이번 경우에 있어 예프젠은 이념의 수동적인 집행자이자, 명령의 집행자와는 거리가 멀다. [...] 예프젠의 질문은 집에서 의료적 치료가 가능한지와 관련된 것이다. 집에서의 의료적 치료를 통해 예프젠은 탈영병에게 내려질 수 있는 사형이라는 처벌과 군대로의 재인도로부터 클라스를 구하고자 한다. 이로부터 그는 (클라스의 경우) 자신의 의무로부터 이탈한다. Der Erzähler vermutet, dass sein Vater bereits über die Zukunft Klaas's entschieden habe und die Auslieferung seines Sohnes zugunsten der Einhaltung der Pflicht beschlossene Sache sei. [...] Jepsen ist jedoch in diesem Fall weit davon entfernt, ein passiver Diener des Regimes und Vollstrecker seiner Anordnungen zu sein. [...] Jepsens Frage kann sich nur darauf bezogen haben, ob eine ärztliche Behandlung im Hause möglich ist, um somit Klaas vor der Auslieferung und Bestrafung zu retten, die für einen Deserteur nur das Todesurteil sein kann. Er will somit seiner Pflicht ausweichen." Wilhelm Große: a.a.O., S. 94-95에서 재인용.

현재시점에서도 이에 대한 질문에 대답을 회피함으로써 신뢰할 수 없는 화자의 모습을 보인다. 이와 같은 화자의 특성은 작가 렌츠의 의도적 설정으로서, 작품 속에 역사에 관한 내용을 일종의 공백으로 비워두고 진실을 무언가로 규정하지 않으려는 렌츠의 견해를 대변한다. 이를 통해 렌츠는 독자 스스로 당시의 역사적 배경을 유추하게 한다.

이상에서 살펴 본 것처럼 작품 속에서 지기는 다방면에서 신뢰할 수 없는 화자로 간주된다. 지기는 객관적 글쓰기와 평가를 다짐하면서도 자신의 기억 속에 공백이 있는가 하면, 성인이 된 현재의 시점에서도 회상 당시 아이의 제한되고 편향된 시각 및 지식에서 인물과 사건을 주관적으로 평가한다. 때문에, 독자는 그의 작문에 거리를 두고 읽게 되고 지기의 작문과는 또 다른 시각의 선택지, 가령 마켄로트의 논문[78]을 통해서나 작품 밖 실제 역사적 진실을 통해서 다시금 사건과 인물들을 생각해보게 된다. 이러한 점에서 지기의 신뢰할 수 없는 화자로서의 설정은 직접 진실을 말하지 않고도 다양한 진실을 함께 생각하게 만드는 렌츠의 진실쓰기의 서술전략으로 기능한다.

3. 모순적이고 다층적인 인물들

3.1. 올레 예프젠

진실은 확정할 수 없는 것, 모순 속에서도 전달될 수 있는 것이라는 렌츠의 생각은 작품 속 인물들을 묘사하는 것에도 반영되어 있다. 지기가 자신의 작문 전반에서 화가 난젠과 올레 예프젠을 대체로 선과 악이라는 흑백논리로 구분지어 이야기했다면, 렌츠는 작품 중간중간 지기가 묘사하는 인물들의 인상과 어긋나는 일화들을 통해 주인공의 작문 이면에 해

78) 이러한 맥락에서 마켄로트의 논문은 작품에서 일종의 다중시점주의로 기능하고 있다. 다중시점주의로서 마켄로트의 논문은 신뢰할 수 없는 화자 지기가 말하지 않는 부분들을 보완해줄 뿐만 아니라, 누구의 시선에서도 평가되지 않던 주인공에 대한 제3자의 시선을 보여준다. 보이틴은 『독일어시간』의 이와 같은 다중시점주의가 렌츠의 인식의 상대성을 고려한 대목이라 말한다. "이것(다중시점)은 인간의 인식의 상대성을 보여준다. es[Multiperspektive] wird die Relativität menschlicher Erkenntnis vorgeführt." Vgl. Wolfgang Beutin: *"Deutschstunde" von Siegfried Lenz. Eine Kritik. Mit einem Anhang: Vorschule der Schriftstellerei,* S. 4-5.

당 인물들의 모순적이고 다층적인 면을 드러낸다. 이를 통해 렌츠는 어느 인물 하나 분명한 성격으로 확정짓지 않음으로써 인물들에 대한 다양한 진실의 가능성을 열어 놓는다.

먼저 올레 예프젠의 경우, 지기는 그를 줄곧 "명령의 수행자, 나무랄 데 없는 집행자 Der ewige Ausführer. Der tadellose Vollstecker"(DS, 58)의 모습으로 묘사한다. 또한 지기는 예프젠에 대해 "부과 받은 임무가 없으면 반만 인간인 사람 ohne Auftrag nur ein halber Mensch."(DS, 58)이라고 표현하며 예프젠에게 있어 의무는 일종의 삶을 지탱하는 원동력이자, 그는 비판 없이 자신에게 내려진 의무를 수행하고 있다는 점을 거듭 강조한다. 특히 이는 예프젠이 우체부 오코 브로더젠 Okko Brodersen에게 부과된 임무는 무조건적으로 수행해야하는 것이라 말하며 베를린의 지시를 이행하는 것에 스스로 항변하는 대목에서 잘 드러난다.

> 홀름젠 영감님이 어제 저녁 우리 집을 들여다보면서 내게 다른 말은 않고 "그를 조용히 놔두게."라고 하던데, 자네도 똑같은 말을 하는 건가? 그런데 지금껏 무슨 큰일이라도 벌어졌던가? 창작 금지는 베를린에서 결정된 것이고, 이건 내가 생각해낸 것이 아니야. 그림의 압류도 베를린에서 지시된 것이지. 이 모든 것을 나는 지시에 따랐을 뿐이야, 그리고 나는 이에 월권하지 않았을 뿐이지. [...] 우체부가 말했다. 듣기로는 자네가 그의 최근 그림들을 압수했다던데. 베를린으로부터 내려온 지시였어. 나의 아버지가 말했다. 나는 그림들을 잘 꾸려서 후줌으로 운반했을 뿐이야. 그 그림들이 어떻게 될지는 나도 모르네. 거기서 베를린으로 옮겨지면, 우체부가 말했다. 절반이 불태워지고 나머지 반이 매각된다는 건 누구나 다 아는 일 아닌가? 난 모르네. 아버지가 말했다. 그것에 대해선 들은 바가 없어. 그건 내 소관이 아니야. 나의 소관은 루크뷜뿐이지.
>
> Jetzt fängst auch du an, jetzt redest du wie der alte Holmsen, der gestern abend hier reinsah und mir nichts anderes sagen konnte als: Laß ihn in Ruhe. Aber was is denn groß geschehen bisher? Das Malverbot ist in Berlin beschlossen, das hab ich mir nich ausgedacht, und auch die Beschlagnahme der Bilder is in Berlin verfügt worde. Ich hab für alles meine Anweisungen, und darüber bin ich nich hinausgegangen. [...] Es

wird erzählt, sagte der Postbote, daß du die Bilder aus den letzten Jahren beschlagnahmt hast. Da kam eine Verfügung aus Berlin, sagte mein Vater, und ich habe dafür gesorgt, daß die Bilder gut verpackt nach Husum transportiert wurden, was weiter mit ihnen passiert is, weiß ich nicht. Gingen nach Berlin weiter, sagte der Postbote, und wurden da zur Hälfte verbrannt und zur Hilfe verkauft, wie jemand erfahren haben will. - Weiß ich nich, sagte mein Vater, davon hab ich nix gehört, weil ich dafür nicht zuständig bin. ich bin nur für Rugbüll zuständig. (DS, 104-105)

지기가 묘사하는 예프젠의 의무에 대한 집착은 베를린의 지시에 이행하는 것에서뿐만 아니라, 집 안에서 구드룬의 명령에 이행하는 것에서도 드러난다. 예컨대 예프젠은 지기를 체벌하는 대목에서 자신의 뜻과 상관없이 구드룬 예프젠의 눈치를 보며 체벌의 시작과 중단을 결정한다.

