

성좌: 발터 벤야민의 『독일 비극의 원천』의 서술구조

김 유 동(서울대)

머리말

발터 벤야민(Walter Benjamin)(1892-1940)의 교수자격논문 『독일 비극의 원천(Ursprung des deutschen Trauerspiels)』(이하 『비극서(Trauerspielbuch)』로 표기)¹⁾은 그의 초기 사유의 정점에 놓여 있는 저작이다.²⁾ 비록 벤야민은 한

-
- 1) 본고는 »Ursprung des deutschen Trauerspiels«에 있는 “Trauerspiel”을 “비극”이라 번역하였지만, 그 외의 경우에는 “Trauerspiel”을 “비애극”으로 번역했다. 벤야민은 “Trauerspiel”을 “그리스 비극(Tragödie)”과 엄격히 구분하여 각각의 역사철학적인 내실을 드러내기 때문에 — 이는 분명 벤야민이 자신의 『비극서』에서 이룬 중요한 업적들 중 하나 이다 — “Trauerspiel”을 단순히 “비극”이라고 번역할 수는 없다. 『비극서』에서 “Trauerspiel”이 일차적으로 바로크 Trauerspiel을 의미하기 때문에 “바로크 비극”이라고 번역하는 것도 생각해 볼 수 있겠으나 이렇게 할 경우 벤야민이 설정한 바, “Trauerspiel”과 “Tragödie”의 용어상의 근본대립이 선명하게 드러나지 않는다. 뿐만 아니라 벤야민은 “새로운 비극”으로서의 비애극이 지닌 “열려진 미래”에 대해 언급함으로써 비애극이 바로크의 테두리를 넘어서는 보다 보편적인 장르형식이 될 수도 있음을 암시한다. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I·3, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M 1974, S. 292 참조. (이후 ‘GS Band, 페이지’로 표기)
 - 2) 벤야민은 1923년 8월부터 『비극서』를 집필하기 시작하여 1925년 완성한다. 이 논문은 1928년 로볼트(Rohwolt) 출판사에서 출간된다. 그는 이 저서의 맨 앞부분에서 『비극서』가 1916년부터 구상된 것임을 밝히고 있다. 그는 친구 솔렘(Gerschom Scholem)에게 보내는 한 편지에서 1916년부터 25년 사이의 시기가 자신에게 “고전적인 9년”이었다고 말한다. [Benjamin: Briefe, hrsg. und mit Anm. versehen von Gerschom Scholem und

편지에서 『비극서』가 새로운 “시작”이 아니라 “종결”을 의미한다고 말하고 있지만(Br, S. 373), 이 저작은 그의 후기 사유에 계속해서 영향을 미친다(GS I·3, S. 913f. 참조).

200 페이지가 조금 넘는 분량의 『비극서』는 끝까지 읽어내기가 쉽지 않은 텍스트이다. 벤야민은 “모든 장애를 넘어 가되 너의 다리를 부러뜨리진 말라”는 경고를 『비극서』 서문의 모토로 사용할 것을 고려한 바 있는데(Br, S. 372), 우리는 이 경고를 서문뿐만 아니라 『비극서』 전체를 완전히 파헤쳐보려는 욕망에 대한 경고로 이해해도 될 것이다. 그가 사용하는 단어와 표현은 여타의 학술논문에서 보이는 것과는 사뭇 달라 낯설기도 하거니와 종종 곰곰이 생각해 보아야 할 이미지를 담고 있기 때문에 독서의 흐름은 계속해서 중단된다. 게다가 그가 사용하는 개념들은 그 경계가 분명하질 않다. 때때로 서로 모순 되기도 하는 그의 테제들은 항상 텍스트의 전체 연관 속에서 파악되어야 하는데 벤야민의 논의는 직선형이 아니라 매우 복잡한 망상형으로 전개되기 때문에 이 연관을 파악하는 것은 수월한 일이 아니다.³⁾ 뿐만 아니

Theodor W. Adorno (Bd. 1), 1993 (2. Auflage), S. 653 참조 (이후 ‘Br, 페이지’로 표시). 1916년은 그의 논문 「언어 일반과 인간의 언어에 관하여 Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, 「비애극과 비극 Trauerspiel und Tragödie, 「비애극과 비극에서의 언어의 의미 Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie」가 씌어진 해인데 이 짧은 논문들(특히 「언어 일반과 인간의 언어에 관하여」)은 『비극서』를 이해하는데 없어서는 안 되는 논문들이다. 프랑크푸르트 대학에서 교수자격을 획득하기 위한 벤야민의 시도와 그 좌절에 대해서는 다음의 문헌들을 참조할 것: Burkhardt Lindner: Habilitationsakte Benjamin. Über ein akademisches Trauerspiel und über ein Vorkapitel der Frankfurter Schule (Horkheimer, Adorno), in: Walter Benjamin im Kontext, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Königstein 1985 (2. Aufl.), S. 324-341; Momme Brodersen: Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk, Bühl-Moos 1990, S. 161-165; Chryssoula Kambas: Walter Benjamin an Gottfried Salomon. Bericht über eine unveröffentlichte Korrespondenz, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 56 (1982), S. 601-621; GS I·1, S. 885-902.

3) 이러한 상황에 직면하여 우리가 텍스트에 더욱 집중하는 대신 “시간적인 압박”(Br, S. 346)에서 글을 써야 했던 그의 처지 혹은 바로크 시대에 대한 지식이 풍부하지 못하다는 그의 고백(Br, S. 327 참조)만을 두드러지게 강조한다면, 우리는 『비극서』에서 얻을 수 있는 많은 것들을 놓치게 될 것이다.

라 『비극서』를 읽는 어려움은 이 저서가 벤야민의 초기 논문들과 우리에게
 는 아직 낯설기만 한 독일 바로크 비애극에 대한 이해를 필요로 한다는 점
 에 의해 가중된다. 이런 의미에서 『비극서』는 주석을 필요로 하는 작품이다.

이 글은 이러한 악조건에도 불구하고 『비극서』에 다가갈 수 있는 발판을
 모색해 보자는 의미에서 이 저서의 서술구조를 분석해 보고자 한다. 필자는
 이러한 작업이 독자가 『비극서』의 심연 속에 빠지지 않고 계속해서 책 속을
 향해해 나갈 수 있도록 도와주는 나침반 역할을 조금이나마 할 수 있기를
 바란다.

이 글은 『비극서』에서 다루어진 내용적인 층위들, 즉 바로크 비애극의 내
 용적·형식적 본질들에 대한 상세한 설명은 논의에 포함시키지 않을 것이다.
 『비극서』가 담고 있는 내용상의 여러 층위들은 오직 이 저서의 구조와 그
 역동성과의 관련 속에서만 간단하게 다루어질 것이다.

1. 『비극서』의 구조에 대한 연구들

『비극서』의 구조에 대한 연구는 새로운 것이 아니다. 메닝하우스Winfried
 Menninghaus는 『발터 벤야민의 언어마법 이론Walter Benjamins Theorie
 der Sprachmagie』(1980)에서 『비극서』에서 드러나는 “관찰의 단계들
 Stationen der Betrachtung”을 추적하고, 이 책의 서문에서 다루어지고 있는
 “서술상의 요청Darstellungspostulat”이 본문 서술에서 실제로 관철되고 있음
 을 밝히고 있다.⁴⁾ 로렌츠 예거Lorenz Jäger는 『비극서』의 “내적인 형식”을
 그 저서 속에 있는 멜랑콜리론(論)과 관련하여 다루고 있다.⁵⁾ 그는 『비극서』
 가 새턴(토성Saturn)⁶⁾에 대한 점성술적인 이론과 바로크 비애극의 장르시학

4) Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M.
 1980, S. 79-134, 특히 S. 124-126.

5) Lorenz Jäger: *Die esoterische Form von Benjamins Ursprung des deutschen
 Trauerspiels*, in: *Europäische Barock-Rezeption* (Teil 1), hrsg. v. Klaus Garber,
 Wiesbaden 1991, S. 143-153, 특히 S. 150-153.

사이의 “구조적 상응”을 상정하고 있음을 논증하고 있을 뿐만 아니라, 벤야민의 서술 자체 안에 “새턴의 세계에 부합하는 예술형식”이 담겨 있다고 주장한다. 베르트 비테Berd Witte는 의사(擬似) 포스트구조주의적인 해석을 통해 『비극서』의 비연속적이고 다중심적인 구조에 집중한다.⁷⁾ 얀 로지크Jan Rosiek는 벤야민이 ‘성좌Konstellation’라는 단어를 바로크 드라마의 본질을 해명하고 있는 『비극서』의 본문에서 뿐만 아니라 이념의 서술이 문제되고 있는 서문에서도 사용하고 있음에 주목하고, 이 저서의 의미를 밝히는데 있어서 이 개념이 매우 중요한 역할을 하고 있음을 지적한다.⁸⁾ 또 데플레프 쇠트커Detlev Schöttker는 『구성적 파편주의Konstruktiver Fragmentarismus』라는 저서에서 『비극서』에서 “구성적 파편주의”의 원칙이 이론적으로 논의되고 있을 뿐만 아니라 벤야민의 서술행위 속에서 실현되고 있음을 강조한다.⁹⁾

위의 연구들은 『비극서』의 구조를 해명하는 데 유용한 지침을 주고 있음에도 불구하고 텍스트에 대한 분석이 부분적 혹은 일면적이라는 점에서 일

6) 로마시대에 새턴은 결실과 씨앗의 신이자 척도와 무게에 따라 이루어지는 지불체계 Zahlungssystem를 감독하는 신이다. 그리스 시대의 크로노스Kronos에 해당한다. 멜랑콜리와 토성과의 결합은 9세기의 아랍인 점술가들[특히 아부 마자르Abu Ma'sar(805?-885)]의 저서에서부터 분명하게 확인된다. 후기 중세와 르네상스시기에 멜랑콜리와 새턴사이의 관계는 확고하게 자리 잡는데, 플로렌스의 인문주의자 마르실리오 피치노Marsilio Ficino(1433-1499)는 이러한 관계를 보다 새롭게 해석하여 체계적으로 구체화 한다. 멜랑콜리와 새턴과의 관계에 관한 문화사적 연구로는 무엇보다도 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie, Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M 1990을 볼 것.

