

거부된 悲劇, 선취된 訣別 —Lessing의 희극『민나 폰 바른헬름』—

임 한 순

(독어독문학과 조교수)

1. 독일 계몽주의 희극의 발전과 『민나』

희극을 고찰할 때 핵심을 이루는 기초개념 내지 관념으로는 웃음의 의미, 동기, 종류 및 효과를 비롯하여 희극성과 희극의 상호관계를 꼽을 수 있다. 이들을 기초로 개별 작품을 공시적·통시적으로 분류하여 희극의 하부 장르를 세분하고, 희극사의 기술로 관찰영역을 확대하기에 이른다. 우스운 장면을 많이 가진 희곡이 곧 희극은 아니다. 일반적이거나 특정한 의미의 웃음과 희극성에서 출발하여 희극작품이 구성되는 것이 아니라, 개별 “희극작품의 의도”¹⁾와 체제 속에서 비로소 희극성이 기능을 발휘한다. 희극성은 희극의 필요조건이지 충분조건이 아닌 것이다. 희극성은 작품의 전체 의도와 조화를 이룰수록 당연히 그 기능도 효과적이다.

문학사와 무대에서 생명력을 유지하는 희극작품에는 각기 다양한 ‘의도로서의 희극’이 희극성과 유기적으로 결합되어 있음이 논구되었다. ‘희극의 의도’ 내지 ‘희극이 지향하는 기능’을 중심으로 독일 근대 희극에 영향을 준 전거들을 살펴보면, 세계 희극사를 떠받치는 3대 작가—고대 그리스의 아리스토파네스, 16/17세기의 셰익스피어, 17세기의 몰리에르—를 지적하지 않을 수 없다.²⁾ 이들의 작품에서 드러나는 “의도”는 “비판과 이상향”³⁾이라는 말로 요약된 바 있다. 아리스토파네스는 폴리스라는 구체적인 사회의 질서와 평화를 깨뜨리는 구체적인 인물—『구름 Wolken』에서 소크라테스, 『개구리들 Frösche』에서 유리피데스—, 또는 상황—『리시스트라테 Lysistrate』에서 아테네 전쟁—따위를 공격하는

* 이 논문은 1993년도 서울대학교 발전기금 일반 학술연구비를 지원받아 작성되었다

본고는 총 3부로 예정했던 「Lessing의 『민나 폰 바른헬름』」 제2-3부에 해당한다. 제1부 「텔하임의 인식과정 Tellheims Erkenntnisprozeß」은 『獨逸文學』 제47집 (1991), 203-244면에 게재되었다

1) Helmut Arntzen: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968. Zit. nach Auszügen in: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, hg. v. Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn. Darmstadt 1975, S. 419-440, hier S. 424: “Intention der Komödie”.

2) 이들 세 작가에 관한 이하 평가는 위의 책 425-430 면 참조

3) 같은 책, 426면

반면, 셰익스피어의 희극은 역사적 구체성 대신 “세상의 다양성”을 보여준다. 이 차이는 우선 무대사건의 장소가 아테네에서 유럽 전역과 동화적 환상의 세계로까지 확대된 점에서 드러난다. 셰익스피어의 다양한 세계는 — 예컨대 『한여름밤의 꿈 A Midsummer Night's Dream』, 『십이야 Twelfth Night』 등에서처럼 — 대체로 착각과 오류에 빠진 사랑, 지배체제의 혼란이라는 두 가지 모티브를 중심으로 펼쳐지고, 이 혼란과 무질서가 자주 비극적 파탄을 예감케 하는 진지한 갈등까지 야기하다가 종국에 이르러 사랑의 힘으로 정상상태를 회복한다. 몰리에르 희극의 무대는 가정과 결혼으로 축소되었다 주인공들은 대체로 중용의 미덕에서 벗어나 극단을 달리으로써 이 작은 사회의 질서를 혼란에 빠뜨린다. 그 대표적인 예는 『위선자 Le Tartuffe』, 『인간혐오자 Le misanthrope』, 『수천노 L'avare』로서, 괴테의 표현을 빌자면 이들은 각기 “사회에 대한 [개인의] 철저한 적대감이 낳은 꿈쩍한 결과”⁴⁾를 보여준다.

독일에서는 시민문학이 본격적으로 꽂피기 시작한 18세기 계몽주의 시기에 이르러서야 비로소 근대적인 대중예술로서 무대극이 정착했다. 희극의 경우에는 강단 시학에서 출발한 고트쉐트가 몰리에르를 비롯한 프랑스 고전주의 희극을 귀감으로 연극 전반의 개혁에 진력한 결과, ‘작센희극’ 또는 ‘전형희극’이라는 ‘성격희극’을 크게 유행시켰다. 그의 주요 업적은 종래 희극의 즉흥극적 원시상태를 극복하고 이론과 공연의 통합을 실현한 것이다. 그는 확정된 대본을 중시하여 常備 공연목록을 마련하는 모범을 보였고, 즉흥극의 대표적 현상인 하인 광대역 Harlekin을 희극에서 추방했다. 그가 요컨대 ‘연극대본의 정착’을 시도한 것이 작품집 『독일 무대 Deutsche Schaubühne』이고, 평론집인 『비판적 문학예술 Critische Dichtkunst』 (1751)에서 연극이론이 정초되었다.⁵⁾ 『젊은 학자 Der junge Gelehrte』 (1747)를 비롯한 『자유사상가 Der Freygeist』, 『유대인들 Die Juden』 같은 렛싱의 초기 희극들도 이 범주에서 크게 벗어나지 못했다. 전형희극은 아리스토텔레스의 『시학』에서 유래하는 ‘신분조건’에 충실하다. 주인공은 신분상 저변계층에 속하기 때문에 이지적 판단력도 모자란다. 그는 기존의 세계질서와 가치체계에서 벗어난 반사회적 결함이나 오류 또는 편견과 고정관념을 거침없이 드러내어 주변을 혼란에 빠뜨리고, 그러한 실수와 우행으로 관객을 즐겁게 한다. 주로 인물 풍자로 실현되는 이러한 ‘조소희극’의 웃음은 관객이 느끼는 심리적 우월감에 근거한다. 흔히 남녀간의 오해에서 생긴, 외견상

4) 같은 책, 429면

5) Johann Christoph Gottsched의 업적에 관한 참조 Bernhard Greiner: *Die Komodie*. Tübingen 1992 (UTB 1665), S. 144 ff.; Eckehard Catholy: *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*, Darmstadt 1982 S. 11-56 —본 문단의 주요 독일어 용어 sächsische Komödie, Typenkomödie, Charakterkomödie, Standeklausel, Verlachskomödie, Überlegenheitstheorie, Kontrasttheorie, Inkongruenztheorie, deus ex machina

으로만 ‘진지한’ 갈등을 관객이 올림프스적 시각에서 웃으며 즐기도록 구성된 희극도 이를바 ‘우월론’, 또는 실제와 관념 사이의 괴리를 강조하는 ‘대비론’ 내지 ‘불일치론’으로 설명될 수 있다 어느 경우든 웃음의 대상은 전전한 상식에서 벗어난, 그러나 사회와 주인공 자신에게 파멸을 초래할 만큼 심각하지는 않은 결함과 악덕의 소유자들이며, 이들의 영향력도 파탄을 가져올 만큼은 강하지 못하다. 이들이 내적인 변화를 겪든 수전노 아르파공처럼 끝내 악덕에서 벗어나지 못하든, 갈등을 해소시키는 주체는 건강한 분별력을 지닌 주변 인물(들)이거나 ‘下降神/機昇神’ 같은 외부의 절대적 힘이다. 희극의 필수요건인 해피 엔딩은 결국 일시적이고 지엽적인 혼란과 무질서가 극복되고 기존의 정상적 가치와 사회질서가 더욱 굳게 다져진다는 예정조화론을 대변한다. 이로써 계몽주의 희극은 시민계층 관객의 교화와 동일성 확인에 기여하고자 한다.

체제수호 경향의 도덕적 補整手段(Regulativ)이었던 전형희극은 ‘감동희극’ 또는 ‘悲喜劇’을 거쳐 후기 렛싱의 유일한 희극 『민나 폰 바른헬름 Minna von Barnhelm』에서 결정적으로 수정되었다⁶⁾ 렛싱은 디드로 Denis Diderot (1713-84)가 『사생아 Le fils naturel』와 관련하여 표방한 ‘진지한 장르’를 받아들여 ‘진지한 희극’을 새로운 장르로 정립하려 했다 그는 이 장르가 인간의 본성과 진실, 즉 ‘미덕과 결함을 동시에 지닌 실제 인간’⁷⁾을 충실히 그려낸다고 믿었다. 인간생활의 실상에 접근한다는 일견 소박한 의미의 ‘진지한 희극’은 그러나 『민나』에 이르러 이론을 뛰어넘는 고도의 사회비판적 작품으로 형상화되었다. 이 작품의 인물들은 단순한 ‘개인’이 아니라 특정 ‘신분의 대변자들’이며⁸⁾, 따라서 이들의 희극

6) 이 작품에 이르기까지 독일 계몽주의 희극이 발전해온 과정을 여기에서 상론할 수는 없으나, 이론 및 공연을 포함한 고트세트의 선구적 작업과 더불어 요한 엘리아스 슐레겔(J. E. Schlegel)의 단막 운문희극 『벙어리 미녀 Die stumme Schonheit』 (1747)가 주요 이정표로 꼽힌다. 고트세트는 초기의 신분조건을 수정, 귀족계층까지도 희극적 인물의 범주에 포함시켜 사회 내지 정치 풍자극의 토대를 마련했고, 슐레겔은 극중인물들의 성격과 자질을 언어구사 능력과 결부시킴으로써 언어 자체를 행위의 지주로 승격시켰다. Bernhard Greiner 위의 책 143-168면 참조 문단 내 독일어 용어 rührendes Lustspiel, weinerliches Lustspiel, genre sérieux, ernsthafte Komödie, Commedia dell'arte.

7) G. E. Lessing: Werke, Bd. 4, S. 56 (= Abhandlungen von dem weinerlichen oder ruhrenden Lustspielen). “Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anstandigkeit und Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen.”

8) Vgl. Walter Hinck. *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart 1965, S. 299: “Die Personen des Lustspiels sind keine reinen ‘Individuen’ [...], sondern zugleich — Diderots Empfehlungen gemäß — Repräsentanten eines Standes, sind aber durch ihren Charakter und durch Zeit und Raum des Geschehens in ihrer Besonderheit umrissen”

적 결함도 개인적 성격의 탓일 뿐 아니라 사회계층의 문제로서 당대의 사회 내지 정치체제의 어두운 이면을 드러내기에까지 이른다 “진지한 회극은 전체로서 진지해지는 사회, 다시 말해 공공연히 문제성을 드러내는 사회가 초래한 결과”⁹⁾라는 아른첸의 진단이 바로 『민나 폰 바른헬름』에 해당한다 종전 작품들은 부분적인 문제, 대수롭지 않은 악습에 한정하여 회극성을 찾았다 그러나 사회가 전체로서—그러니까 의심의 여지가 없는 것으로 여겨지던 사회규범이나 가치가 악덕이나 결함으로 밝혀져—웃음의 대상이 된다면, 그러한 악덕과 결함은 이제 대수롭지 않은 것이 아니며 회극적인 것은 진지해진다 주인공 민나는 자칭 “진지하면서 동시에 웃을 수 있는”(IV 6 676) 인물로서, 비극성과 회극성의 아말감인 ‘진지한 회극’을 대표한다고 볼 수 있다 그녀가 약혼자 텔하임의 경직된 자세와 비극적 상황을 극복하기 위해 주도하는 극중극은 진지한 의도에서 연출되어 진지한 내용을 다루지만, 그 진행방식은 코메디아 델라르테풍으로 경쾌하고 변화무쌍하다. 이처럼 비극적 상황에도 회극성이 내재함을 알고 그것을 드러내어 웃음의 대상으로 삼으려는 자세는 기본적으로 계몽주의의 비판정신과 맥을 같이 한다 『민나』는 계몽주의가 놓은, 독일 ‘사회회극’¹⁰⁾의 효시이자 시대극 내지—특히 후세의 관객에게는—역사적 배경을 가진 대표적인 회극이다 “칠년전쟁의 가장 진솔한 소산”¹¹⁾이라는 괴테의 평가가 권위를 누려왔듯이, 이 작품은 등장인물과 그들의 상황, 극적 시간과 장소의 묘사 등에서 전후 프로이센 사회의 문제점들을 충분히 드러내고 있다

2. 비극적 갈등의 회극적 해결

2 1 표제의 복선적 의미

회극 『민나』의 중심행위는 텔하임의 인식과정과 민나의 계몽이라는 두 줄거리가 결합된 복선적 구조를 지니고 있다 2종의 표제 『민나 폰 바른헬름』, 일명 군인의 행복 *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück*은 이처럼 줄거리의 이중성을 함축함과 동시에 그

9) Helmut Arntzen: *Die ernste Komödie*, a.a.O., S. 438: “Die ernste Komödie ist die Folge einer als Ganzes ernsthaft, nämlich offenkundig problematisch werdenden Gesellschaft.”

10) 이를바 “진지한 회극 ernste Komödie”이라는 아른첸의 용어는 웃음의 대상이 사회 전체로 확대되었다는 사실을 적절히 반영하지 못하며, 성격회극에 대비되는 ‘상황회극 Situationskomödie’도 『민나』에 함축된 비판정신을 드러내기에는 역부족으로 느껴진다 비록 독일어 용어로 정착하지는 않았으나, ‘사회회극 soziale Komödie’을 이 작품의 장르개념으로 도입해도 좋을 것이다 다만, 독일어 용어 “Gesellschaftsstück”은 “Konversationsstück”的 동의어로서, ‘사회극’이 아니라 상류사회의 일상생활을 배경으로 삼는 가벼운 잡담 형식의 ‘社交劇’을 가리킨다

11) J. W. v Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 7 Buch.

밖에도 매우 다양하고 복잡한 연상들을 불러일으킨다. 텔하임의 운명을 지적하는 “군인의 행복”에 “민나 폰 바른헬름”이 앞세워진 것부터가 전래의 희극 體裁에 비춰 특이하다. 『베니스의 상인』이나 몰리에르의 『인간혐오자』, 『수전노』 등에서 확인할 수 있는 것처럼, 유럽 근대 희극에서는 대체로 주인공의 이름 대신 그의 희극적 결함을 가리키는 신분이나 성격의 특징이 표제로 사용되었으며, 이를 렛싱 자신도 초기의 여러 성격희극에서 답습했다. 이 전통을 따르자면, 희극성의 주역인 텔하임이 예컨대 “명예광 [또는· 명예로운 남자] Der Ehrenhaftे”¹²⁾나 ‘義人 Der Rechtschaffene’, ‘오만한 자 Der Stolze’ 등의 별칭으로 제목에 나타나야 할 것이다. 물론 이런 별칭도 반어적인 의미를 지니리라는 점에서 전래 희극의 관행과는 거리가 있다. 작센희극과 달리, 『민나』에서는 주인공의 성격에 근본적으로 웃음거리가 될 도덕적 결함이 있는 것이 아니라, 오히려 자신의 불행을 과장하거나 미덕을 독점하려는 성향이 바로 텔하임의 단점으로 묘사되기 때문이다. 이를테면 “관용의 독점”¹³⁾을 고집하는 것이 그의 주요 결함이고, 민나는 약혼자의 이러한 희극적 결함을 드러내 보여줌으로써 희극이 중개해야 할 인식의 주체가 된다. 렛싱은 그러니까 표제를 통해 희극의 계몽 기능을 전면에 내세운 것이다.

제목에 함축된 작가의 의도는 그의 영향미학적 성찰에서도 유추할 수 있다 『함부르크 연극평론』에 따르면, 희극은 경멸적인 조소 대신 흔쾌한 웃음을 통해 관객에게 교훈을 주어야 한다

희극은 웃음을 통해 교화하려는 것이지 비웃음에 의해서가 아니다 희극의 일반적이고 진정한 효용가치는 웃음 자체에 있고, 또 우스운 것을 깨닫는 우리의 능력을 훈련하는 데에 있다. 우스운 것이 여하한 모습의 격정과 관행에 가려져 있을지라도, 그것이 더욱 나쁜 성품 또는 좋은 성품들과 어떻게 뒤섞여 있을지라도, 심지어 엄숙하게 얼굴을 찌푸려 짓는 진지한 주름살 속에서라도, 희극은 우스운 것을 손쉽고 재빠르게 알아차릴 능력을 훈련시켜야 한다 ¹⁴⁾

렛싱의 희극이론의 정수를 담고 있는 이 귀절은 집필 시기가 『민나』와 같을 뿐 아니라, 주인공의 희극적 결함 및 이를 드러내는 민나의 역할을 적확하게 설명한다는 점에서 작품 해석에 긴요한 토대를 제공한다. 돈과 명예를 잊은 텔하임은 사회 통념에 따라 자신이 완

12) Emil Staiger. *Die Kunst der Interpretation*. München 21974, S. 68.

13) Jurgen Jacobs: *Lessing*. München und Zürich 1986, S. 71.

14) Gotthold Ephraim Lessing: *Werke* [...] hg. v. Herbert G. Gopfert. 8 Bde. Bd. 1-6. München 1970 ff. Bd. 4, S. 363 (*Hamburgische Dramaturgie*, 29 Stuck): “Ihr [der Komödie] wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lacherliche zu bemerken; es unter allen Bemantelungen der Leidenschaft und Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken.”