이 녀석을 데려왔소. 하고 아버지가 말했다. 질문하듯이 어머니를 쳐다보던 아버지는 침대 밑에서 막대기를 꺼냈다. [...] 어머니는 나의 체벌에 더 이상 흥미가 없는 듯 방을 나가기 전에, 손을 아래로 떨치고 경멸의 눈으로 나를 한번 쳐다봤다. 아버지는 어리둥절한 표정으로 어머니를 바라보면서, 불러세우려는 듯 무어라고 웅얼거렸다. 그러나 어머니는 이미 문밖 복도에 있었고, 침실에 꽂힌 열쇠가 달그닥 소리를 내면서 돌아가고 있었다. 그러자 아버지는 어깨를 으쓱하고 낭패한 듯이, 벌을 주고자 하는 의욕을 상실한 듯 나를 쳐다보았다.

Er wartete sehr lange, ehe er sagte: Da ist er, und danach schräg durch das Zimmer ging mit großer Beflissenheit, fragend auf meine Mutter sah, [...] sie ließ die Hände sinken und blickte mich einmal mit müder Gerinschätzung an, bevor sie achtlos und nicht mehr interessiert an meiner Bestrafung aus dem Zimmer ging. Verblüfft sah ihr mein Vater nach, wollte sie wahrscheinlich zurückhalten, murmelte ihr auch etwas hinterher, doch meine Mutter war schon draußen auf dem Gang, im Schalfzimmer, der Schlüssel drehte sich schon knackend herum. Da zuckte mein Vater die Achseln, musterte mich verlegen, auch lustlos. (DS,

56-57)

이와 같이 외부와 내부 모두에서 자신에게 부여된 지시를 무비판적으로 수행하는 예프젠의 모습은 지기의 시각에서 그를 맹목적으로 의무에 집착하는 사람으로 보이게 한다. 지기가 거듭 언급하는 올레 예프젠의 무비판적 의무 수행에 대해 그로세는 "그에게 시민적 용기의 덕목과 칸트적 의미에서 자신의 고유한 사고를 활용할 용기가 완전히 결여되어 있음 Was ihm völlig fehlt, sind die Tugenden der Zivilcourage und - in Kant'schen Sinne - des Mutes, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen."[79]을 보여주는 것이라 지적한다. 즉 칸트식 표현을 빌려 말하면, 지기는 올레 예프젠을 이성적인 것과 거리가 멀고 오히려 미성숙의 상태에 가깝게 묘사하고 있는 것이다. 이 때문에 지기는 경찰로서의 예프젠도 인정하지 않으며, 경찰 예프젠을 묘사할 때면, 지기는 그를 "일요일에 감시자의 복장을 입는 것이 허락된 원숭이 같았다. 그는 옷을 입은 게 아니라 정확히는, 인위적으로 변장한 것 같은 느낌을 줬다. einem Pavian glich, dem man an einem Sonntag erlaubt hatte, die Uniform seines Wärters anzuziehen. Er wirkte nicht angezogen, sondern verkleidet, zurechtgemacht, wirkt er, künstlich hergestellt"(DS, 276)며 동물에 비유하기도 한다.

그러나 지기의 작문 전반에서 무비판적이고 맹목적인 느낌을 주는 올레

79) Wilhelm Große: *Textanalyse und Interpretation zu Siegfried Lenz Deutschstunde,* S. 42. 임마누엘 칸트 Immanuel Kant는『계몽이란 무엇인가?에 대한 답변 Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?』에서 이성과 계몽은 스스로 무지몽매한 상태에서 벗어나는 것이라는 다음의 구절로 설명한다. - "계몽이란, 스스로에게 책임이 있는 미성숙의 상태에서 벗어나는 것이다. 여기서 '미성숙의 상태'란 타인의 지도 없이는 자신의 이성을 활용하지 못하는 것이다. 또한 '스스로에게 책임이 있다'는 것은 단순히 부족한 이성 때문이 아니라, 타인의 지도 없이는 자신의 이성을 쓸 줄 모르는 결단력과 용기의 결여 때문이다. Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache der selben nicht am Mangeldes Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen." Immanuel Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Klassiker der Philosophie 2016, S. 5.

예프젠의 의무감은 작품 중간중간 나타나는 그의 주저와 망설임에서 의무감 이면에 또 다른 모습을 보여준다. 지기는 예프젠이 처음으로 화가에게 창작금지를 통고하러 가던 날에 대해 "나의 아버지는 이리저리 서성이며 자신의 출발을 망설이게 할 이유를 찾고 있었다. 여기서 무언가를 집어서는 저기에 갖다 놓고, 사무실에 각반을 갖다놓는가 하면, 부엌 식탁 옆에 걸려있는 그의 근무일지를 펼쳐보기도 하면서 자신의 임무를 지체할 거리를 계속해서 찾고 있었다 während mein Vater hin und her ging und offenbar nach Gründen suchte, um seinen Aufbruch zu verzögern, hier etwas ablegte, dort etwas aufnahm, die Gamaschen im Büro anlegte, das Dienstbuch am Eßtisch in der Küche aufschlug, und immer noch etwas fand, was seine Pflicht hinausschob."(DS, 21)라고 언급한다. 화가에게 자신의 의무를 수행하러 가는 것을 의도적으로 지체하는 예프젠의 이러한 망설임은 지기의 작문이 말하지 않는 의무와 인간적 관계 사이에서 갈등하는 예프젠을 보여준다.

이러한 예프젠의 망설임은 클라스가 탈영했다는 보고를 처음으로 받은 장면에서도 나타난다. 클라스가 자해를 하여 탈영했다는 군대의 통보가 전달된 이후 예프젠 부부는 이에 조처를 취하고자 의견을 나누는데, 이때 구드룬 예프젠과 올레 예프젠은 서로 다른 기준에서 상황을 해석한다. 구드룬은 클라스가 '자해'했다는 사실에 초점을 맞춰 클라스의 잘못을 부각하고 원칙대로 클라스를 군대에 재인도 해야 한다고 주장하는 반면, 올레 예프젠은 클라스가 '부상'입었다는 사실에 초점을 맞춰 클라스의 재인도를 망설인다. 이는 공통적으로 전체주의의 이념을 따르는 두 사람의 정도의 차이를 보여주면서 동시에 지기가 그간 예프젠에 대해 전반적으로 묘사했던 것과는 다른 그의 인간적인 면을 보여준다.

> 그 애에게 조심하도록 일러줄 건가요? 어머니가 물었다. 아니면, 그 애가 여기 나타나면,그 애를 숨겨줄 건가요? - 나도 모르겠어. 아버지가 말했다. 어떻게 해야 좋을지 나도 모르겠어. 그러자 어머니는, 당신은 클라스에게 어떻게 해야 할지 생각해 둬야 할 거에요. 라고 대꾸했다. [...] 우리는, 그러니까 클라스와 나는 이미 이야기가 끝났어요. 그러니 클라스가 여기 나타난다 해

도 나는 클라스에게 해줄 말이 없어요. 나의 아버지는 아침식사를 그저 바라보고만 있을 뿐, 식사는 하지 않았다. 언젠가 당신은 클라스에 대해 다르게 말했잖소. 아버지가 말했다. 그리고 그 애는 부상당한 상태요. - 자해겠죠. 어머니가 말했다. 그 애는 부상당한 게 아니에요, 자해를 한 거라고요. 그건 자기가 자초한 일이에요.
Willst du ihn etwa warnen? fragte sie; oder willst du ihn sogar verstecken, wenn er hier auftaucht? - Ich weiß nicht, sagte mein Vater, ich weiß nicht, was ich tun soll, aber sie darauf: Du weißt hoffentlich, was von dir erwartet wird. [...] Wir sind fertig, Klaas und ich, und wenn er hier auftaucht, bin ich für ihn nicht zu sprechen. Mein Vater musterte das Frühstück, ohne davon zu essen. Du hast einmal anders von ihm gesprochen, sagte er, und außerdem ist er verwundet. -Verstümmelt, sagte meine Mutter, Klaas ist nicht verwundet, sondern verstümmelt, und das hat er selbst besorgt. (DS, 98)

지기의 작문 군데군데에서 드러나는 올레 예프젠의 주저와 망설임은 지기의 작문이 직접적으로 말하지 않는 그의 맹목적 의무수행 이면의 인간적인 갈등을 보여주며 예프젠의 숨겨진 면모를 보여준다. 이 뿐만 아니라, 올레 예프젠을 부정적으로만 묘사하는 지기의 예프젠에 대한 시선은 주인공의 작문을 읽은 힐케의 엇갈린 반응을 통해 다시 한 번 불분명해진다. 힐케는 지기의 작문을 읽으면서 아버지로서의 예프젠의 또 다른 모습을 지기에게 상기시켜주는데, 지기의 작문과는 어긋나는 힐케의 이 같은 반응은 올레 예프젠에 대한 다면성과 모순을 보여준다.