7) Bernd Witte: Allegorien des Schreibens. Eine Lektüre von Walter Benjamins Trauerspielbuch, in: Merkur 46 (1992), S. 125-136.

8) Jan Rosiek: Apocalyptic and Secular Allegory, or, How to avoid getting excited Walter Benjamin and Paul de Man, in Orbis Literarum 48 (1993), S. 145-160, 특히 S. 154.

9) Detlef Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins, Frankfurt a. M 1999. 쇠트커는 이 개념을 통해 『비극서』가 아방가르드 운동의 영향 하에 있음을 상정하는데(S, 176-179 참조), 이러한 해석은 『비극서』 연구 초기부터 있어 왔다(Lukács, Bürger, Ferruccio Masini). 그러나 필자는 『비극서』의 서술방식은 아방가르드라는 개념으로 충분히 파악될 수 없다고 생각한다.

정한 한계를 지닌다고 할 수 있다. 특히 이 논문들은 『비극서』의 마지막 부분에서 선명하게 드러나는 벤야민의 신학적인 관심이 저술의 전체구조와 맺는 관련을 제대로 다루고 있지 않다.¹⁰⁾ 본고는 텍스트의 구조를 분석하면서 이러한 관련에도 주의를 기울이고자 한다. 하지만 이 주제는 추후에 다른 지면을 빌려 보다 자세히 다루어 볼 계획이다.

II. 『비극서』의 틀

『비극서』는 목차만 봐도 알 수 있듯이 논의될 주제들을 체계적인 구조 속에 배열하고 있다. 『비극서』는 서문(「인식비판 서문Erkenntniskritische Vorrede」)과 본문으로 이루어져 있는데, 본문은 다시 제 1부 「비에극과 비극 Trauerspiel und Tragödie」 그리고 제 2부 「알레고리와 비에극Allegorie und Trauerspiel」의 두 부분으로 구성되어 있다. 애초의 논문계획과는 달리 『비극서』의 결론이 독립된 장에서 다루어지지 않고 본론의 끝부분에 자리 잡고 있다는 점은 이 저서의 독특한 점이다. 비극서는 서문과 본론 제 1부, 제 2부의 변증법적인 세 부분으로 이루어 있는 셈이다.

「인식비판 서문」은 내용상 두 부분으로 나뉘어 지는데 대략 서문의 삼분의 이를 차지하는 인식이론 부분에서는 이념의 개념규정과 이념세계의 서술 Darstellung의 문제가 다루어지고 있다(GS I·1, S. 207-228).¹¹⁾ 후반부에서

10) 메닝하우스는 벤야민이 『비극서』에서 구체적으로 발전된 논의들을 종결부분에서 신학적으로 뭉뚱그리고 있다고 비판한다(Menninghaus, a. a. O., S. 119). 예거는 『비극서』의 구조적 역동성을 오직 새턴론(論)과의 관계 속에서만 파악하면서 벤야민의 “독자적인 철학적 사변”과 “별의 신화 Astralmytos”(Jäger: a. a. O., S. 153) 사이의 관계를 구체적으로 다루지 않는다. 비테는 『비극서』의 인식운동이 “신학적 카테고리” 안에서 통해 가장 잘 이해될 수 있다고 하면서도(Witte: a. a. O., S. 129) 죽음이 “의미의 비밀스런 중심”(S. 133)으로 읽혀지는 알레고리의 관점으로만 이 책의 구조를 파악한다. 로지크는 『비극서』의 결론부분에서 “세속적인 조망secular outlook”이 사라진다고 볼 필요는 없다고 지적함으로써 균형 잡힌 평가를 내리고 있지만(S. 154f. 참조), 『비극서』의 신학적 종결이 전체 서술과 맺는 관련에 대해서는 주의를 기울이지 않는다.

는 이전의 바로크 문학 수용과 당대의 바로크 문학 연구들이 비판적으로 검토되고 있다.

『비극서』는 (바로크) ‘비애극’이라는 이념을 서술하는 것을 목표로 하고 있다.¹²⁾ 이미 말한 바대로 본문은 두 부분으로 나뉘어 지는데 각 부분은 특별한 제목 없이 각각 세 개의 장으로 나뉜다. 본문 제 1부 「비애극과 비극 Trauerspiel und Tragödie」의 첫 장에서는 바로크 비애극의 내용적인 층위들이 그 시대의 “정치적 인간학politische Anthropologie”(GS I·1, S. 278)과 관련지어 고찰됨으로써 바로크 비애극의 장르적 특성이 구체화된다.

바로크 드라마를 “바로크시대의 아리스토텔레스주의”(GS I·1, S. 278)의 그늘에서 벗어나게 하는 일은 『비극서』의 중요한 관심사 중의 하나이다(GS I·1, S. 238-242 참조). 이러한 전제 하에서 벤야민은 본문 제 1부, 2장의 전반부에서 자신의 그리스 비극론을 역사철학적이고 언어철학적인 관점 하에 전개하고, 비애극과 그리스 비극을 비애Trauer와 비극성Tragik이란 개념을 매개로 구분하고 있다.

이 장의 후반부에서는 바로크 비애극의 혈통을 이어받고 있는 드라마들¹³⁾이 바로크 비애극과 맺는 관련들이 비교적 간단하게 다루어진다. 벤야민은 서문에서 “생성과 소멸의 과정에서 발원하는 것dem Werden und Vergehen Entspringendes”으로서의 ‘원천Ursprung’은 그 순간성에도 불구하고 현상의 전사Vorgeschichte와 후사Nachgeschichte와 관련을 맺는다는 점을 지적하고 있다.¹⁴⁾ 본문 제 1부 2장에서 (a) 비애극의 ‘과거’가 “그리스 정신의 역사적

11) 벤야민이 프랑크푸르트 대학에 제출한 논문에는 이 이론 부분이 빠져있다. 벤야민의 제출 논문은 분실된 것으로 여겨진다.

12) “비애극이 예술철학적 논문에서 다루어진다는 의미에서 비애극은 하나의 이념이다.”(GS I·1, S. 218)

13) ‘하우프트- 운트 슈타츠악치온Haupt- und Staatsaktion’, ‘질풍노도기의 드라마’, ‘낭만주의 운명비극’ 등. ‘하우프트- 운트 슈타츠악치온Haupt- und Staatsaktion’은 17, 18세기 유랑극단의 레퍼토리 연극Repertoirestück인데, 중심이 되는 드라마(Hauptaktion)와 막간 코미디로 구성된다. 역사적이고 정치적인 소재들(Staatsaktionen)을 다룬다.

14) “원천은 비록 전적으로 역사적인 카테고리일지라도 발생Entstehung과는 전혀 다른 것이다. 원천은 이미 발원한 것의 생성과정Werden des Entsprungenen이 아니라 오히려 생성과 소멸의 과정에서 발원하는 것을 의미한다. (...) 원천은 실제 결과물Befund에서

전환점”인 “소크라테스 드라마Sokratesdrama”(GS I·1, S. 292)와 연결된다. 는 점, (b) 바로크 비애극과 근친관계에 있는 동시대 그리고 그 이후 시대의 드라마가 바로크 비애극과 비교되고 있다는 점, 그리고 이에 앞서 (c) 제 1부 1 장에서 비애극과 중세 드라마와의 유사성이 언급되고 있다는 점(GS I·1, S. 255-257) 등은 그가 ‘원천’에 관한 자신의 이론을 서술행위를 통해 관철시키려 하고 있음을 보여준다.¹⁵⁾

제 3 장에서는 비애극의 근저에 자리 잡고 있는 감정상태, 즉 멜랑콜리가 논의의 중심에 놓인다. 구조적인 관점에서 볼 때 ‘멜랑콜리 장(章)’은 매우 독특한 위치를 점하고 있다. 이 장은 『비극서』를 이루는 전체 7 장(서문 포함)의 한 가운데에 위치하고 있으며, 또 그 자체가 7 절(節)로 이루어져 있다. 뿐만 아니라 이 장의 핵심이라고 할 수 있는 ‘새틴론(論)die Lehre von Saturn」은 『비극서』 전체의 무게중심으로서 이 절들 중의 한 가운데에 놓여 있다.¹⁶⁾

본문 제 2부에서는 제 1부에서 논의 된 바로크 드라마의 “내용미학 Inhaltsästhetik”(GS I·1, S. 336)¹⁷⁾을 배경으로 비애극의 근본형식인 알레고리에 대한 이론이 펼쳐진다. 제 1장에서 벤야민은 알레고리를 상징과 대조하면서 형식사적인 관점에서 관찰하고 있으며, 제 2 장에서는 바로크 비애극의 알레고리 형식이 보다 구체적이고 분석적으로 다루어진다. 그리고 마지막 제 3장에서는 알레고리적인 관찰 그리고 그것의 근저를 이루는 주관성의 구제¹⁸⁾가 주제로 들어선다. 역사신학적인 관찰 속에서 바로크 알레고리는 구원

드러나는 것이 아니라, 그 결과물의 전사와 후사와 관련을 맺는다.”(GS I·1, S. 226)

15) 물론 비애극의 후사에 대한 벤야민의 설명은 결코 충분하다고 볼 수 없다.

