

독일 기록극에 나타난 사회, 역사의식

— 피스카토르의 극작술과 호호후트, 킵하르트, 바이스의 작품을 중심으로 —

김 희 열*

목 차

- I. 서 론
 - II. 기록극의 특성과 배경
 - 1. 역사적 기록 자료와 문학적 형상화의 관계
 - 2. 바이마르 공화국의 시대극
 - 3. 피스카토르의 정치극
 - 4. 브레히트의 교훈극
 - III. 사회 의식과 과거 역사의 비판적 극복
 - 1. 피스카토르의 고백극
 - 2. 정치 현실과 종교와의 관계: 호호후트의 <신의 대리인>
 - 3. 과학자의 사회적 책임: 킵하르트의 <오펜하이머 사건에서>
 - 4. 유대인 학살과 현실 인식: 바이스의 <수사>
 - IV. 기록극의 한계와 문제점
- Zusammenfassung (독문 요약)
인용 원문과 출처
참고 문헌

I. 서 론

오늘날 현대 문학에서 드라마 작가들은 제각기 다른 주제의식과 극작술을 가지고 있기 때문에 어떤 특정한 문학 흐름의 명칭하에 작가의 작품들을 연구하는 일이 대단히 어려워졌다. 그럼에도 독일 기록극은 1960년대 역사적 사실에 대한 기록 자료를 작품 내용으로 해서 활발하게 전개

* 이 연구 논문은 1993년도 교육부 지원 한국 학술 진흥재단의 자유공모(지방대학 육성)과제 학술 연구 조성비에 의하여 연구되었음.

** 인문대학 독어독문학과(Dept. of German Language & Literature, Cheju Univ., Cheje-do, 690-756, Korea)

되는데, 이러한 문학 흐름의 형성 원인은 제2차 세계 대전 직후에 나치 시대의 잔학상과 과거 역사에 대한 사회적 비판과 논란이 독일 사회에서 거세게 일어났고 많은 작가들에게도 문학을 통한 과거 청산과 과거 역사의 극복이라는 연대의식이 생김으로써 하나의 문학 흐름으로 자리잡게 된 것이다.

기록극이란 역사적, 정치적, 사회적 사건의 기록에 의존하면서 이 기록들을 텍스트의 뼈대로서 이용하는 드라마인데 기록극은 허구적 현실을 묘사하거나 또는 역사적으로 실제 일어났던 사건들을 작가의 창작 의도에서 역사적 사실 기록과 다르게 변형해서 줄거리로 꾸미는 드라마와는 다르다. 다시 말하면 기록극은 허구적 현실을 문학적으로 묘사하는 것이 아니라 실제 일어났던 사건과 그것에 대한 자료를 드라마의 내용으로 삼고 있으며, 그 내용에 합당한 극형식을 지니고 있다. 페터 바이스에 따르면 "기록극은 자기 문학적 창작이지만, 이것은 확실한 자료를 토대로 하여 내용을 변경시키지 않으면서 무대 상연에 합당하게 형식을 변화시켜"¹⁾ 재현된다.

기록 문학의 물결은 독일어권의 연극에서는 1924년에서 1929년 그리고 1963년 부터 1970년 까지 두드러졌으며 특정한 정치, 사회적인 시대의 물음들이 절박하게 제기되었고, 사실적 줄거리 소재와 인물들을 다름으로서 역사의 사건들을 당대의 관점과 시각에서 비판적으로 고찰하는 것이 가능했다. 기록극의 작가들은 역사적 사건의 정치 사회적 원인과 관계, 그 과정에 책임을 지고 있는 개인이나 권력을 비판적으로 평가하려는 문학적 의도를 지니고 있다. 기록극의 목적은 독자와 관객으로 하여금 사회, 역사적 비판 인식을 고취시키며 역사적 자료와 기록에 대한 자율적이고 독자적인 재인식을 허용하고 있다. 이 점에서 기록극 작가의 주관적, 학문적 자료조사와 수집 능력, 대중매체의 보도 자료의 한계를 넘어선 작가의 사회 역사적 입장과 안목이 대단히 중요하다. 기록극은 가능한 객관적으로 정치, 사회 현상을 밝히려고 시도하는데 문제는 기록극의 소재 선택에 있어서 작가의 주관적 자료 선택과 평가로 인하여 임의적으로 역사적 사건이 왜곡될 가능성이 있다는 점에서, 그리고 기록극 작가의 의도, 즉 문학 소재로 사용한 역사적 기록 자료의 내용과 그에 합당한 극형식이 서로 조화롭게 균형과 일치를 이룰 수 없다는 점에서 장르 내재적 한계가 있다.

기록극은 피스카토르가 연출한 60년대 볼프 호후호트, 하이나르 킵하르트, 페터 바이스의 작품들, 그리고 기록극의 특성과 경향은 외연적인 것보다 내면적으로 보아야 하기 때문에 1924년에서 1929년 사이에 상연된 바이마르 시대극이 기록극의 선행 단계로서 간주될 수 있다. 이 논문 "기록극에 나타난 사회 역사의식"은 20년대의 시대극과 60년대 볼프 호후호트의 <신의 대리인>, 하이나르 킵하르트의 <오펜하이머 사건에서> 그리고 페터 바이스의 <수사>를 중심으로 이 두 시기의 작품들에 나타난 기록극의 특성과 한계들을 밝히고 문학의 사회 역사 의식을 고찰하는 것이 그 연구 목적이다. 위 연구 논문은 크게 3장으로 분류되어 다음과 같이 이뤄진다. 첫째

1) Peter Weiss, Notizen zum dokumentarischen Theater, in: Rapporte 2, Frankfurt/M. 1971, S.91, "Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder."

기록극의 특성과 배경, 둘째 사회 의식과 과거 역사의 비판적 극복, 셋째 기록극의 한계와 문제점으로 나누어 고찰 분석된다.

II. 기록극의 특성과 배경

피스카토르로부터 바이스에 이르기까지 기록극에서는 자료의 신빙성이 역사적 사건에 대한 1차적 원전 기록과는 분명히 다른 방식으로 다루어지는데 기록극이 담고 있는 역사적 사실의 문학적 선택은 실제 역사적 사실이나 사건 자체와는 전혀 다른 연관성과 목적성을 낳는다. 따라서 기록극이 실제 자료와 분리되는 객관적 거리감은 그 소재 의미를 비평적으로 분석하게끔 한다. 이에 대해서 페터 바이스는 다음과 같이 기록극의 특성을 설명하고 있다: "기록극의 장점은 그것이 현실의 의구점에서부터 하나의 이용가능한 예시, 즉 실제적 사건의 한 모형을 세우는데 있다. 그것은 사건 자체의 중심에 놓여있는 것이 아니라 관찰자와 분석자의 입장을 취하는데 있다."²⁾ 다시 말하면 기록극에 있어서 역사적 기록 자료는 지나 간 과거지사의 재생산과 수동적 수용의 의미에서 받아들여지는 것이 아니라 현재의 역사적 관점에서 본 비판적 재평가를 위해서 작품의 내용으로 받아들여진 것이다.

기록극에 있어서 가장 중요한 구체적 특징은 몽타쥬 기법인데, 이 몽타쥬 기법으로 문학 작품에서는 그 기록 사실의 신빙성이 유지되는 동시에 그 소재를 넘어서서 더 큰 주제를 암시한다. 또 "모든 면에서 우리들 일상 생활 속으로 던져지는 보도 자료의 무작위적 특성과는 달리 무대 위에서는 그 역사적 사실들이 선택되어서 보여지는데 그것은 특정한 사회적 또는 정치적 주제에 집중되어 있다. 이러한 비판적 선택과 현실의 단면들을 재구성하는 원칙이 기록극의 극작술의 질을 가늠케 한다."³⁾

모든 기록 사실 소재의 선택과 기록자료의 몽타쥬가 작가의 주관적인 문학표현이지만 기록극 작가들은 분명한 자신의 정치 사회적 역사의식에 기초를 둔 좀 더 객관적 입장을 취하게 되며 소재의 묘사와 분석에 있어서 작가의 정치적 입장은 객관적 기록 자료와 자료 해석간의 논리적 연관성에서 뚜렷하게 들어난다. 또 기록극이 허구적 극작품과는 달리 정치 현실에 직접 관여할 수 있다 하더라도 그 방법과 역할은 직접적인 정치 활동들의 형식과는 다르다. 즉 "기록극은 경

2) Peter Weiss, a.a.O., S.97. "Die Stärke des Dokumentartheaters liegt darin, daß es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammensustellen vermag. Es befindet sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein."

3) ebd., S.92. "Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Themakonzentriert. Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitter der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik."

힘된 현실의 소재를 특별하게 조절한 비판적 문학 형상화를 통해서 예술적 문학 수단으로 변형될 때 비로소 기록극의 효력이 현실과의 대립에서 나타날 수 있다.”⁴⁾ 그런데 기록극에 있어서 사실 기록 자료가 작품의 내용을 이루게 됨으로서 그 형식에 있어서 심미성이 배제될 수 있는 문제점을 다음과 같이 바이스도 인정하고 있다: “기록극은 우선 정치적 범정이 되려고 하여 예술적 성과들을 포기하게 되고 그로 인해서 스스로 그 기능에 의문이 제기된다.”⁵⁾

기록극 소재 선택에 있어서 중요한 점은 사실 기록자료를 상세하게 준비하고 확인하는 작업이며 증거 자료의 신빙성과 확실성을 지닌 기록극이 되려면 먼저 학문적인 방법으로 소재가 재구성되어야 한다. 이런 의미에서 킵하르트는 다음과 같이 말했다: “오늘날의 어떤 작가도 엄청난 소재를 문학적으로 다룰 때 꼭 필요한 경우로서 학문적 선행 작업을 먼저 해야한다.”⁶⁾ 이러한 학문적 원칙은 1920년대 피스카토르에 의해서도 이미 인정되었다: “남득시킬 수 있는 증거는 소재를 학문적으로 접근해서 재구성되어 질 때 이루어진다.”⁷⁾

기록극의 어떤 작품이든 역사적 소재를 다룸에 있어서 기록극 작가는 자신의 작품에서 진실을 왜곡해서도 안되지만 그렇다고 실제로 일어났었던 사건의 역사적 묘사가 되어서도 안된다. 즉 작가는 “역사적 사건을 단순히 묘사하는 것이 아니라 오히려 역사적 사건에서 독자적 시각에 맞는 의미를 빼어내려고 하는데 있다.”⁸⁾

기록극 작가의 소재 선택과 역사적 자료 선택에 있어서 작가의 사회 역사적 안목과 정치적 입장이 대단히 중요한 문학 작품의 동인이 되며, 아울러 기록 자료가 작품의 내용이 된다는 것은 그 만큼 작가의 자유로운 창작 정신을 제한할 수 있다. 이런 점에서 먼저 객관적 현실, 즉 역사적 사실과 작가의 예술적 자유의 관계를 고전주의 역사극, 사실주의극, 자연주의극에서 살펴보고자 한다.

1. 역사적 기록 자료와 문학적 형상화의 관계

전통적인 역사극에서는 객관적 역사 현실이 작가의 상상력에 종속되며, 줄거리는 예술 작품의 미학적 범주에서 효력을 지닌다. 레쎁은 드라마와 역사와의 관계에 대해서 〈합부르크 극작론〉에서 예술 작품의 자율성을 강조하였는데, 레쎁에 따르면 드라마 작가는 역사 서술가가 아니기 때

4) ebd., S.96. “Erst wenn es durch seine sondierende, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Mittel umfunktioniert hat, kann es volle Gültigkeit in der Auseinandersetzung mit der Realität gewinnen.”

5) ebd., S.96. “Ein dokumentarisches Theater, das in erster Linie politisches Forum sein will, und auf künstlerische Leistung verzichtet, stellt sich selbst in Frage.”

6) Heinar Kipphardt, in: Der Spiegel, 15.5.67 “Ein heutiger Schriftsteller muß bei der Behandlung großer Stoffe viel mehr wissenschaftliche Vorarbeit leisten, als das früher notwendig war.”

7) Erwin Piscator, Schriften I, Ost-Berlin 1968, S.65. “Der Beweis, der überzeugt, kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen.”

8) Kipphardt, a.a.O., S.133. Der Autor “will ein historisches Geschehen nicht bloß beschreiben”, sondern versucht “dem historischen Vorgang die Bedeutung für die eigene Zeit zu entreißen.”