이마를 찡그리며 그녀는 읽어나갔다. 무엇인가를 알아차리거나 기억을 되살려주는 것을 만나면 불쑥불쑥 직접 보충하거나 확인하거나 또는 그저 되뇌거나 하였다. 아 그래. 갈매기들과 소나기. 부스베크를 위한 생일파티. 아 그래. 홀름젠 부부, 그들은 벌써 죽었지. 빨간 외투를 입은 남자. 아 그래, 그 많은 이름들을 넌 아직도 기억하고 있구나. [...] 그리고 루크뷜의 파출소장에 대해서 넌 참 아는 것도 많구나..... **하지만 그가 정말 그랬던가? 가끔 우리에게 이야기를 들려준 적도 있지 않았니?**
Sie las mit gekrauster Stirn, und auf einmal, als da etwas erkennbar

wurude, als sie auf etwas stieß, das auch ihre Erinnerung bewahrte, begann sie unmittelbar und planlos zu ergänzen, zu bestätigen oder einfach nur zu wiederholen: Ach ja, die Möwen und das Gewitter; die Geburtstagsfeier für Doktor Busbeck, ach ja; die Holmsens, die sind nun auch schon tot; der Mann im roten Mantel, ach ja; und all die Namen, daß du sie noch weißt; [...] und der Posten Rugbüll, daß du von dem soviel weißt... *Aber war er wirklich so? Hat er uns nicht Geschichten erzählt manchmal?* (DS, 453)[80)]

이처럼 지기의 작문만으로는 뚜렷하게 드러나지 않는 예프젠이라는 인물의 모호성은 그가 향토회에서 미래를 예견하는 대목에서 발생하는 공백과도 맞물린다. 본고의 Ⅱ장에서 다루었던 향토회에서의 아스무센의 사진들 중 바다에 폭탄이 떨어진 어느 아침의 사진에 대해 아스무센은 미국의 전투기가 투하한 폭탄이 독일 부대의 선제공격으로 빗나간 것이라며 독일군의 전쟁 중 공로와 성과를 이야기한다. 그러나 이에 올레 예프젠은 연신 식은땀을 흘리며 "그만둬요. 아스무스, 제발 그만둬요. 나는 당신들을 보았어요. [...] 안개가 걷히자, 바다 위에는 구명조끼와 뗏목들만 떠다닐 뿐, 아무것도 보이지 않았어요. 거기 연기 속에 서 있는 것은 당신들의 보트, VP-22였어요 Geht nicht raus, Asmus, geht nicht raus, noch nicht, ich hab euch gesehn. [...] als der Rauch sich verzog, trieben nur Schwimmwesten und Rettungsflöße auf der See, leer. Es war dies, euer Boot, VP-22, das im Rauch stand."(DS, 129)라며 마치 미래를 내다 본 듯 아스무센의 전초선이 전복되었다고 예언한다. 이 날을 계기로 친구 팀젠은 자신의 향후 사업의 성패를 예언해달라는 등 그를 천리안을 보는 사람이라고 말하고, 줄곧 예프젠을 인정하지 않던 지기 또한 이 날을 계기로 그의 예지력만큼은 인정하게 된다.

내가 이날 저녁을 여기에 알맞도록 무미건조하게 요약하자면, 싫든 좋든 간에 다음과 같이 고백할 수밖에 없다: 전쟁 중 막스 루드비히 난젠에게 내려

80) 강조는 인용자.

진 창작금지를 통고하고, 그 준수 여부의 감독을 일임하고 있는 독일 최북단, 루크뷜의 파출소장인 나의 아버지는, 글뤼제루프의 향토회가 주최한 사진전에서 예지력을 가진 사람으로 인정받았다. 우리 고장에 가끔 있긴 하지만 그렇다고 결코 흔하지도 않은 능력이었다. 그는 이전에 이 같은 재능을 가졌다는 징후를 보여준 적이 없었고, 가족력이라든가 하는 것은 더욱이 고려되지 않았다. 그럼에도 이 능력이 명백히 드러났으며, 그 첫 순간부터 성과가 없진 않았다.

Wenn ich diesen Abend mit hier angebrachter Trockenheit zusammenfasse, dann muß ich, ob ich will oder nicht, so viel bekennen: Der Polizeiposten Rugbüll, mein Vater, den nördlichste Polizeiposten Deutschlands, der währen des Krieges den Auftrag erhielt, ein gegen Max Ludwig Nansen beschlossenes Malverbot zu überbringen und die Einhaltung des Verbots zu überwachen, ließ bei einer Bildvorführung des Glüseruper Heimatvereins erkennen, daß er, was bei uns nicht selten, aber auch nicht häufig vorkommt, über die Fähigkeit des zweiten Gesichts verfügte. Es hatte vorher keine Anzeichen für diese Begabung gegeben. Familiäre Vorbelastung kommt nicht in Betracht. Trotzdem stellte sich diese Fähigkeit heraus, und vom ersten Augenblick am blieb sie nicht ohne Folgen. (DS, 141)

앞서 살펴봤듯이 작문 전반에서 지기는 예프젠을 비이성적이고 무비판적으로 의무를 행하는 인물로 묘사해왔다. 그러나 지기는 향토회에서의 그의 예견에 대해서만큼은 "결과가 없진 않았다"는 모호한 표현으로 그의 능력을 인정하는데, 사실상 작품에서 이 날의 예프젠의 예견에 대한 진실이 정확히 밝혀지지 않기 때문에 그에게 실제로 이러한 능력이 있는 것인지 알 수 없다. 추측할 수 있는 것이라고는 팀젠이 향토회가 한참 지난 후 국적 불명의 전투기가 폭탄을 투하하다 추락했다고 전하는 소식과 전쟁이 끝난 시점에서 지기의 작문을 읽는 힐케가 아스무센은 아직 슐레스비히-홀슈타인에 살고 있다고 말하는 파편적인 사실들뿐이다. 하지만 이 두 사실들만으로는 예프젠의 예견의 진실을 명확히 파악할 수 없다. 이들이 전하는 사실만 보면 예프젠이 그 날 보았던 예지적 환영은

틀린 것으로 보이지만, 이 날 이후로 팀젠은 그를 예언자로 간주하고 지기는 예프젠에게 미래를 내다 볼 혜안이 있다는 것에 확신한다. 그간 예프젠을 생각 없이 맹목적으로 행동하는 사람이라고 여기던 지기가 그의 천리안을 확신하는 이 모순과, 아울러 작품에서 끝내 대답되지 않는 예프젠의 예지적 환영의 진실은 앞서 언급했듯 역사적 사실들을 구체적으로 언급하지 않는 지기의 서술적 특성과 맞물리며 작품에서 하나의 공백을 만들고 있다.[81]

작품에서 설명되지 않는 독일 전초선의 난파에 대한 예프젠의 환영은 무엇을 의미하는 것인지, 또 그의 환영은 실제로 독일군의 패배를 상징하고 예프젠의 천리안이 신빙성을 갖는다는 뜻인지 혹은 그의 환영은 단순히 광적으로 의무를 따르는 자의 잘못된 이상 징후 같은 것인지 알 수 없다. 사실 작품에서 예프젠에게는 지기의 묘사대로 미련하지만, 동시에 예민함도 함께 공존하고 있다.[82] 그는 자신에게 부과된 의무에 있어서는 미련할 정도로 맹목적이면서도 화가가 숨기는 모든 것, 예컨대 감시를 피해 몰래 그린 그림이나 그의 집에 은신한 클라스처럼, 화가가 숨기는 것들을 모조리 찾아내고 감지해낼 만큼 예민하기도 하다. 이러한 미련함과 예민함의 모순적인 공존의 측면에 주목한다면, 그의 천리안으로서의 능력 또한 불가능한 것은 아니다.