16) Lorenz Jäger: a. a. O., S. S. 150f.

17) 『비극서』는 “형식분석Formanalyse”과 “내용미학Inhaltsästhetik” 사이의 불가분한 관계를 강조하고 있는데(GS I·1, S. 336), 이 점을 고려해 볼 때, 벤야민이 바로크 드라마의 알레고리적인 형식에 대해 논하기 전에 제 1부에서 드라마의 내용적인 층위를 중점적으로 분석하고 있다는 점, 그리고 이러한 분석을 바로크 드라마의 양식적 측면과 관련시켜 진행시키고 있다는 점(GS I·1, S. 244, 255, 257, 259, 260, 274 등 참조)은 당연하다고 하겠다.

18) 『비극서』에 따르면 알레고리는 공허해진 사물에 대한 자의성의 지배를 특징으로 하고 있다. 인간의 원죄 이후 사물들은 자신의 의미를 자신 속에서 드러내지 못한 채 침묵하

의 연관 속에 들어서게 되며 결국 벤야민의 고유한 사변적 철학 속에서 구원된다.¹⁹⁾

『비극서』의 틀은 이 저서가 일단 학술논문의 기본도식을 따르고 있음을 보여주고 있다. 목차는 이 저서의 “건축계획Bauplan”(GS I·1, S. 409)을 한 눈에 개괄 할 수 있도록 해주고 있다. 서문은 본문을 위한 방법론적인 지침을 제공할 뿐만 아니라 종래의 바로크 연구에 대한 간략한 보고를 포함하고 있다. 또 본문을 채우고 있는 크고 작은 주제그룹들은 논리의 흐름에 맞게 배열되어 있어서 앞서 다루어진 부분들은 뒤에 이어지는 논의의 배경을 이루고 있다. 『비극서』의 결론 부분은 비록 본문으로부터 독립되어 있지는 않지만 『비극서』에 완결성을 부여하고 있다.

『비극서』의 각 장 앞머리에는 인용제구(題句, Motto)가 있고, 각 절(節)들은 단 하나의 단락으로만 이루어져 있으며, 그 절들의 제목들은 목차뿐만 아니라 해당 페이지 상단에도 표기되어 있는데 이러한 점들도 이 저서의 형식적인 틀을 단단히 하는데 기여하고 있다.

III. 반복과 역음의 구조

『비극서』의 서술을 그 전체로서 보았을 때 위의 관찰은 단지 외적이고 제

계 되고, 외부로부터 주관적으로 투사된 의미에 의해 고통 받는다. 벤야민은 사물을 원래의 것과는 다른 것으로 만드는 알레고리의 배후에 알레고리 구사자의 자의적 주관성이 숨어있다고 본다. 신학의 힘을 빌어 알레고리적인 관심의 배후에 있는 주관성을 비판적으로 구제하는 것은 『비극서』의 근본 관심사 중의 하나이다. 벤야민에게 있어서 주관성의 구제란 신의 세계 속에서 주관성이 자신의 공허함을 바라보게 되는 것, 즉 신의 세계 속에서 주관성의 자기계몽을 말한다.

- 19) 여기서는 이러한 벤야민의 철학이 (a) 알레고리적인 의도의 자기기만Selbsttäuschung이라는 착상, (b) “사탄의 추락”이라는 기독교적인 모티브, (c) 창세기에 뿌리를 둔 “악에 대한 지식Wissen vom Bösen”의 대상없음이라는 생각, (d) 자신의 언어이론적 사변, (e) 선 안에서 주관성의 자기반영이라는 사유 등에 의해 근거 지워져 있다는 점만 밝혀둔다.

한적인 것임이 드러난다. 『비극서』에 등장하는 새로운 주제는 이 책의 다른 곳에서 다루어진 다른 주제들을 자신의 주위에 모으고 있다. 따라서 한 절 안에서 다루어지는 중심 주제는 그 틀 안에서 다른 주제들과 긴밀하게 혹은 느슨하게 엮여져 있으며, 또 이 중심 주제는 다양한 모습으로 변형되어 다른 절들에서 다시 등장한다. 텍스트 전체에 걸쳐서 주제가 반복되는 경우와 한 절 안에서 중심주제가 다른 절에서 다루어진 주제들과 엮여져 있는 경우를 예를 들어 살펴보기로 한다.

III.1. 반복의 구조

벤야민이 『비극서』에서 주장하고 있는 소위 ‘내재성-테제’는 바로크 비극의 구원사적인 측면에 관심을 두는 연구자들에게서 논란의 대상이 되었다.²⁰⁾ 벤야민은 바로크 시기는 피안, 즉 “최후의 하늘 einen letzten Himmel”을 “진공상태 Vakuum”로 만들려 한다고 주장하고(GS I·1, S. 246), “출구 없는 절망”이 바로크 드라마의 최후의 결론이라고 말한다(S. 257). 이에 덧붙여 그는 독일 비애극에는 중세 신비극에서 나타나는 바와 같은 피안에 대한 전망이 부재하다고 규정한다(S. 259). 하지만 우리는 독서의 과정에서 그의 이러한 극단적인 견해가 바로크 시기의 내재성과 초월성간의 긴장²¹⁾을 전제로 한

20) Gerhard Kaiser (Hrsg.): Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen, Stuttgart 1968 참조. [특히 Gerhard Kaiser: Leo Armenius, Oder Fürsten=Mord, S. 23 (Anm. 30), 33 (Anm. 38); Hans-Jürgen Schings: Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit, S. 36; ders: Großmüttiger Rechts=Gelehrter. Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, S. 189; Albrecht Schöne: Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien, S. 142 (Anm. 53)를 볼 것].

21) 바로크 시기의 내재성과 초월성의 긴장은 벤야민이 초월성을 향한 바로크의 의지를 강조할 때 더욱 증폭된다. 벤야민은 “죽은 사물을 구원하기 위해” 이 사물들을 자신의 숙고의 대상으로 삼는 멜랑콜리에 대해(S. 334, S. 359도 참조), 알레고리적인 관찰 속에 담긴 “종교적인 변증법”에 대해(S. 351) 그리고 자신의 모든 부분을 다 동원해 영원한 것에 매달리는 바로크 시기의 예술경향에 대해(S. 356) 이야기 한다. 또 그는 “사물들의 덧없음을 통찰하여 그것들을 영원 속에 들여보내 구원하려는 배려 die Einsicht ins

것임을 알게 된다. 벤야민은 이러한 긴장을 다양한 맥락 속에서 ‘반복적’으로 이야기한다.

그는 이미 바로크 시기의 내재성을 강조하는 「군주권의 이론Theorie der Souveränität」(GS I·1, S. 245-248)이란 절에서 “세계와 초월 사이의 긴장”(S. 246f.)이라는 표현을 사용하고 있으며, 「유희와 성찰Spiel und Reflexion」(GS I·1, S. 259-263)에서는 세속 세계의 “절망상태Trostlosigkeit”에서 헤어나지 못하는 독일 바로크 드라마에 대해 말하면서도 “우회로를 통해” “유희적으로” 초월성을 담보하려는 칼데론의 바로크 드라마 『인생은 꿈La vida es sueño』(1636)에 대해 언급한다. 초월성과 내재성간의 긴장에 대한 언급은 계속 이어진다.

벤야민은 “반종교개혁 시기의 복고신학Restaurationsstheologie의 정신” 속에선 “창조상태Schöpfungsstand”가 “은총의 태양빛”을 반사하고 있기는 하지만 “아담의 죄의 웅덩이에 반영되는 형태로” 그러하다고 말한다(S. 308). 그는 또 바로크 문학은 “확고한 목적의식도 없이 파편들을 끊임없이 쌓아올리고, 기적에 대한 끊임없는 기대 속에서 상승을 위한 스테레오타입들을 취한다”(S. 354)고 지적한다. 뿐만 아니라 그는 사물을 꺾어서 바라보는 관찰 방식에 대립되는 경향, 신격화를 지향하는 바로크의 경향을 언급하며(S. 356), 알레고리는 “무상함과 영원함이 가장 가깝게 만나는 곳에 지속적으로 머문다”고 주장한다(S. 397).