문에 작가는 자신의 작품에서 역사적 사건들을 묘사함에 있어서 그것이 단순히 역사적 진실이기 때문에 다루는 것이 아니라 작가의 좀 더 다른 높은 문학적 의도와 목적에 부합하기 때문에 소재로 택하는 것이라고 했으며, 이 때 역사적 진실 그 자체는 아무 의미가 없다.⁹⁾ 왜냐하면 “역사라는 것이 실제 일어난 것이기 때문에 작가에게 필요한 것이 아니라 그것을 작가 자신의 현재 목적에 맞게 더 잘 창작할 수 있기 때문에”¹⁰⁾ 필요한 것이며 역사적 사건이 소재 제공의 원천으로서 어떤 특별한 장점을 지닌 것은 아니지만 작가에게 다양한 소재의 폭을 넓혀준다고 레쎅은 보고 있다: “작가는 그가 택한 소재의 개별화와 장식을 위한 여러가지 상황을 역사에서 편안하게 발견할 뿐이다. 그리고 그는 그것을 편안하게 사용한다.”¹¹⁾ 그런데 과거사의 역사적 사건이 작품 소재로서 작가의 창작 목적에 종속됨으로써 역사극은 역사적 진실보다는 오히려 도덕적 진실을 알려주며 이 점에서 역사극은 독자적이고 독립된 기능이 있다. 관객의 기대와 반응에서도 묘사의 사실적 정확성은 별 역할을 하지 못하며, 도덕적 진실성이 작품에 대한 평가와 비평의 중요한 시금석으로서 강조된다. 고전주의의 많은 드라마에서 볼 수 있는 역사적 사실의 왜곡은 묵인될 뿐만 아니라 종종 작가의 창조 정신으로 칭송을 받기도 한다. 예를 들면 <마리아 슈트아르트>와 <피에스코의 반란>, <돈 카를로스> 등에서 그러하다.

쉴러는 <피에스코의 반란> 서두에서 드라마에 합당한 줄거리 구성을 위해서 역사적 사실을 변경했다고 고백했다: “왜냐하면 드라마의 천성은 위험이 없거나 직접적인 섭리의 손길을 견디지 못하기 때문이다.”¹²⁾ 또 <돈 카를로스>에서 역사란 “단지 나의 환상을 도와주는 잡지에 불과하며 그 대상들은 내 손에 의해서 무엇인가가 되어지도록”¹³⁾ 택함을 받는다라고 말했다. 쉴러는 일반적 원칙으로서 “예술가는 그의 작품이 전체로서 리얼리티를 지니게끔 작품을 이루는 세부 요소들을 이상적으로 결합함에 있어서 유일한 창작 요소가 현실 그 자체로부터 나와야 하는 것

9) Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, in: Werke in 3 Bänden. München 1969, Bd. 2, S. 80-81, “Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber: er erzählt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern erläßt es vor unsern Augen nochmals geschehen: und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhen Absicht”.

10) ebd., S. 116, “Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte.”

11) ebd., S. 140, “Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie.”

12) Friedrich von Schiller, Sämtliche Werke, München 1962, Bd. 1, S. 640, “denn die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht.”

13) Schillers Briefe, Stuttgart 1892, Bd. 11, S. 172, “(…) nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.”

은 아니다"¹⁴⁾라고 덧붙이고 있다.

19세기에 접어들어서자 역사적 진실과 문학적 진실 사이의 관계에 뚜렷한 변화가 일었다. 레쥘이나 쉴러의 견해에 분명하게 반대하여 뷔히너는 1835년 다음과 같이 말했다: "문학 작가는 내가 보기에는 역사 서술가이다. (...) 작가의 가장 큰 의무는 역사가 실제로 일어났던 일을 기술하는 것처럼, 가능한 가깝게 그 역사로 닥아가는 일이다."¹⁵⁾ 계속해서 뷔히너는 고전주의적 이상주의를 의식적으로 배격한다: "작가는 윤리 교사가 아니다. 그는 인물들을 허구로 지어내고 만들어내며 지난 시간들을 다시 소생시키지만 사람들은 그들을 에워싸고 벌어지는 인간 삶에서 무슨 일이 일어났었는지를 관찰하고 또 그 역사를 공부함으로써 얻어지는 것과 마찬가지로의 것을 문학 작품에서 배우고자 한다."¹⁶⁾ 또 뷔히너는 자신의 작품 <당통의 죽음>을 "원전의 내용과 같아야만 하는 일종의 역사상"¹⁷⁾이라고 명명하였다.

<당통의 죽음>의 출처에 대한 연구를 뷔히너는 다양하게 했으며, 특히 공안위원회의 공개적 논쟁에 대한 묘사에서, 프랑스 국민의회(1792-95)에서 또는 혁명 법정에서의 논란 묘사에서 이 드라마는 역사적 자료에 바탕을 두고 있으며 원전에서 발췌된 내용이 거의 비슷하게 드라마의 장면으로 구성되었다. 또 한편으로 이 작품은 어떤 방식으로든 역사적 출처에 의거하지 않은 개인적 장면들이 들어있으며, 그런 장면들은 다만 뷔히너 자신의 역사 발전에 대한 염세주의적 해석과 일치하는 자신의 역사관을 피력한 것이다. <당통의 죽음>에 나타난 뷔히너의 사회 혁명관에는 뷔히너 자신이 그의 편지에서 쓴대로 "잔혹한 역사의 숙명론"¹⁸⁾이 강하게 들어있다. 이런 점에서 본다면 결국 뷔히너의 사실주의는 드라마에서 새로운 기록 자료 원칙들에 대한 현실적 돌파구를 찾지 못했다고 볼 수 있다.

뷔히너가 역사적 사실에 충실하게 드라마 구성을 해야 한다는 당위성을 주장하면서도 실제 작품에서는 작가의 허구적 착상이 가미됨으로써 스스로 그 모순을 내보이는데 반해서 헤ibel은 처음부터 역사적 소재를 다룸에 있어서 예술의 자율성과 예술가의 자유를 강조한다: "역사란 작가에게 있어서 자신의 세계관과 이념을 구현하기 위한 일종의 견인차이기는 하지만 그 반대로 작가가 역사를 소생시키는 천사는 아니다."¹⁹⁾ 헤ibel은 역사적 기록 자료에 충실하는 것과 역사적

14) ebd., S. 818. "(...) der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als Ganzes Realität haben soll."

15) Georg Büchner, Werke und Briefe, München 1965, S.181, "Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtschreiber.(...) Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen."

16) ebd., S. 182. "Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht."

17) ebd., S. 177. "ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß."

18) ebd., S. 162. "gräßlichen Fatalismus der Geschichte"

19) Heibel, Sämtliche Werke, Bd.11, Berlin 1904, S.59. "Die Geschichte ist ja für den

진실은 다르다고 보았으면서도 드라마란 말 그대로 “시대에 부합”²⁰⁾하여 이념과의 관계에서 세계의 상태와 인간의 형편을 연구하고, 역사 고리의 한 지체로서 현존하는 시대를 파악하는 데서 나오는 것이라고 보았다. 이런 점에서 본다면 19세기의 사실주의 극은 자료에 충실하는 것이 보다 중요한 요인이었으며 또한 헐베프의 작품들도 폭넓은 역사적 자료의 학문적 연구에 기초하고 있다.

자연주의 문학 가운데 역사적 사건을 다룬 경우로서 하우프트만의 <직조인>은 시대 사회극의 요소를 내포하고 있는데 <직조인>에서 하우프트만은 사회적 제반 관계에서 비롯한 회생이 있었던 1844년 직조인 봉기 사건을 사실에 입각해서 충실하게 묘사하고 있으며, 사건의 결정에 놓여 있는 것은 개별 인간이 아니라 사회 구성원들이며 하우프트만은 20세기의 정치극 보다 앞서 그의 연극에서 노동자들의 사회 의식을 다루었다. 하우프트만이 이 작품을 쓰게 된 계기가 “인간적인 동기와 도덕적 의지”²¹⁾에서 비롯하였기 때문에 그의 불확실하고 불안정한 사회 의식이 엿 보이고 있다. 다시 말하면 하우프트만이 처음에 <직조인>을 집필하게 된 것이 정치적 계기나 사회적 정서 때문에 비롯했다기 보다는 오히려 직조인들의 삶에 친숙해 있던 작가 개인적 환경에서 그 소재가 쉽게 작가의 손에 들어온 것이다. 결국 이 작품에 나타난 작가의 불완전한 사회 정치 의식은 “작가 자신의 전기적 요소와 시대사를 혼합 수렴해 놓은데 그 원인이 있다.”²²⁾

<직조인>은 현대 기록극이 추구하고 있는 것과는 달리 역사적 현실과 관련을 맺고 있는데 그것은 폭넓게 사회적 정치적 연관성이 작품에서 나타나는 것이 아니라 다만 조연들에 의해서 간접적으로 언급되고 있을 뿐이다. 또 소재의 중요성이 어느 곳에서도 명확하게 표현된 곳이 없다. 다시 말하면 하우프트만이 이용한 자료들, 예를 들면 경제 통계, 정부 성명, 증인보고, 교회 대표자들과 노동자 대표의 견해 등, 그 자료 자체의 신빙성 또는 시사성을 분명하게 나타내 주는 방법을 사용하지 못했다. <직조인>은 소재의 공개적이고 비판적인 묘사로 이끌 수 있는 극 형식을 미처 찾아내지 못한 채 단순히 기록 자료를 재구성한 사실 극(Faktendrama)의 단계에 머무르고 있는데, 이 점에서 자연주의 사회극을 분석한 페터 스톤디에 의하면 자연주의 사회극의 드라마 형식은 불완전하다는 것이다. 왜냐하면 하우프트만의 시대극에서는 즐거리와 극중 인물들이 외형적, 피상적 주제를 시사하고 있을 뿐만 아니라 상황과 사건을 이끌고 있는 서사적 자아를 시사하고 있기 때문이다. 이러한 서사적 자아는 인습적인 드라마 형식 때문에 대부분 완결되지 못하고 있으며, 하우프트만은 극적 긴장 효과를 높이는 극형식 자체의 독자적인 내적 형식

Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen. nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungengel der Geschichte.”

20) ebd., S. 59. “zeitgemäß”

21) Jürgen Jacobs, Gerhart Hauptmanns ‘Weber’: Historien und Zeitstück, in: Geschichte als Schauspiel, Hrsg. v. W. Hinck, Frankfurt/M. 1981, S. 236. “humanitäre Motive und moralische Absichten”

22) Wolfgang Rothe, Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe, Darmstadt 1989, S. 110. “Das politisch Ungreifbare der ‘Weber’ (...) resultiert aus einer Konvergenz von Biographischem und Zeitgeschichten.”

을 유지하고 있다는 것이다. 스촌디가 요약 분석했듯이 하우프트만은 “소재면에서 부터 그 형식이 의문시됨에도 불구하고 이러한 극 형식의 요구들에 맞추려고”²³⁾ 했다.

하우프트만이 사회적 소재를 취급함에 있어서 학문적 연구 방법의 경향이 강하게 나타나고 있으며 사실적 요소들의 의미가 증대되어 있고 주변 사회 환경에 대해서 자세하게 묘사하고 있으나 피스카토르는 자연주의 연극이 지니고 있는 한계점을 다음과 같이 말하고 있다: “거기에는 환경묘사가 있다. 그러나 그 밖의 중요한 사회 인식과 평가에 대한 시도는 전혀 없으며 그 어느 곳에도 프로레타리와 시민 사이의 철책 또는 청산이 없다.”²⁴⁾

이러한 19세기 말 경 극형식과 당대의 정치 사회적 내용 사이의 모순들이 이 작품에 분명하게 들어났다. 따라서 이러한 모순들을 해결하기 위한 새로운 가능성들이 표현주의 시대로의 전환과 20세기의 피스카토르와 브레히트의 극형식 실험이 생겨나게 되는 계기가 된다.

2. 바이마르 공화국의 시대극

문학사적으로 볼 때 바이마르 공화국 시대(1919-1932)는 표현주의, 신즉물주의와 1929년 주식 파동 때부터 1933년 나치 지배 시작 사이의 명명할 수 없는 위기의 문학 시기로 나누어 볼 수 있다.