전히 불행에 빠져 있다고 주장하지만, 민나는 이러한 “진지한 주름살”의 이면에 도사리고 있는 ‘희극적인 과장’을 지적한다. “그건 과장이 아닌가요? 그리고 과장은 언제나 우스꽝스러울 수 있다는 것이 저의 잘못된 생각일까요?” (IV 6, 677) — 여기에서 민나는 작가가 정의한 희극의 기능을 수행하는 셈이다

희극의 교육적 기능이 민나에 의해 구현된다는 사실은 두 측면에서 확인된다. 그녀는 ‘과장이 지닌 희극성’을 깨닫게 함과 동시에 해학과 포용의 웃음이 사태를 올바로 판단케 하는 수단임을 몸소 실증해 보인다 인식을 중개하는 웃음 자체에 희극의 효용성이 있다 하였듯이, 민나는 절망과 희의에 사로잡힌 텔하임에게 생산적인 웃음의 기능을 다음과 같이 설명한다 “웃음은 역정보다 우리를 훨씬 더 현명하게 해줘요 [...] 당신의 웃고 있는 애인이 당신의 상황을 당신 자신보다 훨씬 더 올바르게 판단하거든요.” (IV 6, 676 f.) 여기에서 홍보되는 웃음은 인습과 타율을 정신적으로나마 극복하는 해학(Humor)의 표현임과 동시에, 개인의 자주적 판단을 존중하고 그 가치를 깨닫게 하는 인식수단이다 그러한 웃음을 소령에게 가르치려는 민나는 렉싱이 추구한 “진정한 희극”¹⁵⁾의 화신이자 희극성을 드러내 보여주는 인식의 중개자로서 계몽의 주체가 된다. 민나와 텔하임의 관계는 그러니까 작가가 연극이론가로서 강조한, 희극과 관객의 관계에 상응한다

민나가 시도하는 계몽의 의미와 과정은 표제의 후반부인 “군인의 행복”에 의해 사회적인 배경을 얻는다 “행복”은 “군인”이란 규정어로써 한정 및 구체화되어, 남녀 주인공의 결합과 관련된 특별한 상황과 과정을 암시한다 더욱이 렉싱은 1768년에 탈고·초연된 이 희극의 시대적 배경을 부각시키기 위해 칠년전쟁이 끝난 해를 지적, 제목 밑에 “1763년 완성”이라는 이례적인 허구의 주석을 붙였다. 전쟁터가 본연의 활동무대인 군인들에게 행복이란 통념상 전투에서의 공적과 그 결과로 얻게 되는 지위 상승이나 물질적인 소득에 있을 터이다 그런 의미의 행복과 행운을 만끽해온 인물은 그러나 텔하임이 아니고 베르너 상사다. 여관주인이 당사자의 면전에서 자신있게 밝히듯이, “그는 전쟁 중에 전리품으로 한 밀천을 잡았고”(III 4, 649), 실상 그 덕으로 객기어린 의협심과 富도 과시할 수 있으며, 프란치스카를 아내로 얻은 뒤 새로운 전장을 꿈꾸며 “10년이면 당신은 장군 부인이거나 과부요!”(V 15, 704)라는 환호로 작품에서 마지막 발언권을 행사한다. 텔하임을 지칭한 “군인의 행복”이란 따라서 반어적인 표현이다.¹⁶⁾ 그는 終戰과 함께 타의로 전역당

15) Vgl. G. E. Lessing: *Werke*. Bd. 4, S. 56 “익살극은 단지 웃음만을 유발하려 한다 감상적 희극은 감동만을 추구한다 그러나 진정한 희극은 두 가지를 모두 실현하려 한다 [...] das *Possenspiel* will nur zum Lachen bewegen, das *weinerliche Lustspiel* will nur rühren, die wahre *Komödie* will beides.”

16) Vgl. P. Ch. Giese: Glück, Fortune und Happy Ending in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: *Lessing Yearbook* 18 (1986), S. 21-46, hier S. 22, 26 f.: “군인의 행복이란 [...] 종전 후 군인들이 처한 상황에 관한 일종의 반어적 은유일 것이다 Soldatenglück [...] wäre eine ironische

한 뒤 생존의 토대를 잊은 불운한 장교의 표본으로 등장한다. 그는 비록 혐의가 풀려 프로이센 왕으로부터 복권과 함께 복직 제안까지 받지만, 민나의 은밀한 소망과 그 자신의 변화한 신조에 따라 이 제안을 거절한다. ‘군인’ 텔하임은 군인의 신분과 자부심을 청산하고서야 진정한 행복을 얻는 것이다. 군인의 “행복”은 물론 ‘행복 Glück’ 일 뿐만 아니라 — 리코 대위에 의해 도입되는 도박의 모티브에서 강조되듯이 — ‘행운’ 또는 변덕스러운 ‘행운의 여신 Fortuna’ 일 수도 있다.¹⁷⁾ 텔하임이 민나의 사랑을 얻게 된 본래의 계기는 그가 점령군 사령관으로서 실천한 인간애인데, 바로 이 미덕은 그를 파멸의 위기에 빠뜨리기도 했다.

이처럼 제목을 비롯하여 작품 전체에 지배적으로 나타나는 행복 내지 행운의 개념에 차안한 기체는 회극 『민나』의 중심 줄거리를 “행복을 위한 유희”이자 민나가 주도하는 “계몽의 유희”라고 특징지었다. 이 계몽은 텔하임이 “스스로 초래한 미성년 상태로부터 탈출구”를 찾아낼 때, 그리하여 자신의 진정한 행복이 “시민적·사회인 면모”¹⁸⁾를 지닌 현상이고 착한 아내와 성실한 친구가 바로 행복의 실체임을 깨달을 때 달성된다는 것이다. 신의 섭리나 “예정조화” 대신 우연이 주인공들의 행불행을 지배한다는 퓌초의 진단¹⁹⁾을 우리는 이미 거부한 바 있거니와, 우연과 혼돈의 법칙보다는 행복을 찾는 유희를 강조하는 편이 더 설득력이 있다. 그러나 칸트에게서 차용한, “자초한 미성년 상태”라는 성격 해설만으로 텔하임의 객관적 상황을 적절히 설명할 수 있는지는 의문이다. 그가 “추상적 개념들에 굽복” 하여 “자주성을 포기했다”거나, 그의 자세가 “마조히스무스(파학대음란증)와 오만의 기이한 혼합”²⁰⁾으로 이루어졌다는 식의 극단적인 어휘들은 갈등의 원인을 오직 개

Metapher fur die Situation der Soldaten nach Kriegsende [...]” 2중의 표제에서 일차적으로 ‘민나’는 原題이고 ‘군인의 행복’은 副題로서, ‘또는/일명 auch ... genannt’을 뜻하는 접속사 ‘oder’에 의해 양자의 상호 교체 가능성이 암시되어 있다. 그러나 ‘oder’를 엄격히 해석하여 상반의 의미(= ‘또는’)를 강조할 경우, 작품의 제목은 ‘여인의 사랑’과 왕명을 따르는 ‘군인으로서의 출세’ 사이에서 양자택일해야 하는 텔하임의 상황을 가리킬 수 있다. 또 ‘oder’를 상반의 의미가 없는 말로 이해하면, 양자는 동의어가 되어 ‘민나는 군인 텔하임의 행복’이라는 의미의 제목이 나올 수도 있다.

부제 “군인의 행복”을 렛싱은 아마도 영국 작가 Thomas Otway의 회극 *The soldier's fortune* (1681)에서 차용했으나, ‘fortune’과 ‘Glück’이 모두 부정적 내지 반어적인 의미로 쓰였다는 것 외에 두 작품 사이에 내용상의 유사점은 거의 없다. Vgl. J. Hein (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm*. Stuttgart 1977, S. 42.

17) Vgl. ebd., S. 23 f

18) 이상 인용, 같은 곳 32면 이하

19) 본고 제1부 「텔하임의 인식과정」(『獨逸文學』 제47집 (1991)) 217면 이하 참조

20) P. Ch. Giese: Ebd., S. 32 “Er hat auf Autonomie verzichtet [...] Das Individuum unterwirft sich der Gewalt abstrakter Begriffe [...] Tellheim flüchtet sich in eine Haltung, die ein merkwürdiges Gemisch aus Masochismus und männlicher Hybris darstellt [...]”

인적인 성격상의 결합에서 찾을 때에만 타당성을 지닌다 민나의 계몽은 부분적으로는 일종의 성격개조 작업으로 보일지도 모른다 그러나 실제로 그 배경에는 시종일관 사회와 개인의 갈등이라는 근대 희곡의 고전적 구도가 도사리고 있다

2 2 명예개념의 두 측면

핵심 갈등의 구조를 사랑과 명예의 대결로 보든 행복을 위한 유희로 보든, 민나와 텔하임이 극복해야 할 최대의 난관은 개인의 행복을 위협하는 명예개념이다 역사적으로 명예는 텔하임 개인의 망상이 아니라 외부로부터 부여된 객관적 가치이자 실체적 구속력을 지닌 사회규범이었다 그의 행동을 좌우하는 명예는 일찍이 슈톨테가 제안한 대로²¹⁾ “외적 명예”와 “내면적 명예의식”으로 구분할 수 있을 것이다 주인공이 자신의 불행한 처지를 설명할 때마다 입에 담는 손상된 “명예”는 사회적 명망과 평판을 뜻하는 ‘외적 명예’이다. ‘내적 명예의식’은 그의 가부장적 책임감과 보편적 인간애를 밀받침하는 윤리의식으로, 이는 “양심의 소리”(VI 6, 680)나 “동정심/연민”(V 5, 690)과 동일한 범주에 속한다. 연인을 불행에 끌어들이지 않기 위해 결혼을 포기하는 것을 텔하임은 “명예가 명령하는 바”(VI 6, 675)라고 말하는데, 그러한 명예의식은 타율적 사회규범이자 동시에 사랑보다 순수하고 넓은 인간애와 가부장적 책임감의 근원이다 명예개념의 두 측면은 차이는 있지만 모두 주인공의 사회적 신분과 성격을 동시에 특징짓는 규범으로서, 동전의 양면처럼 불가분의 상태로 결합되어 그의 의식과 행동을 지배한다

종래의 작품 분석에서 자주 오해되거나 소홀히 다뤄진 부분이 외적 명예의 의미와 비중이었다 오해는 극적 사건의 발단부, 즉 前史가 뒤늦게 4막에 위치한 데서 주로 야기되었다 명예손상이 초래한 텔하임의 상황은 민나가 생각하는 것보다 훨씬 더 심각하고 비극적이다. 그런데 이러한 사실이 작품 후반 이후에야 비로소 밝혀지기 때문에, 관객은 소령의 여러 상대역들인 하인 유스트, 마를로프 대위 미망인, 베르너 상사, 민나의 관점과 경험에 따라 그의 장단점을 과악하도록 유도된다 관객은 소령의 과거에 관한 사전 지식이 없으므로, 그가 미덕의 독점욕이라는 사소한 결함 때문에 결혼을 거부하다가 결국 속임수에 넘어가 설복당한다는 착각에 빠지기 쉽게 되어 있다 이러한 구조상의 특징과 그 의미는 뒤에 자세히 검토하게 될 것이다.

사건의 배경은 그가 민나의 고향 작센에서 전시 점령군 지휘관으로 근무하던 때로 거슬

21) Heinz Stolte: Lessings 'Minna von Barnhelm' In: *Zeitschrift für Deutsche Bildung* 17 (1941), S. 71-80 Zit nach Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm* Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, hrsg. von Horst Steinmetz, Königstein/Ts., S. 90-94, hier S. 90: "Wir müssen eine innere Ehrenhaftigkeit von einer äußeren Ehrenhaftigkeit unterscheiden, wenn auch nur, um zu erfahren, wie sehr beide für Tellheim untrennbar verbunden sind"

려 올라간다 점령지에서 “전시 군세를 극도로 엄격하게, 가차없이 현금으로 징수하라는 명령을 받았던”(IV 6, 677) 그는 주민들의 궁핍한 사정을 고려하여 액수를 가능한 한 낮췄고, 그래도 부족한 금액을 자신의 사재를 털어 대납하는 대신 신분회의의 어음을 받았다. 이러한 인도주의적 행위로 그는 전쟁이 끝나고 부대가 해체된 뒤 정산과정에서 당국의 의심을 사게 된다 그가 현지 주민들에게 지나치게 관대했던 대가로 어음을 받았다는 것이다. 요컨대 그는 귀족이자 장교로서 왕명에 거역하여 의무를 태만히 했음은 물론, 독직과 횡령으로 국가에 손실을 끼쳤다는 누명을 쓰게 되었다.

그래서 어음은 내 손을 떠났고, 해당 금액이 지불되더라도 분명 내게 지불되지는 않아요—이 때문에 나는 명예를 손상당했다고 생각하는 것이오, 아가씨 면직 때문이 아니오. (IV 6, 678)

독직 혐의가 바로 치명적인 명예상실을 의미한다는 사실은 5막에서도 밝혀진다. 텔하임은 군당국이 “치욕스런 혐의로 명예를 손상시킨 것”(V 9, 697)을 끝내 납득하지 못하여 왕의 친서마저 찢어버릴 생각을 하기에 이른다.

이러한 명예는 내면성의 범주에 속하는 “주관적 도덕률”²²⁾도 아니고, 장교에게 요구되는 신분상의 명예만도 아니다. 독직 혐의와 관련하여 명예개념을 법률적인 의미로 해석해야 한다는 미헬젠의 견해²³⁾는 전적으로 타당하며, 더욱이 작가 당대의 판행과 제도가 고려되어야 한다. 텔하임이 강조하듯이, “명예는 우리의 양심의 소리나 몇 안되는 의로운 사람들의 보증이 아니라”(IV 6, 680) 왕과 동료 귀족들의 판단과 여론에 좌우되던 가치 개념이었고, 렛싱의 동시대인들에게는 “왕정체제의 국가를 유지하는 정치적 원칙”²⁴⁾이었다.

절대주의 시대에 경제적으로 점차 왕에게 의존하게 된 귀족층은 더구나 명예의 원칙에 의해 두 가지 양태로 왕에게 종속되었다. 첫째, 명예의 개념에는 왕에 대한 전통적 충효사상이 계승되고, 둘째, ‘명예’는 왕의 ‘총애 표시’의 전제이자 왕이 하사하는 직책의 전제다

22) Benno von Wiese. *Lessing. Dichtung, Asthetik, Philosophie*. Leipzig 1931, S. 42 비제에 따르면, 소령의 명예개념은 “주관적 원칙”으로서 “사회적 세계”에 대립되며, 그는 “주관적 도덕률을 사회적 척도 및 가치와 대결시킨다” Ebd., S. 40 “Tellheim [spielt] mit seinem Ehrbegriff das subjektive Prinzip bewußt gegen die gesellschaftliche Welt aus”. S. 42 “Als ein Mann von Charakter stellt Tellheim [...] das subjektive Sittengesetz hart und unbeugsam den sozialen Maßen und Werten gegenüber.”

23) Vgl. P. Michelsen: Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973), S. 192-252, hier S. 198: “Sein Ehrbegriff ist somit im juristischen Sinne zu verstehen.”

24) W Barner u. a.. *Lessing Epoche—Werk—Wirkung* Munchen 1975, S. 226: “Diese Ehre [...] galt für die Zeitgenossen als das staatserhaltende politische Prinzip monarchischer Staaten.” Vgl. dazu Montesquieu: *Vom Geist der Gesetze* Stuttgart 1967, S. 124, 128, 134.

따라서 텔하임처럼 영지가 비교적 작은 귀족에게 명예는 신분에 어울리는 생활을 보장해주 는 물질적 토대이다²⁵⁾

지방귀족 출신의 장교 텔하임이 집착하는 명예는 그러니까 그가 신분을 유지하고 공인으로 인정받으며 생존하기 위해 반드시 필요한 객관적·실체적 가치이다. 그의 경우 명예가 회복되면 돈 문제는 저절로 해결되며, 진정한 명예회복에는 압류된 재산을 돌려받는 것까지 포함된다. 이것은 그가 돈과 명예를 하나로 간주하는 데에서도 드러난다. 그는 자신에 대한 조사가 왕명으로 중지되었다는 사실을 국방상으로부터 통보받았고, 이로써 그는 스스로 포기했던 활동의 자유를 되찾지만 아직 만족하시 못한다 “그들이 내 소유재산을 그렇 게 치욕스럽게 억류하고 있는 한, 내 명예의 회복이 완전무결하게 이뤄지지 않는 한”(IV 6, 680). 자신은 민나와 결혼할 수 없다는 것이다. 명예가 모든 문제의 관건이자 재산권 회복의 전제라는 사실은 복권을 알리는 왕의 칙서(V 9 693)에도 반영되어 있다. 칙서는 1) 소령의 “명예를 염려해 하던 추문”이 해명되었다는 소식을 시작으로, 2) 차압되었던 어 음의 인도 및 대납 금액의 지불 3) 건강상태에 따른 재복무 여부 등 세 가지 사항을 통지 내지 문의하는 내용으로 되어 있다. 문맥으로 보아 왕은 텔하임의 명예를 최우선적으로 우 려해 왔고, 그래서 이 문제를 맨 먼저 지적한다. 텔하임의 외적 명예는 이처럼 개인의 영 향력 밖에 있으면서 운명을 좌우하는 타율적 규범이다. 그는 프로이센을 완전히 등지지 않 을 바에는 명예회복을 위해 필사적으로 나서지 않으면 안된다. 완전한 복권이 이뤄질 때까 지 현지를 떠나지 않겠다고 그가 서면으로 자진 서약한 것도 그러한 사정을 반영한다. 억 울하게 누명을 쓴 그로서 국왕의 “자비” 대신 “정의”를 요구하는 것은 당연하며 비굴하게 “달아나기보다 차라리 중상자들의 눈앞에서 비참하게 죽어 쓰러지겠다”(IV 6, 680)는 결 의도 민나가 생각하듯 외고집이나 오만으로 치부될 수 없다. 요컨대 외적 명예는 — 텔하임의 경우에는 실제 인격이나 행동과 무관하게 — “세상의 눈”에 비쳐지는 신분증명서 같은 것으로서, 사회생활의 필수조건이자 의미있는 생존의 전제조건이다.