또한 이 공백에서 주목할 것은 예프젠이 환영을 보고 말했던 곳이 '향토회' 자리였다는 것이다. 독일의 승리와 우세함을 이야기하고 그들만의 결속력을 다지는 이 자리에서 그가 예견하는 독일의 패배와 전복이 사실

81) 지금까지의 연구들에서 올레 예프젠의 천리안을 지닌 능력은 주로 그의 집착적인 의무 관념에 따른 정신적 현상이라고 해석되거나 올레 예프젠을 입체적인 인물로 묘사하기 위한 설정이라는 면에서만 해석되어 왔다. Vgl. Fred Müller: *Siegfried Lenz. Deutschstunde. Interpretation von Fred Müller,* S. 48. 그러나 본고에서는 이에 나아가 이처럼 인물에 모순적인 특성을 부여하고 작품에서 끝내 이에 대한 사실을 제공하지 않는 모든 과정이 사실상 렌츠의 진실쓰기의 전략 중 하나라고 간주한다.

82) 뮐러는 올레 예프젠의 그간의 의무의 수행 등을 미루어 볼 때, 그가 무딤과 예민함을 동시에 가지고 있는 인물임을 지적한다. "예프젠은 무엇보다 난젠에 대해 자신의 부족함을 알고 있을 만큼 충분히 예민하지만, 동시에 그는 자신의 실패 원인을 타인에게서 찾을 만큼 미련하다. Jepsen ist sensibel genug, um seine eigene Unzulänglichkeit zu spüren, vor allem gegen über Nansen. Zugleich aber ist er dumm genug, die Ursache für sein Versagen ausschließlich bei anderen zu suchen." Fred Müller: a.a.O., S. 48.

상 허구 밖 역사의 관점에서 진실이라는 점에서, 그의 예견은 향토회의 독일 소시민들[83]을 풍자하는 기능을 하고 있다. 아울러 예프젠의 천리안 일화에 뒤이어 지기가 향토회에 계속 있었다면, "향토에 대한 생각이 부여한 큰 편협함 Die größte Beschränktheit, zu der Heimatsinn verleitet."(DS, 135), "편협함의 오만 Hochmut der Enge."(ebd.)에 대한 답을 들을 수도 있었을 것이라고 말함으로써 렌츠는 이러한 예프젠이란 캐릭터와 관련해 생겨난 공백에 답을 대신하고 있다.

올레 예프젠의 이 같은 다층적이고 모순적인 면과 이로 인해 발생하는 작품 속 공백은 앞서 언급했듯, 작가 렌츠가 독자 스스로 진실을 더해 풀어나가도록 만든 의도적인 과제라고 볼 수 있다.[84] 렌츠는 이처럼 작품 속 인물들을 분명하게 파악할 수 있는 캐릭터가 아닌 모호하고 다층적인 캐릭터로 제시하여 역사적으로 다양한 가능성들 속에서 인물들을 입체적으로 이해하도록 유도한다. 이러한 맥락에서 올레 예프젠은 베를린의 의무를 엄격하게 지키는 나치 시대의 경찰이지만, 동시에 자신의 의무와 인간관계 사이에서 갈등하고 망설이는 한 인간이며 나아가 독일의 잘못된 향토성을 내다보기도 하는 한 개인으로서, 실제 나치 시대에 맹목적으로 의무에 임하던 별다를 것 없는 소시민들의 특성을 보여준다.

3.2. 막스 루드비히 난젠

올레 예프젠과 같은 불분명한 인물묘사는 화가 난젠에게도 나타난다. 지기의 작문 속에서 난젠은 올레 예프젠과 달리, 전반적으로 선한 인물로 묘사되어 있다. 난젠은 어려울 때 자신을 도와준 친구를 외면하지 않

83) 작품에서 향토회에 모인 루크뷜, 블레켄바르프의 시민들은 아스무센이 사진들과 함께 강조하는 독일군의 공로에 빠져들고 "큰 폭풍우를 견딜 수 있는 자는 향토에 뿌리박은 자들뿐이다. Die großen Stürme überstehen nur die Seßhaften."(DS, 131)라며 독일의 깊은 향토성을 찬양한다.

84) 엘름은 이와 같은 공백 및 인물의 모순은 렌츠가 독자에게 채워나가도록 부여한 과제라는 점을 언급한다. "주어진 서사적 자료들로부터 이러한 개인적인 논리를 끌어내는 것은 렌츠가 마르셀 라이히-라니츠키와의 인터뷰에서도 암시했듯이 독자의 과제이다. [...] Solch persönliche Konsequenzen aus dem gebotenen Erzählmaterial zu ziehen, ist vielmehr, wie Lenz in einem Interview mit Marcel Reich-Raniciki andeutet, Aufgabe des Lesers [...]" Theo Elm: *Siegfried Lenz - „Deutschstunde" Engagement und Realismus im Gegenwartsroman,* S. 110.

으며, 때로는 루크뷜과 블레켄바르프의 제 2의 아버지 역할을 하기도 한다. 그는 부모님이 돌아가신 유타 Jutta와 욥스트의 양아버지가 되어주고, 예프젠의 세 명의 자식들은 곤경에 처할 때마다 예프젠 부부보다 가장 먼저 화가를 찾는다.[85] 첫째 클라스는 탈영 후 루크뷜의 집 대신 화가의 집을 은신처로 선택하고, 둘째 힐케 또한 갑자기 내린 뇌우와 동시에 간질을 앓던 아디의 갑작스런 발작에 가장 먼저 화가의 집을 피신처로 떠올린다. 또한 막내 지기는 화가의 집에 대해 "나는 방문객 같은 존재가 아니었다 Ich kam mir nicht vor wie zu Besuch."(DS, 388)라며, 화가의 집에서 가족과 같은 자신의 위치를 언급하고 지기는 소위 밀정(密偵)이 되어 화가의 창작활동을 감시하는 아버지로부터 화가를 보호한다. 이처럼 예프젠의 세 남매는 화가를 예프젠 부부보다 더욱 가족처럼 생각하고 그를 일종의 피신처로 간주하며, 난젠 또한 이들이 곤경에 처할 때마다 도움을 주며 제 2의 아버지 역할을 하고 있다.

그러나 지기의 작문 군데군데에서 그의 이러한 선한 모습과 대조되는 모습들이 드러나는데, 이는 예프젠의 경우와 마찬가지로 난젠의 다면적 모습과 그에 대한 모순을 보여준다. 난젠의 이러한 다면적인 모습은 먼저 곤경에 처한 클라스를 돕는 것에서 드러난다. 클라스는 탈영 후 부모인 예프젠 부부보다 난젠에게 먼저 도움을 요청하지만, 난젠은 "그들이 화를 낼 만도 하지! [...] 너희들은 우리를 그저 쉬도록 놔두질 않는구나 Ihr könnt einem schon einheizen! [...] Ihr laßt uns einfach nicht in Frieden."(DS, 114)라며 불평하고 클라스를 흔쾌히 받아주지 않는다. 그는 클라스와 지기에게 갖은 불만과 욕설을 퍼붓고 심지어는 전쟁의 두려움에 탈영한 클라스에게 "화가는 왜 관자놀이를 피의 월계관으로 장식하지 않고서 자신의 울타리 뒤에 누워 일어나지도 못하냐며 warum er

85) 예프젠 부부의 자식들이 모두 예프젠 부부보다 화가 난젠을 더 신뢰하고, 곤경에 처할 때마다 예프젠 부부 대신 화가를 찾는다는 점에서 미루어 볼 때, 예프젠의 자식들은 화가를 일종의 부모로 여기고 있다. 두르착과의 인터뷰에서 렌츠는 주인공 지기가 아버지에게 실망한 상태이기 때문에, 화가를 자신의 아버지상으로 생각하고 있다고 언급한다. Vgl. Manfred Durzak: *Gespräch über den Roman*, S. 201. 지기뿐만 아니라 클라스와 힐케 또한 곤경에 처할 때마다 화가를 찾는다는 점에서 예프젠 부부의 세 남매는 모두 화가를 부모보다 더 신뢰하고 있음을 알 수 있다.

ohne dekorativen Blutkranz an der Schläfe hinter seiner Hecke lag und jetzt nicht aufstand."(DS, 114) 클라스를 다그친다.