표현주의 문학은 일차 대전의 종결과 새로운 공화국 탄생에서 비롯하는 희망들을 표명하고 변화와 개혁을 천명함으로써 표현주의 문학가들의 전망은 전쟁과 혁명의 혼돈으로부터 새로운 사회 질서를 수립하려는 정치적 소망과 일치하였다. 다른 예술 분야보다 뒤늦게 바이마르 공화국 초기에야 비로소 당대의 구체적인 사회, 경제, 정치 문제들을 다룬 일련의 표현주의 극작품들이 나왔다. 그리고 표현주의 극작가들은 연극적 수단들, 즉 언어, 무대미술, 조명, 안무 등에서 기존의 연극과는 전혀 다른 극형식을 시도하였고, 환상적 무대를 파기했다. 형식면에서 이러한 변혁 때문에 20년대의 연극은 자연주의자들이 현실을 꿰뚫고 현실에 영향을 미쳤던 것과는 다르게 연극 기술적 가능성을 구가하였다.

한편으로 제 일차 대전 후 독일에서 일어난 예술 운동 및 양식의 하나인 “신즉물주의” 예술이 대두되었는데, “신즉물주의”라는 말은 1925년 만하임에서 예술 전시를 위해서 사용되었고 20년대 후반기의 문학과 예술 지배적인 운동이었다. 신즉물주의 문학에서는 표현주의의 추상성과 보편성이 “벌거벗고 평이한 현실”²⁵⁾에 의해서 해체되었으며 예술 창작에 있어서 더 이상 영감이 강조되는 것이 아니라 분석, 가려냄, 인식들이 강조되었다. 신즉물주의는 사회적 소재와 학문적

23) Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt/M. 1963, S.73, “(…) wollte Hauptmann die Forderungen der dramatischen Form erfüllen, obwohl sie vom Stoff her seit je in Frage gestellt war.”

24) Erwin Piscator, Schriften II, Ost-Berlin 1968, S.10, “Da gibt es Milieuschilderung. Aber keinerlei Versuche der sozialen Erkenntnis und Wertung, nirgends eine Abrechnung, eine Barrikade zwischen Proletariern und Bürgern.”

25) H. v. Wedderkop, in: Der Querschnitt 6, 1926, S.500, “die nackte, platte Wirklichkeit”

방법론 때문에 일시적이거나 90년대의 자연주의에로의 회귀라고 간주되었는데 20년대의 몇몇 시대극들은 자연주의의 환경극(주변극)과 유사성을 지녔다. 즉 신즉물주의의 작가들은 적어도 그 이론에 입각해서 자연주의자들이 사회 환경 묘사를 통해서 현실 극복을 시도했던 것보다도 더 급진적으로 그러한 노력을 경주하였다. 20년대의 시대극은 사회적인 주제에 대해서 공격적이고, 개혁적인 입장을 취했는데 귄터 뢰레가 다음과 같이 지적하였다: “그의 몸짓은 계몽적이고 반항적이거나 혁명적이었으며 그 의도는 교육적이었다.”²⁶⁾

표현주의와 신즉물주의 문학에 속하는 바이마르 공화국의 주요한 시대극들은 기록극적 시대극으로서 간주될 수는 없으나 당대의 절박한 시대 상황의 물음과 대립들을 다루었고, 사회 비판적 기록극의 발전에 있어서 하나의 중요한 전단계라는 점에 그 의의가 있다. 이 시대극이 다른 소재들을 중심으로 전쟁 혁명극, 재판극 그리고 사회문제극으로 나누어서 살펴보면 다음과 같다.

2.1. 전쟁 혁명극

제 1차 대전의 경험, 좌절된 혁명의 원인과 결과에 대한 논란은 표현주의 시대의 괴링(Reinhard Göring)의 <해전>(Seeschlacht, 1917), 톨러(Ernst Toller)의 <변화>(Die Wandlung, 1919년)와 <군중>(Masse-Mensch, 1920), 칼 크라우스(Karl Kraus)의 <인류 최후의 날들>(Die letzten Tage der Menschheit)로 시작되었다.

라인하르트 괴링은 <해전>에서 당대의 사건인 스카거락(Skagerrak)해전을 극화하였는데, 괴링은 1차 대전에 군의관으로서 참전하였다가 폐결핵을 앓고 다보스 요양원에 입원했다가 1916년 5월 31일에 있었던 스카거락 해전에 대한 글을 읽어서 이 작품을 집필하게 되었다. 이 드라마의 주인공은 군 잠수함에서 전쟁 수행중인 나이, 생각, 경험, 출신이 전혀 다른 7명의 해군들인데 특히 작가는 다섯번째 해군을 통해서 전쟁의 무의미성을 드러내고 있다: “희망도, 신도 죽음의 잔인함을 면제 못한다.”²⁷⁾ 또 괴링은 그의 작품에서 전쟁과 파멸을 정치적 공격력으로서 파악하는 것이 아니라 다만 피할 수 없는 신화적 요인으로서 보고 있다: “피! 피! 거기에 진실이 있다! (...) 해전! 그것을 '불타는 춤'이라고 부르지는 않겠는가?”²⁸⁾ 괴링은 표현주의 작가 세대의 절망을 이 작품에서 보여주고 있으며 여기서 전쟁과 약탈이 무의미한 것으로 드러나기 때문에 마지막 순간까지 싸워야 하는 군대의 미덕이 거부된다. 괴링의 <해전>은 그 극 형식이고 대 비극의 운명극과 같은 구조로 인해서 극의 약점이 드러나고 있으며 극의 내용이 절규로, 외침으로 끝나버리는 표현주의 극의 대표적 예이며 후기 시대극 작가들의 객관적이고 담담한 묘사와는 대단히 대조적이었다.

26) Günther Rühle, Theater in unserer Zeit, Frankfurt/M. 1976, S.83. “(...) seine Gebärde (...) aufklärerisch, aufsässig oder revolutionär, die Intention pädagogisch”.

27) Zitiert nach Kindlers Literatur Lexikon, München 1974, Bd.20, S.8586. “Nicht Hoffnung und nicht Götter nehmen dem Tod des Grauen. Nur dies: Gedanken dessen, was war und sein kann zwischen Mensch und Mensch.”

28) ebd., S.8586. “Blut! Blut! Darin allein liegt Wahres! (...) Schlacht! Sagt man nicht <heißer Tanz> dafür?”

톨러의 <변화>는 6개의 체류지와 서극이 있는 드라마이며 이 작품 역시 표현주의 연극에 속하며 작가의 자서전적인 의미를 지니고 있다. 이 변화의 단계들은 주인공 프리드리히가 겪는 과정인데 조각가가 되고자 하고, 고향없이 떠도는 외로운 유대인을 친척처럼 느끼는 프리드리히는 식민지 전쟁에 자원병으로서 참전한다. 전쟁에서 돌아온 후 그는 조국의 승리상을 조각하려고 시도하는데 전쟁 상이용사 부부가 전쟁이란 부자와 약탈자의 이익을 증대시키는데 기여한다는 사실을 인식시켜 주었을 때 그는 조각품을 산산조각내어 버린다. 이제 프리드리히는 사람이 모인 곳에서 정말 인간다운 사람들을 찾아나서지만 인간의 왜곡된 상을 발견할 뿐이었다. 그러는 사이 프리드리히는 사회적 정치적 환경에 대한 시야가 넓어지고 비판적 이성보다는 이상주의적 감정이 더욱 솟구치면서 이 작품에서 프리드리히의 변화는 이상주의의 인간 열정과 정치적 활동의 특이한 혼합이 빚어내는 혁명에 대한 외침으로 끝나고 있다: “부자에게 가서 잣더미가 되어 버린 심장을 그들에게 보여라. 그렇지만 그들을 너그럽게 대하라. 왜냐하면 그들은 가난한 자들이며 길 잃은 자들이기도 하니까.”²⁹⁾

톨러의 <군중>은 표현주의 극으로서 7장으로 이뤄진 극시이며, “노동자들에게” 바친다는 헌사가 들어있다. 이 작품에서 서민의 딸 소냐 이레네 L. (Sonja Irene L.)이 혁명적 프로레타리아와 연대해서 모든 인간의 자유와 형제애를 구가하는 활동을 적극적으로 펼치지만 유혈 계급 투쟁은 거부한다. 반면에 지배 계급과 관련을 맺고 일하는 그녀의 남편은 그녀가 국가의 적들과 음모를 도모하는 점 때문에 그녀에게 손을 뻗 것을 경고하지만 이레네는 <군중>들과의 절친한 이해 관계 때문에 남편에 대한 사랑을 희생하는 것도 주저치 않는다. 결국 그녀는 반란 주모자로 체포된 후 감방에서 심리적 괴로움을 겪다가 자신의 죄를 깨닫고, 비폭력 혁명을 주장하면서 죽음을 맞이한다. 실제 혁명이었던 톨러는 인간 사회 “어느 곳에서도 예술의 정치화가 중요한 것이 아니라 정치의 인간화가 문제가 된다”³⁰⁾고 보았으며 그의 미학적 인식은 “프로레타리아의 정신적 삶의 다양성들이 영원히 인간적인 형상화로의 길이 되는 점에서만 프로레타리아 예술이 존재한다”³¹⁾고 본 점에서 비롯하고 있다.

그리고 전쟁 비판에 대한 전혀 다른 예로 칼 크라우스의 새티어적 작품 <인류 최후의 날들>을 들 수 있는데 이 작품은 기록 자료를 소재로 해서 표현주의적 서술 묘사 방식으로 전쟁에 대해서 가차없이 도덕적으로 비판을 가하고 있을 뿐만 아니라 반전극의 성격을 넘어서서 미래의 발전이 오히려 재앙이 될 수 있음을 경고했다. <인류 최후의 날들> 서문에서 크라우스는 기록 자료의 신빙성에 대한 요구를 제기하고 있다: “여기서 보고된 가장 있음직하지 않은 행동들은 실제로

29) Zitiert nach Kindlers Literatur Lexikon. Bd.23. S.10139. “Geht hin zu den Reichen und zeigt ihnen ihr Herz, das ein Schutthaufen ward. Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme. Verirrte.”

30) Zitiert nach Kindlers Literatur Lexikon. Bd. 14. S.6091. “Nirgends geht es Toller (...) um Politisierung der Kunst, sondern immer um Vermenschlichung der Politik.”

31) ebd., S.6091. “Es gibt eine proletarische Kunst nur insofern, als für den Gestaltenden die Mannigfaltigkeiten proletarischen Seelenlebens Wege zur Formung des EwigMenschlichen sind.”

일어났다 (...) 여기서 도입된 가장 있음직하지 않은 대화들이 말 그대로 있었던 일이다. 가장 예리한 창작이 인용문들이다. 기록은 곧 인물이다.”³²⁾ 그럼에도 불구하고 이 작품은 다른 기록극들과 거의 비교할 수가 없다. 그의 소재는 역사가들이 문서 보관소에서 접근할 수 있는 기록자료에서 발췌한 것이 아니라 작가의 경험과 관찰 그리고 역사의 결정적 순간에 터져나올 수 많은 대화들과 일상적 얘기에서 발췌한 것이기 때문이다. 이 이야기들은 다음 세대에게는 전혀 알려지지 않을 그런 것들이어서 소중한다고 크라우스는 본 것이다. 작가가 사회를 향해서 터뜨리는 분노와 격정이 이 소재들의 해석과 선택에 결정적인 원칙으로서 작용하였고, 작가의 의도와는 달리 이 작품은 실제 무대에서는 짧게 줄여 상연되었는데, 이러한 공연상의 어려움은 작품의 분량뿐만 아니라 도덕적 문화적 타락으로 집중한 주제가 비연극적으로 작용하기 때문이었다.

바이마르 공화국의 후기에 전쟁을 주제로 다룬 극작품들이 시사성있는 정치 토론을 야기하였는데, 예를 들면 귄터 바이젠보른(Günter Weisenborn)의 <U-Boot S4>는 1927년 12월에 있었던 충돌사고로 미국의 잠수함이 가라앉은 사건을 극의 소재로 해서 쓰여졌고 이 작품에서는 전쟁 방지, 군수 산업과 정부의 군수 정책에 대한 반박을 야기케 한 계기가 되었다. 그리고 1930년 경에 제일차 대전을 소재로 다룬 극작품들 가운데 해군 반란을 다룬 톨러의 <기관실 화재>(Feuer aus den Kesseln), 볼프(Friedrich Wolf)의 <카타로의 해군들>(Die Matrosen von Cattaro), 플리비어(Theodor Plivier)의 <황제의 날땀팔이꾼>(Des Kaisers Kulis) 등이 있다. 또 소련 영화 <포뎀킨 잠수함>(Panzerkreuzer)은 독일에서 놀라운 주목을 받았고 중국에서의 정치 사건들 역시 혁명에 대한 새로운 관심을 불러 일으켰다.