사회적 명예가 이처럼 허상이 아니듯이, 주변인물들에게 누를 끼치지 않으려는 텔하임의 내적 명예의식도 당대 인습과 관행에 비추어 보면 허영이나 오만이 아니다. 3막에 이르기까지 그는 남의 희생을 대가로 이익을 취하지 못하는 인물로 묘사될 뿐더러, 그러한 가부장적 덕목에 의해 비로소 주변인물들의 신뢰와 사랑을 받는다. 특히 민나는 점령지

25) W. Barner u. a.. Ebd.: "Durch das Ehrprinzip wurde der Adel, der zur Zeit des Absolutismus zunehmend in wirtschaftliche Abhängigkeit vom König geriet, in zweifacher Weise an den König gebunden. Zum einen lebt im Ehrbegriff der traditionelle Treue- und Pietatsgedanke gegenüber dem König fort, zum andern ist die 'Ehre' Voraussetzung für königliche 'Gunsterweise' und für ein vom König honoriertes Dienstverhältnis, also im Fall eines minderbeguterten Adligen wie Tellheim die materielle Basis eines standesgemäßen Lebens."

군세와 관련한 소령의 조치에 감동하여 적이자 외지인인 그를 만나보기도 전에 이미 사랑하게 되었고, 그리하여 “사랑하겠다는 굳은 의도를 가지고”(IV 6, 679) 초대도 받지 않은 채 생면부지의 그를 찾아갔었다. 그녀의 사랑은 상대방의 인도적 결단에 대한 공감에서 축발되었기에 이해타산을 넘어선 감정이며, 이를 축발한 소령의 보편적 인간애와 마찬가지로 타율적 인습에 배치된다.

가부장적 책임감과 자존심은 소령의 도덕적 순수성을 지탱하는 힘이기도 하다. 그가 만약 하인의 무료봉사와 부하의 돈을 일방적으로 받아들이거나 심지어 요구한다면, 그의 성격의 일관성과 도덕성은 무너지고 희극적 긴장도 ‘의살극’ 수준으로 변질될 것이다. 렛싱이 “진정한 희극”을 위해 비판한, “웃음만을 축발하려는” 의살극의 흔적으로는 여관주인과 리코 대위를 꼽을 수 있다. 웃음과 감동을 동시에 주는 점에서 텔하임은 유스트와도 비교될 수 있겠고, 실제로 두 사람의 공통적인 미덕이 “진실성”이라는 사실이 여러 차례 주제화되어 있다. 3막 첫 부분을 길게 차지하는 유스트와 프란치스카의 티격태격 끝에 후자는 진실성을 하찮게 여겼던 자신을 후회하고(III 3, 646), 이어 같은 막 마지막 장면에서는 민나가 소령에게서 “진실한” 남자를 재발견한다. 3막의 처음과 끝을 차지할 만큼 강조된 진실성의 미덕은 내적 명예의식의 결과이거나 동의어로 볼 수 있다. 그러나 주인과 하인이 때로 이 미덕을 놓고 경쟁을 벌이더라도, 그들의 언어와 인식능력은 신분의 차이 만큼이나 서로 다르다. “당신의 야비함 때문에 내 건강을 해칠 필요야 있겠어?”(I 2, 608) — 이렇게 말하며 유스트는 여관주인이 권하는 화해주를 받아 마시는데, 물론 그는 화해할 생각은 추호도 없이 구두쇠 주인의 아까운 술만 축낸다. 여기에서처럼 그는 전래 희극의 하인 계층에 어울리게 때로 일관성 없이 처신하고, 베르너 같은 말벗을 만나면 여관주인의 딸을 망쳐 복수하자고 제의하기도 한다. 그러나 귀족이자 장교인 텔하임은 그럴 수 없다 사회적 신분이 양심과 더불어 그의 행동을 제약하기 때문이다.²⁶⁾ 같은 이유로 그는 자신의 애정을 주장하지도 연인의 사랑을 받아들이지도 못하며, 그의 그러한 극기와 체념에서 민나는 비할 데 없이 “진실하고 고매한 남성”(III 12, 662)을 확인한다.

세인의 눈에 범죄자로서 명예를 상실한 텔하임은 객관적으로 결혼 자격이 없으며, 그런 상황에서의 결혼은 그의 내적 명예의식이 받아들이지 못한다. 명예개념이 허상이 아니라 이처럼 위력을 지닌 당대의 실체적 진실이고 부분적으로는 시공을 뛰어넘는 미덕이라면, 그것을 극복하고 사랑을 실현하려는 민나의 의지와 계략은 어떻게 이해해야 할 것인가? 정략결혼을 당연시하던 귀족계급의 관행에 비추어, 그녀의 사랑은 인간 본성이 추구하는 행복의 실체이자 소박한 여인의 절실한 감정이다. 그러한 시민적 행복 추구를 옹호하고

26) Vgl. Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*, S. 73: “Er ist der Herr, und was die Untergegebenen sich erlauben dürfen, liegt außerhalb seiner Existenz.”

구체적 ‘인간’을 관찰하기 위해 민나는 사회규범인 명예가 절대적 진실이 아니라 허상임을 밝혀야 한다 그녀는 내적 명예의식 또는 진실성도 남성이 독점할 일방적인 덕목이 아니고 평등을 전제한 사회 구성원 상호간의 생활규범일 것을 요구한다 1) 주인과 하인의 관계는 지배와 예속 대신 신의로, 2) 상관과 부하의 관계는 명령과 복종 대신 사나이들의 우정으로, 3) 남녀의 사랑은 보호와 피보호 대신 행불행을 공유하는 상호 의존관계로 발전해야 한다는 것이 작품의 중심 주제이자 교훈이다²⁷⁾ 점층적 인식 및 계몽의 과정에서 마지막 셋째 단계의 주역을 맡는 민나의 역할은 ‘실상의 허상화’ 또는 선구적 ‘우상 파괴’와 이에 힘축된 새로운 시민사회 윤리의 홍보로 규정할 수 있을 것이다

2 3 갈등의 비극성과 희극적 구도

『민나 폰 바른헬름』은 중심 갈등의 진지성에 비추어 “가까스로 모면된 비극”²⁸⁾이라는 평가를 받아왔다. 비극은 대립하는 두 가치가 실체적 진실일 때 성립한다 작가 자신이 “희극”이라는 부제로 장르를 밝혔음에도 불구하고, 작품 속의 갈등은 사회적 필연과 인간적 윤리법칙 사이의 대립이라는 고전적인 비극의 구도를 보여준다. 텔하임이 고수하는 명예는 성격상의 결함이 아니라 객관적 가치 및 미덕이자 더 나아가 인간다운 사회적 존립의 필수 요건인데, 이 명예개념에 개인적 행복의 전제인 사랑이 대립하여 화해가 불가능한 것처럼 보이기 때문이다 이에 민나는 우상화된 이념에 예속되기를 거부하고 이념의 진위를 물어 소령을 설복하려 한다. 그러나 비극이 우연이나 국왕의 하강신적 개입으로 방지되는지, 아니면 민나의 노력으로 ‘거부’ 되는지에 관해서는 아직도 논란이 그치지 않고 있다. 보혁 양진영의 대립이 이 문제의 해석을 좌우해왔다고 해도 과언이 아니다 이 논쟁은 우선 작품내재적 구조분석을 통해 검토되어야 한다.

첫 재회 장면에서 결혼이 불가능함을 설명하기 위해 텔하임이 자신의 전도양양했던 과거 모습과 현재의 비참한 상황을 대비하자, 민나는 “그것 참 비극적으로 들리네요!”(II 9, 641)라고 적잖이 반어적으로 대꾸한다. 관념 대신 실제를 직시하려는 민나에게는 소령의 불행도 오히려 행복의 징후일 수 있다. 그가 면직과 명예 손상을 통탄하지만, 그녀로서는 남편을 지체 높은 사람들과 나누어 가질 필요 없이 독점하게 될 터이니 다행이고, 한쪽 팔이 불구인 것은 아내로서 매맞을 염려가 없겠으니 다행이고, 거지라지만 과거 그가 대납한 군세를 갚으려고 백부가 오는 중이라는 것이다(IV 6, 676 f.). 불행을 웃어넘길 수 있는 민나의 여유와 아량은 좌절과 배신감에 사로잡혀 사태를 올바로 보지 못하는 약혼자를 단연 능가하는 것처럼 보인다. 텔하임의 상대역들은 여기에서처럼 자주 그의 비장한

27) 본 논문 제1부 “렛싱의 〈민나 폰 바른헬름〉 (I) 텔하임의 인식과정” 獨逸文學 47집, 223면
이하 참조.

28) H. Schlaffer, a.a.O , S. 95. “Die Komödie *Minna von Barnhelm* ist eine vermiedene Tragödie.”

어조를 조롱조로 논평, 그가 반복하여 입에 담는 비극적 상황인식에 이의를 단다. 옛 부하의 도움을 거절하며 약혼반지를 저당잡히는 그의 재정적 곤경은 하인 유스트에게 회화적으로 비치고(II 12, 622 f.), 충직한 베르너까지도 소령의 어음 문제가 해결되었다는 소문을 들은 뒤로는 그의 다급하고 진지한 어조를 조롱하기 시작한다 “오 비참하셔라!”—“오 기쁘셔라!”(V 1, 685)

텔하임의 부자연스럽고 자의적인 어법과 민나의 자연스럽고 무의식적인 “마음속의 말”은 심지어 “고전주의풍 비극의 캐케묵은 궁정어법과 회극의 시민적 언어”²⁹⁾를 각각 보여준다는 평가를 받기도 했다. 그러나 텔하임의 경직된 언어가 그의 신분상 우월감이나 융통성 없는 성격만을 반영하는 것은 아니다. 정다운 말씨는 그에게도 친숙하고 달콤하지만, 그의 비판적인 상황인식이 어조에 영향을 미친다고 보는 편이 더 타당하다. 그의 심리가 언어에 반영된 대표적인 예를 두 주인공의 첫 재회 장면에서 볼 수 있다.

폰 텔하임. (등장. 그녀를 보는 순간 달려가서) 아! 당신이군요, 민나!—
 아 가 씨. (그를 향해 달려가며) 아! 당신이군요, 텔하임!—
 폰 텔하임. (갑자기 멈칫하고는 도로 물러서며) 용서하십시오, 경애하는 아가씨,—폰 바른
 헬름 영애를 여기에서 뵙게 되다니—(II 8, 637)

약혼녀를 발견하는 순간 무의식중에 튀어나온 개인적이고 친밀한 애칭을 텔하임은 곧 타인 사이의 귀족 남녀에게 어울리는 정중한 어조로 바꾸어, 개인 감정을 포기하고 사회 인습을 존중하는 자세를 보여준다. 이 장면은 우선 두 남녀의 애정이 진솔하고 깊으며, 그만큼 상황에 의해 강요되는 결별의 고통이 크고 비극적임을 암시한다. 그러나 텔하임의 의례적인 어조에서 동시에 느껴지는 회극적 여운은 비극 상황을 해학과 풍자로 극복케 하려는 회극 작가의 의도를 짐작케 한다.

갈등과 그 원인이 점차 밝혀지면서 텔하임이 처한 상황의 비극성도 구체적으로 드러난다. 그가 사회적 평판을 무시하고 범죄자의 누명을 쓴 채 결혼한다면, 두 사람은 아마도 주변의 멸시를 피해 은둔하거나 프로이센을 떠나야 할 것이다. 그가 끝내 결혼을 포기할 때의 비극은 더욱 확실해 보인다. 약혼반지를 저당잡혀 숙박비를 지불하는 그는 이미 자살을 염두에 둘 만큼 상실감과 절망과 빠져 있거니와, 막강한 재력과 영민한 혜안을 지녀 세상에 거칠 것이 없는 듯한 민나도 곧 비극의 심연을 체험한다. 그녀가 약혼자를 잃을 때 겪을 정신적 파탄은 여관주인이 일종의 ‘담넘어 보기 Mauerschau/Teichoskopie’ 기법으로 전달하는 환각장면(III 3, 646 f.)에 실감나게 묘사되어 있다. 소령이 결별을 선언하며 손을 뿌리치고 나가자, 충격을 받은 민나는 정신이 혼미해져 몽유병자처럼 혼매며 사

29) Jürgen Schroder: Lessing. *Minna von Barnhelm*. In: *Die deutsche Komödie*, hg. v. W. Hinck Düsseldorf 1977, S. 49-65, hier 58.

람도 알아보지 못하더라는 것이다.

이러한 비극적 상황이 반전되려면, 대립한 두 가치 가운데 한쪽이 허위로 드러나거나 갈등의 당사자 한쪽이 물러서야 한다. 민나가 인위적인 거짓 갈등을 도입·전개·해소함으로써 진행되는 극중극은 동일한 사물에 관한 관객과 극중인물 사이 또는 극중인물들 상호간의 인식 차이에 기초한다. 갈등을 해소할 목적으로 도입된 이 반지계약은 그러나 전통적인 회극의 기법과 구도를 따르고 있을 뿐, 비극적 갈등을 원천적으로 극복하는 수단은 아니다. 어음에 관한 당국의 오해와 반지에 관한 소령의 오해는 직접 연관이 없기 때문에, 반지 속임수에 의한 회극행위가 효과적으로 진행되어도 비극적 갈등의 근본 원인이 제거되지는 않는다.

실상과 허상의 대비는 반지 모티브에 국한되지 않고, 극적 사건 전체와 그 배경 사이의 괴리에서도 나타난다. 무대 사건이 진행되기 전부터 갈등의 원인은 실제로는 이미 존재하지 않는다. 비극이 불가능하도록 엣싱은 시간과 장소를 교묘하게 처리하고 우연을 결정적인 계기로 활용했다. 하필 왕의 칙서가 도착하는 날에 민나가 둘이 닥쳐 결과적으로 약혼자를 여관에서 몰아내게 되며, 그 결과 왕의 전령은 소령의 소재를 수소문하다 예정보다 하루 늦게 칙서를 전하고, 그래서 두 주인공은 복권이 이미 이뤄졌다는 사실을 모른 채 공상에 불과한 비극적 상황을 진지하게 체감한다. 혐의가 풀렸거나 풀리리라는 징후도 여러 차례 나타나지만,³⁰⁾ 절망에 빠진 소령은 신의 섭리를 믿으려 하지 않고 행운의 손짓도 알아보지 못한다. 그가 “명예라는 유령”에 집착한다는 민나의 진단은 그러니까 대화에서 보여주는 그의 유통성 없는 자세에 해당할 뿐 아니라, 무대 뒷면에서 진행된 실제 현실에 비추어서도 옳다. 늦어도 이러한 인과관계가 칙서를 배달하는 전령의 출현으로(V 6, 691) 확인되는 순간부터, 이 회극은 <1> 허상으로서의 갈등과 2) 갈등 해소를 위한 극중 행위> 사이에 성립하는 회극적 대비 또는 “[1] 갈등 해소를 목표로 삼는 극중 행위와 [2] 이 행위와는 전혀 무관하게 실제로 이루어지는 해결”³¹⁾ 사이의 독특한 괴리에 기초하고 있음이 밝혀진다. 회곡의 일반적인 구성법에 따르면 극중 사건은 등장인물 상호간에 도

30) 복권을 알릴 왕의 칙서 소식은 먼저 민나가 리코 대위로부터 들어(IV 2, 666 f.) 전하고(IV 6, 679 f.), 모든 혐의를 왕이 해소시켰다는 사실을 국방부 경리장교도 전했으나(IV 6, 680), 텔하임 자신은 리코의 신뢰성에 의문을 제기하는 한편 왕의 조치도 만족스럽지 못할 것이라고 예단한다. 차압당했던 돈을 왕실 국고로부터 돌려받게 되리라는 베르너 상사의 전언도 (V 1, 684) 그는 진지하게 들으려 하지 않는다.

31) Horst Steinmetz *Minna von Barnhelm oder die Schwierigkeit, ein Lustspiel zu verstehen* In: *Wissen aus Erfahrungen*, hg. v. A. v. Bormann. Tübingen 1976. S. 135-153, hier S. 149: “Dadurch entsteht eine eigentümliche Diskrepanz zwischen der Spielhandlung, die auf die Lösung des Konflikts abzielt, und der tatsächlich statthabenden Lösung, die mit dieser Spielhandlung in keinerlei Zusammenhang steht.”

입·전개되어 해결에 이르는 법인데, 희극『민나』에서는 갈등의 근본 원인인 텔하임의 불행이 외부로부터 유발되고 그 해결도 극중인물들과 무관하게 이루어지는 것이다.

이러한 ‘갈등과 극중행위의 불일치’에서 출발하여 최근에 그라이너는 “기호의 兩意性”이라는 개념을 도입했다. 『민나 폰 바른헬름』은 “혼란에 빠져 다시 원상회복시켜야 할 기호 관계들”³²⁾을 다룬 희극이라는 것이다. 여기에서 기호란 1) 텔하임의 명예손상을 가져온 어음과 2) 민나가 저당을 해지하여 그에게 돌려주는 반지를 가리킨다. 어음은 작센 신분회의에 대한 텔하임의 채권이라는 물질적 측면과 그의 관용 내지 인간애 실천이라는 이념적 측면을 지니고 있는데, 프로이센 정부는 뇌물수수라는 잘못된 혐의를 썩워 이념적 측면을 곤혹하고 그에 상응하여 물질적 측면도 압류해버렸다. 어음의 실제에 맞게 이념과 물질의 양 측면을 다시 일치시키는 것이 텔하임의 관심사이지만, 이것은 그의 개인적 결단과 무관하다. 한편, 사적인 영역에서 그는 반지를 저당잡혀 기호의 물질적 측면을 포기하고, 사랑의 징표라는 이념적 측면도 거의 포기하기에 이른다. 저당은 그가 결혼을 체념할 상황에 처했음을 보여주며, 반지는 여관주인의 수중으로 넘어가 물질적 가치로만 의미를 지니게 되었다. 반지의 물질적·이념적 측면을 원상대로 다시 일치시키기 위해, 민나는 반지를 되찾아 짐짓 파혼선언의 의미로 텔하임에게 돌려준다. 반지의 이념적 측면이 사랑의 확인이라는 것을 스스로 깨닫는 것이 이제 남자의 과제가 된다.