뿐만 아니라 마켄로트의 논문에 따르면 난젠은 "아침 Morgen"(DS, 163)이라는 예술가협회의 가입 제안에도 "협회장이 굴지의 평화주의자라는 점과 프랑스 인상주의의 신봉자라는 점 daß der Präsident der Vereinigung ein führender Pazifist und ein Anhänger der französischen Impressionisten war."(DS, 163)을 들어 가입을 거절하기도 했다. 클라스가 전쟁에서 "피의 월계관"을 쓰길 바랐다는 점과 예술협회장이 "굴지의 평화주의자"인 것이 마음에 들지 않아 가입 제안을 거절했다는 점에서 볼 때, 난젠은 반전주의자라기 보다 오히려 그 반대에 가깝다. 화가의 이러한 전쟁애호는 난젠의 캐릭터 이면에 그의 폭력성을 보여주는데, 그의 이러한 숨겨진 폭력성은 부상당한 홀름젠 영감의 암소를 밀도살하는 장면에서도 잘 드러난다. 여기서 그는 그 자리에 있던 누구보다 쉽게 암소를 도살하는데, 지기의 작문에서는 "도살 후 그(난젠)는 몸을 돌린 뒤, 홀름젠 영감에게 도끼를 주고, 널빤지에 앉아서는 손을 주물렀다 nachdem er sich abgewandt hatte, geb er dem alten Holmsen die Axt, setzte sich auf den Bretterstapel und massierte seine Finger."(DS, 218)라고 묘사되며 화가의 이같이 비교적 태연한 태도가 도살 당시 두려운 분위기와 죽어가던 암소의 고통과 대조되면서 난젠의 폭력성과 다면적이고도 모순적인 모습을 보여준다.

이러한 화가의 다층적인 면은 예술가로서의 화가 난젠에 대한 평가에서도 드러난다. 예술가로서 화가 난젠에 대한 국가와 대중의 상이한 평가는 전쟁기간 동안 그리고 전후를 기준으로 변하지만, 그에게는 늘 상반된 평가가 뒤따른다. 전쟁기간 동안 그는 자신의 고향인 북독일의 풍경을 그리며 고향을 알리고 북독일 내, 나아가 독일 밖에서도 세계적으로 명망 있는 화가로 평가된다. 이러한 점에서 화가의 고향사람들은 그를 자랑스레 여기고 이웃들은 창작금지를 내리는 예프젠에게 그의 지위와 세계적인 평가들을 들어 창작금지를 중단할 것을 요구하기도 한다.

그가 말했다. 몇몇 사람들은 자네를 걱정하고 있네. 왜냐하면, 그들은 시대가 언젠가 변할 수도 있다고 생각하기 때문이지. 왜, 자네도 알지 않나, 그(화가)가 많은 친구들이 있다는 것을. 나도 물론 알지. 아버지가 말했다. 그가 외국에서 주목받고 심지어 경탄의 대상이라는 것도 잘 알고 있네. 이곳에서도 많은 사람들이 그를 자랑스러워 한다는 것도 알고 있고. 홀름젠 영감님도 나에게 일러두었지. 그가 우리 고장의 풍경을 그려내고 창조하고 또 널리 알린 사람이라 자랑스럽다고. 심지어 서부나 남부에 사는 사람들은 우리 지역을 생각할 때 그를 가장 먼저 떠올린다는 이야기도 들었네.....

Einige machen sich Sorgen, sagte er, einige Leute machen sich deinetwegen Sorgen, weil sie galuben, daß die Zeit sich einmal ändern könnte: du weißt, daß er viele Freunde hat. - Ich weiß noch mehr, sagte mein Vater; mir is bekannt, was er denen im Ausland bedeutet, und daß sie ihn sogar bewundern, und ich weiß, daß es auch hier verschiedene gibt, die stolz auf ihn sind - das hat der alte Holmsen mir bestätigt -, stolz, weil er unsere Landschaft erfunden oder geschaffen oder bekanntgemacht hat. Ich habe sogar gehört, daß man im Westen oder Süden zuerst an ihn denkt, wenn man an unsere Gegend denkt... (DS, 105)

이러한 화가의 예술적 위치와 평가는 창작금지를 감시하는 올레 예프젠 또한 인정할 만큼 신뢰할 수 있다. 그럼에도 불구하고, 전쟁 중 화가의 예술성은 자국에서 "민족성에 위배되고 국가적으로 위험하고 필요치 않은 존재 즉, 퇴폐적 정신의 소유자 daß er dem Volkstum entfremdet is, [...] demgemäß is er staatsgefährdend und unerwünscht, einfach entartet"(DS, 105)로 간주되어 창작금지를 당하고 그 당시의 예술지에서는 그의 그림을 "도깨비 그림, 퇴폐성의 팸플릿 gemalter Hexenspuk und Pamphlet der Entartung"(DS, 335)이라고 평가하며 독일적이지 않은 그림으로 낙인찍는다. 그러나 이처럼 독일적이지 않다는 그에 대한 평가는 친구 부스베크 박사와의 대화를 통해 반박된다. 부스베크에 따르면 화가 역시 의무에 강박된 전형적인 독일인에 지나지 않으며 이에 대해 화가 또한 수긍하는데, 이와 같은 부스베크의 평가는 화가의 독일적

인 정체성 나아가 그에 대한 독일적이지 않다는 평가를 반박한다.

> 해학이 없어, 막스. 그게 무슨 뜻이지? - 여기 이 나라 말일세. 자네의 나라. 해학을 알지 못하는 나라야. 오늘 같은 날조차도 말일세. 늘 엄숙함 뿐이지. 화창한 날에도 긴장감이 감돌아. 그것이 자네는 견디기 힘들었나? 생각해보게, 막스. 자네는 늘 무언가 의무감에 짓눌려 있어. 그게 뭐 어떻다는 건가? 나도 모르겠어. 엄숙함이랄까? 엄숙함과 침묵. 낮에도 그런 분위기가 스산히 남아 있네. 가끔 나는 이 나라엔 표면이 없다고 생각해. 단지..... 뭐라고 해야 하지? 깊이. 지독한 깊이만 있다고 생각하네. 그곳에 있는 모든 것이 자네를 위협하고 있는 거야. - 그래서 그것이 나쁘다고 생각하는 건가, 테오? - 내 말은 단순히, 표면적인 것이 더 인간적이라는 거야.
>
> Keinen Spaß, Max. - Was meinst du? - Dies Land hier, dein Land, es versteht keinen Spaß, nicht einmal heute, an solch einem Tag. Immer tief ernst, auch bei Sonne diese Strenge. - War es schwer zu ertragen für dich? - Du denkst, Max, du bist immer zu was verpflichtet. - Und was soll das sein? - Ich weiß nicht, vielleicht Ernst, Ernst und Stummheit. Auch mittags bleibt es unheimlich. Manchmal hab ich gedacht, dieses Land hat keine Oberfläche, nur ... Was? Wie soll ich sagen: Tiefe, es hat nur seine schlimme Tiefe, und alles, was dort liegt, bedroht dich. - Und das findest du schlimm, Teo? - Ich meine nur, die Oberfläche hat soviel Menschliches. (DS, 339)

예술가로서의 난젠에 대한 평가는 전쟁이 끝난 후에 판도가 바뀌지만,[86] 그럼에도 그에 대한 상반된 견해가 존재한다는 점은 변하지 않는

86) 앞서 전쟁 기간 동안 난젠의 그림을 "도깨비 그림, 퇴폐성의 팸플릿"이라고 비난한 예술비평가 말트찬 Maltzahn은 전후에 와서 자신이 언급한 도깨비는 사실상 난젠을 와해하려는 외부 세력을 일컬은 것이라고 말을 바꾼다. 난네 부르만 Nanne Buurman은 최근 연구에서 시대의 변화에 따라 말을 바꾸는 비평가 말트찬은 렌츠가 놀데 연구를 위해 참고한 예술비평가 베르너 하프트만 Werner Haftmann을 모델로 한 것이라고 주장한다. 나치 집권 당시에 약탈되었던 예술품을 보호하는 "예술보호 Kunstschutz"단체의 일원이기도 했던 하프트만은 놀데의 희생자 이미지를 부각시킨 장본인이기도 한데, 그는 놀데에게 붙은 퇴폐예술가라는 낙인과 이에 대항해 그려낸 놀데의 그리지 않은 그림을 내세워 그가 나치 시대의 희생자임을 강력히 주장했다. 그러나 최근 하프트만 또한 나치돌격대였다는 사실이 밝혀지면서(Vgl. Heinz Bude u. Karin Wieland: Werner Haftmann. Kompromisslos und gewaltbereit. In: Die Zeit.