톨러는 <기관실 화재>의 서문에서 해군 반란 사건을 극으로 재구성함에 있어서 가장 본질적 사건은 기록적으로 강화되었으며 동시에 극작가의 역할은 저널리스트의 역할과는 다른 것이라고 말하고 있으며 “예술적 진실은 역사적 진실로 덮여져야만 하지만 그것이 하나하나 개별적인 것에서 일치할 필요는 없다”³³⁾고 쓰고 있다. 이 작품이 출판될 때, 톨러는 역사적 기록자료 뿐만 아니라 그 출처 또한 추적으로 덧붙였다. 이 작품은 분명히 포괄적인 역사 자료 연구를 먼저 한 후에 쓰여졌음에도 불구하고 대부분 기록 자료들은 해당 인물들의 회상으로 이루어져 있고, 불의는 대비적 사실의 나열에 의해서 보여주었는데 첫번째 장면에서 1926년 제국회의의 소위원회의 조언과 1918년 가을 킬(Kiel)에서 약탈 시작을 알리는 마지막 장면에서 톨러는 1917년의 반란 사건을 그 다음 해의 혁명적 사건과 연결을 짓고 그것을 통해서 불의의 사회 질서가 혁명에 의해서 폐기되어야만 한다는 것을 암시하고자 하였다.

32) Karl Kraus. Die letzten Tage der Menschheit, Frankfurt/M. 1986. S.9. “Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen: ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden: die grellsten Erfindung sind Zitate. Das Dokument ist Figur.”

33) Ernst Toller. Feuer aus den Kesseln, Berlin 1930. S.7. “Künstlerische Wahrheit muß sich mit der historischen decken, braucht ihr aber nicht in jeder Einzelheit zu gleichen.”

플리비어의 <황제의 날뿔팔이꾼>은 처음엔 독일 전함소설로 1929년에 출간되었고 1949년 개작 되었으며 드라마는 1930년경에 쓰여졌다. 플리비어는 위 소설을 1917년 황실 군법정에서 반란 선동과 약탈죄로 사형선고를 받은 두 명의 해군 병사에게 이 책을 바친다고 적었다. 플리비어는 제 1차 세계 대전때 4년간 해군 복무를 하였고 빌헬름 항구의 해군 반란 사건에 참여하기도 했으며, 이 작품에서는 독일 해전의 상황과 사건들이 자연주의적 묘사 방법에 의해서 그 실패한 반란의 시대사적 활약과 불발로 끝나게 된 것을 내용으로 삼고 있다. 사건 내용은 전쟁 초기에 있었던 도거뱅크(Doggerbank, 1차 대전 당시 해전이 벌어졌던 북해 중앙의 대가주 이름) 교전(1915), 스카저락 해전(1916), 해군반란 사건(1917)에서 부터 1918년 혁명에 이르기까지의 내용이 그 중심을 이루고 있다. 이 드라마는 <신즉물주의>의 대표 작품이며 사건 사실 자료에 입각한 정치 사회극이다. 사회주의 노선에 동조하는 보고 내용은 기계보다도 못한 인간 가치를 도모하는 물질주의 인간의 상황에 대한 비판이며, 문장의 특징은 전보문처럼 간략하게 압축된 문구와 잔혹했던 사건 묘사는 관객으로 하여금 생생하게 현장 경험을 하는 듯한 효과를 낳았다.

볼프의 <카타로의 해군들>은 오스트리아의 해군정에서 있었던 다른 반란 사건을 소재로 다루고 있으며 오해와 불의의 실예들, 관련 당사자들의 분노, 집단 반란, 봉기에 좌절된 실망과 와해, 미래의 혁명에 대한 전망등이 묘사되어 있다. 그런데 볼프의 경우에는 선상에서 생긴 갈등들이 보편적으로 나타나는 계급투쟁의 변증법을 드러냄으로서 사건의 특별함이 전혀 아무런 역할도 하지 못하고 있다. 볼프는 Brono Frei가 쓴 1918년 1월 20일에서 2월 3일까지 일어났었던 사건에 대한 기록 보고를 활용하고 있으며, 이 작품에서 볼프는 사회적 물이해에 대한 항변을 하기 위해서 브레히트의 교훈극(1929-1938)과 유사하게 “선동극”(Agitaproptheater)의 수단을 삼입하고 자연주의적 극작술의 기법은 정치적으로 강조된 사실 자료의 활용에서 두드러졌으나 “극의 자연스러운 역동성은 작품의 이데올로기적 상부구조를 전개시키는 기능을 가지고 있는 장면들을 느슨하게 함으로서 방해를 받았고”³⁴⁾ 극 형식이 불완전하게 되었다.

이 밖에 바이마르 공화국의 시대극 작가에게는 중국의 상황이 지속적인 혁명 투쟁에 대한 생생한 실예가 되었다. 트레야코브(Tret'jakow)의 <분노하라, 중국이어!>(Brülle, China!)는 레오라니아(Leo Lania)에 의해 번역되었고 1929년 프랑크푸르트에서 초연된 이후 수 많은 다른 극장에서 상연되었다. 트레야코브는 영국 점령기의 마지막 단계였던 1924년에 일어났었던 사건을 극화하고 있으며, <분노하라, 중국이어!>는 9막극으로서 극의 줄거리는 중국의 항구 도시에서 이루어지는데, 중국의 날뿔팔이꾼들의 봉기 발발과 프롤레타리아 혁명으로 흘러 들 수 밖에 없었던 필연성을 서술하고 있다. 이 작품은 드라마 주인공의 성격들이 선과 악의 단순 흑백 논리의 도식에 맞게 짜여졌으나 역동적인 줄거리에 의해서 이 약점이 상쇄되고 있으며, 이 작품은 당대의 다른 시대극과는 달리 성과있는 선동극이었다.

34) ebd., S. 6108. “Die natürliche Dynamik des dramatischen Geschehens wird immer wieder durch breitangelegte, retardierende Szenen gestört, die einzig die Funktion haben, den ideologischen Überbau des Stücks zu enthalten.”

2.2. 재판극

전쟁과 혁명을 주제로 다룬 시대극들과 더불어 한편에서는 재판, 법에 대한 토론, 법정의 자율성을 보장할 수 있는 법체제의 개혁과 필요성을 강조하는 여러 편의 극작품이 생겨났다. 브룩크너(Ferdinand Bruckner, 1891-1958)의 <범죄자>(Die Verbrecher, 1928)에서는 새로운 법 개정이 요구되는데 기존의 법은 도덕적 가치와 사회적 관계를 의심스럽게 하고 있다는 것이다. 이 시대 비평적인 드라마는 제 1차 대전의 사회적 변화 후 전통적 판결이 불의로 전복되는 것을 보여주고 있다. 베르린 임대 아파트에 우연히 함께 거주하는 사람들에 의해서 범행이 저질러지는데, 제 1막은 이 이야기 줄거리에 대해서 묘사하고 있으며 제 2막은 그것에 대한 법정의 반응을 보여주고 제 3막은 다시 그로 인한 결과를 보여주고 있다.

이 작품은 판결에서 인플레이션 시대의 사회를 진단하고 있으며 불의의 의미와 동시에 끊임없이 뒤바뀌는 윤리관에 희생 제물이 되는 경우를 보여주고 있다. 자본주의와 당대의 규범 사이의 연관성이 분명하게 작품의 토대를 이루면서 모든 범죄자들은 돈이 없거나 돈에 대한 탐욕에서 나쁜 짓을 저질렀는데 돈을 가지고 있거나 돈을 조달할 방법을 아는 사람들에게는 유죄 판결이 내려지지 않았고, 돈이 없어 죄를 지은 사람은 유죄 판결을 받는 모순을 보여주고 있다.

이 작품은 연극 기법 면에서 동시 다발적 무대의 가능성을 진전시킴으로서 기존의 기법을 벗어나고 있다. 이 동시다발적 무대란 3층 건물에서 각 방 하나에서 3개의 방에 동시에 조명이 비추고 각 줄거리의 무대가 되어 주고 있다. 이러한 공간의 나열, 인물들과 줄거리가 집단 사회를 묘사하는데 적합하게 기여하고 있고 이 작품 역시 표현주의적 특성을 잘 반영하고 있다.

그 밖에 이 시기의 가장 성과있는 재판극 가운데 한 작품이 레휘쉬(Hans Jose Rehfish)와 헤르축(Wilhelm Herzog)의 <드라이후스 사건>(Die Affäre Dreyfus)이다. 이 작품은 5막극으로서 레휘쉬와 헤르축이 독일 불란서 사이의 간첩 사건으로 10년 이상 불란서 여론을 뒤숭숭하게 했던 드라이후스 사건에서 소재를 발췌하여 극화하였다. 이 이야기는 발단에서부터 노련하게 극화되었는데 1894년 유대인 대위 드라이후스는 비밀누설죄로 군사법정에 의해서 종신형 감금에다가 직위 해제의 언도를 받았다. 이 사건의 전환점은 1906년 시행된 드라이후스의 명예회복에서 그 결말이 드러나는데 1896년 <L'Aurore>신문에 실린 에밀 졸라의 유명한 투쟁글 <J'accuse>에 근거하여 2년 후에야 비로소 본질적인 전환 사건이 일어나게 되었다. 레휘쉬는 제 3제국의 사회적 힘들의 대립들을 연극에 삽입하기 위해서 이 전환과 공개 여론을 이용하였다. 비평가들은 극적 효과 뿐만 아니라 기록 자료에 충실한 점을 높게 평가하였으며 특히 에밀 졸라 재판 묘사는 압권이었다. 이 역사적 사건은 30년 거슬러 올라가 일어났음에도 불구하고 그 소재는 1929년의 독일 관객들에게 중요한 사회적, 정치적, 윤리적 질문들을 던졌다. 특히 법체제의 취약점 이외에도 군국주의와 유대인 배척주의에 대한 물음들이었다. 극작품으로서의 재구성은 예링(Herbert Jhering)의 견해에 따르면 "현재의 정치적 비유"³⁵⁾에 도달했다는 것이다.

35) Herbert Jhering, Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933.

그 외의 몇몇 재판극은 기존 법규가 무시하고 게다가 침해화시킨 불의를 대중에게 널리 알리는 기능을 하였다. 예를 들면 낙태 반대법 218조항은 다양한 작품의 소재 대상이 되었다. 레휘쉬의 <산부인과 의사>(Der Frauenarzt, 1928), 프리드리히 볼프의 <치안칼리>(Cyankali, 1929), 칼 크레데스(Carl Credes)의 <218조항>(Paragraph 218) 등이다. 당시의 성모랄 개혁에 대한 공개 논쟁에서 “너의 몸은 너 자신에게 속한다”는 캠페인은 의학도들 뿐만 아니라 작가들에 의해서도 지지를 얻었다. 이 테마를 다룬 작품들은 허구적 인물과 가상적 극 구조를 사용하고 있으며 이 작품들은 극 형식보다는 그 소재와 사회 관계 덕택에 주목을 끌었다. 논쟁이 한창 무르익어 갈 때 볼프의 <불뚱>(Der Funke)이라는 작품은 “화약고에 불을 지피는”³⁶⁾ 격이 되었고 볼프와 크레데스의 작품들은 대중 여론을 형성하는데 기여하였다. 칼 크레데스의 <218조항>의 작품 공연에는 피스카토르가 배우들로 하여금 관객석에서 사회적 주제에 대한 토론을 끌어내도록 하는 연출을 시도하였다. 극 중 즐거리와 사회적 현실과의 분리가 작품의 마지막에서는 지양되어서 관객들이 직접 극에서 던진 물음에 대해서 공박하는 적극적 자세를 유도하였다. 뮐러는 “시대극의 도움으로 포괄적으로 현실을 변화시키려는 시도를 보여준 하나의 작품”³⁷⁾이라고 평했다.