이와같이 극적 사건영역과 그 배경의 현실영역 사이에 존재하는 괴리를 강조하는 분석자들은 대체로 두 가지 현상에 주목한다. 첫째, 두 주인공을 지배하는 갈등이 허상에 기초하는 만큼 그 비극성도 진지한 것으로 볼 수 없다는 것이다. 일찍이 발터 힙크는 주인공의 비극적 상황을 지나치게 강조하지 말도록 주문했고,³³⁾ 미헬젠에 이어 슈타인메츠도 “비록 비극의 심연이 오해의 여지 없이 드러나지만, 희곡 자체는 결코 비극이 될 위험에 빠지지 않는다”³⁴⁾고 단언했다. 희극의 필수요건인 해피 엔딩은 외부 사건(= 어음과 명예) 및 내부 사건(= 반지와 약혼) 양쪽에 애초부터 확정되어 있어서, 갈등의 당사자들이 스스로 보고 들어 알아차리기만 기다리고 있다는 것이다. 둘째, 비극이 불가능한 원인이

32) Bernhard Greiner: *Die Komödie*. Tübingen 1992, S. 177: “[...] die Ambiguität der Zeichen [...]. „Minna von Barnhelm“ ist eine Komödie über gestörte und wieder einzurenkende Zeichenrelationen.”

33) Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart 1965, S. 300 f.: “Zum anderen darf der Begriff des Tragischen für *Minna von Barnhelm* nicht überanstrengt werden.”

34) Horst Steinmetz (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessings >Minna von Barnhelm<. Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*. Königstein/Ts. 1979, S. XXVI: “Auch wenn sich in dieser Komödienhandlung der Abgrund der Tragödie unverkennbar zeigt, das Drama ist als Drama nie in Gefahr, tatsächlich zur Tragödie zu werden.”

이처럼 외부 사건에 있다고 믿는 분석자들은 거의 필연적으로 왕의 칙서가 지닌 해결사적 기능을 강조하게 마련이다 어음을 둘러싼 명예손상은 그 발단과 해소가 무대사건과 무관하게 이루어지기 때문에, 민나의 극중극도 소령의 명예 문제를 해결하지 못한다 그가 약 혼녀의 기지를 힘입어 명예의 질곡을 벗고 결혼하기에 이른다는 것은 작가 렛싱의 교묘한 구성기법이 야기한 착각에 불과하다는 것이다

희극 『민나 폰 바른헬름』이 “모면된 비극”이라는 평가에는 이론의 여지가 없다 그러니까 비극이 어떻게 모면되는지—그것도 극중 행위 내에서 어떤 힘에 의해 방지되는지가 논의의 초점이어야 한다. “왕의 칙서만이 텔하임을 자유롭게 하여 결혼을 결심하게 만든다”³⁵⁾는 주장은 법적 행위로서 하사되는 명예회복을 절대시한다 이것은 비극을 피해보려는 주인공들의 노력보다는 왕의 복권 조치를, 그러니까 극중 행위보다는 외부 사건을 출발점으로 삼을 때에만 가능한 주장이다 “기호의 양의성” 개념도 이러한 관점의 일면성을 극복하기엔 역부족으로 보인다. 이 역시 극중 사건보다 배경을 앞세우거나 양쪽의 의미를 동일시한다는 점에서 슈타인메츠가 제시한 “불확정성” 개념의 양시양비론적 한계를 담습하고 있기 때문이다. 작가의 관심은 등장인물들의 운명을 좌우하는 배경보다는 인물 자신들의 행위를 보여주는 데에 있다. 작품을 일종의 실험으로 본다면, 실험의 주체인 작가는 특정한 상황과 인물구도를 설정, 그 상황에 인물들이 1) 수동적으로 반응 또는 2) 능동적으로 대처하는 모습을 묘사한다 처음에 소령은 상황을 불변의 常數로 보아 수동적으로 반응하는 반면, 민나의 반응은 상황의 거부와 탈출 의지라는 능동적 대처로 나타난다 상대가 이에 동의하지 않자, 그녀는 자신의 불행을 가장함으로써 내부 사건에 가상의 상황을 설정, 소령의 능동적인 행위를 이끌어낸다. 이제 그의 반응은 극중 행위의 틀인 원래의 비극적 상황을 거부, 거기로부터 탈출하려는 결의로 바뀐다. 그의 이 결의는 왕의 칙서로 상황이 반전되어도, 민나가 설정한 가상의 상황이 해명된 뒤에도 변하지 않는다. 사실상 복권조치는 자비라기보다는 왕 자신의 책임 아래 있는 행정 당국의 실책을 뒤늦게 바로잡은 행위에 불과하다.³⁶⁾ 작품의 구도와 주제가 전적으로 민나의 노력에 의한 비극성의 극복에 맞춰져 있는 만큼, 하필 가해자였다가 가까스로 책임을 모면한 왕을 하강신으로 보는 것은 정당화되기 어렵다 희극 『민나』에서는 우연과 운명을 때로는 거부하고 때로는 이용하며 곤경을 헤쳐 나가는 건강한 시민적 의지로서의 희극정신이 비극을 불가능하게 하는 주도적 동인이다

35) H. Steinmetz (Hrsg.): Ebd. (Anm.) S XVIII: “[...] das vermag allein das königliche Handschreiben, das Tellheim wieder frei macht, sich für die Heirat zu entscheiden.”

36) 복권이 왕의 칙서라는 극히 이례적인 방법으로 이루어지는 것을 페터 베버는 당시 프리드리히 왕이 정의감을 과시하기 위해 이용하던 여론공작을 풍자한 결과라고 폴이한다 Vgl. Peter Weber: Lessings *Minna von Barnhelm*. In: *Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie*. Berlin 1979. S. 10-57, hier S. 55 ff.

3. 계몽의 전략과 과정

텔하임이 표방하는 명예개념을 하인츠 술라퍼는 시민사회가 귀족계급으로부터 물려받은
파도기적 이데올로기로 정의하고, “텔하임이 명예관에서 벗어나는 과정은 『민나 폰 바른
헬름』의 내용일 뿐 아니라 오히려 이 작품의 회극적 과정 자체”³⁷⁾라고 밝혔다. 실제로 사
건 줄거리인 소령의 명예관을 <드러내는 과정>을 거쳐 그 개념에서 <벗어나는 과정>으로
이어진다. 파괴해야 할 우상이 아직 실제적 진실로서—또는 진실인양—위력을 지니고 있
다면, 그에 대응하는 계몽의 전략과 과정도 그 위력을 능가할 만큼 정교해야 성과를 기대
할 수 있다. 작품의 구조적 법칙들로 확인된 대비와 반전, ‘삼세번의 원칙’과 “사건수준의
점진적 상승”³⁸⁾은 당연히 민나의 계몽, 특히 명예개념의 실상과 허상을 밝히며 동시에 그
것을 극복하는 줄거리에서도 확인된다. 두 주인공이 세 번에 걸쳐 대결하는 가운데, 2막과
4막에서는 텔하임을 구속하는 명예와 여기에 대립된 사랑의 갈등이 점진적으로 전개되며,
5막에서 그는 이 개념이 상징하는 궁정사회에 삼세번의 결별을 선언하고 가정의 행복을
선택한다

민나는 의식적이든 무의식적이든 궁정세계와의 단계적 결별을 유도·달성한다는 사실이
근래에 비트코브스키의 연구에서³⁹⁾ 재차 강조되었거나와, 그러한 관점에서 출발해야 극중
사건의 줄거리도 논리정연하게 요약될 수 있다. 종전 후 약혼자 텔하임 소령의 연대가 해
체되고(II 1, 626) 그의 종적이 묘연해지자, 민나는 하녀와 함께 “왕으로부터 장교 하나
를 나포하려”(프란치스카), 또는 “그 장교에게 나포당하기 위해”(민나)(II 2, 629) 아직
도 전쟁분위기로 어수선한 대도시 배틀린으로 왔다. 첫 접전이 무승부로 끝난 뒤, 프란치

- 37) H. Schlaffer: Tragodie und Komödie. Ehre und Geld. Lessings *Minna von Barnhelm*. In: H. S., *Der Burger als Held*. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1981 (1973). S. 86-125, hier S. 92 . “Tellheims Losung vom point d'honneur ist nicht allein der Inhalt, vielmehr der komische Prozeß der *Minna von Barnhelm* selbst [..].”
- 38) Werner Schwan: Justs Streit mit dem Wirt In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12 (1968) S. 170-193, hier S. 192.
- 39) Wolfgang Wittkowski: *Minna von Barnhelm oder die verhinderten Hausväter* In *Lessing Yearbook* 19 (1987), S. 45-66. 특히 S. 56: “Seine 'lebhafteste Rührung' über des Königs Brief [...] hindert ihn trotzdem nicht, jene stufenweise aufgebaute Entscheidung, sich von Preußen und seinem König loszusagen, weiter zu befestigen”. 비트코브스키의 분석은 메링의 전보적 전
통을 자신있게 계승한 중요한 업적으로 본고 작성에 유익한 자극과 토대를 제공했다 다만,
그는 18세기의 사회 관습과 연관된 ‘가부장’ 개념을 강조한 나머지 가장권을 침해받은 주인공
의 분노를 정당화하고 가해자격인 프로이센 궁정을 비판했으나, 실제로 작품에서는 텔하임의
일방적이고 과장된 가부장적 책임감도 극복해야 할 회극적 결함으로 묘사되고 있다.

스카가 텔하임에게 충고한다 “지금처럼 군화를 신은 채 거의 이발도 안 한 모습으로 오지는 마세요. [...] —지금 소령님은 제게 너무 용감해 보이고, 너무 프로이센 냄새가 난단 말예요!”(III 11, 661) 약혼녀를 만나려면 프로이센 장교의 제복을 벗으라는 것이다 입바른 하녀의 눈에 우스꽝스럽게 비친 소령의 외모는 그가 소속한 조직사회의 부자연스러움을 드러낸과 동시에, 그의 처신이 사회 인습에 좌우되고 있음을 시사한다 행진하는 군인들은 이 하녀에겐 도대체 “남정네들이라기보다 녹로인형”처럼 보이고, 그래서 이제 갓 서로 눈이 맞은 베르너 상사도 “자기 본래의 상태로 돌아가 있을 때”에라야(IV 5, 673) 부드러운 情人의 모습을 보여준다 왕이 강요하는 타율적 명예의식으로부터 약혼자를 탈취하기 위한 1-2차(II 9, IV 6) “돌격작전”(프란치스카) 내지 “행복 요구”(민나)(II 1, 624) — 요컨대 약혼을 이행하라는 설득(= 3.1 명예개념의 점진적 도입과 비판)이 실패로 끝나면, 이어 3차전(= 3.2. 궁정사회와의 결별)에서 두 여자는 비상수단으로 상대를 착각의 함정에 빠뜨려 마침내 ‘행복’을 받아내기에 이른다.

3.1 명예개념의 점진적 도입과 비판

1) 도입 (II 9) 명예—행복—사랑

두 주인공이 처음 만나는 2장에서 민나의 계몽은 우선 스스로 불행하다고 믿는 약혼자에게 진정한 행복의 의미를 가르치고 인습적인 관념 대신 실질을 주창하는 것으로 시작하여, 상대로 하여금 마침내 명예라는 개념을 입에 담게 한다. 그녀가 양식과 합리적인 판단에 따라 인간의 자주적 판단을 인정하고 판철시키려는 반면, 텔하임은 사회 인습에 의존하여 자신의 존재와 행복의 본질을 지위와 명예, 신체조건, 재산이라는 외형적 조건들의 집합으로 파악한다. “불행한 자는 아무것도 사랑해서는 안된다”(II 9, 639)는 그의 주장에 함축되어 있듯이, 사랑의 진정한 장애는 명예손상이라기보다 세속적 의미의 “불행”이다. 소령의 前史를 모르는 관객은 그가 단지 면직당한 것을 명예 손상으로 간주한다고 믿게 마련이다.

명예는 직접 화제로 부각되지 않는 경우에도 텔하임의 언행에서 드러나는 인습에의 집착, 현실감각의 결여 등을 통해 감지되며, 민나의 시민적 행복관과 대립되어 점진적으로 그 실상을 드러낸다. ‘사랑과 명예’도 처음부터 대립개념으로 주인공들의 입에 오르내리는 것이 아니라, ‘행복’이라는 개념을 매개로 그 의미가 구체화된다. 〈명예손상 = 불행〉이 텔하임의 자화상이라면, 여기에 민나의 관점이자(II 9, 639 f.) 삶의 목표로 〈사랑 = 행복〉이 대비된다. 민나는 개인적 행복이라는 자못 이기적인 이유만으로 사랑을 절대시하지는 않는다 행복의 전제조건인 사랑을 단념하라고 강요하는 관념이 있다면 그 관념은 허위의식이고, 이것을 그녀는 약혼자에게 깨닫게 하려 할 뿐이다. 텔하임이 “이성과 필연”

을 알레고리화 [寓意化] 하여 그 “명령”에 따라 약혼녀를 잊으려 애써왔다고 토로하자(II 9, 639). 사랑하는 사람을 잊으라는 “이성”的 “명령”이 도대체 어떻게 가능하냐고 그녀가 반문한다 “저를 잊으라고 명령하는 이성과 필연이라니요? [·] 하지만 그 이성이 얼마나 이성적인지, 그 필연이 얼마나 필연적인지 좀 들려주세요.”(II 9, 639) 여기에서 계몽주의자 렛싱을 대변하는 민나에 따르면, 개인이 자주적 판단에 따라 사용해야 할 이성이 개인 위에 군림하여 “명령한다”는 주장은 어법상으로 맞지 않으며, 더구나 사랑하는 사람을 잊으라는 명령은 불합리하다.⁴⁰⁾ ‘이성/필연’이라는 주어부 [主辭] 와 ‘이성적(합리적)/필연적이다’라는 술어부 [賓辭] 사이의 일치 여부를 추궁하는 것은 언어 또는 관념과 실제 사이의 상관관계를 확인하려는 합리주의적 사고방식의 발현으로 보아도 좋을 것이다. 명예에서 출발하든 사랑을 앞세우든, 그 결과인 행불행을 강조한다는 점에서도 두 주인공은 지극히 시민적인 사고방식을 대변한다. 특히 이념 대신 실질을 관찰시키려는 민나는—비록 귀족 출신일지라도—정신적으로 이미 시민계층의 새로운 가치관을 표방하고 있다.

2) 갈등의 고조와 명예개념의 해명 (IV 2, IV 6)

민나는 소령이 그지없이 고매한 성품을 지니고 있으면서도 불행을 “과장”하고, 남의 덕을 입지 않으려는 “오만”을 드러낸다고 생각한다 상황에 맞지 않는 이러한 평가에 관객이 쉽게 수긍하도록 렛싱은 독특한 구성방식을 도입했다. 총 5막의 절반 이상인 3막까지 가 주로 텔하임의 ‘성격 전개’에 할애되어 있고, 매우 복합적인 기능을 가진 4막 전반부 리코 장면(IV 2)도 부정적 인물에 대비하여 소령의 덕목과 결함을 드러내는 데 기여한다. 노름판의 속임수를 “운수 고치기 Corriger la fortune”(IV 2, 670)로 이해하는 방탕아 리코 대위는—마르티니가 명쾌하게 밝혀냈듯이⁴¹⁾—텔하임과 민나의 “유사인물이자 대립인물”이면서 동시에 복권 사실을 최초로 알리는 ‘회소식의 전령’이다. 그러나 그의 가장 현저한 역할은 텔하임의 명예의식이 지닌 장단점을 간접적으로 보여주는 데 있다.

본격적인 명예논쟁을 예비하기 위해 극히 절제되던 명예개념은 두 번째 대결 장면(IV 6)에 이르러 사랑과 함께 핵심적인 화제로 떠오른다 소령이 앞서보다 훨씬 단호한 어조로 명예를 내세우자, 민나는 그의 어투와 논지를 흥내내어 약혼의 이행을 요구한다.

픈 텔하임. 단지 명예가 명령하는 것을 썼을 뿐입니다

아 가 씨 그건 당신을 사랑하는 성실한 처녀를 저버리지 말라는 것이겠죠 당연히 명예

40) Vgl. Helmut Arntzen: Die Komödie des Individuums. Lessings *Minna von Barnhelm*. Zit. nach G. E. Lessings *Minna von Barnhelm*, hg. v. H. Steinmetz. Königstein/Ts. 1979, S. 116-129, hier S. 122.

이하 주요 독일어 개념 Charakterexposition, Sachexposition, Tautologie.

41) Fritz Martini: Riccaut — die Sprache und das Spiel in Lessings *Minna von Barnhelm*. In. Gotthold Ephraim Lessing, hg. v. G. u. S. Bauer. Darmstadt 1968, S. 376-426.