이 밖에도 우리는 『비극서』에서 바로크 시기 혹은 바로크 드라마에서 역사가 차지하는 의미,²²⁾ 등장인물들(특히 군주와 음모가)의 성격규정(S. 247,

Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten”가 “알레고리적인 것이 지니고 있는 가장 근본적인 모티프들 중의 하나”라고 말한다. (S. 397)

- 22) 벤야민은 바로크 시기 혹은 바로크 드라마에서 역사가 차지하는 의미들을 다음과 같이 반복·변주해가며 언급한다. (a) 역사는 군주에 의해 대변된다(GS I·1, S. 245). (b) 바로크 드라마 작가들은 “역사적-윤리적인 갈등들”을 “자연사의 예증Demonstration der Naturgeschichte” 속에서 해소하려 한다. (S. 269). 하지만 벤야민은 다른 곳에서 바로크 시기에 자연은 “몰락한 자연die gefallene Natur”으로 나타난다고 주장한다. S. 356 참조) (c) 바로크 시기의 정치상(像)은 “역사가 악마적인 힘에 말려드는 것satanische Verstrickung der Geschichte”에서 찾아진다(S. 320 참조). (d) 바로크 시기에 역사는

251-253, 263-265, 270, 273-277, 304-307, 320-323, 333, 367, 384, 406), 비애극의 도덕적인 의도(S. 253, 257, 263, 267-270, 274, 367), 비애극과 그리스 비극의 구분(S. 230, 274, 278, 279-299, 310f. 312, 364, 371), 독일 바로크 비애극의 한계(S. 261, 266, 277, 309, 335, 368, 409), 비애 혹은 멜랑콜리가 알레고리와 맺는 관련(S. 359, 361, 370, 383, 396-400, 403, 406), 바로크 드라마 혹은 알레고리의 파편화하는 원칙(S. 312, 352, 353-358, 361-365, 374, 390-393) 등 여러 주제들이 거듭 반복·변주되고 있음을 확인할 수 있다.

III.2. 엮음의 구조

『비극서』를 이루는 크고 작은 외적인 틀은 그 자체로 완결되어 있음에도 불구하고 “다공적porös”²³⁾인 특성을 지니고 있다고 할 수 있다. 즉 『비극서』에서 다루어지는 한 주제는 자신의 의미에 따라 다른 주제들을 자신의 주위에 모으며 그것들과 성찰적이고 변증법적인 관계를 이루고 있다. 『비극서』의 크고 작은 틀 속에서 독일 비애극의 요소들은 상호 침투하고 있으며, 그때그때 결합의 양상에 따라 항상 새로운 국면을 만들어낸다. 이러한 『비극서』의 엮음의 구조를 살펴보기 위해 본문 제 2부 1장에 있는 「폐허Ruine」(GS I·1, S. 353-358)라는 제목의 절을 한 예로 들어보기로 한다.

벤야민은 맨 처음에 『비극서』 도처에서 서술되고 있는 비애극의 핵심 요소들, 즉 역사, 자연, 문자, 무대를 폐허Ruine라는 개념과 결합시키고 있다.²⁴⁾

“세계의 수난사Leidensgeschichte der Welt”로 나타난다. (S. 343) (e) 알레고리적인 표현은 자연과 역사의 “특수한 교차”를 통해 태어난다. (344) (f) 역사는 문자로서 바로크 비극과 함께 무대 안으로 들어간다(S. 353). (g) 바로크 드라마의 무대에서 나타나는 자연-역사Natur-Geschichte의 알레고리적인 외관은 “폐허Ruine”로서 실재한다(ebd.) (g) “역사로부터 자연으로의 전환Wendung von Geschichte in Natur”이 알레고리적인 것의 근저를 이루고 있다. (S. 358)

23) 벤야민은 아사 라시스와 공저하여 1925년 8월 19일자 「프랑크푸르트 신문」에 「나폴리」라는 글을 신는다. 여기서 그들은 나폴리 시의 건물과 시내풍경 그리고 그 곳 주민들의 삶의 묘사를 통해 이 도시공간의 무경계성, 개방성을 보여주는데, 이러한 상태를 그들은 “다공적”이라고 표현한다. (GS IV·1, S. 307-316 참조)

24) “역사가 비애극과 함께 무대 안으로 들어간다면, 역사는 문자로서 그렇게 하는 것이다.

이어지는 대목, 즉 (a) 알레고리는 “미를 넘어서는 곳에서 자신의 참모습을 밝힌다”는 대목(S. 353f.) 그리고 다음 면에서 (b) 바로크 작가들에게 자연은 “꽃봉우리” 혹은 “만개한 꽃들”의 모습으로 나타나는 것이 아니라 “영원한 무상함”의 모습으로 나타난다는 언급(S. 355), 또 그 다음 면에 (c) “광채없음Scheinlosigkeit”이 바로크 문학의 절대적인 특성들 중의 하나라는 언급(S. 356) 등은 상징과 알레고리가 대비되고 있는 「낭만주의에서의 상징과 알레고리」(S. 340-344)라는 제목의 절과 연결된다.²⁵⁾

파편Bruchstück이 “바로크적인 창조의 가장 고귀한 재료”(S. 354)라는 지적은 「알레고리적인 해석의 이율배반」(S. 350-353, 특히 S. 352²⁶⁾), 「알레고리적인 파편화」(S. 361-365), 「언어 파편화」(S. 381-384), 「시체로서의 엠블렘」(S. 390-393) 등의 절들과 상응한다. 이어서 벤야민은 위에서 이미 인용한 바대로 내재성과 초월성 간의 긴장에 대해서 언급하는데(S. 354, S. 356도 참조), 이는 『비극서』의 본론 전체를 관통하는 긴장이다. 뿐만 아니라 “폐허”라는 주제는 『비극서』의 중심주제 중의 하나인 멜랑콜리와도 결합되어 있다.²⁷⁾

자연의 얼굴 위에 역사는 무상한 기호문자Zeichenschrift의 모습으로 서있다. 비애극을 통해 무대에 세워진 자연-역사Natur-Geschichte의 알레고리적인 인상은 폐허로서 실제로 현재화 한다.”(GS I·1, S. 353)

- 25) 이 절에서 벤야민은 상징의 형상 속에 있는 “자연스럽고, 산이나 식물과 같은 것”(S. 342)에 대해 언급한다. 물론 벤야민은 상징의 본질은 이와 같은 형상적인 것에 있는 것이 아니라 신비주의적인 순간성에 있다고 본다. “상징 속에선 몰락의 변용과 더불어 자연의 얼굴이 구원의 빛 속에서 순간적으로 현현되는 반면에, 알레고리에서는 죽음직전 고통스러워하는 역사의 얼굴이 굳어진 근원풍경으로서 관찰자 앞에 놓여 있다.”(S. 343)
- 26) “알레고리적인 직관의 영역 안에 있는 상(像)은 부서진 조각Bruchstück, 룬문자Rune이다. 신화적인 풍부한 지식의 빛이 그 위를 비출 때, 이 상의 상징적인 아름다움은 증발되어 버린다. 총체성의 거짓된 가상은 사라진다. 왜냐하면 형상Eidos은 사멸되고, 비유는 시들어 버리고, 그 속에 있는 우주는 메말라 버리기 때문이다. 남아있는 말라빠진 수수께끼 그림Rebus 속에는 혼란에 빠진 채 골똘히 숙고하는 자가 아직 통찰할 수 있는 모종의 것이 남아있다. 부자유, 미완성, 감각적이고 아름다운 육체의 쇠약함을 알아채는 것은 본질상 의고전주의에서는 거부되어 왔다. 그러나 바로크 알레고리는 바로 이러한 것들을 — 비록 이것들이 알레고리의 휘황찬란함 속에 가려 있기는 하지만 — 전례가 없이 뚜렷하게 나타낸다.”(GS I·1, S. 352)
- 27) “영원한 무상함의 모습으로 자연은 바로크 작가들 앞에서 떠돈다. 오직 이러한 무상함 속에서 바로크 시기의 새턴적인 전망은 역사를 인식했던 것이다. 아그리파 폰 네테스하

이어서 몰락(폐허)과 무대와 자연과 역사의 관련이 다시 언급됨으로써²⁸⁾ 우리는 이 절의 첫 부분을 다시 기억하게 된다. 벤야민은 『비극서』의 여러 곳에서 언급하고 있는 바로크식의 신격화Apotheose라는 문제(S. 259, 337, 371, 393, 408)를 이 절에서도 다루고 있다.²⁹⁾ 또 이 절의 마지막 부분에서 언급되고 있는 비평론은 몰락한 것에서 구제의 가능성을 찾는 그의 독특한 의도를 확인시켜 주는데³⁰⁾ 비애극과 관련하여 이러한 의도는 이미 『비극서』의 본문 제 1부에서 암시되고 있고,³¹⁾ 이 책의 마지막 장에서 보다 빈번하게 확인되다가, 이 마지막 장의 종결부분에서 실현된다.