볼프의 <치안칼리>는 8장으로 된 극작품으로, 초연은 1929년 9월 1일 베르린의 레싱 극장에서 있었다. 이 작품은 공산주의 작가이자 의사인 볼프의 투쟁극으로서 베르린에서 당대에 대단한 반항을 일으켰으며, 낙태 반대법 218항에 반대하고 제 1차 세계 대전 후 독일에서의 사회적 몰지각과 몰이해에 반대하는 내용으로 이루어져 있는데, 그 내용은 한 대규모의 기업 노동자들이 노동자 대표 파울과 그의 친구들이 주동이 되어서 대경제 공황 시기에 스트라이크를 벌였고, 굶주린 자들과 아이들을 먹여살리기 위해서 약탈도 한다. 파울과 그의 친구들은 경찰로부터 추격을 피하기 위해서 몸을 숨기게 되는 한편 파울의 아이를 임신한 헤테는 임신중절을 위해서 뮐러(Moeller) 박사를 찾았으나 의사는 그 제안을 거절하는 대신 한 여자를 소개해 주었고 그 여자로부터 헤테는 치안칼리 약병을 입수케 된다. 헤테의 어머니는 헤테에게 치안칼리의 지나친 양을 복용케 하여서 결국 헤테가 죽게 된다. 어머니는 고소당하여 몰지각한 민사담당 경찰에 의해서 체포되며 <치안칼리>의 마지막 장면에서 현재의 법에 의한 헤테 어머니에 대한 유죄 판결은 오히려 그릇된 것이라는 관객의 인식을 끌어내고 드디어는 사회적으로 이 법에 대한 개정 논의를 불러 일으켰다.

재판극에서 알 수 있듯이 사회적 문제들에 대한 비판적이고 분석적 관점들이 재판 형식으로 강하게 제기되고 있을 뿐만 아니라 실제의 재판 기록이나 그에 관한 보도들은 시대극의 소재로서 많은 이점을 준다. 왜냐하면 이러한 자료속에 이미 극적 구조와 긴장이 내포되어 있기 때문

Berlin 1987, S. 398. “Was in unserer frühen Knabenzeit eine Jahrmarktssensation war, steht jetzt auf der Bühne fast wie ein politisches Gleichnis der Gegenwart.”

36) Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd.15, Frankfurt/M.1967,S. 249. “Solch ein Stück ist der Funke, der das Pulverfaß entzündet.”

37) Günther Rühle, a.a.O., S.96. “(…) eines der stärksten Beispiele für den Versuch, mit Hilfe des Zeitstücks eingreifend die Realität zu ändern.”

이다. 이런 점에서 바르톤은 다음과 같이 말했다: "20년대의 많은 시대극들과 60년대의 기록극들이 재판 과정이나 절차를 재구성한 것은 물론 우연이 아니다."³⁸⁾

2.3. 사회 문제극

모순된 법 집행과 체제의 변화를 촉구하는 재판극과는 다른 사회문제극이 발표되었는데 이 중 가장 중요한 테마는 청소년 교육이었다. 청소년들의 정서적, 성적 곤란은 아주 세세이션한 방법으로 브룩너의 작품 <젊음의 병>(Krankheit der Jugend)에서 묘사되었는데, 여기서 동성애, 매춘, 마약 중독과 혼교에 빠져든 젊은 세대들을 사실적으로 묘사하였다.

브룩너의 <젊음의 병>은 3막극으로서 제 1차 대전이 끝난 후 시민적인 가치가 붕괴됨으로서 나타난 젊은이들의 정신적 방황과 무절제를 주제로 삼고 있다. 이 극작품의 줄거리는 시험에 낙제한 의학도 마리를 위한 제1막의 위로 모임에서 진행된다. 그녀의 학우 이레네가 마리의 가장 가까운 남자 친구(Petrell)를 빼앗아버리고 제 2막은 레스비안 지성인 데지레와의 동성애로 위안을 얻으려는 마리의 시도를 보여준다. 제 3막은 데지레와 마리의 죽음으로 끝나는데 만년 대학생인 프레더가 데지레에게 독약을 구해다 주었고 죽음을 소망하는 마리에게는 마약 흡연으로 죽게 만든다. 이 시대극에는 고전주의의 대화극을 연상케하는 인습적인 서술 형식이 나타나 있고 심리적 줄거리는 통일되고 완결된 사건으로 이루어져 마리의 방에서 전개되며 주인공들의 언어는 초기 표현주의의 묘사 방법을 보여주고 있다.

그 밖에 청소년 문제를 주제로 다룬 가장 중요한 작품은 램펠(Peter Martin Lampel)의 <교화원에서의 반란>(Revolte im Erziehungshaus, 1928)이다. 이 작품은 허구적 줄거리임에도 불구하고 내용은 "잔인한 사실 보고"³⁹⁾로서 간주되었다. 작가는 이미 현장 보고문 <곤란에 빠진 젊은이>(Jungen in Not)를 출판했었는데 이 보고문이 극작품의 토대를 이루고 있다. 작품에서는 교화원의 불량한 음식 제공, 혹독한 처벌, 성적 곤란, 동성애, 관료주의, 이해심이 전혀 없는 교도관들 등 모든 비인간적 관계들을 자연주의적으로 묘사하고 있는데, 이 작품으로 램펠은 하룻밤 사이에 유명해졌고, 교화원의 필연적 개혁에 대한 격렬한 토론의 계기를 야기하였으며, 2년 후 열린 한 재판 과정에서 작가가 제기한 본질적 문제들이 바로 문제점으로서 증명되었다. 이에 대해서 예링은 다음과 같이 평하고 있다: "램펠은 한 순간도 미화시켜 묘사하지 않는다. 그는 객관적으로 담담하게 묘사하고 있다. 그는 교도원생을 고상한 인간으로 교도관들을 악당으로 만들지 않았다. 그는 교도관과 교도원생을 말살시키는 어떤 체제와 제도를 보여줌으로서 그의 작품은 연극 무대의 범위를 넘어서서 작용하고 있다."⁴⁰⁾

38) Brian Barton, Das Dokumentartheater, Stuttgart 1987, S.8. "Es ist sicherlich kein Zufall, daß so viele Zeitstücke der 20er Jahre und Dokumentarstücke der 60er Jahre Prozesse oder gerichtliche Verfahren rekonstruieren."

39) Günther Rühle, a.a.O., S. 910. "brutaler Tatsachenbericht"

40) Herbert Jhering, a.a.O., S. 339. "Aber Lampel schönfärbt in keinem Moment. Er stellt sachlich dar, auch wo er vielleicht durch Zusammenrückung übertreibt. Er macht aus den Zöglingen keine Edelmenschen, aus Erziehern nicht individuelle Schurken. Er zeigt ein System auf, das Erzieher und Zöglinge verdirbt. Deshalb springt sein Stück über die Rampe."

바이마르 공화국의 시대극들은 역사와 사회 전반에 관련된 사건들을 소재로 해서 어느 역사 시기보다도 불안정한 당대의 시대사적 상황과 문제를 작품화하고 있으며, 소재로 택한 역사적 문헌이나 기록 자료들은 직접적으로 극 중에 삽입되기 보다는 작가의 문학적 형상력에 의해서 걸러져 나온 극작품의 소재로서 작용하고 있다. 따라서 시대극 작가들에게 있어서 새로운 시대사적, 역사적 소재보다도 더 중요한 것은 아마도 연극의 미래지향적 혁신, 즉 피스카토르가 실제 연극 작업 분야에서 그리고 브레히트가 작품에서 이루어냈던 내용에 걸맞는 형식을 찾는 그런 연극적 시도였다.

3. 피스카토르의 정치극

바이마르 공화국 시기 베르린은 독일 연극의 주요 무대일 뿐만 아니라 당시 세계 연극을 이끌던 모스크바와 뉴욕과 더불어 세계 연극의 도시였다: “바이마르 공화국의 연극 활동은 베르린에서 결정적으로 이루어졌는데 큰 사건들과 화제거리인 그 곳에서 일어났다. 훌륭한 작가들, 연출가들, 연극 배우와 비평가들이 베르린을 20년대의 연극 도시로 만들었다.”⁴¹⁾ 베르린의 명성은 특히 위대한 연출가 막스 라인하르트(Max Reinhardt), 레오폴트 예스너(Leopold Jessner)와 에르빈 피스카토르(Erwin Piscator)의 활동에 힘입은 것이었다. 이 세 연출가의 작품들은 서로 다른 묘사 방법과 다른 연극의 목적과 목표에서 연출 활동이 이루어졌으며 또한 이 세 연출가의 작품들은 상이한 역사 시기의 대표자들이기도 하다.

막스 라인하르트는 전통적 입장을 대표하는데 그의 상연들은 그 당시 사실주의, 자연주의와 신낭만주의의 혼합 형태로 통합 상연 또는 혼합 예술 형식으로서 과거의 연출 방식에 속한 것이었다. 연극술, 음악, 무대미술과 의상이 연극에서 중요한 부분으로 간주되었던 이러한 상연 기법은 전세계에 라인하르트 특색으로서 널리 알려졌고 20년대 연극에 중요하게 공헌하였다. 정치 사회적 불안정기에 속했던 전후 시기는 당시의 연극의 상연 프로그램이 시대에 맞게 이뤄져야 한다는 좌파 지식인과 프로레타리아의 요구가 있었지만 라인하르트는 고집스럽게 연극은 고난과 일상적 비참함을 무대에서 보여주어야 한다는 것과는 전혀 다른 과제가 있다는 전통적 입장을 고수하였다. 다시 말하면 연극이란 일상적 삶의 황량함 속에서 방황하고 피곤한 사람들에게 어떤 신선함을 제공해주는 일종의 사막의 오아시스같은 기능을 지닌 것이라고 보았다: “내 눈앞에서 흔들거리는 연극은 다시 사람들에게 즐거움을 주는 것이다. 그것은 일상적인 비참함을 넘어서서 아름다움의 명랑하고 즐거운 분위기로 이끈다. 사람들은 연극에서 다시 자신의 비참함을 발견하는 일에 싫증을 내고는 좀 더 밝은 삶의 색조와 어떤 경험을 그리워할 것이라고 나는 느낀

41) Hermann Glaser, Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven, München 1979, S. 131. “Das Theaterleben der Weimarer Republik spielte sich entscheidend in Berlin ab: die großen Ereignisse und Skandale fanden dort statt. Bedeutende Autoren, Regisseure, Schauspieler und Kritiker machten Berlin zu der Theaterstadt der zwanziger Jahre.”

다.”⁴²⁾ 따라서 라인하르트의 상연은 주로 고전주의와 신낭만주의 극작품으로 이루어져 있으며 이러한 작품들에서 감정과 조화와 믿음을 지닌 인간들이 나온다. 따라서 “그의 연극은 세상으로부터 쫓기고 절망한 인간에게 얼마 동안 그런 상태로 부터 벗어나 다시 아름다운 아리아의 꿈의 세계로 도피할 수 있는 피난처였다.”⁴³⁾ 라인하르트에 따르면 연극의 과제는 현재의 사회 문제들을 무대 위에서 토론하는 것이 아니라 인간에게 자신의 어려움으로부터 빠져나올 수 있는 출구를 제공하는데 있다.

하지만 전쟁과 혁명이 독일과 전 유럽에 새로운 인상을 각인해놓았다. 모든 개인에게 어떤 정치적 입장을 요구했던 전후 시기의 혼돈은 연극의 순수 즐거움의 기능을 빼앗아갔으며 조화로운 세계는 일상적 소외와 파업과 데모 행렬의 시기에는 부적합한 것이었다. 따라서 전후 시기는 라인하르트의 전쟁 전 시기의 연극과는 거리가 멀었으며 사람들은 시대적 진실에 부합한 새로운 연극을 요구하였다. 레오폴트 예스너의 표현주의 경향을 띤 고전주의 극들이 1919년과 1922년 사이에 대단히 유명해졌는데 예스너는 1926년 이후에는 표현주의 색채를 띤 극작품들을 포기하고 시대 정신에 부합해야 할 필요성을 강하게 느꼈다.