는 그렇게 명령해요 (IV 6. 675)

텔하임에게 명예는 다시금 사랑을 포기하라고 명령하고, 민나가 이해하는 명예란 결혼약속을 지키라고 명령한다. 연인을 포기하라고 “명령”하는 주체를 텔하임은 앞서의 “이성과 필연”에서 이제 “명예”로 바꾸어 부르지만, 양쪽이 동의어라는 점에 의문의 여지가 없다. 두 개념 모두 개인의 자발적인 감정에 적대적이며, 우의화된 관념에 불과하면서도 행복을 포기하도록 강요한다. 이러한 고식적이고 추상적인 이념으로서의 명예에 대해, 민나는 개인의 정당한 욕구와 자기실현을 인정하는 새로운 의미의 명예개념을 요구한다. 이 장면에서 텔하임은 적어도 극중 현실에서는 아직 실상이 밝혀지지 않은 막연한 관념에 사로잡혀 있는 반면, 민나의 항변에는 구체적인 사실과 행동을 근거로 개념의 진위를 확인하겠다는 합리주의적 사고방식이 반복하여 나타난다.

‘상황 전개’, 즉 텔하임의 불행에 관한 前史가 뒤늦게 4막 후반부에서 완결되면서 사회적 명예개념의 실상도 밝혀진다. 그가 절령군 지휘관으로서 취한 조치와 그 결과가 이 시점에서 알려지는 것은 분석극적 기법으로서, 1) 사건 발단부의 구성 기법 및 가능성을 확대한 미학적·문학사적 업적임과 동시에 2) 주제상으로는 명예개념을 개인적 성격의 문제로부터 공적·사회적인 현상으로 확대시키는 분기점의 역할을 한다. 민나와 더불어 관객은 소령의 명예가 개인의 결단으로 간단히 해결되지 않는 객관적·실체적 진실임을 막연하게나마 깨닫게 된다. 약혼자의 “고매한 행동을 범죄행위로 만들려는”(IV 9. 677) 군당국의 조치는 이제 그녀에게도 이해할 수 없는 “수수께끼”이다. 민나는 그러나 텔하임의 과거사를 다시 청해 듣고도 그의 비극적 상황인식을 받아들이지 않는다. 그가 이미 편지에서 밝혔던 대로 뇌물수수 혐의로 인한 면직 및 명예 실추의 전말과 절망적 상황을 비탄조로 토로하자, 그녀는 세익스피어 비극의 주인공 오셀로를 지적한다. 이 베니스의 무어인처럼 텔하임도 “명예라는 유령만 뚫어지게 응시하면서 다른 모든 감정에는 냉담한, 거칠고 융통성 없는 사내들”(IV 6. 679)의 하나가 되었다는 것이다. 유령은 허상이지만 그것을 맹신하는 사람에게 치명적인 영향을 끼칠 수 있듯이, 텔하임도 근거없이 오해로 야기된 명예손상에 집착하여 행복의 실체인 연인의 사랑을 거부하고 스스로 파멸하려 한다. 끝내 명예에 집착하는 소령에게 그녀가 던지는

명예는—그저 명예죠. (IV 6. 680)

라는 유명한 ‘동어반복’은 명예개념이 껍데기 뿐인 낡은 意識임을 주장하거나와, 대화의 전후관계로 보아 여기에서는 ‘외적 명예’가 주로 문제되고 있음이 드러난다. 이 항변은 당대 사회질서와 정치체제에 대한 비판을 함축한 것으로 해석되기에 족하다. 민나는 약혼자의 억울한 사연과 그가 기필코 명예를 회복해야 하는 이유를 충분히 듣고도 명예의 실

체성을 인정하려 하지 않기 때문이다. 외적 명예개념의 거부는 국왕을 중심으로 모인 궁정사회와의 결별을 암시하고, 두 주인공 자신들이 속한 귀족계급의 이념적 토대에도 성찰과 비판을 가하는 일이 될 것이다

이 결별은 이미 텔하임의 내면에도 예비되어 있다. 뛰어난 戰功에도 불구하고 “그들”이 소령을 면직시킨 이유를 민나가 묻자, 그는 타율적 명예의 허위성을 다음과 같이 폭로한다.

높은 양반들은 확신하게 되었지요 어떤 군인이 그들을 위해 종사할 때 애착심에서 하는 일은 매우 보잘것없고, 의무감에서 하는 일도 별로 나을 것 없지만, 자기 자신의 명예를 위해서는 무엇이든 한다는 사실을 말이오. 그러니 그 양반들이 그 군인에게 무슨 빚이 있다고 생각하겠습니까? (IV 6, 677)

그는 면직당하지 않았더라면 자진 사직할 예정(IV 6, 678)이었다 명예를 위해 목숨을 걸었던 장교 텔하임이 종전 후에 겪는 허탈감과 전쟁에 대한 회의는 이 장면에 이어 오셀로와 자신의 유사점을 깨달으면서 더욱 절실해진다 외지인으로서 베니스 왕실에 종사하다 모략에 희생되는 무어인처럼, 발트해 연안지역 출신의 덕장 텔하임 소령도 프로이센이라는 “낯선 나라에 팔과 피를 빌려주었다가”(IV 6, 679) 보상은 커녕 사재마저 빼앗긴 채 버림받은 꿀이 되었다. 오셀로와 그의 유사점을 만나는 명예에 대한 일방적인 집착과 내면적 감성의 결여에서 지적했는데, 소령은 정치적 신념과 당파성에서 타국의 전쟁에 가담했던 자신의 실수를 개탄하는 것이다. 이 순간 텔하임의 내적 갈등은 지문에도 강조되어 있다. 민나가 “깜짝 놀라” 정신차리라고 소리칠 만큼 그는 “멍한” 상태에 빠져 있다. 이 장면에서 두 사람이 오셀로에 관해 주고받는 상이한 관점에는 민나가 주도하는 계몽담론의 기본 구조가 나타나 있다 마치 수면에 던져진 돌멩이가 수많은 동심원을 일으키듯이, 민나의 사적인 말 한마디는 소령의 뇌리에 증폭작용을 일으켜 사회비판적인 상념들을 이끌어내는 것이다 이 현상은 극중극과 본극 사이의 관계에 상응한다. 극중극은 개인적 영역의 성격 비판에서 출발하되, —일견 그녀 자신의 표면적 의도와 무관하게—종국에 가서는 사회적 영역인 궁정사회와의 결별을 유도하는 점충적 구도를 보여준다

점충적 구조는 텔하임이 최종적으로 선언하는 결혼거부 이유에서도 볼 수 있다.

세상의 눈에 나는 그럴[당신의 남편이 될] 가치가 없으니까요. 폰 바른헬름 아가씨는 당연히 흠없는 남자를 얻을 자격이 있습니다. 상대방을 아무 거리낌없이 경멸에 내맡기는 사랑이라면 그건 보잘것없는 사랑이지요.

모든 행복을 아녀자의 덕으로 얻는 것을 부끄러워 하지 않는 남자는 전혀 쓸모없는 인간이요 여자의 맹목적인 사랑을 [이용하다니] —42)

이 해명의 전후반부를 만나는 이미 소령의 편지를 논평하는 장면에서 각각 “진실하고 고매한” 성품과 “오만”(III 12, 662)으로 파악했는데, 전체와 부분의 관계가 여기에도 나타

나 있다 전체적으로는 훌륭하지만 부분적으로 오만을 지닌 것이 소령의 결함이기에, 그녀는 이제 아녀자의 덕이나 여자의 맹목적인 사랑이라는 말을 모욕으로 받아들여 발끈 화를 내는 제한다. 그러나 이 자극은 소령에게서 사소한 성격상의 오만을 물아내는 것이 아니라, “세상의 눈”이라는 타율적 명예개념의 극복을 야기하고, 이것은 결국 프로이센에 결별을 선언함으로써 실현된다. 요컨대 반지계약은 소령의 가부장적 책임감이 내포한 ‘오만’을 트집잡아 도입되지만, 결과적으로는 사회적 명예개념을 정치적으로 이용하는 “높은 양반들”로부터 그를 점차 분리시키게 된다. 오만은 양심이나 인간애와 괴리되어 개인의 정당한 행복추구를 막는 명예의식의 단면이며, 그 의식은 봉건사회의 지배적 이데올로기라는 사실이 밝혀지는 것이다. 이처럼 명예개념의 비판은 필연적으로 “봉건사회에 대한 비판의 출발점”이자 “봉건사회를 극복하려는 시도의 출발점”^{43)이 된다.}

3 2 궁정사회와의 결별

반전의 구성원칙과 삼세번의 점충적 반복

민나의 파혼선언에 이어 조급하게 서두는 텔하임의 감동적이고도 희극적인 변신에는 관객에게 이미 친숙한 反轉技法이 총동원된다. 그의 적극적인 행동을 보여주는 5막은 1-4막에서 진행된 거의 모든 무대사건들이 대청구조 내지 반전된 형태로 압축·재현된다. 그는 먼저 베르너를 서둘러 찾아내어 다다익선으로 돈을 부탁하면서(V 1), 조급한 나머지 궁정 재무국이 자신에게 돈을 되돌려주도록 명령을 받았다는 복권 소식마저 훔쳐듣는다. 앞서 그는 베르너의 전쟁 모험벽을 탓하면서, 조국애나 정당한 전쟁 목적에 찬동하여 군인이 되어야지 그렇지 않으면 인간백정에 불과하다고(III 7, 656) 훈계했었다. 그는 또 완전한 복권이 이뤄질 때까지 거주지를 옮기지 않고 “차라리 비방자들 앞에서 비참하게 죽어가겠다”는 결의도 밝힌 바 있다. 그런 그가 이제는 명예에 관한 복잡한 문제를 팽개쳐 두고 행운을 찾아 베르너와 함께 전쟁터라도 찾아갈 계획이다. 민나와의 두번째 만남에서 그는 대면보다 편지로 변명하기를 원하다가 프란치스카의 채근을 받았으나, 이제 세번째 대화를 앞두고는 “가슴이 말을 할 수 있는 곳에서는 준비가 필요없다”(V 4, 687)며 되레 하녀를 재촉한다. 그를 변화시키는 원동력은 민나가 먼저 예상한 “연민/동정심”(IV 6, 681)으로, 이는 〈관용 Großmut/Toleranz〉과 함께 렛싱 미학의 핵심 개념이자 계몽주의 최고의 미덕이다.

42) IV 6, 680 f 문단 재구성 — 필자

43) W Barner u. a.: *Lessing. Epoche — Werk — Wirkung*, S. 226: “Die Kritik des veräußerten Ehrbegriffs wird zum Ansatzpunkt für die Kritik an der feudalistischen Gesellschaft und für den Versuch, diese durch Anerkennung der moralischen Autonomie des einzelnen Menschen zu überwinden”

‘연민을 가장 많이 지닌 인간이 가장 선한 인간이고.’ 모든 사회적 미덕, 모든 종류의 미덕 가운데 관용이 최상의 명령이다. 그러니 우리가 연민을 느낄 수 있게 해주는 사람은 우리를 더 선하고 더욱 후덕하게 만든다 44)

여기에서 정의된 연민을 렛싱은 텔하임을 통해 구현하고 있는 셈이다 민나의 불행을 전해 듣는 순간 그는 자신을 지배하는 힘이 타율적인 명예에서 내면의 “가슴”과 “영혼”(V 2, 685)으로 바뀌는 것을 느낀다 이것이 바로 연민과 관용이고, 이 미덕을 실천하는 진지한 인물로서 그는 관객의 모범이 되어야 한다.

1) 반지계약과 극중극의 관계

명예개념의 사회적 배경이 밝혀짐으로써 명예와 사랑의 조화가 불가능해지자, 민나는 마지막 수단으로 거짓 상황을 도입하여 소령을 혼란에 빠뜨린다. 그녀가 “배신자”를 비난 하며 파혼선언의 뜻으로 돌려주는(IV 6, 681 f.) 반지는 여관주인에게 저당잡혔던 것— 그러니까 지난날 약혼 당시 그가 받았던 것인데, 그는 자신이 민나에게 징표로 주었던 반지를 되돌려 받았다고 착각한다. 더욱 우스운 것은 토라진 체하는 애인의 마음을 돌리기 위해 하필 그 반지를 다시 끼워주려 부단히 애쓰는(V 5, 689, 690) 그의 진지한, 그러나 관객의 눈에는 맥빠진 열정이다 민나가 이 반지를 받는 것은 실제로 파혼을 의미하겠으니, 그가 필요하게 간청할수록 그녀도 더욱 매정한 어조로 거절한다 반지를 민나가 찾았다는 말을 듣고 그는 자기 손에 든 반지를 확인하는 대신 오히려 새로운 착각에 빠질 뿐이다 민나가 애당초 파혼을 목적으로 찾아와 반지를 찾은 뒤, 이제 억지 구실을 꾸며 자기를 우롱하고 있다는 것이다. 이처럼 그는 민나의 인도를 받지 않고는 끝내 미몽에서 벗어나지 못한다.

반지 모티브가 갖는 일차적 기능은 그의 맹목성을 점충적 반복적으로 드러내어 희극 효과를 높이는 데 있다. 착각과 ‘맹목성’이 작품의 주도적 동기라는 사실이 지적되었듯이⁴⁵⁾ 그의 행태와 관련하여 <보다 sehen>, <듣다 hören>라는 두 단어가 눈에 띄게 자주 사용된다.⁴⁶⁾ 반지에 관한 착각은 그러나 단순한 웃음거리가 아니라, 민나의 극중극을 일정한 시점까지 진행시키기 위한 극작법상의 필수적 구성요소이다. 이 착각에 의해 민나에 대한

44) G E. Lessing: *Werke*, Bd. 4, S. 159 f. “Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch’, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter” (= Lessing — Nicolai. *Briefwechsel über das Trauerspiel* Brief an Nicolai, Nov. 1756)

45) Jurgen Schröder: Lessing. *Minna von Barnhelm*. In: *Die deutsche Komödie*, hg. v. W. Hinck. Dusseldorf 1977, S. 49-65, hier 60 f

문단내 주요 독일어 개념 Umkehrung, Spiegeltechnik.

그의 구혼과 궁정사회에 대한 ‘결별선언’도 반복·지속될 수 있다 두 사람의 반지는 결모양이 같으면서도 그 의미가 전혀 반대일 수 있다는 특징에 비추어, 이른바 ‘반전’(P. Pütz) 내지 ‘반사기법’과도 무관하지 않다 약혼반지가 한 쌍이고 모양이 같은 것은 사랑의 상호성을 의미하는데, 텔하임은 “동등한 조건이 사랑의 가장 견고한 끈”(V 5, 689)이라고 주장은 하면서도 형식논리에만 집착, 행불행을 공유하는 진정한 상호성을 인정하지 않는다 반지의 결모양이 같더라도 그 의미가 다르듯이, 소령이 믿는 ‘동등한 조건’(민나와 자신의 불행)도 실상과는 다르다 결모양이 아닌 실상이 판단기준이어야 하듯이, 남녀 관계에서도 인습이나 형식적 조건이 아니라 진실한 애정이 관건이어야 한다 반지가 지닌 이러한 상호성의 교훈을 텔하임은 깨닫지 못하고 외형적인 조건에만 매달린다. 척서로 그의 복권이 확인되어 외견상 두 사람의 상황이 반전되자, 민나는 그의 논지를 교묘하게 개작하여 구애를 뿌리친다 그가 “동등한 조건만이” 사랑의 견고한 끈(V 9, 696)이라고 주장했으니, 불행한 민나 자신은 복권된 그와 결혼할 수 없지 않는다는 것이다. 그가 이제 까지 내세웠거나 새로 제시하는 인습적 편견들을 민나는 이처럼 반지 모티브와 연관된 반사어법을 이용하여 하나하나 허물어버린다 요컨대 상대방의 창끝을 돌려대는 것이다.

2) 연민의 발동과 1차 결별선언 (V 5, 688—691)

극중극은 두 사람이 모두 불행하다는 전제 아래 시작된다. 이제 텔하임이 연민의 힘으로 달성해야 할 목표는 1) ‘아녀자의 덕으로 행복을 구하지 않겠다’는 오만을 버리고, 2) 반지를 식별하여 민나의 본심을 깨닫고, 3) 타율적 명예개념을 극복하여 결혼에 동의하는 것이다 소령은 민나가 불행해졌다는 거짓말에 속아 당장 결혼을 결심, 두 측면의 명예개념을 쉽게 극복하는 것처럼 보인다 그러나 그는 ‘아녀자의 덕을 입어도 좋다’고 생각하는 것이 아니라, ‘아녀자를 불행에 빠뜨렸다’는 자책감 내지 연민에서 결혼을 요구한다. 그녀가 “친지, 재산, 조국”을 잊고 불행에 빠지게 된 원인이 자기이니, 그 모든 상실을 “나를 통해”(V 5, 690) 되찾아야 한다는 것이다 앞서 “세상의 눈” 때문에 결혼할 수 없다던 그는 이제 “내 눈”的 판단에 따라 결혼을 요구한다 그러나 민나는 “사랑 대신 그 떨격인 연민”(V 5, 690)이 그녀의 불행을 전제로 해서만 유지된다는 사실을 알고 있고, 그래서 소령이 안스러우면서도 그를 거절할 수 밖에 없다. 그녀가 소령의 비장한 결심을 회상시키며 “당신은 여기에 계셔야 해요 최고로 완벽한 명예회복을 얻어내셔야죠, 비방자들 눈 앞에서 비참하게 죽어가실지라도”(V 6, 690)라고 조롱 섞인 어조로 권고하자, 그는 짜증과 극도의 분노로 정신이 혼미해져 그랬던 것이라며, 이제 명예회복을 포기하고 명예의 시혜자인 프로이센과 그 왕에게 등을 돌리겠다고 선언한다

지금 이 순간부터 나는 여기에서 내게 가해지는 부당한 일을 완전히 무시하겠소 이 나라가 세계요? 해는 여기에서만 뜨나요? (V 5, 690)

그는 민나와 함께 미지의 한 친구를 찾아가 도움을 받을 생각이다. 프로이센의 가장 유능한 장교의 하나이자 정의감이 투철한 신복이 결별을 선언하는 것이다 그러나 이 선언에 대한 민나의 반응이 나오기도 전에 상황은 반전된다. 희극의 기본 요소인 언어와 실제의 대비가 여기에도 활용되어 있어서, 왕이 부정되는 순간 칙서를 전하는 연락병이 등장하여 절대권력자의 존재와 위력을 과시한다.