임(1486-1535, 독일의 의사, 법률가, 철학자이자 마법가-필자)에 따르면 역사의 기념비, 즉 폐허 더미 안에 토성의 영향을 받아 태어난 동물들이 거처를 잡고 있는 것이다.”(GS I·1, S. 355)

- 28) “오직 몰락과 함께 역사적인 사건은 수축되어 무대 안으로 들어간다. (...) 이러한 몰락한 사물들이라는 총괄개념은 초기 르네상스가 파악하고 있던 변용된 자연이라는 개념과 극단적인 대립을 이룬다. (...) 역사진행의 이미지가 그 안으로 뚫고 들어서는 자연은 몰락한 자연이다.”(GS I·1, S. 355f.)
- 29) “신격화를 향한 바로크의 경향은 사물을 바라보는 자신의 방식에 대한 반대작용이다. 사물들은 자신의 알레고리적인 의미의 권위에 힘입어 전적으로 세속적으로 각인된 형태를 갖는다. 사물들은 절대로 내부에서 변용되지 않는다. 따라서 사물들은 신격화의 각광(脚光)을 받아 빛을 발하는 것이다.”(GS I·1, S. 356)
- 30) “(작품의-필자) 구조와 세부사항은 결국 언제나 역사적으로 그 무게가 실어지는 것이다. 철학적 비평의 대상은 예술형식의 기능이 모든 중요한 작품의 근거에 놓여 있는 역사적 사실내용들Sachhalte를 철학적인 진리내실Wahrheitsgehalt로 만드는 것임을 증명하는 것이다. 이렇게 사실내용을 진리내실로 만드는 일로 말미암아 영향력의 소멸은 — 이와 함께 이전에 갖고 있던 매력의 호소력은 세월이 지남에 따라 줄어든다 — 새로운 탄생의 근거가 된다. 이 새로운 탄생 속에서 모든 덧없는 아름다움은 완전히 사라지게 되고 작품은 폐허로서 자신을 주장하게 된다. 바로크 비애극의 알레고리적인 구축물 안에서 구제된 예술작품의 이러한 파편화된 형식들은 분명히 드러난다.” (GS I·1, S. 358)
- 31) “만일 독일 비애극이 구원을 알고 있다면, 그 구원은 신적인 구원계획의 완수 속에서 보다는 이러한 불행의 깊이 속에 있다”(GS I·1, S. 260): “만약 이 두 가지 즉 군주의 비애 그리고 조연자의 쾌활함Lustigkeit이 서로 가까이 함께 있다면, 결국 그 이유는 이 둘 속에 사탄의 세계의 두 영역이 표현되기 때문이다. 그 모습 그대로 악마의 얼굴을 드러나게 하는 쾌활함과 비교해 볼 때, 자신의 허울 좋은 신성한(군주의 비애가 사탄의 영역이라는 위의 언급을 생각해 볼 것-필자)을 통해 도덕적인 인간의 침착을 위협하는 비애감은 그 모든 절망에도 불구하고 예기치 않게도 희망이 상실된 채 나타나지는 않는다.” (GS I·1, S. 306).

이상 본 바와 같은 『비극서』의 반복과 엮음의 구조는 당연히 『비극서』의 독서과정에 영향을 미친다. 일직선상으로 나아가는 독서과정은 지속적으로 중단되며 독자는 앞에서 읽었던 부분을 다시 상기하게 된다. 『비극서』를 두 번 이상 읽게 될 경우 우리는 책의 앞뒤를 반복해서 뒤적이게 되고, 비애극의 요소들을 상호연관 속에서 반복적으로 ‘현재화Vergegenwärtigung’, “동시화Simultaneisierung”(S. 370)하게 된다. 이로 인해 직선적, 시간적인 독서는 계속해서 공간적인 독서로 확장되어 간다.

IV. 성좌로서의 『비극서』

벤야민은 「인식비판 서문」에서 이념을 현상의 요소들Elemente 혹은 개념들의 “성좌Konstellation/Konfiguration”로 규정한다.³²⁾ 그에 따르면 요소들은 개념에 의해 현상으로부터 풀려나오는데, 개념적인 이해는 경험적인 현상을 그 평균성에서가 아니라 그 극단성 속에서 파악하는 데서 출발한다.³³⁾ 그는 또 “철학적 논고Traktat의 고유한 방법”으로서의 서술Darstellung은 바로 이념의 서술이어야 한다고 주장한다(S. 209).

이러한 그의 입장을 염두에 두고 『비극서』를 읽어보면 우리는 벤야민이 서술행위 속에서 자신의 서술이론을 수미일관하게 실천하고 있음을 확인하게 된다. 『비극서』의 각 절 속에서는 “그 수를 헤아릴 수 있는zählbar”(S. 218) 비애극의 각 요소들과 그것들의 상호관계가 작가의 선명한 신학적 윤리적인 의도와 독립하여 그 극단성에 입각하여 해석된다. 특정한 제목을 달고 있는 각 절들은 한편으로는 서로 간에 “완성된 독자성vollendete Selbständigkeit”(S. 217)을 유지하고 있으면서도 다른 한편으로는 반복과 엮음의 구조를 통해 다른 절

32) “이념은 영원한 성좌이다. 요소들이 일종의 점들로서 그러한 성좌 속에서 파악됨으로써 현상들은 분할되는 동시에 구제된다.”(GS I·1, S. 215)

33) “달리 표현하자면 이념은 일회적이고 극단적인 것das Einmalig-Extreme이 자신과 같은 것들과 맺는 관계의 형성이다.”(GS I·1, S. 215)

들을 비추면서 서로 “소리가 울리는 관계das tönende Verhältnis”(S. 218) 속에 놓이게 된다. 각 절들 그리고 서술된 바로크 비애극의 각 요소들은 튼튼한 건축구조를 지니고 있는 『비극서』의 전체 테두리 내에서 일종의 성좌를 이루고 있다고 할 수 있다.

우리는 텍스트의 절정부인 중반부에서 전개되고 있는 알레고리적인 관찰과 그것의 기반을 이루고 있는 주관성의 구제시도도 『비극서』 전체의 성좌구도와 관련하여 읽을 수 있다. 벤야민의 구제시도는 한편으로는 알레고리가 지니고 있는 이율배반³⁴⁾의 신화적인 해결이란 면에서 텍스트의 완결성을 강화시키고 있지만, 다른 한편으로는 텍스트의 한 ‘부분’으로서 대립들의 병존 속에서 성립하는 서술의 열려진 총체성³⁵⁾을 다시 한 번 확인시켜주고 있기도 하다. 다시 말해 알레고리적인 시각을 구제하려는 벤야민의 시도는 전체 텍스트를 결말 부분에 입각하여 새롭게 바라보는 것을 가능케 하는 동시에³⁶⁾ 그 사변적인 성격으로 인해 스스로를 아이러니화 될 수 있는 가능성을 남긴 채, 다시 말해 알레고리의 이율배반이 자신 속에서 다시 꿈틀거릴 수 있는 여지를 배제하지 않은 채 전체 성좌의 한 부분으로 자리 잡는다. 『비극서』는 전체적으로 보아 “자연-역사Natur-Geschichte”(GS I·1, S. 553)의 테두리 안에서 초월과 내재성의 긴장을 유지하고 있는 알레고리의 특성과 공

34) 벤야민에 따르면 알레고리는 신성한 문자처럼 불변적인 것을 표현하고자 하지만 대상과 언어사이의 양식화되고 관습화된 관계를 벗어날 수 없다. 벤야민은 이런 의미에서 알레고리를 “관습의 표현”, “권위의 표현”(GS I·1, S. 351)이라고 특징짓는다.

35) “원천에 대한 학문으로서의 철학적 역사는 서로 멀리 떨어져 있는 극단적인 것들로부터, 외견상 도를 넘어선 발전으로부터 이념의 성좌가 드러나도록 한다. 이념은 이러한 대립들의 의미 있는 병존가능성으로 특징지어지는 총체성이다.”(GS I·1, S. 227)

36) 벤야민은 『비극서』의 끝에서 두 번째 절 「깊은 사색의 한계Grenze des Tiefsinns」에서 “알레고리적인 침잠의 7년은 단지 하루 일 뿐이다”라고 말하는데, 우리는 여기서 7이라는 숫자를 신화적으로, 즉 창조와 종말의 상황에서 드러나는 신의 완전성을 상징하는 숫자로 해석할 수도 있겠지만, 이 숫자는 분명 『비극서』의 구조와 관련하여 텍스트를 이루는 전체 일곱 개의 장을 연상시키기도 한다. (물론 『비극서』의 철학적 관찰은 알레고리적인 침잠과는 다른 것이다) 이러한 연상이 가능한 것이라면 “하루”는 알레고리적인 의도의 구원이 시도되는 중반부를 중심으로 앞서 이루어진 관찰들이 순식간에 모여 들면서 재해석되는 순간을 의미한다고 볼 수 있다.

허한 주관성에 근거한 알레고리적인 의도의 신학적 구제 사이의 대립을 공존시키고 있다.

뿐만 아니라 우리는 『비극서』의 성좌의 구조를 「인식비판서문」에서도 확인 할 수 있다. 서문은 “다양한 관찰Vielheit der Betrachtung”(GS I·3, S. 928)³⁷⁾을 통해 이념세계의 본질들을 개념들 속에서 분할하고 흩뜨리고 있다.³⁸⁾ 이로써 서문의 각 절들은 서로 독립되어 있으면서도 서로 조응하는 일종의 “점들Punkte”³⁹⁾로서 전체 이념론의 부분을 이룬다. 불연속성을 통한 조응은 이념의 구조(=성좌)의 특성일 뿐만 아니라 서문자체의 공간적 구조의 특성이기도 하다. 관찰의 대상으로서의 이념이 지니고 있는 구조와 그 이념에 대한 서술구조는 일치한다고 볼 수 있다.

이념이 성좌의 구조를 갖고 있는 한, 바로크 ‘비애극’이라는 이념은 의식 속에서 소유할 수 있는 것이 아니라, 오직 비애극의 요소들을 공간 속에서 현재화 시키는 다중심적인 전체 서술 속에 자리 잡는다. 서술은 “이미 실재하고 있는vorgegeben” 이념(GS I·1, S. 215 참조)을 드러내기 위한 일종의 산파술이며,⁴⁰⁾ 별자리를 읽어내는 가장 오래된 읽기형태의 새로운 부활이라 볼 수 있다.

V. 서술의 일회성과 반복성

하지만 이념의 구조의 서술은 이념의 드러남을 보장하는 것일까? 사실 벤야민이 생각하고 있는 이념과 서술 사이의 관계는 지금까지 설명한 것보다

37) 벤야민은 서문에서 이념세계를 인식비판적, 미학적, 종교철학적, 언어이론적, 학문이론적 그리고 역사철학적 관점에서 관찰하고 있으며, “성좌”, “말Wort”, “원천”, “모나드” 등으로 정의내리고 있다.