다. 전후, 런던의 왕립학술원은 난젠에게 "증서를 통해 당신의 고귀한 인간성과 자유롭고 모범적인 예술가 정신을 얼마나 높이 평가하고 있는지 알리고자 durch ihre Anwesenheit auszudrücken wie sehr sie in ihm eine große Persönlichkeit freien und beispielhaften Künstlertums schätzen"(DS, 368) 일종의 표창장을 전달하고 전쟁 후 함부르크에서 열린 화가의 개인 전시회에서는 난젠을 "살아있는 가장 위대한 대표자 den größten lebenden Vertreter"(DS, 420)라고 칭송한다. 그러나 이러한 긍정적인 평가와 대조적으로 한지 Hansi를 포함한 일부 젊은이들은 화가가 예술적 핍박을 받았음에도 불구하고 그 나름대로 정치적이고 향토적이었다며 그를 "수수께끼 Rätsel"(DS, 433)같은 사람이라고 지적한다.

난젠이 어떤 사람이었는가 같은 얘기는 할 필요 없어. - 그렇지만 내가 보기엔, 당신은 모든 것을 알지 못하는 것 같아. - 내 말 잘 들어봐, 얘야. 라고

10.03.2021) 시대의 흐름에 편승하려는 이러한 기회주의자 말트찬은 렌츠가 하프트만을 모델로 그린 것이라 부르만은 추측한다. "여기서 주목할 것은 - 전후에 주간지『차이트』의 문예란에 자주 글을 썼던 - 하프트만이 나치정권 동안 그리고 그 이후에 근대 및 현대 예술의 비평가로 활동했다는 것이다. 이러한 점에 있어서 그는『독일어시간』의 허구의 말트찬과 유사하다. 그리고 말트찬이라는 캐릭터와 마찬가지로, 하프트만은 훗날 전후 독일의 새로운 정치적 요구에 대한 그의 초기 글들을 들어 공식적인 국가사회주의 문화정치에서 '퇴폐적'이라고 선언된 근대의 예술가들의 수호자라고 스스로를 내세웠다. [...] (이런 점에서) 나는 하프트만이 렌츠의 이중적인 말트찬의 모델에 기여했다고 생각한다. What is remarkable here is that Haftmann – who was a frequent contributor to the feuilleton of the weekly Die Zeit after the war – worked as a critic of modern and contemporary art both during and after the Naziregime, resembling the fictional critic Maltzahn from Deutschstunde in this regard. And just like the Maltzahn character, Haftmann later staged himself as a defender of the modern artists who were eventually declared 'degenerate' in the framework of official National Socialist culturalpolitics, adapting his earlier narratives to the new political demands of postwar Germany. [...] I believe that Haftmann may have served as a model for Lenz's ambivalent Maltzahn character." Cf. Nanne Buurman: Northern Gothic: Werner Haftmann's German Lesson, or A Ghost (Hi)Story of Abstraction, p. 8. 하프트만의 과거 나치행각도 최근에서야 밝혀졌는데, 이전까지만 해도『독일어시간』의 말트찬에 대한 해석은 시대의 흐름에 편승하는 일반적인 기회주의자로 해석된 것에 그쳤다. 그러나 이처럼 현실의 재인식으로 작품 속 허구의 인물들이 재해석되는 것은 렌츠가 소설적 차원에서 진실에 대한 여러 가능성들을 작품에 남겨두었기 때문이다. 따라서『독일어시간』에 나타나는 모순적이고 무엇하나 규정되지 않는 서술전략들은 현실의 인식 변화와 함께 계속해서 확장될 수 있는 작품의 다양한 가능성(해석)들을 염두에 둔 렌츠의 진실 반영을 위한 전략이다.

한지가 말했다. 너의 난젠은 정확히 내가 불행하다고 여기는 유형이야, 그는 향토를 의식했고, 진실하지도 않아, 또 예언적이고 정치적이지. 그는 창작금지를 당했어. 내가 말하였다. 그 자들이 화가에게 창작금지를 내렸다는 사실을 당신은 잘 모르는 거야. 그의 그림 수백 점이 압류 당했었다고. 그러니까, 바로 그 점이 난젠에게 있어 수수께끼란 말이야. 한지가 말했다.

Sag du mit nicht, wer Nansen war. - Mir scheint aber, du weißt noch nicht alles. - Hör mir mal genau zu, mein Junge, sagte Hansi. Dein Nansen ist genau der Typ, den ich für ein Unglück halte: heimatbewußt, nicht wahr, seherisch und politisch. Er hatte Malverbot, sagte ich, du weißt nicht, daß sie ihm Malverbot gegeben haben; Hunderte von seinen Bildern sind vernichtet. Das eben ist bei Nansen das Rätsel, sagte Hansi [...] (DS, 433)

난젠이라는 인물파악의 어려움은 그의 다면적이고 모순적인 모습과 함께 이와 같은 그에 대한 이중적인 평가들에 있다. 지기 또한 아버지 예프젠과 달리 그를 긍정적으로 묘사하고 화가에 대한 한지의 비난에 그를 변호하기도 하지만, 결코 그를 자신의 모범으로 생각하지 않는다. 지기에게는 아버지 올레 예프젠을 자신의 모범으로 생각할 수 없는 만큼, 화가 또한 자신의 모범으로 생각할 근거가 없다. 지기는 학교에서 "나의 모범 Mein Vorbild"(DS, 381)이라는 주제의 작문을 쓸 때도, 자신의 아버지, 화가 난젠에 대해 "나는 이들 모두 이 주제(나의 모범)에 있어 평가가 필요한 인물들임을 알고 있었다 Ich witterte schon, daß alles bei diesem Thema zur Wertung drängte, auf Wertung hinauslief"(DS, 382)라고 말함으로써 작문 전반에서 화가에 대해 긍정적인 묘사를 했던 것에 반해 난젠이라는 인물의 평가의 어려움과 모순을 부각한다.

이러한 난젠이란 인물의 다층적이고 모순적인 면은 앞서 살펴본 렌츠의 진실에 대한 견해와도 견주어볼 수 있다. 진실을 직접 설명하기보다 모순 속에서, 또 대상을 다각도로 살펴보는 과정에서 은연중 드러나는 진실을 신뢰했던 렌츠에게 이와 같은 서술전략은 난젠이라는 캐릭터, 나아가 실제 화가 놀데의 진실도 다양한 측면에서 함께 생각해볼 수 있게 한다. 이러한 다층적인 인물 묘사라는 서술전략에 의해 예프젠이란 캐릭터

도, 난젠이란 캐릭터도 무엇하나로 정의내릴 수 없는 모두 모순적인 인물 그 자체임을 말하고 있으며, 렌츠는 이러한 서술전략을 통해 역사적 배경과 이를 살아간 인물들에 대한 진실을 소설적 차원에서 전달하고 있다.

Ⅳ. 결론

독일의 전설로 호명되던 표현주의 화가 에밀 놀데의 역사적 진실의 발각은 그에 대한 인식전환은 물론 그를 모델로 한 렌츠의 『독일어시간』에도 영향을 끼쳤다. 소설이라는 허구의 장르적 특성에도 불구하고 독자와 비평가들은 그간 허구 밖 화가 놀데에 대한 인상을 그를 모델로 한 작품 속 화가 난젠에게 투영하였고 반대로 허구의 화가 난젠을 통해 실제 화가 놀데를 이해하기도 하였다. 이러한 흐름 속에서 놀데의 역사적 진실 발각은 렌츠가 작품 속 화가 난젠을 통해 놀데를 미화했다는 논쟁으로까지 이어졌다. 이번 렌츠 논쟁에서 렌츠를 옹호하는 일부는 소설이라는 허구 속 인물을 실제 인물과 연결 짓는 것은 허구의 관습에 어긋나는 것이라고 반박하였으며 두 화가의 유사점이라고 밝혀진 것들이 작품에서 다른 의미를 갖고 있음을 강조하면서 두 화가의 상이성을 주장하였다. 반면 또 다른 한편에서는 허구와 실제 인물의 유사성을 근거로 렌츠가 놀데를 나치에 저항하는 예술가로 미화했다는 점을 지적하였다.