3) 명예회복과 2-3차 결별선언 (V 6, 691—9, 695)

행불행의 관계가 뒤집혀 이제는 텔하임이 행복하고 민나가 불행한 셈이 되었다 왕의 조치는 완전한 명예회복, 재산압류의 해지와 복직의 제안으로서, 이는 텔하임이 기대했던 것 이상이다. 칙서는 그녀에게도 내심 만족스럽고, ‘동등한 조건’이라는 소령의 인습적 원칙이 이제 사실이 된 것도 다행이다. 그녀가 반지 이야기를 고백하고 구혼에 응하기만 하면, 사태는 전형적인 하강신에 의한 종결 형식으로 마무리될 수 있을 것이다 그러나 민나는 이 시점에서도 결혼을 거부하고 ‘장난’을 계속한다. 이에 대해서는 여러가지 해석들이 시도되었다. 국왕에 대한 불경⁴⁷⁾이라는 식으로 작가와 인물을 싸잡아 비판하거나, 도박사적인 성향의 발현, 비극적 외부 사건을 은폐하려는 강요된 희극이라는 등의 부정적 견해가 의외로 폭넓게 제시되어 왔다. 어쨌든 렛싱이 두 인물을 통해 보여주는 것은 자주적 인간의 홍보임이 분명하다.

“정의”를 원할 뿐 “자비는 필요없다”(IV 6, 689)고 단언했던 텔하임이 이제 칙서의 관대함에 “이루 말할 수 없이 감격하여” 국왕의 정의와 “자비”를 찬양하는데, 이것은 해방과 자주성의 자각을 기대하는 민나에게는 우스꽝스러운 일이다. “내 행복, 내 명예, 모든 것이 회복되었다!”는 그의 환성에서, 민나는 구혼자의 행복 목록에 자신이 들어 있지 않은 것을 감지한다 칙서 내용을 어떻게 생각하느냐는 그의 의기양양한 질문(V 9, 693)에 그녀가 “하지만 그게 저와 무슨 상관이죠? 그 분이 저의 왕은 아니잖아요.”(V 9, 694)라고 모욕적일 만큼 냉담한 반응을 보인다. 복권을 하사한 왕의 자비에 그가 감격하는 것은 결혼 조건을 여전히 외형적으로만 이해한다는 뜻이기 때문이다. 일생을 좌우할 사랑이 다시금 타율적 기준에 좌우되지 않으려면, 이미 소령의 내면에서 태동한 인습 및 궁정사회와의 결별이 확실히 다져져야 한다. 민나는 궁정파의 결별이 소령 자신의 체험에 근거

47) 프로이센 검열당국은 불경 혐의로 한때 이 작품의 공연에 반대했었다 Vgl. Gotthold Ephraim Lessings *samtliche Schriften*, hg. v. Karl Lachmann, Bd. 17, S. 235 ff.; G. E. Lessing. *Minna von Barnhelm*, hg. v. Jurgen Hein, S. 51.

하고 있음을 이미 감지하였고, 약혼자의 그러한 본심을 도발적인 언사로 다시 한 번 이끌어낸다 “다시 그 분[왕]을 위해 복무하시겠죠. [...] 진심으로 축하해요.” (V 9, 694) 이 말에 발끈한 소령은 왕의 부름에 응하지 않고 민나만을 위해 일생을 바치겠노라고 약속한다. 내일 당장 결혼하여 “세상에서 제일 조용하고 즐겁고 웃음이 넘치는 구석”에서 낙원을 이루며 살자는 것이다. 이것이 그가 프로이센 왕에게 던지는 두 번째 결별선언이다.

목가적이고 동화적인 낙원 묘사에 민나는 깊이 감동하지만, 복권된 소령의 변신이 여전히 민나 자신의 불행을 전제로 이루어지고 있다는 사실도 알고 있다 서로 상황이 뒤바뀌었을 망정, 한쪽이 불행하고 다른쪽이 행복하다는 형식적인 조건은 앞서 그가 결혼을 거부할 때와 마찬가지이다 불행한 그가 행복한 그녀를 거절할 수 있다면, 이제 불행한 그녀가 행복한 그를 거절할 수도 있어야 하지 않겠는가? 앞서 그의 거절 이유가 합당했다면 지금 그녀의 거절 이유도 옳아야 하고, 만약 그녀의 거절 이유를 그가 받아들이지 못하면 앞서 그의 거절 이유도 부당했다는 말이 된다 민나는 이 상호성의 문제를 텔하임이 스스로 깨닫기를 기대하며 시험을 계속한다 그 자신은 외형적 행복을 되찾고 민나만 불행에 빠져 있는 지금 그는 무슨 논거로 결혼을 주장하는가? “민나가 모든 것을 잃었다 해도 민나 자신을 잃은 것은 아니지 않소.” (V 9, 695) — 그에게는 연인의 신분이나 재산같은 인습적 평가기준이 아니라 인간 자체가 중요하다는 것이다 그러나 앞서 민나가 같은 논리로 그의 불행이 별것 아니라고 위로했을 때, 그는 자신의 돈과 명예를 되찾지 못하면 결코 결혼할 수 없다고 고집했었다

민나가 상호성에 관한 모순된 태도를 추궁하자, 그는 칙서를 없애 자신이 도로 불행해지겠다는 기상천외한 발상에 이른다. 그의 의도는 동등한 조건을 위해 불행을 자초하겠다는 것인데, 결과는 왕에게 던지는 또 한 번의 결별선언으로 나타난다.

텔하임이 꼭 불행해야 되겠다는 거요? 안 될 것 없지요 (냉담하게) 사실 이렇게 때늦은 정의를[복권을] 받아들인다는 것이 초라하게 느껴지는군 그렇게도 치욕적인 혐의를 써워 명예를 훼손시켰는데, 그걸 다시 회복시켜 달라고 구걸하지 않는 편이 나을 것 같단 말야 — 그래요, 난 이 칙서를 받지 않은 것으로 하겠소 칙서에 대한 내 답변과 조치는 바로 이것 뿐이오! (편지를 막 찢으려 한다.) (V 9, 696 f.)

친서의 파손은 불경일 뿐 아니라 압류 재산의 청구도 불가능하게 할 것이다. 민나의 만류로 이 위험은 모면되지만, 렛싱은 여기에서도 “좋은 건 모두 삼세번” (I 2, 609)이라는 구성법칙을 재차 이용하며 주인공의 ‘명예 문제’를 매듭짓는다 베드로가 예수를 세번 부인한 뒤 새벽닭 우는 소리에 정신을 차려 두려움에서 벗어났다면, 텔하임은 세 번 왕을 부인함으로써 타율적 존재를 청산하고 자신의 생활을 찾는 셈이다 슈뢰더가 제안하듯이⁴⁸⁾ 연인을 놓치지 않겠다는 소령의 격앙된 심경을 감안하더라도, 칙서에 시큰둥한 민

나의 반응을 의식적인 불경이 아닌 심리적 현상으로 보더라도, 의견상 극중극의 유일한 성과는 이처럼 점층적으로 반복되는 삼세번의 결별이다. 이 결별이 대단원에 이르러 극중 현실로 확정되는 것은 당연한 귀결이다.

3 3 종결부의 의미

소령으로 하여금 스스로 반지 속임수와 그 의미를 알아차리게 하려는 시도는 성과 없이 끝나고 만다 그가 새로운 오해에 빠져 더 이상 대화가 불가능해지기 때문이다. 잔인하리 만큼 끈질긴 민나의 추궁을 용케 견뎌내다가 끝내 “화가나서 얼굴을 들린 채 아무말도 듣지 못하는”(V 11, 700) 그의 모습은 케이오 직전의 권투선수를 연상케 한다. 그러나 민나를 내쫓았다는 “그 무자비한 백부”의 도착 소식에 그는 재차 연민과 가부장적 보호 본능에 사로잡힌다 “무서워하지 말아요! [...] 그 자는 내가 상대하겠소.”(V 12, 700) 착각과 무기력의 늪에서 그를 다시 행동하는 보호자로 변화시키는 힘은 이번에도 연민의 감정인 것이다. 소령의 마지막 회극적 착각과 백작의 등장에 의한 화해는 마치 교향곡 종결부의 화음처럼⁴⁹⁾ 요란하면서도 장쾌하게 회극의 대단원을 장식한다.

회극의 고전적 종결 방식에 따른 이 장면들은 “명예의 유령”에 혼쾌한 웃음이 이어지게 하여 ‘진지한 회극’의 구조적 원리를 충족시킨다. 2, 4막에서 텔하임을 헛되이 설득하다 지친 민나가 짐짓 앵돌아져 “배반자”를 외치며 파혼을 선언했듯이, 왕의 칙서를 무시하기 까지 모든 요구를 다 들어주며 구애하던 텔하임은 사랑하는 여자가 어느 이름도 모를 외교관에게 의탁하려 가겠다는 말에(V 9, 697) 당장 폭발할 상태에 빠진다. 그러니 저당잡힌 반지를 민나가 찾아갔다는 말을 듣고 그가 의혹과 대화불능 상태에 빠지는 것도 당연하다. 앞서 민나가 입에 담은 “배반자”라는 비난이 극중극의 시작 신호였다면, “거짓말쟁이, 부정한 여자”(V 10, 698)라는 그의 비탄은 극중극의 종결을 알리는 종소리와 같다. 대비와 반전은 이처럼 모든 단계의 구성요소에서 활용되어 형식과 내용의 긴밀한 조화를 이루고 있다

사건 구조에 유념한 일부 분석자들이 민나의 성과 없는 계몽을 지적하는 것도 이러한 대비구조와 무관하지 않다. 계몽담론이 실패로 끝난다는 인상을 주는 이유는 특히 ‘동등한 조건’의 문제에서 민나의 관점이 관철되지 않기 때문이다. 극중극 도입의 직접적 계기

48) Jürgen Schröder: *Minna von Barnhelm*. In: *Die deutsche Komödie*, hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1977, S. 49-65, 368-70, hier S. 56.

49) 이 작품의 언어 구조에 내포된 음악적 특성을 루카치는 “모차르트식의 음악성 *Musikalität Morzartscher Art*”이라고 불렀으나 구체적인 비교점들을 상술하지는 않았다 G. Lukács. *Minna von Barnhelm*. In: *Gotthold Ephraim Lessing*, hg. v. G. u. S. Bauer, a.a.O , S. 427-447, hier S. 446.

가 되었던 소령의 마지막 결혼불가론을 그녀가 다시금 한층 강화하여

온갖 행복을 남자의 맹목적인 사랑을 이용해서 얻고도 부끄러운 줄 모르는 계집은 여자 자격이 없지요

라고 형식적 동등론을 펼치자, 텔하임은 사회적 통념과 남녀의 선천적 차이까지 내세우며 수사적 질문을 던져 반박한다 “자연의 섭리는 어느 쪽에게 다른 쪽을 보호하도록 허락했지요?” 민나가 설득과정에서 회극적 효과를 얻으며 이용한 반전 또는 반사이법은

당신이 한 말을 내가 입에 담았다고 해서 감히 그 말을 꾸짖으시겠어요? (V 9, 697)

라는 반문에 압축되어 있는데, 이 기법이 남녀평등에 관한 설전에서는 효력을 발휘하지 못하고, 이로써 상호성의 계몽도 실패하는 것처럼 보이는 것이다. 그러나 민나는 명목상의 외형적 남녀평등을 주창하기보다는 시종일관 텔하임의 가부장적 명예의식에 함축된 일방성을 비판하고 있다 소령이 마지막으로 내세웠던 결혼거부 사유가 이제 다시 마지막 화제로 재론되는 것은 이 작품의 철저한 대칭구조에서 나온 결과라 할 수 있으며, 따라서 논쟁의 모호한 결말이 계몽담론의 한계를 의미한다고 보는 것은 단견이다 두 주인공 모두가 극중극의 결과에 만족한다는 사실에도 유의해야 한다

민나는 극중극에서 반지가 암시하는 진실을 요컨대 약혼자의 손에 쥐어 주고 그가 조금만 주의를 기울여도 진실을 발견할 수 있도록 배려하며, 이 반지를 매개로 그가 내면의 소리와 자신감을 회복하고 진정한 상호성의 미덕에 도달하기를 기대한다. 이 시험은 ‘계략’이라기보다는 마르티니의 표현대로 “모든 것을 운명에 맡기고 연인과 자신에게 기회를 주어보는 ‘도박사’의 모험”⁵⁰⁾ 같은 특성도 지닌다 그는 분명 반지를 스스로의 힘으로는 알아보지 못하며, 그 결과 애인의 진심을 ‘보거나 듣지도’ 못한다. 그렇다고 민나가 도박에서 지고, 그래서 두 사람의 결합이 궁극적으로 무산될 위기에 처하는가?⁵¹⁾ 민나가 필경 리코에게서 착안하여 텔하임에게 처음 제안하는 도박의 비유부터 살펴보자.

텔하임, 기분이 들뜬 어느날 밤에 그 2천 피스톨레를 잊으셨다고 상상해 보세요 만약 왕이 당신에게 채수없는 패였다면, (자신을 가리키며) 그럴수록 여기 이 여왕이 당신에겐 더 유리할 텐데요 (IV 6, 678)

50) Fritz Martini: Ricaut — die Sprache und das Spiel in Lessings *Minna von Barnhelm*, a.a.O., S 406: “Die Ringmanipulation [] ist keine ‘Intrige’, sondern ein ‘Spieler’-Wurf, in dem Minna auf gut Glück ihm und sich eine Chance gibt”

51) Vgl. P Ch. Giese: Gluck, Fortune .. , S. 37; Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die überwundene Komödiantin in Lessings Lustspiel. In: *Wolfenbuttelner Studien zur Aufklärung II* (1975), S. 182-192 이 밖에도 대부분의 분석자들은 민나의 계몽 목표가 끝내 달성되지 않거나 부분적으로만 충족된다고 주장한다

반지계약으로 민나가 시도하는 세 가지 계몽 가운데 성과가 있는 부분은—앞서 확인했듯이 “세상의 눈” 또는 절대주의 궁정사회로부터의 일탈 뿐이다. 민나는 반지에 의한 ‘도박’에서 애초 목적했던 성과를 완벽하게 달성하며, 이 성과는 사실상 다른 두 가지 목표, 즉 “동등한 조건”이라는 인습의 타파와 반지 식별이 달성되지 않거나 지연됨으로써만 가능했다. 텔하임이 민나의 속임수를 왕의 칙서 도착 전이나 도착 후 즉시 알았다면, 그의 입에서 왕과의 결별은 물론 목가적인 낙원의 설계도 나오지 않았을 것이다. 그는 민나의 불행을 전제해서만 적극적으로 행동에 나서며, 다분히 그녀의 여전과 희망에 적응하고자, 또는 자신의 체험과 그녀의 여전에 맞춰 타율적인 인습과 규범을 떨쳐버리기 때문이다.

‘동등한 조건’에 관해 민나의 의견을 판철시키지 않은 작가의 의도도 존중할 필요가 있다. 이 문제를 끝까지 물고 늘어진 결과 그녀 자신 남녀의 선천적 차이까지 부인하는 무리를 보였고, 결말 없는 언쟁을 끝내기 위해 약속을 평계삼아 자리를 뜨는 척한다. 그러나 이것도 ‘싸움에 진 장닭이 꼬리를 사리는 꼴’은 결코 아니다. 약혼자로 하여금 왕과 궁정세계의 속박으로부터 벗어나겠다는 결심을 토로케 함으로써 민나의 교육은 끝난 채이며, 망외의 선물처럼 전달된 복권조치로 갈등의 외적인 요인도 더 이상 존재하지 않는다. 텔하임의 인식과정과 민나의 계몽과정은 그녀가 언쟁을 중단하고 자리를 뜨는 순간부터는 어떤 시점에서나 어떤 형태로나 해피 엔딩으로 이어질 수 있게 되어 있다. 민나의 속임수 또는 ‘도박’이 실패로 끝난다거나, 해피 엔딩은 “행운과 우연, 특히 민나의 백부가 제때에 당도함으로써”⁵²⁾ 비로소 가능해진다는 일반적인 주장은 피상적인 사건줄거리의 요약일 뿐, 중심 갈등과는 무관하다. 민나가 자리를 뜨려는 것은 군복의 표시가 아니라 3막에서부터 예고된 “나포” 계획의 일부로서, 텔하임과 단둘이 마차를 타고 일종의 밀착 육탄작전을 시도하려는 준비라고도 볼 수 있다. 민나는 원래 오후 3시경 소령과 “밀폐된 화려한 마차를 타고” 도시를 관광한 뒤 백부를 마중하러 갈 계획이었는데(III 10, 659, IV 6, 674), 그의 거부로 뜻을 이루지 못했다. 두 주인공이 5막에서 만나기 전에 마차는(V 5, 688) 이미 문앞에 대기하고 있다. 그러니까 민나가 자리에서 일어서는 이유는 곤경을 피하려는 것이 아니라 백부를 맞이하려 가기 위해서이고, 텔하임은 당연히 그녀를 “그림자처럼 따라다니면서”(V 9, 697 f.) 필시 ‘이건 내 여자요!’라고 소리지를 생각이다 프란치스카가 예언한 대로 “소령님께서는 꼼짝달싹 못하고 마차에 갇혀 빠져나갈 길이 없으니”(III 10, 659), 반지를 포함한 모든 오해가 풀리리라는 것은 짐작하기 어렵지 않다. 이 계획이 백부 브루흐잘 백작의 도착으로 무산되는 까닭은, 마차 고장으로 하루 늦을 예정이던(II 2, 630) 그가 아마도 예상보다 일찍 도착했거나 두 주인공의 설전이 너무 길어

52) P. Ch. Giese: Ebd. S. 37. “Wie kann diese Situation äußerster Erstarrung und Verkrampfung sich zum happy ending wenden? Durch Glück, durch Zufall, durch das Eintreffen von Minnas Oheim im rechten Augenblick!”