38) GS I·1, S. 213f.(「개념 속에서의 분할과 분산」) 참조.

39) “이념들은 영원한 성좌이다. 요소들이 이러한 성좌 속에서 점들Punkte로 파악됨으로써 현상들은 분할되면서 동시에 구제된다.”(GS I·1, S. 215)

40) 벤야민은 이념들이 “파우스트적인 어머니들”(GS I·1, S. 215)이라고 규정한다.

좀 더 복잡하다. 벤야민에 따르면 이념은 이미 실재하고 있을 뿐만 아니라 역사적인 삶을 산다.⁴¹⁾ 즉 “이념은 자신의 역사의 총체성 속에서 완성된 상태로 있기 전까지 역사적인 세계와 항상 또다시 대면한다.”(GS I·1, S. 215) 이념의 역사적인 삶이자 이념에 의해 각인된 역사이기도 한 “원천Ursprung”은 고유한 운동성을 지니고 있는데, 이 변증법적인 운동은 “모든 본질적인 것들 안에서 일회성Einmaligkeit과 반복Wiederholung이 복잡하게 서로를 규정”함으로써 생기는 운동이다(GS I·1, S. 226). 다시 말해 이념은 역사와 대면함으로써 역사 속에서 자신을 “복원Restauration”하지만 그것은 일회적이고 또 “불완전한 것Unvollendetes”, “완결되지 못한 것Unabgeschlossenes”이며, 그렇기 때문에 이념은 자신을 역사 속에서 다시 완전히 복원하기 위해 역사와 대면을 반복하는 것이다. 만약 이러한 복원이 완성된다면 그 순간은 시간성이 지양되는 순간이자, 역사가 종결되는 순간이며, 다시 말해 역사가 지속되는 한 끊임없이 지연될 수밖에 없는 순간이다. 이런 의미에서 벤야민은 「인식비판 서문」 초고에서 “모든 근원적인 것Alles Ursprüngliche은 진리의 현현(顯現)의 불완전한 복원”이라고 말한다(GS I·3, S. 935).

이념과 역사와의 관계가 이러하다면 어떠한 이념의 일회적인 서술도 완전성을 주장할 수는 없을 것이다. 왜냐하면 이념의 서술을 위해선 현상의 본질들의 역사적 삶 전체에 눈을 돌려야 하는데,⁴²⁾ 이 경우 “역사적인 관점의 침잠Vertiefung”은 원칙적으로 한계가 있을 수 없기 때문이다(GS I·1, S. 228). 따라서 일회적인 서술은 끊임없이 새롭게 다시 시작되어야 하는 조건에 놓이게 되며, “연습Übung”, “예비교육Propädeutik”(GS I·1, S. 208), “시험본Probestück”(S. 224f.), “훈련Schulung”(S. 237) 등의 성격을 지닌다고 할 수 있다. 이렇게 볼 때 『비극서』는 항상 다시 읽혀져야 할 뿐만 아니라 항상 다시 쓰여야 할 텍스트임이 드러난다. 바로크 비애극의 형식이 보다 객

41) 이 점에서 벤야민의 역사철학적인 관점은 “본질적인 연관들이 사실들의 세계 속에 순순한 형태로 자신을 각인시키지 않더라도 이 연관들은 원래상태로 남아있다”(GS I·1, S. 226)고 보는 이상주의적인 관점과 구분된다.

42) “철학적인 학문의 존재개념은 현상에서 충족되는 것이 아니라 현상의 역사를 완전히 흡수할 때 충족된다.”(GS I·1, S. 228)

관적으로 깊이 있게 해석될수록, 이 형식의 이념의 “재현Repräsentation”(S. 228)은 보다 덜 불완전해 질 것이다.

벤야민은 자신의 서술 속에서 알레고리의 본질이 “그 모든 총체성 속에서 순간적으로 솟구쳐 나오기를 in aller Totalität gleichsam momentan herausspringt” 기대한다(Br, S. 366 참조). 실제로 『비극서』의 서술은 이러한 기대로 충만해 있다. 하지만 이러한 기대는 그야말로 기대해 볼 수 있다는 의미에서의 기대일 뿐인데, 왜냐하면 서술과 이념은 오직 기억과 기다림에 의해서만 서로 연결되기 때문이다. 서술은 이념의 세계에 열려있음이다.

벤야민의 초기 언어이론의 중요한 전제 중 하나는 아담이 하나님의 말씀에 의해 창조된 사물의 본질 — 이 본질은 아직 소리를 갖지 못한 불완전한 언어이다 — 을 인식하고 그 사물에 이름을 붙임으로써, 즉 그 사물의 본질을 소리로 번역함으로써 신의 계획을 완성한다는 점인데, 『비극서』에 따르면 이념은 마치 아담이 그랬던 것처럼 “무의도적으로 이름 붙이는 행위 속에서 intentionslos im Benennen” 드러난다.⁴³⁾ 이러한 이념의 언어성과 관련하여 벤야민은 철학이 하는 일을 다음과 같이 규정한다.

철학이 하는 일이란 그 속에서 이념이 밖으로 향해져 있는 모든 전달과는 반대되는 자기이해Selbstverständigung에 이르게 되는 말Wort, 그 말의 상징적인 성격을 서술을 통해 다시금 원래의 우월한 위치에 되돌려 놓는 것이다. 철학은 비밀을 누설하면서 이야기하는 월권을 행사해서는 안되기 때문에, 이 일은 오직 근원적인 청각적 지각Urvernehmen을⁴⁴⁾ 불러일으키는 기억을 통해서만 이루어 질 수 있는 것이다(GS I·1, S. 216f.).

서술은 이념의 서술이지만 일종의 “우회로Umweg”(GS I·1, S. 208)로서 그러하다. 그리고 우회로로서의 서술은 ‘소리’를 지닌, 그러나 우리가 더 이상

43) GS I·1, S. 215-218 (『이념으로서의 말』 참조).

44) 벤야민에게 있어서 진리가 시각적인 것이 아니라 청각적인 것이라는 점은 그의 사유의 신비주의적 특성을 보여 줄 뿐만 아니라 우주의 조화를 음악적인 것으로 여긴 고대 그리스인들의 생각과도 연결된다.

들을 수 없는 “말Wort”(=이념)을 기억하고자 한다. 따라서 원천의 “소용돌이 치는 리듬”(GS I·1, S. 226)을 타고 이루어지는 서술로서의 『비극서』는 “비애극”이란 ‘말Wort’의 기억을 목표로 한다고 볼 수 있다.⁴⁵⁾

VI. 『비극서』의 리듬

벤야민은 “철학적 논고의 고유한 방법eigentliche Methode des philosophischen Traktats”(GS I·1, S. 209)으로서의 서술을 다음과 같이 특징짓는다.

논고Traktat의 첫 번째 특징은 의도의 지속적인 흐름을 포기하는 것이다. 사고는 끈기 있게 항상 새롭게 시작하며, 많은 시간과 노력을 거쳐 실상Sache 그 자체로 되돌아간다. 이러한 끊임없는 호흡이 숙고Kontemplation의 가장 고유한 현존형식이다. (...) 제멋대로 된 부분들로 파편화 될 때 모자이크의 위엄이 유

45) 이렇게 볼 경우 ‘비애극’이라는 이념을 서술하려는 벤야민의 시도의 파라독스한 면이 분명하게 드러난다. 비애극의 알레고리적인 표현형식이 사물의 의미가 그 “사물의 현존에 무관함Anteillosigkeit an ihrem (=der Dinge) Dasein”을 특징으로 하는 반면(GS I·1, S. 364), 이념론에 따르면 현상들은 개념의 “매개자 역할Vermittlerrolle”을 통해 “이념의 존재에 관여Anteil am Sein der Ideen”한다(S. 214). 이념들이 “무의도적으로 이름 붙이는 행위intentionslos im Benennen” 속에서 드러난다면 (S. 217), ‘문자’ 속에 자신의 고향을 둔 알레고리의 영역에서 사물들은 알레고리 구사자Allegoriker에 의해 단지 “읽혀질gelesen” 운명에 처해 있다(S. 308). 비애극의 형식의 본질이 ‘알레고리’라면 서술 속에서 비애극이란 “말의 상징적인 성격den symbolischen Charakter des Wortes”(S. 217)을 다시 원래의 우월한 위치에 되돌려 놓는 일은 처음부터 한계를 지니고 있는 것이 아닐까? 바로크 시기에 자연과 의미 사이에 “분계선Demarkationslinie”이 깊게 그어져 있듯이 『비극서』의 대상과 의도 사이에도 지워질 수 없는 선이 그어져 있는 것은 아닐까? 이렇게 볼 경우 『비극서』의 마지막에 자리 잡은 알레고리적인 의도의 신화적인 구제는 『비극서』에 내재한 난제를 해결하기 위한 필연적인 한 ‘부분’으로서 성과로서의 텍스트 내에 자리 잡는다. 『비극서』의 결론부분은 우회로로서의 서술 속에 있는 또 다른 우회로다. 필자가 보기에 이 신화적인 구제는 텍스트의 전체구도 속에서 그리고 특히 표현이면서 동시에 관습이란 모순을 지니고 있는 알레고리의 속성과 관련하여 상대화되기 때문에 애초에 『비극서』에 내재해 있는 파라독스를 완전히 지양하지 못한다.