하지만 본고에서는 이번 렌츠 논쟁의 상반된 두 입장 모두 옳은 해석으로 볼 수 없다고 간주한다. 렌츠의 『독일어시간』은 사실상 많은 점에서 명확하고 확정적인 판단을 유보하고 있기 때문에 이번 렌츠 논쟁의 상반된 견해처럼 렌츠가 놀데를 미화했다 혹은 미화하지 않았다는 식의 명확한 의견을 내릴 수 있는 작품이 아니다. 뿐만 아니라 그간 렌츠가 거듭 언급해왔던 그의 진실에 대한 생각에 비추어볼 때, 작품에서 분명히 규정되지 않는 사건, 모호한 캐릭터들 모두 결코 가볍지 않은 나치주의와 당시의 역사적 진실들을 예술적 차원에서 전달하기 위한 작가 나름의 표현방식으로 이해되어야 한다.

이러한 점에서 본고는 『독일어시간』을 작가 렌츠의 진실에 대한 견해와 함께 다시 읽기를 시도하였다. 렌츠는 학문이 진실을 명확히 규정지으려 하는 것과 달리, 진실 자체를 명확히 규정할 수 없는 모순 그 자체로 보았으며 이는 무엇보다 예술의 차원에서 보다 잘 전달될 수 있다고 믿었다. 이에 따라 작품을 살펴보았을 때, 렌츠의 소설에서는 이 같은 진실에

대한 관념을 보여주는 인식의 모티브들이 다수 등장하고 있었다. 뿐만 아니라 학문적 진실과 예술적 진실의 차이를 강조했던 렌츠의 예술적 진실에 대한 신뢰가 작품의 상당 부분 녹아있었다. 이러한 배경에서 『독일어시간』은 렌츠가 역사적 진실 나아가 모순적인 놀데라는 인물의 진실을 예술적 차원에서 실천하는 하나의 작품으로 볼 수 있다.

이처럼 역사적 진실을 예술적 차원에서 구현하기 위해 렌츠는 작품 속에 모자이크식 서술, 신뢰할 수 없는 화자, 다층적인 인물의 재현 등 다양한 서술전략을 사용하고 이를 통해 다양한 가능성들을 만들어 작품 속 사건과 대상을 한 방향으로 규정될 수 없도록 한다. 이러한 맥락에서 그간 난젠을 통해 놀데가 나치에 저항한 긍정적인 인물로 비춰진 것도 렌츠가 열어놓은 진실에 대한 다양한 가능성들 중 하나일 뿐, 반드시 렌츠의 의도와 일치하는 것은 아니라고 볼 수 있다. 이러한 점에서 이번 렌츠논쟁으로 작가가 허구의 인물을 통해 놀데를 미화했다고 비판하는 것은 많은 해석 가능성들 중 지배적이었던 해석에 대한 독자 자신들의 실망에서 비롯되었다고 할 수 있을지 모른다.

앞서 주인공 지기가 찢어진 그림 조각들을 다시 이어붙이며 하나의 작품 속에서 얼마나 많은 가능성이 만들어질 수 있는지에 놀라워하는 것처럼, 『독일어시간』에도 이와 같이 다양한 견해와 복합적이고 다층적인 가능성들이 생겨날 수 있다. 작품에는 여전히 드러나지 않은 많은 가능성들이 숨겨져 있으며 본고에서 밝힌 내용들은 이러한 새로운 진실 탐색의 시작에 불과하다.

참 고 문 헌

1. 일차 문헌

Lenz, Siegfried: Deutschstunde. Hmburg 1968.
(지그프리트 렌츠: 독일어시간, 정서웅 옮김, 민음사, 2000.)

Lenz, Siegfried: Beziehungen. Ansichten und Bekenntnis zur Literatur. Hamburg 1970.

Lenz, Siegfried: Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Die Zeit 1963.

Lenz, Siegfried: Schriftsteller in dieser Zeit. In: Der Übersee-Club 1978.

2. 이차 문헌

Arnold, Heinz Ludwig: Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriß. Text+Kritik Sonderband. München 1980.

Behrendt, Jörg: Kognitive Hemmung im Alter - Experimente mit dem Directed-Forgetting-Paradigma. Georg-August-Universität 2002.

Beutin, Wolfgang: "*Deutschstunde*" von Siegfried Lenz. Eine Kritik. Mit einem Anhang. Vorschule der Schriftstellerei. Hartmut Lüdke 1970.

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press 1961.

Bude, Heinz u. Wieland, Karin: Werner Haftmann. Kompromisslos und gewaltbereit. In: Die Zeit 2021.

Burleigh, Michael/ Wippermann, Wolfgang(Eds.): The Racial State. Germany 1933-1945. Cambridge University Press 1991.

Buurman, Nanne: Northern Gothic. Werner Haftmann's German Lesson, or A Ghost (Hi)Story of Abstraction. In: Documenta studies 11(2020)

Der Führer ist groß und edel - Emil Nolde und die Nazis. In: Süddeutsche Zeitung. 02.03.2014.

Deutschstunde - Günter Berg verteidigt Siegfried Lenz. In: Die Zeit. 19.04.2019.

Durzak, Manfred: Gespräch über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Suhrkamp 1976.

Elm, Theo: Siegfried Lenz - *„Deutschstunde"* Engagement und Realismus im Gegenwartsroman. Wilhelm Fink 1974.

Fulda, Bernhard: Emil Nolde - eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. In: Visual-History Portal 2019.

Fulda, Bernhard: Myth-making in Hitle's Shadow: The Transfiguration of Emil Nolde after 1945. In: Rüger, Jan/ Waschsmann, Nikolaus(Eds.): Rewriting German History. New Perspektives on Modern Germany. Palgrave Macmillan 2015, pp. 177-194.

Gillam, Barbara: Geometrical Illusions. In: Scientific American 242(1980), pp. 102-111.

Gotterbarm, Mario: Das ‚Vorbild' Emil Nolde. Zur Ethik der Referentialität am Beispiel der *Deutschstunde* von Siegfreid Lenz. In: Zhao, Jin u. Szurawitzki(Hg.): Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shnaghai 2015: Germanistik zwischen Tradition und Innovation Band 11. Peter Lang 2015, S. 183-189.

Graf, Katrin: Spiegel und Spiegelungen. Funktion und Bedeutung des Spiegelmotivs im Films. Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2013.

Grothmann, Wilhem H.: Siegfried Lenz' *Deutschstunde*: Eine

Würdigung der Kunst Emil Noldes. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 15(1979), S. 56-69.

Große, Wilhelm: Textanalyse und Interpretation zu Siegfried Lenz *Deutschstunde*. Bange 2011.

Hickley, Catherine: Stripping Away Lies to Expose a Painter's Nazi Past. In: The New York Times 2019.

Hieber, Jochen: Wir haben das Falsche gelernt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 2014.

Johansson, Martin: Unzuverlässiges Erzählen in Lenz Deutschstunde. Eine Analyse der unzuverlässigen Erzählfigur Siggi Jepsen. Stockholms Universitet 2016.

Jüngling, Kirsten: Emil Nolde. Die Farbe sind meine Noten. Berlin 2013.

Kacunko, Slavko: Spiegel-Medium-Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. Wilhelm Fink Verlag 2010.

Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? Klassiker der Philosophie 2016.

Kesting, Hanjo: Begegnungen mit Siegfried Lenz. Essays, Gespräch, Erinnerungen. Wallstein 2016.

Kieuová, Andrea: Zwischen Realität und Fiktion. Emil Nolde als Vorbild für die Hauptfigur im Roman ‚Deutschstunde' von Siegfried Lenz. Univerzita Palackéo v Olomouci 2021.

Koldehoff, Stefan: Nolde und der Nationalsozialismus / Ende Legende. In: Deutschlandfunk 2019.

Kontje, Todd: Captive Creator in Siegfried Lenz's Deutschstunde. Writer, Reader, and Response. In: The German Quarterly 53(1980), pp. 458-466.

Kühne-Bertram, Gudrun: Zur Bedeutung des Begriffs >Logismus< in den Philosophien und Wolhelm Diltheys, Paul Yorck von

Wartenburgs und Georg Mischs. In: Archiv für Begriffsgeschichte 55(2013), S. 223-235.