예스너는 그의 연극 연출의 두 번째 발전 단계(1926년 이후)에서 연극이 시대 정신에 부합해야만 한다는 입장을 표명하면서 연극은 보편적 시대 표현극으로서 정치극의 성향을 지닌다고 보았다: “정치극과 당파극이 혼동되어서는 안된다. 정치극은 보편적 시대 표현의 연극인 반면에 당파극은 제한된 정치 견해를 표명하는 극이다.”⁴⁴⁾ 아울러 연극의 과제는 정치적으로 중립을 취하는 이러한 시대 정신을 객관적으로 묘사해야 한다고 보았다. 따라서 “예스너는 라인하르트의 낡은 연출 기법과 피스카토르의 생기발랄한 정치극 사이에 놓여있다.”⁴⁵⁾ 전쟁, 1918년의 혁명과 정치적 좌우익간의 마찰동이 라인하르트식의 현실을 잊게 하거나 도피하는 즐거움을 선물하는 연극의 방법뿐만 아니라 또한 예스너의 정치적으로 중립적인 상연 기법도 거부하고 오히려 정치적으로 적극적인 연극을 요구하는 20년대 초의 상황을 빚어냈다.

42) Arthur Kahane. Tagebuch des Dramaturgen, Berlin 1928, S.75. “Was mir vorschwebt ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisere über sich selbst hinausführt, in eine heitere und schöne Luft der Schönheit. Ich fühle es, wie die Menschen es satt haben im Theater immer wieder das eigene Elend wiederzufinden und wie sie sich nach helleren Farben und einem Erleben sehnen.”

43) George Buehler, Bertolt Brecht-Erwin Piscator, Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften, Bonn 1978, S.32. “Sein Theater war ein Zufluchtsort, in den sich der von der Welt gehetzte und niedergeschlagene Mensch auf kurze Frist zurückziehen und noch einmal in die Traumwelt der schönen Arien fliehen konnte.”

44) Leopold Jeßner, Das Theater, Ein Vortrag, 1928, S.66, “Und so darf auch der Begriff des politischen Theaters nicht mit dem des Parteitheaters verwechselt werden. Politisches Theater, das ist das Theater des allgemeinen Zeitausdrucks. Parteitheater, das ist das Theater des begrenzten Fraktionswillens.”

45) George Buehler, a.a.O., S.34, “Jeßner schlug also den Mittelpunkt zwischen dem veralteten Stil Reinhardts und den aktivistisch orientierten politischen Inszenierungen Piscators ein.”

1920년대의 세번째 위대한 베르린 연출가이자 정치극의 대표자는 에르빈 피스카토르였다. 피스카토르는 결국 20년대의 전통적 시민 연극과는 전혀 타협을 하지 못하고 대신 당대의 물음들에 대해서 확실한 답변이 되는 연극을 지향하게 되었으며 피스카토르에게 있어서 사회 현실과 예술의 불일치를 허용하는 연극은 더 이상 참아낼 수가 없었다: “자기 목적으로서의 예술은 이제 나를 더 이상 만족시킬 수 없었다.”⁴⁶⁾

1918년 혁명과 전쟁이 짧은 피스카토르에게 연극은 새로와져야만 하고 정치 투쟁으로 나아가야 한다는 과제를 부여하였는데 연극이 사회기능적 공허함으로 부터 벗어나기 위해서 피스카토르는 새로운 연극의 형식과 내용을 요구하였으며 미래 연극의 형식은 그 내용에 의해서 규정되어야만 한다고 보았다. 피스카토르는 연극의 새로움에 가장 중요하게 기대하는 것이 내용인 반면에 형식은 내용에 부합하는 표현을 부여할 뿐이라고 보았으며 내용과 형식의 올바른 관계는 관객을 행동하는 사람으로 만드는 목적을 지니고 있다는 것이다. 다시 말하면 피스카토르는 동시대의 연극에서 내용과 형식의 혁신을 요구하였으며 피스카토르의 정치극의 가장 중요한 의미는 시대에 적합한 내용, 그 내용의 표현이 새로운 형식을 통해서 관객의 정치적 활력을 일깨울 수 있어야 한다는 점에 있다: “가장 중요한 것은 항상 작품의 내용이다. 여기서 부터 어떤 방법으로 내용이 가장 효과적으로 나타날 수 있는가하는 문제가 제기된다.”⁴⁷⁾ 따라서 내용과 형식은 새로운 사회 질서로 나아갈 수 있는 정치 사회적 계몽을 공동 지향할 과제를 지니고 있었다. “피스카토르의 정치극은 20년대에 내용의 혁신을 통해서 그리고 서사극의 본질적 특성이 처음으로 나타나는 형식의 혁신을 통해서 절정을 경험한다.”⁴⁸⁾

1924년 이후 피스카토르의 상연 작품들은 허구적 줄거리가 아니라 기록적 증명 가능한 역사적 사실에 기초를 둔 객관적 묘사의 원칙을 준수하고 있다. 이 객관적 묘사 방법은 물론 전통극과의 단절을 의미하며, 즉 감정과 정서화의 연극이 아니라 관객의 이성애 호소하는 연극이 되었다. 이러한 연극의 극작술에 영사막을 도입하게 되었고, 이러한 효과들은 브레히트가 도입한 소외 효과의 의미에서 사용된 것이 아니라 극의 진행을 확대하고 보편적으로 극의 진행 내용을 밝히려는 목적에서 사용되었으며 드라마가 관객에게 미치는 환상적 효과를 완전히 배제하거나 포기하지 않고 있다.

피스카토르의 상연 작품들이 지니고 있는 교훈적 요소를 좀 더 잘 부각시키기 위해서 영사막을 사용하는데 “무대의 왼쪽과 오른쪽에 설치된 두 개의 간판에 실린 내용은 줄거리의 교훈성을

46) Erwin Piscator, *Zeittheater*, (Das politische Theater) und weitere Schriften von 1915 bis 1966, Hamburg 1986, S.25, “Kunst als Selbstzweck war nicht mehr imstande, mich zu befriedigen.”

47) ebd., S.374, “Das Wichtigste ist immer die Aussage des Stückes. Daraus ergibt sich die Frage, auf welche Weise diese Aussage die stärksten Wirkungen erzielen kann.”

48) George Buehler, a.a.O., S.44, “Das politische Theater Piscators erlebte sodann in den zwanziger Jahren durch die Erneuerung des Inhalts und die Erneuerung der Form, inder die wesentlichen Züge des epischen Theaters zum ersten Mal in Erscheinung traten seine Höhepunkt.”

부각시키기 위한 것이며 모든 상연에서 계속 소개되고 완성되어지는 교육적 원칙을 뜻한다.”⁴⁹⁾ 피스카토르의 영사막 사용은 사회 변혁의 필연성을 위해서 관객에게 확신과 신빙성을 강화시키는 극 내용의 확대 수단으로서 또 <아빨사, 우리는 살았구나!>의 경우처럼 “영화 필름만이 7분 동안 8년간의 일을 보여줄 수 있는 유일한 수단”⁵⁰⁾으로서 간주되었다. 피스카토르에게 있어서 영화 필름 삽입은 서사극적 요소의 확장에 필수적이기 때문에 중요했으나 그 중요함의 본질은 “각 연극의 사건 절정이 보편적 역사 의미를 지니는데”⁵¹⁾ 있다고 보았다. 다시 말하면 그의 서사극적 특징들은 프로파간다와 계몽을 목적으로한 역사성을 지닌 정치극을 겨냥하고 있으며 피스카토르가 전통적 연극을 파격적으로 탈피하는 목적은 결국 관객을 계몽시키고 개화시키려는 소망에서 비롯하고 있다: “연극은 현실이 되었고 연극은 관객석과 분리된 무대가 있는 것이 아니라 큰 회의 장소가 되었으며, 큰 일터이자 유일한 데모의 장소였다.”⁵²⁾

피스카토르의 상연 작품에서 신빙성있는 구체적인 기록 자료에 의거한 연출 방법은 관객에게 보다 신빙성을 부여하고 설득력을 지닐 수 있도록 하기 위해서 이루어졌다. 즉 “드라마가 기록 자료적으로 신빙성이 있을 때 훨씬 중요하다.”⁵³⁾ 피스카토르의 공연물에 있어서 극작품의 인물들은 역사적 사회적 기능을 강하게 지니고 있는데 “극 중 인물은 자기 자신이나 신과의 관계를 묘사하는 것이 아니라 사회와의 관계가 중심이 되고 있다. 무대에 인물이 등장할 때 그는 자신의 계층을 대변한다. 또 그의 갈등들은 동시에 사회와의 갈등이다.”⁵⁴⁾ 따라서 개별적 인간의 운명이 다루어지는 것이 아니라 보편적으로 유효한 시대의 운명이 다루어지며, “이러한 연극이 되기 위해서 작가는 허구적 이야기보다는 역사적, 사회적 기록자료를 토대로 한 줄거리 극이 중요하다”⁵⁵⁾고 피스카토르는 보았다.

피스카토르는 자신의 연극을 시대에 맞는 정치 소재에 맞추었으며 그의 무대는 사회주의적 목

49) Piscator, Schriften I, S.56. “Diese beiden Tafeln rechts und links von der Bühne, auf denen der begleitende Text die Lehre der Handlung zog, bedeuteten ein Prinzip des Pädagogischen, das in allen folgenden Inszenierungen weitergeführt und vervollkommen wurde.”

50) Piscator, Zeittheater, S.142. “Kein anderes Mittel als der Film ist imstande, binnen sieben Minuten acht unendliche Jahre abrollen zu lassen.”

51) ebd., S.33. “(...) sondern das Wesentliche war die Steigerung jedes theatralischen Vorganges zu allgemeiner geschichtlicher Bedeutung.”

52) ebd., S.70. “Das Theater war für sie zur Wirklichkeit geworden und sehr bald war es nicht mehr: Bühne gegen Zuschauerraum, sondern ein einziger großer Versammlungssaal, ein einziges großes Schlachtfeld, eine einzige Demonstration.”

53) ebd., S.153. “Das Drama ist uns nur insoweit wichtig, als es dokumentarisch belegbar ist.”

54) ebd., S.124. “Nicht sein Verhältnis zu sich, nicht sein Verhältnis zu Gott, sondern sein Verhältnis zur Gesellschaft steht im Mittelpunkt. Wenn er auftritt, dann tritt mit ihm zugleich seine Klasse oder seine Schicht auf. Seine Konflikte, moralisch, seelisch oder triebhaft, sind Konflikte mit der Gesellschaft.”

55) Erwin Piscator, Theater der Auseinandersetzung, Ausgewählte Schriften und Reden, Frankfurt/M. 1977, S.27. “Damit gewinnt an Stelle der Fabel das Dokument eine entscheidende Bedeutung.”

적을 지녔다: “그 출발점은 모든 현상에 대한 절망적이고 회의적인 당대 가치가 아니라 (...) 투쟁적이며 따라서 절대적 사회-철학 인식, 즉 마르크스주의적 독트린이다.”⁵⁶⁾ 아울러 피스카토르는 세계 개선에 이바지하는데 자신의 공연 목적이 있다고 생각했으며, 이성에 호소하는 필름이나 영사막의 서사적 수단은 관객에게 사회적, 정치적, 경제적 관계들에 대한 다양한 사실들을 보여주었고, 연극의 혁명적 목적에 입각해서 프롤레타리아들에게 현실을 학문적으로 밝혀줌으로써 관객의 감정이입을 통해서 더욱 효과적으로 세계 변혁을 요구할 수가 있었다.

“여기에는 개인적인 것 대신에 일반적인 것이, 특별한 것 대신에 전형적인 것이, 우연적인 것 대신에 필연적인 것이 삽입된다. 더 나아가서 장식적인 것 대신에 건설적인 것, 감성적이고 정서적인 것 대신에 합리적이고 이성적인 것이, 감각적인 것 대신에 교육적인 것이 그리고 환상적인 것 대신에 현실적인 것 또는 기록 사실적인 것이 삽입된다.”⁵⁷⁾

새로운 세계 질서를 창조하려는 의도에서 연극의 출발점을 정치적 지평으로 옮겨가게 한 것은 피스카토르에게 있어서 전쟁 체험과 그 뒤를 이은 독일의 정치, 경제 사회적 불안정이었다. 원래 피스카토르는 예술과 삶은 병행선으로 결코 서로 연결됨이 없이 진행된다는 인식을 지녔었다: “1919년에 이르기까지 오랜 시간 예술과 정치는 나란히 나 있는 두 갈래 길이었다.”⁵⁸⁾ 그러나 1차 세계대전을 겪으면서 예술가의 직업이란 무엇인가하는 자조적인 질문과 회의를 던지게 된다: “터지는 유탄에 직면해서 이 순간 <연극배우>라는 낱말, 이러한 직업, 그것을 위해서 고군분투했던 이 모든 예술이라는 것이 너무나 우스꽝스러워졌으며 조각난 기만, 게다가 그러한 상황에 조금도 어울리지 않으며 이 시대와 세계의 삶, 나의 삶, 우리의 삶과 전혀 일치될 수 없다는 생각이 들었으며 나는 지금 이 직업에 대한 부끄러움보다 앞으로 터질지도 모르는 유탄에 대한 두려움이 훨씬 적었다.”⁵⁹⁾ 여기에서 피스카토르는 예술을 위한 예술은 효력이 없다고 느꼈다. 현실을 반영하고 현실에 강한 영향을 끼칠 수 있는 예술은 예술적 수단으로 정치적 투쟁을

56) ebd., S.31. “Ihr Ausgangspunkt ist nicht mehr die resignierte, skeptische, relative Wertung aller Erscheinungen (...), sondern eine kämpferische und daher absolute geschichtsphilosophische Erkenntnis, die marxistische Doktrin.”