지되듯이, 철학적 관찰은 비약을 두려워하지 않는다. 이 둘은 개별적이고 이질적인 것들로부터 만들어지는 것이다. (이 둘 외에-필자) 어떤 다른 것도 초월적인 힘 — 그것이 성스러운 이미지의 초월적인 힘이든 진리의 초월적인 힘이든 — 을 더 강렬하게 가르쳐 줄 수는 없을 것이다. (...) 개개의 문장을 통해 매번 새롭게 멈추고 시작하는 것은 문자의 고유한 특징이다. 다른 어떤 서술보다도 성찰적인 서술은 이 점을 따라야 한다. 서술의 목표는 같이 휩쓸려 열광하는 것에 있지 않다. 서술은 오직 관찰의 여러 단계들에서 독자를 멈추게 할 때에만 자신의 성공을 확신할 수 있는 것이다. 관찰의 대상이 크면 클수록 그만큼 더 관찰은 단절적으로 된다(GS I·1, S. 208f.).

서술의 “단속(斷續)적인 리듬intermittierende Rhythmik”(S. 208), “끊임없는 호흡Atemholen”은 거시적인 관찰 단계에서 뿐만 아니라 미시적인 관찰 단계 속에서도 관철되어야 한다. 이에 걸맞게 『비극서』의 호흡은 각 장과 각 절 사이의 빈 공간에서 뿐만 아니라 한 절 안에서 일어나는 논의의 전개과정 속에서, 문장과 문장 사이에서, 더 나아가 각각의 문장 속에서 확인된다. 『비극서』는 독자/연구자에게 자신의 서술의 리듬과 호흡을 같이 할 것을 요구하고 있다. 이러한 요구가 충족될 때 독서의 리듬, 즉 단순한 읽기와 분석과 성찰과 기억의 반복되는 리듬은 『비극서』의 리듬과 서로 ‘올리는 관계’ 속에 놓이게 된다.

벤야민이 말한 대로 역사적인 관점의 침잠에 끝이 있을 수 없다면, 바로크 드라마의 역사철학적 의미를 밝히려는 벤야민의 시도 역시 “바로크적 분위기의 끔찍한 심연 속에 추락할 위험”(GS I·1, S. 237)에서 결코 안전하지 않다. 반복적으로 중단되고 재시작하는 서술의 리듬은 『비극서』를 바로 이러한 위험에서 지켜주고 있다. 벤야민에 따르면 대상의 (요소들의) 총체성은 이미 처음부터 정해진 서술자의 ‘의도’에 의해서가 아니라 막연한 구도만을 지닌 채 침잠과 중단을 반복하는 서술자의 서술과정이 그 마지막 지점에 다다랐을 때 비로소 확보된다. 이 점을 염두해 볼 때 모순에 가득 찬 바로크 시기를 바라볼 때 생기는 “어지러움”(S. 237)은 서술의 리듬 속에서 극복된다기보다 견딜 만 한 것이 된다. 서술은 “산문적인 냉정성”(S. 209)과 “금욕적

인”(S. 237) 끈기를 필요로 하는 작업이며, 이러한 자세를 지닌 서술이 자신의 종결 지점에 이르렀을 때 대상은 비로소 자신의 전체적인 모습을 순간적으로 드러내는 것이다. 이러한 점을 신념화한 서술자는 대상의 심연 속에 추락할 위험에 겹먹게 되는 것이 아니라, 오히려 총체성에 대한 관점을 일단 접어두고서(S. 237), “여유를 가지고 어떠한 압박감도 없이” 대상에 “몰두”(S. 225) 할 수 있게 된다.

『비극서』의 파노라마적인 구성은 침잠과 중단을 리드미컬하게 반복하는 변증법적 관찰의 결과물이다. (a) 「인식비판 서문」에서 나오는 “성찰의 단속적인 리듬”(S. 208), “근원적인 청각적 지각”(S. 216), “본질들의 서로 소리가 울리는 관계”(S. 218) 등과 같은 표현, (b) 다루어진 테마를 ‘변주’하며 반복하는 『비극서』의 서술, (c) 침잠과 중단의 리듬을 타는 철학적인 성찰, (d) “스트레타Stretta 형식”⁴⁶⁾의 결말부분, (e) “바벨탑 이후 모든 인간의 마지막 언어”(S. 388)로서의 음악을 소리언어와 문자언어의 매개로 상정하는 사변적인 구상(S. 388) 등은 『비극서』의 음악적 혹은 청각적 관심을 잘 보여주고 있다. 이러한 관심은 벤야민이 비애극을 바라보는 방식에서도 드러난다. 그는 바로크 비애극에서 특징적으로 나타나는 “지속적으로 중단되고, 순간순간 전복되고 새로이 경직됨으로써 생기는 단속적인 리듬”(S. 373)을 지적하고, 바로크시기의 언어가 지니고 있는 “소리Laut와 의미 사이의 대립die Anithetik von Laut und Bedeutung”(S. 383)을 바로크적인 비애Trauer의 원인으로 파악한다.⁴⁷⁾ 이념론과 서술, 그리고 관찰의 대상은 벤야민의 음악적

46) Winfried Menninghaus: a. a. O., S. S. 119. 벤야민은 『비극서』에서 칼데론 비극 제 3막의 “스트레타”에 관하여 이야기 한다(GS I·1, S. 260). 스트레타는 음악에서 속도가 빨라지며 분위기가 상승되는 피날레 부분을 말한다.

47) 벤야민은 후고 폰 호프만슈탈에게 보내는 한 편지(1926년 10월 30일)에서 다음과 같이 적고 있다. “이 논문(『비극서』를 말함 — 필자)의 숨겨져 있긴 해도 고유한 중심에 대해 지적하신 당신의 편지는 저를 매우 놀라게 했습니다. 이미지와 문자와 음악에 대한 서술은 진정으로 이 논문의 원세포Urzelle입니다. 이 서술은 3페이지짜리 초기 논문 「비애극과 비극에서의 언어에 대하여」(「비애극과 비극에서의 언어의 의미」를 말하는 듯하다 — 필자)와 그대로 공명하는 바가 있습니다.”(Br, 437f.) 베르트 비테는 벤야민의 초기논문 「비애극과 비극Trauerspiel und Tragödie」(1916)의 한 대목 — “비애극의 나머지는 음악이다. Der Rest des Trauerspiels heißt Musik”(GS II·1, S. 137) —을 인용하

청각적 지향 속에서 통일되어 있다고 말할 수 있다.

맺음말

지금까지 우리는 『비극서』의 서술구조와 그 역동성을 살펴보았다. 바로크의 건축물이 그 외부가 수학적 법칙에 의해 규정되어 있으면서도 그 내부는 상상력이 무성하게 펼쳐지는 공간이듯이(GS I·1, S. 371 참조), 『비극서』의 서술은 견고하고 분명하게 서로 구분되는 틀 안에서 헤아릴 수 없을 정도로 복잡하게 전개된다. 『비극서』의 서술은 이미 다루어진 주제를 다시 변형된 형태로 계속해서 반복하고 있으며, 각각의 주제를 다른 주제들과 엮어 놓는다. 이런 방식으로 해석된 주제들은 일종의 성좌를 이루어 서로 ‘긴장에 찬’ 조응관계에 놓이게 된다. 성좌가 『비극서』의 구성원칙이라면 모순과 긴장에 찬 ‘하모니’는 이 원리의 내용적인 규정이다.⁴⁸⁾ 건축적이고 직물조직적 textil이며 음악적인 면⁴⁹⁾을 지닌 서술의 변증법적인 운동은 이 예술철학적인 저서를 예술적인 것으로까지 만들고 있다. 벤야민은 자신의 서술이론을 바로크 비애극의 분석에서 수미일관하게 실천함으로써 ‘인식비판서문’에 있는 모토, “학문에서 그 어떤 전체성을 기대하기 위해서는 학문을 반드시 예술로서 생각해야 한다”(GS I·1, S. 208)⁵⁰⁾는 괴테의 요청을 자신의 고유한 서술

면서 벤야민에게 음악이 “구원의 필연성을 위한 암호”임을 지적한다. Witte: Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker, Stuttgart 1976, S. 118. 참조

48) 하모니 Harmonia라는 말의 어원을 살펴볼 때 우리는 ‘모순과 긴장에 찬 하모니’란 개념이 『비극서』의 전체구조를 특징짓는데 매우 적합하다는 것을 알 수 있다. Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel u. a. 1936, S. 116f. 참조(Sachteil 4): “하모니아라는 말은 그리스어로 된 개념이다. 이 말은 그 개념내용에 본질적인 부분 즉 음절 ar 혹은 har를 두고 볼 때 인도게르만어에 근원을 두고 있다. 인도게르만어에서 ‘ar’ 혹은 ‘har’라는 음절은 ‘질서정연한 전체를 위해 대립되는 것 혹은 상이한 것이 하나 되는 것’을 의미한다. (...) 보이오티아 전설에 따르면 하모니아는 전쟁과 전투의 신 아레스와 미와 사랑의 여신 아프로디테 사이에서 난 딸로 여겨진다.”

49) GS IV1, S. 102 (Einbahnstraße) 참조.

방식으로 충족시키고 있다 하겠다.