졌기 때문이다. 이것이 물론 이유의 전부는 아니다 해피 엔딩 장면을 문 닫힌 마차 안에서 연기시킬 수 없는 극작법상의 조건도 작용했을 것이다. 저당잡힌 반지를 민나가 찾아갔다는 말에 즉각 의혹과 분노에 사로잡히는 텔하임의 변모(V 10, 698)는 그에게 너무 애간장을 태운 민나의 탓으로 동기를 설명할 수 있을 것이고,⁵³⁾ 이에 관해 그녀도 “장난을 너무 심하게 했다”(V 11, 700)고 후회한다.

이러한 사건진행의 재구성은⁵⁴⁾ 논리적으로 무리가 없고, 또 그러한 구도를 토대로 삼아야만 종결부의 의미를 올바로 파악할 수 있다. 반지의 내막을 털어놓기 직전 민나는 자신의 연출로 진행된 극중극의 성과를 다음과 같이 응호한다.

아니, 저는 당신의 마음을 속속들이 알아보게 된 것을 후회할 수 없어요! [...] 당신의 행복한 민나를 안아주세요! 하지만 제 행복은 오직 당신에게 달렸어요! (V 12, 700)

민나의 행복관에는 인본주의에 근거하여 개인의 자유와 윤리적 판단을 관철시키려는 시민적 계몽과 행복추구 의지가 담겨 있다 소령은 연민의 정에 따르는 동안 명예개념이 절곡으로 작용하는 사실을 확인했고, 양자가 충돌할 때 구체적인 인간애를 선택하는 용기를 보여주었다. 이것이 민나가 확인했다는 그의 속마음이다. “스스로 초래한 미성년 상태의 탈피”는 텔하임의 경우 자신의 진정한 행복이 무엇인지를 다른 사람의 인도 없이 자력으로 알아차리도록 유도한 민나의 계몽담론을 통해 실현되며, 그 행복은

이보다 더 착한 애인, 더 진실한 친구를 가진 사람이 누군지 보고 싶군! (V 14, 704)

이라는 그의 환호에서 드러난다 그는 ‘폰 바른헬름 영애’를 드디어 ‘애인’ 민나로, 옛 부하를 ‘친구’로 바꾸어 불러 봉건적 위계질서를 탈피하고, 상호성과 자주적 윤리에 근거한 새로운 인간관계에 도달한다 이러한 변신은 봉건 절대체제를 대변하는 왕으로부터 그를 ‘해방’시키는 결과를 가져왔고, 역으로 그러한 해방에 의해서만 변신이 가능했다 그의 속마음은 형식논리로서의 남녀평등이 아니라 고통받는 인간 전체를 향한 연민의 정이며, 이러한 세계시민적 가치에 배치된다면 비록 최고 권력자의 권유일지라도 거부하겠다는 의지를 담고 있다

텔하임이 왕의 부름에 응할지 민나와 목가적 전원생활을 꾸밀지는 작품에 명시되어 있지 않으나, 후자쪽의 개연성이 더 큰 것은 분명하다. 이보다 더 본질적인 문제는 텔하임

53) 민나가 과흔할 의도로 찾아왔다고 텔하임이 의심하는 것은 앞 장면(V 9) 후반부의 대화를 보면 이해가 가능하다 이에 대립되는 미헬센, 슈타인메츠 등의 해석에서는 민나로부터 집요하게 시련을 받은 텔하임의 심리 상태가 고려되지 않고 있다 Vgl P Michelsen: Die Verbergung der Kunst, S 243.

54) 극중극의 흐름을 전체 사건진행, 특히 민나의 “나포” 작전과 긴밀하게 연관하여 관찰하기는 아마도 본고가 처음일 것이다

이 왕과 민나 사이에서 결단을 내려야 할 상황에서 민나를 선택한다는 것이며, 이런 뜻에서 그에게 왕은 민나의 경쟁자이자 “연적”⁵⁵⁾이라는 지적은 설득력이 있다. 그러나 왕의 실질적인 대비인물은 브루흐잘 백작이다 다만, 그가 “단지 출현하는 것만으로 매듭이 저절로 풀리[게 하]는”⁵⁶⁾ 하강신은 아니며, 이미 2막에서 예고되어 그 역할이 정해진 부차적 인물일 뿐이다. 그는 갈등을 푸는 주체는 아니지만, 두 젊은이가 애써 이루어낸 결합을 인정하고 축복하며, 그로써 두 나라의 화해를 상징적으로 실천한다. 유스트가 ‘진실성’으로 프란치스카의 인정을 받듯이, 백작도 소령에게서 확인한 이 덕목을 당파성이나 애국심보더 더 높이 평가한다. “진실한 사람은 어떤 제복을 입었든 사랑하지 않을 수 없다”(V 13, 702)는 그의 인본주의 철학은 타율적 ‘명예’에 대비되어 두 젊은이의 행복한 미래를 보장한다. 작센 귀족인 그가 ‘진실성’을 기준으로 프로이센군 장교에게 상속녀를 허락하고 그를 “내 아들”로 맞아들이는 것은 렛싱이 신봉한 계몽주의 최고의 덕목인 ‘관용’을 실천하는 본보기로서, 출신이나 신분 또는 지위에 따라 사람을 평가하지 않고 인간 자체를 중시하려는 인본주의적·미래지향적 신조의 발현이다

오해와 착각에서 벗어난 텔하임은 “끔찍한 악몽”(V 12, 702)에서 갑자기 깨어난 것 같다며 안도의 한숨을 쉰다. 악몽이란 민나를 잊을 뻔했다는 뜻이지만, 그의 뇌리에는 어음에 관한 오해와 억울한 명예상실도 스쳐갈 것이다. 그가 애초부터 당국의 조치에 왜 더 적극적으로 저항하지 않고 좌절했는지는 작품에 명확히 밝혀져 있지 않다. 그러나 그가 시사하는 관현당국의 자의적 판단과 이에 대한 그의 불신은 당시 프로이센의 사회정의가 열악했음을 짐작케 해준다 어쨌든 그는 자신에게 가해진 부당한 조치와 그로 인한 비극적 상황을 <혁파>하지 못하고 <모면>할 뿐이며, 그런 뜻에서 희극 『민나』는 ‘모면된 비극’이다. 다만, 그와 민나의 시점에서 모면이란 좌절에서 나온 수동적 <희피>보다는 실망과 배신감에서 나온 적극적 <거부>에 가깝다 그는 전작부터 명예의 허구성을 깨닫고 프로이센을 떠나려 했으니, 명예회복이 끝내 이뤄지지 않았을 경우에도 두 남녀는 어차피 비극을 극복했을 것이다. 그의 결백과 인간애를 주변인물들은 모두 확신하고 있고, 본인 자신의 장래 계획에서 드러나듯이 프로이센 이외에도 그를 반겨 맞이할 나라가 있기 때문이다. 복권조치가 비극의 모면에 도움이 된 것은 따라서 그들보다는 왕에게 더 큰 다행이다. 그 까닭은, “나는 여기에서 내게 가해지는 부당한 일을 완전히 무시하겠소.”(V 5, 690)라는 텔하임의 결심에 이어

55) P. Ch. Giese: Ebd., S. 33

56) Ebd., S. 37. “[. .] sein bloßes Erscheinen, bevor er etwas tun und sagen kann, bewirkt die Befreiung [...].”

대부분의 평자들은 백작의 출현으로 비로소 행복한 결말이 가능해진다고 주장하나, 그렇다 하더라도 백작의 역할에 비추어 민나의 계몽이 실패라는 식의 대비는 적합하지 않다

이건 시험에 불과했다구요 저에게 또 골탕을 먹지 않으려면 당신도 다시는 저를 골탕먹이지 마셔야 할걸요 (V 12 701)

라는 민나의 위협이 텔하임과 왕 사이에도 유효하기 때문이다 철저한 대비구조가 이 작품의 기본 구성원칙임에 비추어 민나(家族)-텔하임(家長)의 관계는 텔하임(臣民)-왕(國父)의 관계에도 상응하는 바⁵⁷⁾ 역사적으로 신민이 왕에게 먹이는 '골탕'이란 늘 이 작품에서처럼 단순한 결별로만 끝나지는 않았다 더구나 상호성에 기초한 남녀의 결합은—하인과 주인의 신의 부하와 상관의 우정과 더불어—불의한 압제자들이 가장 두려워하는 단결과 결사의 첫 걸음이 아닌가! 혁파가 아닌 거부와 도피의 자세는 작가 렛싱의 한계라기보다 18세기 독일의 역사적 한계였거니와,⁵⁸⁾ 그가 두 남녀를 통해 실현한 "기존 상황에 대한 극단적 거부"⁵⁹⁾는 적어도 당대 독일 문학에서는 획기적인 현상이었다

4. 선취된 결별

작품내재적 구조 분석에서 우리는 희극 『민나』의 중심 줄거리가 주인공의 점진적 인식 과정에 따라 진행되며 궁정·군사문화와 시민적 행복 사이의 대립이 희극적 갈등의 중심 축임을 확인했다. 작가가 도입부인 前史와 텔하임의 인식과정을 <사건수준의 점진적 상승>이라는 구성법칙에 따라 전개시킨 이유는 핵심 갈등의 시의성 때문이었을 수도 있다 점진적·점층적인 사건 전개는 적어도 희극적 갈등의 진지성을 고려한 적합한 선택임이 분명하다. 웃기 어려운 대상을 보고 관객이 웃을 수 있으려면, 그 희극성이 점진적으로 반복 제시되어 관객이 이해할 수 있어야 한다. 종결부를 소용돌이처럼 급격한 반전과 점층적 상승 구조로 꾸민 작가의 의도를⁶⁰⁾ 같은 맥락에서 이해해야 할 것이다. 궁정·군사문화와 시민적 행복 사이의 대립, 특히 전직 고급장교의 입에서 나오는 불경스러운 말들의 반항적 여운을 작가는 심리 묘사와 요란한 종결부를 이용해 완화 내지 은폐하려는 것으로 보인다

검열이 엄격하던 계몽주의 시기에 작가들은 정치적으로 민감한 소재를 다를 수 있기 위해 다양한 형식의 '노예언어'를 계승 내지 고안해야 했다 렛싱 외에도 여러 작가들이 우

57) Vgl. W. Wittkowski *Minna von Barnhelm oder die verhinderten Hausvater*, S. 55-61 S. 55: "Verhinderte Hausvater sind beide, der König allerdings ein schuldhaft selbstverhinderter."

58) Vgl. Peter Pütz: *Die Leistung der Form*. S. 98 f., 194 f., J. Jacobs: *Prosa der Aufklärung*, S. 12-24, v. a. S. 23.

59) J. Schröder, Lessing, *Minna von Barnhelm*, a.a.O., S. 55. "Losung und Versöhnung der Minna von Barnhelm beinhalten eine radikale Negation der bestehenden Verhältnisse."

화와 비유 형식에 애착을 보이고, 디드로를 위시한 프랑스 백과사전학파가 행간에 진실을 숨긴 것이 그 대표적인 현상이다. 프리드리히 대왕이 텔하임에 관한 실책을 손수 바로잡는 것도 일종의 소망사항이거나 간접적인 정치풍자일 가능성이 높다. 비주류이기는 하지만 군부 내에서 엘리트로 꼽히던 텔하임 소령이 정부의 부당한 조치로 파멸의 위기에 몰리고, 왕의 친제가 개입한 덕에 극히 이례적으로 복권되고, 전쟁의 의미와 왕의 정책노선에 회의를 느낀 나머지 복권 후에도 복직 제안을 거절한다는 일련의 과정은 개별적으로나 전체적으로나 권력층에 대한 비판 의도를 드러내고 있다. 칠년전쟁을 치루는 동안 극도로 재정 압박을 받은 프로이센은 왕명에 따라 금 함량을 속이는 화폐조작까지 하기에 이르러, 이 사실을 렛싱은 적어도 두 차례 『민나』와 『현자 나탄』에서 암시했다.⁶¹⁾ 그러니까 텔하임의 면직과 복권은 열악한 현실을 꼬집는 반여적 풍자이거나, 사회정의를 보장하지 못하는 권력에는 등을 돌려도 좋다는 도피주의적 메시지를 함축한다고 볼 수 있다. 메링이 이 작품을 “프리드리히 시대의 통치에 대한 신랄한 정치풍자”⁶²⁾로 규정한 것은 결코 근거 없는 정치적 신조의 파력이 아니었다. 맹목과 국수주의적 편견은 오히려 이 회극에서 프로이센 군인의 기율과 프리드리히 대왕 예찬을 유추해낸 보수진영 학자들의 뜻이어야 할 것 같다. ‘시와 진실’의 관계를 가리는 실증주의적 비교에 의존할 필요 없이, 작품 내재적 구조 분석만으로도 『민나』에 담긴 작가의 비판 의지는 확인할 수 있고, 이것이 본고의 목표이자 성과라 하겠다.

주인공 민나가 시도하는 계몽의 내용은 칸트의 고전적 정의대로 상대방이 “자초한 미성년 상태로부터 탈출”하여 “자신의 理性을 활용할 용기”를 갖도록 하는 것이다. 그러나 렛싱은 부분적으로는 칸트가 20년 후에 선언할 계몽주의 이념보다 한 발 앞서 갔던 것으로 보인다. 칸트는 “계몽주의는 무엇인가?”라는 설문에 답변하면서 이성의 사적 사용과 공적인 사용을 구분, 공적인 분야에서는 “그대들이 원하는 만큼 얼마든지, 그 대상이 무엇이든지 마음대로 이의를 제기해라. 그러나 복종하라!”⁶³⁾고 요구했다. 이성에 의지한 비판은 탁상공론으로서는 허용되나, 예컨대 계몽군주 프리드리히 대제와 같은 정치 영역에 공개적

60) Vgl. W. Wittkowski: *Minna von Barnhelm oder die verhinderten Hausväter*, S. 61 “Die Satire auf Friedrich den Großen bleibt hier ganz verhüllt. Im Lustspiel wechseln Enthüllen und Verhüllen.”

61) Vgl. Dieter Hildebrandt: *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm*. Frankfurt a. M. u. Berlin 1969, S. 5-28, 특히 S. 18 f.; W. Wittkowski: Ebd., S. 61 f.

62) Franz Mehring: *Die Lessing-Legende. Eine Rettung*. Frankfurt a. M. 1974 (Stuttgart 1893), S. 322.

63) Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, S. 445 [484] f.: “Rasonnirt, so viel ihr wollt, und worüber ihr wollt; aber gehorcht!” Vgl. Peter Putz: *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*. Frankfurt a. M. 1986, S. 98.

으로 대립해서는 안된다는 것이다. 그러나 렛싱의 『민나』에서 왕의 가장 모범적인 충복인 여관주인이 사기꾼이자 경찰의 간교한 첨자로 활약한다는 것은 프로이센의 영광에 흡집을 내기에 죽한 죽상이다 민나와 소령에게서도 “복종하라!”는 철학자의 요구를 앞지르는 진취적 해방의 의지가 엿보인다 사회 인습과 정당한 인간적 욕구 사이의 대립은 1세기가 넘게 세월이 흐른 19세기 후반까지도 시민문학의 지배적인 주제로 활용되었고, 이 갈등이 특히 시민적 사실주의 작품들의 주조를 이룬다 해도 과언이 아니다. 회극 『민나』에서 주제화되는 사회적 회극성은 그러니까 계몽주의 철학은 물론, 당대의 작품외적 현실에 비추어서도 현실을 앞서려는 세계관의 표현이자 비극을 거부하는 시민적 자각의 징표라 하겠다.

『민나』는 시대착오적 과거와의 “흔쾌한 결별”이라는 마르크스의 역사적 회극론을 보완내지 수정하는 의미도 지닌다.

역사는 철저해서, 낡은 현상을 무덤으로 끌고 갈 때에는 여러 단계를 거친다 세계사적인 현상은 그 마지막 단계에서 회극으로 나타난다 [...] 인류가 자신의 과거와 유쾌하게 결별하도록 그런 것이다.⁶⁴⁾

텔하임이 보여주는 봉건사회 명예개념과의 결별에는 과거와의 결별이라기보다 오히려 미래의 선취라는 의미가 강하게 내포되어 있다. 이 회극의 미래지향적 성향은 독일 사실주의 작가 폰타네(Theodor Fontane)의 시대소설은 물론, 정통 비극의 마지막 수호자 헬벨(Friedrich Hebbel)의 회곡들을 참조하면 더 분명해진다. 예컨대 『민나』와 『에피 브리스트 Effi Briest』에서 명예개념을 비교해보면,⁶⁵⁾ 전자가 시민문학의 자신감에 찬 개화기를, 후자가 그 우울한 말기를 보여준다는 느낌을 받게 된다. 18세기 절대체제 시대의 신민인 민나와 텔하임이 개인의 행복과 보편적 인간애를 존중하여 고식적인 명예개념을 거부하는 반면, 이러한 자세를 19세기 후반기 소설의 주인공들은 전혀 보여주지 못한다. 헬벨의 시민비극 『마리아 막달레나 Maria Magdalena』에서도 주인공은 가문의 명예를 위해 스스로 우물에 몸을 던지고, 『아그네스 베르나우어 Agnes Bernauer』에서 시민의 딸 아그네스는 군주의 아들을 사랑한 탓으로 국익에 밀려 강물에 던져진다.