57) ebd., S.31-32. “Es setzt nunmehr ein: statt des Privaten das Allgemeine, statt des Besonderen das Typische, statt des Zufälligen das Kausale. Und es setzt ferner ein: statt des Dekorativen das Konstruktive, Bauende, statt des allein Emotionellen, Gefühlsmäßigen, das Rationelle, Vernunftgemäße, statt des Sensuellen das Pädagogische und anstelle des Phantastischen die Wirklichkeit, das Dokument.”

58) Piscator, Zeittheater, S.45. “Lange Zeit, bis in das Jahr 1919 hinein, waren Kunst und Politik zwei Wege, die nebeneinander herliefen.”

59) ebd., S.22-23. “Angesichts der berstenden Granaten schien mir in dem Augenblick, da ich das Wort ‘Schauspieler’ hervorbrachte, dieser ganze Beruf, um den ich bis zum äußersten gekämpft hatte, mitsamt der ganzen Kunst, so lächerlich, von einer so fratzenhaften Verlogenheit, kurz, der Situation so wenig angepaßt, so wenig stimmend zu meinem, zu unserem, zu dem Leben dieser Zeit und dieser Welt überhaupt, daß ich mich vor den ankommenden Granaten weniger fürchtete, als ich mich dieses Berufes jetzt schämte.”

해야한다고 보았으며, 결국 전쟁의 부조리가 피스카토르로 하여금 정치극을 실현케 한 것이었다. 또 그 당시 피스카토르는 예술이 시대 정신을 반영하고 있지 못하다고 생각했으며 그에겐 새로운 과제가 있다고 여겼다. "내가 받아들였던 일은 예술이 아니었으며 또한 예술에서 가르침 받은 바가 아니라 삶의 인식에 의하여 가르침받은 삶 자체였다."⁶⁰ 피스카토르는 삶의 체험과 인식에서 적극적으로 당대의 현실을 반영하고 그것을 통해서 관객의 사회 의식 변화가 이루어지게끔 하는 연극의 과제에 대해서 다음과 같이 말했다: "우리의 예술은 현실을 폐지하려는 의지를 가진 현실 인식에서 이루어졌다. 세계의 새로운 건설을 위한 위대한 투쟁에 우리 몫 만큼 공헌하기 위해서 (...) 정치극을 만들어야 한다."⁶¹ 또한 그는 "그 결과를 오늘과 내일 바로 볼 수 없다 하더라도 연극을 통한 교육적인 일을 원한다"⁶² 라고 말하고 있다.

1920년대 피스카토르 연출 작품은 기록극 발전에 아주 중요한 공헌을 했는데 피스카토르의 정치극은 연극과 관련된 이론으로서 고찰되는 것이 아니라 오히려 20년대의 작업에 대한 전체 개관으로서 회고, 주해, 기록과 논문을 집합해 놓은 것이다. 그럼에도 여기에는 피스카토르식 스타일의 기초를 이루는 어떤 원칙들을 알 수 있다. 피스카토르는 인간을 "자기 시대의 사회와 사회적 문제에 대한 입장, 즉 정치적 존재"⁶³ 로서 보았으며 연극은 "아주 의식적인 시대의 거울이자 그것을 형상화하는 힘이며, 바로 그것이 정치극의 경향"⁶⁴ 이었다.

이러한 정치적 현실과의 연관성을 보여주는 연극이 되기 위해서 피스카토르는 "비유 드라마술", "요지경" 무대, 즉 아리스토텔레스적 드라마 형식을 타파할 것을 강력히 요구하였다. 연극 기능의 정치화는 필연적으로 "무대 기계들의 급격한 변형, 옛 상자 형식의 파괴로"⁶⁵ 이끈다. 따라서 상연 방법과 수단은 가장 새로운 기법을 사용하여 변화되고 현대화되지 않을 수 없었다. 무대 기술과 영화, 영사막처럼 새로운 요소의 도입은 일종의 무대 수단의 혁명이며 그 목적은 "개인적인 장면을 역사적인 것"으로 고양하는 것, 즉 그것을 "정치적인 것, 경제적인 것, 사회적인 것"⁶⁶ 으로 간주하게끔 하는 것이었다. 아울러 1927년 피스카토르는 "오늘날 세계의 실제

60) Piscator, Zeittheater, S.24. "Was ich von nun ab aufnahm, war nicht Kunst, auch nicht an Kunst geschult, sondern Leben, an der Erkenntnis geschult."

61) Piscator, Theater der Auseinandersetzung, S.29. "Unsere Kunst wurde aus der Erkenntnis des Wirklichen geschaffen, mit dem Willen, diese Wirklichkeit abzuschaffen. Wir haben das politische Theater gegründet (...), um unser Teil beizutragen in dem großen Kampf um die Neugestaltung der Welt."

62) ebd., S.29. "Ich will eine Erziehungsarbeit durch das Theater, auch wenn die Resultate nicht heute und morgen zu sehen sind."

63) Piscator, Zeittheater, S.124. "(...); als in seiner Stellung zur Gesellschaft uns zu den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit, d.h. als politisches Wesen."

64) ebd., S.249. "Ganz bewußt Spiegel der Zeit und der sie gestaltenden Kräfte zu sein das ist die Tendenz des politischen Theaters."

65) ebd., S.127. "(...), aber zu einer radikalen Umgestaltung des Bühnenapparates, (...) einer Sprengung der alten Kastenform"

66) Vgl. ebd., S.125-126. "Wenn ich also die Steigerung der privaten Szenen ins Historische als die Grundgedanken jeder Bühnenhandlung bezeichne, so kann damit nichts anderes gemeint sein als die Steigerung ins Politische, Ökonomische und Soziale. Durch sie setzen wir die Bühne in Verbindung mit unserem Leben."

사건들에 대한 의미가 동시대의 연극에 결여되어”⁶⁷⁾ 있으며 “극작술 형식의 확대와 변화를 통해서, 새로운 기술적 장면적 수단 사용을 통해서 우리들의 삶의 근본 문제의 전체성과 복잡성, 성가신 것들을 연극에서”⁶⁸⁾ 보여주어야 한다고 생각했다.

내용면에서 본다면 1920년대의 기록극이라고 볼 수 있는 그리고 동시에 연출 방법에서 보면 피스카토르의 실험 무대를 예로서 보여주는 여러 편의 공연 작품 가운데 세 작품을 통해서 피스카토르의 정치극의 특성을 살펴보고자 한다. 이 세 작품은 알폰스 파케(Alfons Paquet)의 <깃발>(Fahnen), 펠릭스 가스바라(Felix Gasbarra)와 피스카토르의 <그럼에도 불구하고>(Trotz Alledem!), 알렉세이 톨스토이(Alexei Tolstoi)와 쉬초콜로브(P. Schtschogolow)의 <라스퓨틴>(Rasputin)이다.

<깃발>은 피스카토르에게 있어서 새로운 수단을 이용한 연출과 예술과 기록이라는 두개의 개념을 종합한 첫번째 작품이었다: “이 작품에서 사람들이 지금까지 분리할 수 없었을 뿐만 아니라 예술을 위해서 서로 해체시켜 놓았던 기록과 예술이라는 두 개념이 서로 단났다. <깃발>은 이 두 개념의 종합으로서 시도되었다.”⁶⁹⁾ 작가 파케가 “깃발”을 “서사극”(Ein episches Drama)이라고 부제를 붙인 이 텍스트는 1886년 시카고에서 일어난 노동자 봉기 사건을 묘사하고 있다. 극의 구조에서는 서사적 서술 방식들이 들어있는데, 예를 들면 “인형극 서극”에서 한 “인형줄 조작자”에 의해서 등장 인물들이 소개되어지고 등장 인물들은 사회적 정치적 입장의 대표인으로서 역할을 행한다. 피스카토르는 이 극의 상연에서 서사적 요소들을 강화하였으며 정치적 사회적 관점을 기초로 한 연출을 시도하였다.

피스카토르는 작품의 작가보다도 더 급진적으로 환상극의 모든 요소들을 없앴으며 무대 왼쪽과 오른쪽에 사진들, 표어와 통계 자료를 투사할 수 있는 영사막을 무대에 처음으로 설치하였으며 사잇 제목은 장면들을 서로 연결하고 줄거리로 부터 교훈을 끌어낼 수 있는 기능을 하였다. 회전 무대를 통해서 공연은 유연한 템포를 취하고 강한 대립들이 더욱 분명하게 들어날 수 있었다. 마지막 장면은 피스카토르의 많은 공연물에서 처럼 연대 성명으로 이끌어졌으며 무대 기법들은 소재의 “보편성”을 강조하고 드라마를 “교훈극의 높은 단계로 끌어올리는데”⁷⁰⁾ 기여하

67) Piscator, Theater der Auseinandersetzung, S.15. “Unter Theater bemüht sich, den fehlenden Sinn für die tatsächlichen Vorgänge der heutigen Welt auszugleichen (...)”

68) Piscator, Zeittheater, S.346. “Durch Ausweitung und Veränderung der dramaturgischen Formen, durch Verwendung neuer technischer und inszenatorischer Mittel habe ich versucht, die Weitläufigkeit und Kompliziertheit, die Totalität unserer grundsätzlichen Lebensprobleme (...) auf dem Theater sichtbar zu machen.”

69) ebd., S.52. “Aber innerhalb dieser zufälligen Konstellation war vielleicht doch ein neuer Beginn mit dieser Aufführung verknüpft. In ihr trafen zwei Begriffe aufeinander, Dokument und Kunst, die man bisher nicht nur nicht getrennt, sondern zugunsten der letzteren ineinander aufgelöst hatte. <Fahnen> versuchte die Synthese dieser beiden Begriffe.”

70) Piscator, Schriften I, S.57. “das ganze Drama aus seiner ursprünglichen Ebene auf die höhere Ebene des Lehr-Dramas zu heben.”

였다.

〈그럼에도 불구하고〉는 1925년 7월 독일 공산주의당 (KPD: Kommunistische Partei Deutschlands)의 전당대회에 즈음하여 상연되었고 프로그램에는 "1914년 부터 1919년 까지의 역사적 레뷔가 24장면 사잇 영화자막으로 되어 있음"⁷¹⁾이라고 써여졌으며 연극의 제명은 립크네히트의 연설 제목에서 따왔다. 정치적 레뷔라는 말은 피스카토르가 1924년 11월에 제국의회 선거때 〈붉은 광장 레뷔〉(Revue Roter Rummel)를 상연할 때 이 레뷔란 말을 씀으로서 하나의 형식이 되었으며 동시에 레뷔 형식은 시민 드라마 형식의 붕괴에 맞추어져 있었다. 레뷔는 줄거리의 통일성을 벗어나 있으며 연극과 관련된 모든 분야로 부터 그 효과가 나왔고, 피스카토르는 정치적 레뷔 형식으로 프로파간다적 효과를 겨냥하고자 했다.⁷²⁾

〈그럼에도 불구하고〉는 1914년 제 일차 세계대전 발발로 부터 칼 립크네히트와 로자 룩셈부르크 살해때 까지의 노동자 운동의 역사를 묘사하고 있는데 출판된 텍스트는 존재하지 않지만 루드비히 호프만과 다니엘 호프만, 오스트발트 공저 "독일 노동자극 1918에서 1933년 까지"라는 책에 몇 장면의 내용이 상세하게 서술되어 있다. 〈그럼에도 불구하고〉는 "처음으로 정치적 기록 자료가 텍스트 내용과 장면에서 독자적 토대를 마련한 상연"⁷³⁾이었으며 따라서 맨 처음으로 "기록극"이라는 표현이 사용되었다.