Maletzke, Erich: Siegfried Lenz. Eine biographische Annäherung. Klampen GbR 2014.

Müller, Fred: Siegfried Lenz. Deutschstunde. Interpretation von Fred Müller. Oldenbourg 1996.

Nelipa, Margarita: Killing Rasputin. The Murder That Ended The Russian Empire. Wildblue Press 2017.

Nordbruch, Claus Heinz Rudolf: Über die Pflicht. Eine Analyse des Werkes von Siegfried Lenz. OLMS 1996.

Peinert, Dietrich: 'Siegfried Lenz' Deutschstunde. Eine Einführung. In: Colin Russ(Hg.): Der Schriftsteller Siegfried Lenz *Deutschstunde*: Urteile und Standpunkte. Hamburg 1973, S. 149-178.

Petersen, Swantje: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Peter Lang 1995, S. 19-77.

Poulain, Elfie: Die didaktische Pragmatik und ihre Grenzen im Zeitroman von Siegfried Lenz. In: Germanica 14(1994)

Quack, Josef: Max Ludwig Nansen ist nicht Emil Nolde. Die *Deutschstunde* kein Schlüsselroman. In: Quack, Josef: Lesen um zu Leben. Aufsätze zur Literatur. Tredition 2021, S. 128-134.

Reber, Trudis: Siegfried Lenz. Colloquium Verlag Berlin 1973.

Reich-Ranicki, Marcel: Mein Freund Siegfried Lenz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 2006.

Rüden, Peter von / Wagner, Hans Ulrich(Hg.): Siegfried Lenz. Der Schriftsteller und die Medien. Hamburg; Nordwestdeutsche Hefte zur Rundfunkgeschichte 2(2004).

Schikowski, Michael: Misreading „Deutschstunde". In: Deutschlandfunk Kultur 2014.

Thomas, Helga: Der Übersetzer. Diskussionsbeiträge und

Informationen. In: Der Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenscahftlicher Werke 1(1971), S. 1-4.

Tumanov, V.: Stanley Milgram and Siegfried Lenz: An Analysis of *Detuschstunde* in the framework of Social Psychology. In: Neohilologus 91(2007), pp. 135-148.

Weber, Albrecht: Siegfried Lenz Deutschstunde. Oldenbourg 1975.

Weigelt, Nada: Späte Kritik an Lenz' „Deutschstunde". In: Westdeutsche Zeitung. 04.30.2014.

Wetzel, Hermann H.: Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccacio unc seinen Nachfolgern. In: Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte 5(1981), S. 393-414.

Yiu, Yvonne: Der Spiegel. Werkzeug des Künstlers oder Metapher der Malerei? Zur Deutung des Spiegels in Produktionsszenarien in der nordischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68(2005), S. 475-488.

김동조: 지그프리트 렌츠의 작품에 나타난 세대갈등과 화해 - 아버지와 자식 간의 관계를 중심으로. 실린 곳: 부산대학교 인문학연구소 73권(2013).

김동조: 죄에 대한 논쟁 - 지그프리트 렌츠의 『죄 없는 자들의 시대』를 중심으로. 실린 곳: 독어독문학 126권 (2013),

손택, 수전(이재원 옮김): 사진에 관하여. 이후 2005.

권민혜: 지그프리트 렌츠의 『독일어시간』에 나타난 에밀 놀데와 놀데의 그림. 고려대학교 대학원 2014.

3. 인터넷 자료

국립수산원:https://www.nifs.go.kr/src/li_kos/li_kos_life_01_04.html

(10.12.2021)

https://www.fotomosaik-erstellen.de/was-ist-ein-fotomosaik/)
(01.10.2021)

Zusammenfassung

Die historische Wahrheit und die literarische Wahrheit.

- *Deutschstunde*

nach der Debatte um Emil Nolde

Kim, Jisun

Germanistik

Seoul National Universität

Diese Arbeit versucht, Siegfried Lenz' *Deutschstunde* im Zusammenhang mit der aktuellen Debatte um den Roman neu zu lesen. Die Kontroverse entstand im Jahr 2013, als die verborgenen Nazi-Taten des Malers durch eine Biografie bekannt wurden, weil er bis dahin als Vorbild der vom diktatorischen Regime unterdrückten und verfolgten Hauptfigur des Romans gegolten hatte. In diesem Zusammenhang hat es einerseits viele Kritiken gegeben, dass Lenz Emil Nolde zum freiheitsliebenden widerständigen Künstler stilisiert habe. Andererseits wird aber auch behauptet, dass es ein Missverständnis über die Literatur sei, wenn eine fiktive Figur mit einer realen Person identifiziert wird. So stehen die Ansichten im scharfen Gegensatz zueinander.

Die vorliegende Arbeit geht aber davon aus, dass es dem Autor der Deutschstunde nicht darum gehen kann, Emil Noldes Leben

schönzuschreiben, noch darum, eine fiktive Welt, die wenig mit der realen zu tun hat, zu konzipieren. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Siegfried Lenz in seinen Essays mehrmals schreibt, wie schwierig die ganze Wahrheit der Wirklichkeit erfasst und mitgeteilt werden kann und wie wichtig es für die Literatur ist, sich mit der nicht leicht erfassbaren Wahrheit auseinanderzusetzen. Dies deutet darauf hin, dass *Deutschstunde* auch ein Versuch ist, die historische Wirklichkeit des zweiten Weltkriegs mit literarischen Mitteln wahrheitsgemäß wiederzugeben.

"Die Schwierigeiten beim Schreiben der Wahrheit", wovon Lenz in senen Artikeln und Aufsätzen spricht, hängen vor allem mit der Subjektivität und Relativität der menschlichen Erkenntnis zusammen, und diese Problematik wird im Roman auf verschiedene Art und Weise thematisiert. Zunächst erscheinen die technischen Medien wie Radio, Mikroskop und Kamera nicht als Mittel der Wahrheit, sondern als Instrument der Manipulation und der subjektiven Verzerrung. Darüber hinaus stellt Lenz auch das Wahrheitsstreben der Wissenschaft in Frage, indem er die Psychologie als vergeblichen Versuch karrikiert, das menschliche Innenleben mit ihrem eigenen sinnentleerten Jargon zu definieren. Der medialen und wissenschaftlichen Scheinwahrheit stellt Lenz die künstlerisch-ästhetische Wahrheit gegenüber, die im Roman vor allem durch die unsichtbaren Bilder des Protagonisten Nansen ausgedrückt wird. Und Lenz stellt seinem Roman die Aufgabe, genau diese Möglichkeit der Wahrheit zu realisieren.

Diesem Ziel soll vor allem seine besondere Erzählstrategie dienen, die sich durch die folgenden drei Elemente auszeichnet: 1. Mosaikartige Darstellung 2. Unzuverlässigkeit des Erzählers 3. Wiedersprüchlichkeit der Charakterdarstellung. Der Kern dieser

Strategie besteht darin, Leerstellen, Ambivalenzen und Unbestimmtheiten hervorzubringen (wie Nansens unsichtbare Bilder) und verschiedenste Deutungsmöglichkeiten zu bieten, die den Leser zum Nachdenken über das Erzählte hinaus anregen. Dies entspricht genau der Ansicht des Autors darüber, wie die ganze Wahrheit der komplexen historischen Wirklichkeit künstlerisch vermittelt werden kann.

In diesem Sinn kann man sagen, dass auch die weit auseinanderliegenden Meinungen in der Kontroverse um *Deutschstunde* für diese offene narrative Struktur sprechen, die bis vor der Veröffentlichung der neuen Nolde-Biografie nicht genug beachtet wurde. Die aktuelle Debatte erfordert also, den Roman auf Lenz' Auffassung der literarischen Wahrheit hin zu lesen und die Frage nach der Art und Weise, wie der Autor die historische Figur des expressionistischen Malers in eine fiktive verwandelt, neu zu beantworten, und es ist das Ziel dieser Arbeit, einen Beitrag dazu zu leisten.

Schlüsselwörter: Siegfried Lenz, Deutschstunde, Emil Nolde, Die Dabatte um Lenz' Deuschstunde, Unzuverlässiger Erzähler, Literarische Wahrheit
Studentennummer: 2019-25504