민나는 주로 주관적 명예개념의 허위성을 비판하지만, 이것이 사회 인습 및 제도와 얹혀 있으면서 인간의 사회적 존재를 좌우하는 실체적 진실이라는 것도 알게 된다. 그녀가 거부하는 명예관을 렛싱의 현실에서도 웃을 수 있었던 것은 아니며, 허상과 실제의 갈등이 회극적으로 해소되더라도 웃음의 대상인 허상, 즉 거짓 의식이 현실 사회에서도 극복

64) Karl Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. MEW Bd. 1. Berlin 1956, S. 382.

65) 졸고 참조 Han-Soon Yim: Eine uneingelöste Vorwegnahme. Das Problem der Ehre in *Minna von Barnhelm* und *Effi Briest*. In: *Realismus, Expressionismus, Gegenwart*. KGG-Dokumentationen Bd. 1. Seoul 1993, S. 65-93.

된 것은 아니다. 벽지에서 낙원을 꾸미려는 텔하임의 소박한 꿈은 갈등의 실질적 해결이라기보다는 정치권력에서 배제되었던 하층 귀족 내지 시민계층의 도피주의⁶⁶⁾ 혹은 분리주의적⁶⁷⁾ 소망도 보여준다. 이 작품에서 “특별히 시대적인 내용”을 읽은 괴테의 증언에도 불구하고, 민나가 애인을 권면하여 비극적 상황을 거부하는 모습에는 작가 당대에 아직 실현되지 못했던 미래의 이상적 시민상이 선취되어 있다고 보아야 할 것이다. 루카치는 철러의 고전주의 미학에서 ‘優美 Anmut’ 개념을 원용, 희극『민나』가 “우미의 경지에 이른 理性의 菲연적 최종 승리에 관한 계몽 동화”⁶⁸⁾라고 정의했다 “동화”라는 개념은—루카치 자신은 이를 상론하지 않았으나—희극『민나』의 역사적·사실주의적 의미를 축소하여 괴테와 메링의 견해까지 수정하는 것으로 해석해도 좋을 것이다 전쟁의 혼란한 분위기가 가시지 않은 대도시 베를린과 텔하임이 꿈꾸는 “세상에서 가장 조용한” 낙원 사이의 거리는 돈과 모략과 우정이 얹힌 상업도시 베니스로부터 꿈과 사랑의 동화 세계 벨몬트까지 만큼이나 멀 것이다⁶⁹⁾ 달빛 가득한 포셔의 장원이 사랑과 낭만이 있는 동화 속의 낙원이라면, 희극『민나』의 현실은 두 남녀의 낙원이 무대에서 암시로 끝나는 만큼만 계몽된다. 다시 말해 사건현장이 베를린에 한정된 만큼만 당대 현실에 가까워진 ‘동화’ 일 것이다 19세기 중반에 이르러 비로소 목가적인 낙원이나 꿈의 세계는 독일 문학에서 거의 자취를 감췄고, 그런 만큼 한 세기 전에 초기 시민문학이 구상했던 이상향이 얼마나 먼 미래의 꿈이었던가를 실감케 해준다. 개인과 사회, 다양한 이념과 신조들이 관용의 힘으로 조화를 이루는 세계는『현자 나단』의 반지 비유에 대표적으로 묘사되어 있으나, 이것 역시 본질적으로는 21세기를 코앞에 둔 오늘까지도 아직 실현을 기다리고 있는 선취된 미래가 아닌가! 귀엽고 당돌한 처녀 민나가 홍보하는 조화와 세계시민적 평등의 이상은 극중극의 생동감과 협동하여 그녀를 오늘날까지도 독일 계몽주의 희극의 상징적 무대인물로 살아있게 하는 원동력이다.

66) 텔하임과 같은 토지귀족의 경제적으로 안정되고 목가적인, 교양과 인간애를 추구하는 은둔생활은 계몽주의 문학 전반에 걸쳐 빈번히 이상과 선망의 대상으로 묘사된다. Vgl. Jürgen Jacobs: *Prosa der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche*. München 1976, S. 17 f.

67) Peter Weber: Lessings *Minna von Barnhelm*, a.a.O., S. 54: “Einerseits wird die Rolle des secessionistischen Adels als Gegenspieler des Hofes ästhetisch bedeutsam [...].”

68) G. Lukács: *Minna von Barnhelm*, S. 442 f.: “[...] es ist das Aufklärungsmärchen vom notwendigen Endsieg einer zur Anmut gewordenen Vernunft [...]”

69) 『베니스의 상인 The Merchant of Venice』과 『민나』의 유사점은 반지 모티브에서도 볼 수 있다. 절보다 속이 중요하다는 주제의 비유가 들어있는 것도 두 작품의 공통점이다 기타 비교점들이 여려가지 있겠으나, 기이하게도 독일어권의 주요 연구에서는 아직까지 두 작품의 비교가 시도되거나 유사점이 언급된 적이 없다

참 고 문 헌

- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl [...] hrsg. v. Herbert G. Göpfert. 8 Bde. Bd. 1-6. München 1970 ff.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Minna von Barnhelm*, hg. v Dieter Hildebrandt. Berlin 1969.
- Arntzen, Helmut: Die ernste Komodie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München 1968. Zit. nach Auszügen in: Wesen und Formen des Komischen im Drama. Hrsg. v. Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn. Darmstadt 1975, S. 419-440.
- Barner, Wilfried u.a. (Hrsg.): Lessing. Epoche — Werk — Wirkung. München 1975.
- Bauer, Gerhard und Sybille (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. Darmstadt 1968.
- Böckmann, Paul: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Hamburg 1949.
- Catholy, Eckehard: Das deutsche Lustspiel Von der Aufklärung bis zur Romantik. Darmstadt 1982.
- Giese, Peter Christian: Gluck, Fortune und Happy Ending in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Lessing Yearbook 18 (1986), S 21-46.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. Berliner Ausgabe Berlin und Weimar 1976.
- Gobel, Helmut. *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück* (1767) Theater nach dem Siebenjährigen Krieg In: Lessings Dramen. Interpretationen. Stuttgart 1987
- Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatalische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 1992.
- Grimminger, Rolf (Hrsg.): Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. München 1984.
- Guthke, Karl S.: Gotthold Ephraim Lessing. 2. Aufl. Stuttgart 1973.
- Hass, Hans-Egon: Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Hans Steffen (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel. Erster Teil. Göttingen 1968, S. 27-47.
- Hein, Jürgen (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. *Minna von Barnhelm*. Dokumente und Erläuterungen. Stuttgart 1981.
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Stuttgart 1965.
- Ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Düsseldorf 1977.
- Jacobs, Jürgen: Lessing. München und Zürich 1986.

- Ders.: Prosa der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche. München 1976.
- Ders.: Die Nöte des Hausvaters. Zum Bild der Familie im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. In: WW 34 (1984), S. 343-357.
- Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1784). In: Berlinische Monatsschrift IV (1984), S. 481-494. Zit. nach: Was ist Aufklärung? Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift. Ausgew. und eingel. von Norbert Hinske. 3. Aufl. Darmsta
- dt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 452-465.
- Lessings Dramen. Interpretationen. Stuttgart 1987 (= UB Nr. 8411).
- Lukács, Georg: *Minna von Barnhelm*. In: Gotthold Ephraim Lessing, hg. v. Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1968. S. 427-447. (Zuerst in G. L.: Werke. Bd. 7. Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied 1964. S. 21-38).
- Mann, Otto: Lessing. *Minna von Barnhelm*. In: Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen I. Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf 1958, S. 80-101.
- Mann, Otto und Straube-Mann, Rotraut: Lessing-Kommentar. Bd. 1. Zu den Dichtungen und ästhetischen Schriften. München 1971.
- Martini, Fritz: Riccaut — die Sprache und das Spiel in Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm*. In: Gotthold Ephraim Lessing, hg. v. G. und S. Bauer. Darmstadt 1968. S. 376-426. (Zuerst in: Formwandel. Festschrift für Paul Böckmann. Hamburg 1964. S. 193-235. Auch in: F. M.: Lustspiele und Lustspiel. Stuttgart 1974. S. 64-104).
- Michael, Wolfgang F.: Tellheim eine Lustspielfigur. In: DVjs 39 (1965) 2. S. 207-212.
- Michelsen, Peter: Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 17 (1973) S. 192-252.
- Petsch, Robert: Die Kunst der Charakteristik in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Zeitschrift für deutschen Unterricht 26 (1912) S. 289-305.
- Piedmont, Ferdinand: *Minna von Barnhelm*, west-östlich. Zur Theaterezeption der Lessingschen Komödie in der BRD und der DDR. In: Lessing Yearbook 13 (1981), S. 133-142.
- Pütz, Peter: Die Leistung der Form. Lessings Dramen. Frankfurt a. M. 1986.
- Rilla, Paul: Lessing und sein Zeitalter. München 1973.
- Schlaffer, Heinz: Tragödie und Komödie. Ehre und Geld. Lessings *Minna von Barnhelm*. In: H. S.: Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. Frankfurt a. M. 1981 (1973).

- Schröder, Jürgen: Das parabolische Geschehen der *Minna von Barnhelm*. In: DVjs 43 (1969) 2. S. 222-259.
- Ders.: Lessing. *Minna von Barnhelm*. In: Die deutsche Komödie, hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1977, S. 49-65, 368-370.
- Schwan, Werner: Justs Streit mit dem Wirt. Zur Frage des Lustspielbeginns und der Exposition in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12 (1968) S. 170-193.
- Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. München 1974.
- Steffen, Hans (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel Erster Teil. Göttingen 1968.
- Steinmetz, Horst: *Minna von Barnhelm* oder die Schwierigkeit, ein Lustspiel zu verstehen. In: Wissen aus Erfahrungen. Hrsg. von A. v. Bormann. 1976. S. 135-153.
- Ders. (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm*. Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Königstein/Ts.: Athenäum 1979.
- Weber, Peter: Lessings *Minna von Barnhelm*. Zur Interpretation und literarhistorischen Charakteristik des Werkes. In: Hans Günther Thalheim u. Ursula Wertheim (Hrsg.): Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie. Berlin 1970. S. 10-57.
- Wittkowski, Wolfgang: *Minna von Barnhelm* oder die verhinderten Hausväter. In: Lessing Yearbook 19 (1987), S. 45-66.
- Yim, Han-Soon: Eine uneingelöste Vorwegnahme. Das Problem der Ehre in *Minna von Barnhelm* und *Effi Briest*. In: Realismus, Expressionismus, Gegenwart. KGG-Dokumentationen Bd. 1. Seoul 1993, S. 65-93.

《Zusammenfassung》**Vermiedene Tragödie, Vorwegnahme eines Abschieds
— Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm* —****Han-Soon Yim**

Die vorliegende Untersuchung stellt den zweiten Teil meiner Werkanalyse dar, deren erster Teil unter der Überschrift >Lessings *Minna von Barnhelm* (I): Tellheims Erkenntnisprozeß< in der Zeitschrift der Koreanischen Gesellschaft für Germanistik (Dogilmunhag 47 (1991) S. 203-244) veröffentlicht wurde. Das Lustspiel ist in der Tat, wie der Untertitel heißt, ein Spiel um "das Soldatenglück" Tellheims, der sich aber erst von seinem Soldatentum, also von seiner starren, von außen bestimmten Ehrauffassung und seinem Dienstverhältnis zum König, lösen muß, um dann sein Liebesglück verwirklichen zu können. Der Major macht einen stufenweise fortschreitenden Erkenntnisprozeß durch, dessen dritter und wesentlicher Teil von Minna gleichsam als ein Aufklärungsversuch gesteuert wird. Die Hauptaufgabe meiner Arbeit besteht darin, diesen Prozeß der Aufklärung Tellheims über sich selbst, die sich in seiner Lösung vom Ehrbegriff manifestiert, als Hauptteil der Dramenhandlung zu bestimmen und auf der Grundlage dieser Analyse dann die alte Streitfrage aufzugreifen, ob Tellheim durch Minnas "Intrige" von seiner Fixierung auf den Ehrbegriff geheilt werde oder ob er allein dank der Rehabilitation durch den König heiraten könne. Anschließend wird eine Erklärung gesucht, welche soziale und literaturgeschichtliche Bedeutung seiner inneren Umwandlung beizumessen sei.

1) Es ist von einer einfachen Feststellung auszugehen, daß Minna mit resolutem Siegeswillen den Major aufsucht, "ihn seinem König wegzukapern" und daß sie bei aller Schwierigkeit am Ende ihr Ziel doch erreicht.

2) Die Aufklärung Tellheims findet im Rahmen der *Minna/Tellheim*-Handlung, die ihrerseits den Hauptteil der Gesamthandlung bildet und hauptsächlich aus drei Akten, dem 2., 4. und 5. Akt besteht. Das Zusammentreffen der Protagonisten findet dreimal statt, je einmal in jedem der drei Akte. Die Handlung läßt sich wiederum in zwei Vorgänge gliedern, die aufeinanderfolgend im Kontrast zueinander stehen: die Enthüllung der Vorgeschichte und die sogenannte "Ringintrige" mit dem darauf folgenden Komödienschluß .

3) Im ersten Vorgang (II/9, IV/6) wird der Konflikt eingeführt und fortschreitend gesteigert. Minna findet den Major in einem verzweifelten Zustand vor. Er ist ehrlos und verarmt. Sie erinnert ihn an das Verlöbnis, aber der vermeintlich ehrlose ist gegen die Heirat, um Minna Schande zu ersparen. Mit der Enthüllung der Vorgeschichte stellt sich jedoch heraus, daß die Ehre für ihn weder "Stolz" noch "Gespenst" ist, sondern ein objektiv verbindlicher Verhaltenskodex (P. Michelsen), der seine gesellschaftliche Existenz bedingt. Als ein ehrlicher und verantwortungsbewußter Mann und 'Hausvater' kann er der Liebe nicht folgen, ohne sein inneres Ehrgefühl zu verletzen. Andererseits wird auch immer deutlicher, daß er sich innerlich längst von der außenbestimmten (Soldaten)ehre und damit auch vom König getrennt hat. Wenn er nicht wegen der so schimpflichen Bestechungsverdächtigungen verabschiedet worden wäre, hätte er selber den Abschied gefordert und wäre ohne weiteres in die Arme seiner Braut zurückgekehrt.

4) Der zweite Teil der Aufklärung, das von Minna eingeführte "Spiel im Spiel" (IV/6, V/1-12), verläuft unter einer vorgetäuschten Konstellation. Da der Major das Prinzip der Ehre nicht aufgibt, gibt sich Minna gleichfalls entehrt, um die "Gleichheit" als "das feste Band der Liebe" künstlich herzustellen und/aber um dann die Unhaltbarkeit dieser rein formalen Ethik nachzuweisen. Angesichts ihres vermeintlichen Unglücks fühlt sich Tellheim willig und stark, alles für sie zu unternehmen. Mitleid, bei Lessing die Signatur des besten Menschen, legt sein Herz frei und läßt die Stimme des Herzens sprechen. Er will um sie die ganze Welt vergessen, sein weiteres Leben mit ihr in einem anderen Land verbringen und sogar nichts mehr vom Dienst der "Großen" wissen. Gezeigt wird in diesem Spiel Minnas vor allem, wie die Entscheidung Tellheims, sich von Preußen und seinem König loszusagen, stufenweise aufgebaut und gefestigt wird. Seine Absage an die "Dienste der Großen", die ihre Diener mit "Erniedrigung" belohnen, kulminiert in dem Augenblick, als er das königliche Handschreiben zerreißen will.

5) Zur Debatte steht offenbar nicht, ob oder wie Tellheim von seinem tragikomischen Ehre-Denken befreit wird, sondern vielmehr, was er unternimmt und unternehmen muß, um die von den "Großen" sozusagen oktroyierte Tragödie zu vermeiden. Der Konflikt zwischen den Ansprüchen der Ehre und solchen der Liebe ist dadurch gekennzeichnet, daß er weder von den Protagonisten verursacht wurde noch durch sie gelöst werden kann. Gerade deshalb muß sich der Major von der fremdbestimmten Ehre und von deren Verwalter, Preußen, lossagen, wenn "der Trieb der Selbsterhaltung erwacht", wenn er "etwas Kostbares zu erhalten hat". Ganz abwegig ist aus dieser Sicht die Behauptung, daß

der Aufklärungsdiskurs zu keinem guten Ende führen könne und daß das gute Ende nur durch das königliche Handschreiben erfolge. Der Kontrast von Konflikt und Konfliktlösung, die “Diskrepanz zwischen Spielhandlung, die auf die Lösung des Konflikts abzielt, und der tatsächlich stattfindenden Lösung, die mit dieser Spielhandlung in keinerlei Zusammenhang steht” (Steinmetz), sollte auch nicht übertrieben werden, zumal die Komik dieser Diskrepanz nicht im Mittelpunkt der Komödienhandlung steht. Lessing demonstriert, wie die Figuren unter sich verändernden labilen Umständen agieren und reagieren, wie sie einen Erkenntnis- und Aufklärungsprozeß durchmachen und hierdurch eine zwar indirekte, aber doch verdiente Lösung herbeiführen. Aus dieser Sicht ist das Lustspiel eine bewußt “vermiedene Tragödie” oder eher eine *abgelehnte* Tragödie. Dieser “heitere Abschied” war allerdings verfrüht: Im Hinblick auf die späteren literarischen Gestaltungen des Ehrbegriffs erscheint die Absage als eine Vorwegnahme, die nicht einmal im Zeitalter des Wilhelminismus, dessen Herrscherhaus sich als Erben des Friedrich des Großen verstand, realisiert sein sollte.