글을 끝맺기에 앞서 마지막으로 「비극서」의 서술 상의 특징을 서술대상과 관련지어 파악하고자 한다. 「비극서」의 서술은 그 형식면에서 바로크 비애극과 몇 가지 점에서 유사성을 지니고 있다. 「비극서」는 17 세기에서 18세기 중반까지 지켜진 인쇄 규칙을 따라 독일식 고딕체(Fraktur)와 라틴 문자체(Antiqua)로 인쇄되었다.⁵¹⁾ 독일 바로크 드라마에서 경구Sentenz가 “복잡하게 얽힌 알레고리의 어둠 속에서” 빛을 발하듯이 (GS I·1, S. 373), 『비극서』의 아포리즘적인 문장들은 서술의 어두운 심연 속에서 갑자기 튀어 오른다. 17세기의 비애극이 항상 “대상들이” “반복 될 수 있는 것처럼” 다루듯이 (GS I·1, S. 316), 비애극의 이념의 서술도 비록 그 성격은 달라도 반복성을 특징으로 한다. 『비극서』는 독일 바로크 비극의 줄거리 구조에서 특징적으로 나타나는 ‘상승-하락Fall-Höhe’의 모티브를 자신의 서술 행위 속에서도 구현하고 있다. 뿐만 아니라 벤야민이 바로크 비애극의 본질들을 해명하기 위해 사용된 많은 개념들은⁵²⁾ 그의 서술을 특징짓는 개념들이기도 하다. 물론 양자간의 유사성은 제한적인 것인데, 왜냐하면 이러한 유사성은 이념론에 근거한 “냉정한” 관찰과 그 서술의 대상, 즉 멜랑콜리에 빠져 구제를 필요로 하는 바로크 비애극의 알레고리적 표현 사이의 근본적인 차이를 전제로 하기 때문이다.

50) Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, hrsg. v. Manfred Menzel, in: Sämtliche Werke (Bd. 23/1) Frankfurt a. M 1991, S. 602 참조.

51) 비테에 따르면 로볼트Rowohl 출판사는 벤야민의 요청에 따라 활자를 따로 제작하여 『비극서』를 인쇄, 출간한다. Witte: Allegorien des Schreibens, S. 125 참조. 벤야민은 바로크 시대의 인쇄업자, 작가들이 활자모양에 매우 주의를 기울였음을 언급한다 (GS I·1, S. 388)

52) “유화”, “성찰”(GS I·1, S. 259), “동시성Simultaneität”(S. 260)[“Gleichzeitigkeit”, “동시화 Simultaneisierung”(S. 370)], “배치구도Konstellation”(S. 311), “침잠Versenkung”(S. 320), “극단적인 것들의 전복Umschlagen von Extremen”(S. 337), “짜임Verschränkung”(S. 344), “결합Kombinieren”(S. 355), “분산Zerstreuung”(S. 364), “전체의 건축구조tektonische Struktur des Ganzen”, “얽힘Verschlingung”, “복잡한 배치구도komplizierte Konfiguration”(S. 371), “단속(斷續)적인 리듬”(S. 373), “총체성”(S. 409) 등등.

■ 참고문헌

- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften I, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974.
- Ders.: Gesammelte Schriften II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1997.
- Ders.: Briefe, hrsg. und mit Anm. versehen von Gerschom Scholem und Theodor W. Adorno, 1993 (2. Auflage).
- Brodersen, Momme: Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk, Bühl-Moos 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre, hrsg. v. Manfred Menzel, in: Sämtliche Werke (Bd. 23/1) Frankfurt a. M. 1991, S. 602.
- Jäger, Lorenz: Die esoterische Form von Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Europäische Barock-Rezeption (Teil 1), hrsg. v. Klaus Garber, Wiesbaden 1991, S. 143-153.
- Kaiser, Gerhard(Hrsg.): Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen, Stuttgart 1968.
- Kambas, Chryssoula: Walter Benjamin an Gottfried Salomon. Bericht über eine unveröffentlichte Korrespondenz, in: Deutsche Vierteljahrs-schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 601-621.
- Klibansky, Raymond: Panofsky, Erwin und Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie, Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M. 1990.
- Lindner, Burkhardt: Habilitationsakte Benjamin. Über ein akademisches Trauerspiel und über ein Vorkapitel der Frankfurter Schule (Horkheimer, Adorno), in: Benjamin im Kontext, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Königstein 1985 (2. Aufl.), S. 324-341.
- Menninghaus, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie, Frankfurt a. M. 1980.

- Rosiek, Jan: Apocalyptic and Secular Allegory, or, How to avoid getting excited. Walter Benjamin and Paul de Man, in *Orbis Litterarum* 48 (1993), S. 145-160.
- Schöttker, Detlef: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a. M 1999.
- Witte, Bernd: Allegorien des Schreibens. Eine Lektüre von Walter Benjamins Trauerspielbuch, in: *Merkur* 46 (1992), S. 125-136.

<Zusammenfassung>

Konstellation: Die Darstellungsstruktur von Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*

Yuhdong Kim (Seoul National Univ.)

Diese Arbeit ist ein Versuch, durch die Untersuchung der strukturellen Zusammenhänge in Benjamins Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* greifbar zu machen, dass Benjamins Darstellungspraxis und seine Darstellungstheorie in diesem Buch einander entsprechen. Man kann in Zusammenhang mit der Darstellungsstruktur im Trauerspielbuch von dessen tektonischem Prinzip sprechen. Im Inhaltsverzeichnis ist schon der "Bauplan" des Trauerspielbuchs zu erkennen. Mit seinen klaren Textgliederungen folgt es dem Schema einer wissenschaftlichen Abhandlung. Die Vorrede hat die Funktion einer methodologischen Anweisung für die Hauptteile und enthält einen skizzierten Forschungsbericht. Die Themenkreise sind hintereinander so angeordnet, dass die vorangehenden eine Kulisse für die nachfolgenden bilden. Jeder Abschnitt bildet visuell eine feste Einheit, da die Satzfolge durch keinen Absatz unterbrochen ist. Die Mottos der Vorrede und der Teilkapitel sowie die Einzelüberschriften am Kopf der Druckseite dienen dazu, die Stabilität jedes Textrahmens zu verstärken. Jedoch sind diese Betrachtungen nur in beschränktem Sinne angemessen. Jede neue Wendung, die das Trauerspielbuch nimmt, bringt nicht nur einen Neuanfang, sondern führt die im Buch behandelten anderen Themen mit sich. So ist ein neues Thema innerhalb eines Abschnitts in die anderen Themen verwoben und taucht mit Variationen in den neuen Textzusammenhängen der anderen Abschnitte wieder auf. Indem ein

dargestelltes Element nach seiner Bedeutung andere Elemente um sich sammelt, steht es mit ihnen im reflexiven und dialektischen Zusammenhang. Wiederholung und Verflechtung in jedem tektonischen Baugerüst des Textes charakterisieren die Konstruktion des Trauerspielbuchs. In der Vorrede seines Buchs definiert Benjamin die Idee als Konstellation der Elemente (bzw. der Begriffe), und die Darstellung ist nach ihm die der Idee. Dementsprechend bildet die Darstellung im Trauerspielbuch eine Konstellation, in der die großen und kleinen Textrahmen trotz ihrer Selbständigkeit “in tönendem Verhältnis” stehen. Der Textraum als Konstellation ist für Benjamin ein Boden, auf dem sich seine Kontemplation entfalten kann. Die von Benjamin akzentuierte Rhythmik der Darstellung, das “unablässige Atemholen”, ist die Rhythmik des Trauerspielbuchs selbst. Die “Kunst des Absetzens” wird im Trauerspielbuch nicht nur in den makrologischen “Stationen der Betrachtung”, sondern auch in den mikrologischen durchgesetzt. Nach Benjamin versagt sich die kontemplative Betrachtung zunächst “dem Anblick der Totalität.” Dennoch soll sie sich perspektivisch regulieren, um der Gefahr des grundlosen Absturzes vorzubeugen. Die durch das sinnvolle Nebeneinander der “Gegensätze gekennzeichnete Totalität” des Trauerspielbuchs ist ein Produkt einer solchen Betrachtung. Durch die Umsetzung der eigenartigen, darstellungstheoretischen Auffassung will Benjamin die in der Vorrede als Motto stehende Forderung Goethes erfüllen, dass man die Wissenschaft, “um von ihr irgendeine Art von Ganzheit” zu erwarten, als Kunst denken müsse. Die Idee des barocken Trauerspiels kann nach Benjamins Ursprung-Lehre nur in ihrer geschichtlichen Totalität vergegenwärtigt werden. Da die Idee in der strudelnden Rhythmik des Ursprungs ein geschichtliches Leben führt, ist es demgemäß unausweichlich, dass die einmalige Restauration der Ideenwelt in der Darstellung unvollendet und unabgeschlossen bleibt. In diesem Sinne ist die Darstellung von Benjamin als “Umweg”,

“Propädeutik”, “Übung”, “Probestück”, “Schulung” bezeichnet. Nicht Erfüllung, sondern Erinnerung und Erwartung prägen das Verhältnis zwischen der Darstellung und der Idee. Die Darstellung im Trauerspielbuch zielt auf die Erinnerung des Trauerspiels als Idee.

주제어: 발터 벤야민, 독일 비극의 원천, 성좌, 반복과 역음의 구조, 서술의 리듬

Schlüsselbegriffe: Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Konstellation, Struktur der Wiederholung und der Verflechtung, Rhythmik der Darstellung

필자 E-Mail: ykim4@gwdg.de (김유동)

투고일: 2004. 10. 15, 심사일: 2004. 11. 10, 심사완료일: 2004. 11. 30.