〈그럼에도 불구하고〉의 첫번째 장면에서는 다양한 사회 계층의 구성원들의 전쟁에 대한 반응들이 묘사되어 있고 두 번째 장면은 전쟁을 반대하는 립크네히트의 연설이 뒤따르며 세 번째 장면에서는 황제의 전쟁 선포가 이어진다. 피스카토르는 무대 장치의 도움으로 공연의 속도를 조절할 수 있었으며 특히 몽타쥬로 개별적 요소들 사이의 모순들과 연관성을 강조할 수가 있었다. 피스카토르는 무대에 유명한 인물과 사건 뿐만 아니라 사실 자료를 급진적 새로운 방법으로 드라마의 대상이 되게끔 하려고 하였다: "전체 상연은 연설, 논문, 신문보도 일부, 합성, 플랭카드, 전쟁 장면의 필름과 사진들, 혁명, 역사적 인물과 장면들의 각기 다른 것을 몽타쥬해 놓은 것이다."⁷⁴⁾ 그 당시 〈그럼에도 불구하고〉에 대한 관객들의 반응은 프랑크후르트 신문에 "극장안의 수 많은 관객들은 웃고, 조롱하고, 발을 구르고 주먹으로 위협하였다"⁷⁵⁾ 라고 보도되었다.

71) ebd., S.64. "Historische Revue aus den Jahren 1914 bis 1919 in 24 Szenen mit Zwischenfilmen."

72) Piscator. Zeittheater. S.57. "Zugleich aber traf sich die Form der Revue mit dem Zerfall der bürgerlichen Dramenform. Die Revue kennt keine Einheitlichkeit der Handlung, holt ihre Wirkung aus allen Gebieten, die überhaupt mit dem Theater in Verbindung gebracht werden können, ist entfesselt in ihrer Struktur und besitzt zugleich etwas ungeheuer Naives in der Direktheit ihrer Darbietungen. (...) ich wollte mit einer politischen Revue propagandistische Wirkungen erzielen."

73) ebd., S.62. "Die Aufführung, in der zum erstenmal das politische Dokument textlich und szenisch die alleinige Grundlage bildet, ist (Trotz alledem!)"

74) ebd., S.65. "Die ganze Aufführung war ein einziges Montage von authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen des Krieges und der Revolution, von historischen Personen und Szenen."

75) ebd., S.67. "Die Tausend im Theater lachen, höhnen, scharren mit den Füßen und drohen mit den Fäusten."

〈깃발〉 상연 이후로 “프로레타리아 군중에게 수백개의 기고문보다도 더 감동깊게 작용하는”⁷⁶⁾ 영화필름 삽입은 피스카토르에게 있어서 정치적 활성화의 목적에 맞게 감정을 고양하고 계몽하는데 적합한 수단으로서 증명되었다. 피스카토르는 극 중 영화 필름삽입은 두 가지 다른 기능을 지니고 있다고 말했는데 그것은 극적 필름(der dramatische Film)과 주석 필름(der Kommentar-Film)이며 극적 필름은 관객에게 상연의 분명한 이해를 위한 역사적 맥락을 설명해주는 기능을 지니고 있다: “극적 필름은 극 줄거리의 전개에 끼워지는 장면 삽입이다. 설명, 대화, 진행으로 장면이 시간을 소모하게 될 때에 영화 필름은 빠른 몇개의 사진들로 재빨리 극 중의 상황을 밝혀준다.”⁷⁷⁾ 이와 반대로 주석 필름은 브레히트식의 순수한 서사극 기능을 하는데 중단, 반주, 교훈 그리고 소외 효과의 수단으로서 사용되고 있으며 주석 필름은 역사적 사건을 설명하고 가끔은 폭로적으로 주해함으로써 극적 필름보다도 더 중요한 기능을 지니고 있다. 1927년 〈라스퓨틴〉 상연에서 다음과 같이 말했다: “주석 필름은 합창으로 줄거리를 이끈다. (...) 그는 직접 관객쪽으로 몸을 돌려서 말을 건다. (...) 그는 관객으로 하여금 줄거리의 중요한 전환에 주목하게끔 한다. (...) 그는 비판하고, 고발하고, 중요한 날자를 확인하고, 이따금 직접 권유도 한다.”⁷⁸⁾ 그런데 브리안 바르튼은 〈라스퓨틴〉에 나타난 영화필름 삽입은 세가지 기능을 하고 있다고 보았다. 첫째 객관적 정보를 증개하는 “교훈필름”(Lehrfilm), 둘째 줄거리를 밝히고 계속 전개시키는 “극적 필름”(Dramatischer Film), 셋째 관객의 비판적 입장을 촉구하고 선동하는 “주석필름”(Kommentarfilm)이다.⁷⁹⁾

〈라스퓨틴〉은 주인공의 “비극적 운명을 다룬 역사극이 아니라 시대의 정치적 기록으로서의 역사극”⁸⁰⁾인데, 피스카토르는 이 작품에서 다루고 있는 정치적 현실로서의 역사를 다음과 같이 말하고 있다: “우리는 가장 생생한 현재의 빛 속에서 과거의 기록을 보려고 하는데 그것은 시대

76) ebd., S.64. “Auf die proletarischen Massen mußten diese Bilder aufrüttelnder wirken als hundert Referate.”

77) ebd., S.162. “Der dramatische Film greift ein in die Entwicklung der Handlung und ist Szenen-(Ersatz). Aber wenn die Szene Zeit vergeudet mit Erklärung, Dialog, Vorgang, dann erhellt der Film mit ein paar raschen Bildern die Situation des Stückes.”

78) ebd.7, S.163. “Der Kommentar-Film begleitet die Handlung chorisch. Diebold vergleicht ihn geradezu mit dem antiken Chor. Er werdet sich direkt an den Zuschauer, redet ihn an.(...) Er macht den Zuschauer auf wichtige Wendungen in der Handlung aufmerksam.(...) Er kritisiert, klagt an, steuert wichtige Daten bei, ja, er treibt zuweilen direkte Agitation. In dieser Funktion trat der Film in 〈Rasputin〉 als Kalender auf, war optisches Wort.”

79) Vgl. Brian Barton, a.a.O., S.44. “(...) es gab erstens einen 〈Lehrfilm〉(der objektive Informationen vermittelte), zweitens den 〈dramatischen film〉(der die Handlung erklären und weiterentwickeln sollte), und drittens einen 〈Kommentarfilm〉(der eine-kritische Stellungnahme des Zuschauers fördern und Agitation treiben sollte).”

80) Piscator, Zeittheater, S.153. “Das historische Drama nicht als Schicksalstragödie irgendeines Helden, sondern als das politische Dokument einer Epoche.”

의 에피소드가 아니라 시대 그 자체이며 파편으로서가 아니라 완결된 통일성으로서, 배경으로서의 역사가 아니라 정치적 현실로서의 역사를 보고자 한다.⁸¹⁾

1920년대의 피스카토르의 정치극들은 혁명적 목적을 지향하고 연극은 사실 요소의 신빙성으로 인해서 계급 투쟁의 효과적인 수단으로 된다. 예를 들면 <그럼에도 불구하고!>에서 보면 종종 자의적이고 감정적인 선동력이 나타나는데 실제로 피스카토르는 많은 글과 연설에서 자신의 사회주의 세계관을 피력하였다. 이에 대해서 브레히트가 자세히 설명하고 있다.

“피스카토르에게 있어서 연극은 일종의 의회이며 관객은 헌법을 제정하는 주체들과 같다. (...) 참을 수 없는 사회 상황에 대한 국회의원의 연설 대신에 이러한 상황의 예술적 복사가 대신 등장하였다. (...) 피스카토르의 무대는 찬사를 포기하는 것은 아니지만 오히려 더 많은 토론을 원했다. 그의 무대는 관객에게 경험하게끔 할 뿐만 아니라 삶에 유용하게 적용할 수 있는 실천적 결정을 유도하였다.”⁸²⁾

19세기의 사실주의와 자연주의 작가들이 환상극의 전통적 미학을 고수했던 것에 비해서 피스카토르는 극형식의 폐쇄 구성을 타파하고 사실 기록 자료 요인의 가능성과 잠재성을 실현시켰다. 현대 기록극과 마찬가지로 피스카토르의 공연물에서는 현재에도 유효한 시사성에서 과거의 기록 자료를 분석하고 새로운 무대 기법으로 관객에게 다가갔다. 기록극의 발전에 있어서 소재 재구성시 시각적 요소가 지배하느냐 혹은 언어적 요소가 지배하느냐하는 물음이 중요한 것이 아니라 여기서 처음으로 현실의 확실한 신빙성이 드라마의 몽타주에 삽입되어 있다는 사실이다. 따라서 예를 들면 영화필름 도입과 무대의 기술화는 기록극의 미학적 발전에 대단히 중요하며 그것은 낡은 구조를 벗어버리고 드라마에 있어서 몽타주 원칙의 적용과 발전을 위한 실제적인 전제조건을 마련한다.

그리고 피스카토르는 정치극에 있어서 배우의 기능을 특정한 메시지를 전달하는 중개자로 보았다. 즉 극 중 역할은 말은 배우는 단순히 그 역할을 하는 것이 아니라 시대 문제의 전달자로서 느껴지도록 연기해야 하며 배우는 자신의 과제에 대한 통찰력을 얻을 때 정신적으로 성숙한 전달자이자 중재자로서의 배우의 기능이 주어진다고 보았다: “배우는 극 줄거리에서 토론으로 이끌 수 있는 정신적 내용을 극 중 인물처럼 역동적으로 상호 대립적인 작용을 해낼 수 있도록 중

81) ebd., S.153. “Wir aber wollen die Dokumente der Vergangenheit im Lichte der aktuellsten Gegenwart sehen, nicht Episoden aus der Zeit, sondern diese selbst, nicht Fragmente, sondern ihre geschlossene Einheit, Historie nicht als Hintergrund, sondern als politische Realität.”

82) B. Brecht: Über experimentelles Theater, in: GW.15, S.290-291. “Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. (...) Anstelle der Rede eines Abgeordneten über gewisse unhaltbare soziale Zustände trat eine künstlerische Kopie dieser Zustände. (...) Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu eine praktischen Entschluß abbringen, in das Leben tätig einzugreifen.”

재해야만 한다.”⁸³⁾ 이렇게 피스카토르는 관객에게 역사적, 사회적, 정치적 관계들을 밝혀주기 위해서 배우의 기능을 새롭게 정착시키고 있다.

결국 피스카토르의 정치극은 쉴러의 드라마 입장을 당대의 현실에 맞게 재수용한 것이다. 즉 쉴러가 “연극은 도덕적 공공 장소”라고 피력했던 연극관이 피스카토르에게 있어서는 “연극은 정치적 공공장소”⁸⁴⁾였다. 이와 같은 입장을 피스카토르가 다음과 같이 말하고 있다: “쉴러는 연극의 기본 원칙들을 우리와 같은 의미에서 이해하였다. 자신의 위대한 역사극이 되도록 하기 위해서 그는 학문적 선행 작업을 하였다. (...) 우리는 쉴러보다도 더욱 학문적으로, 의도적으로 연극을 정치와 관련시키고자 하였다.”⁸⁵⁾ 아울러 연극을 기분 전환이나 즐거움을 준다는 관점에서만 보아서는 안되며 오히려 도덕적 교육의 장으로 보아야 한다는 것이 피스카토르의 연극관이며 진정한 인간사회로 나아가게끔 변화를 추구하는 연극이 되어야 하고 이런 점에서 피스카토르의 “정치극은 역사적 필연성으로서 태어났다.”⁸⁶⁾

4. 브레히트의 교훈극

세계 제 1차 대전의 패배가 독일 민족에게 가져다준 엄청난 정치 경제 사회의 변혁이 20년대 초 문학과 특히 드라마의 근본적인 변화를 초래하였는데 정치 사회적 동요가 일어난 세계가 고상한 운율을 지닌 조화로운 공동 삶의 전통적 극작술로는 묘사될 수 없었는데, 이러한 시대가 현실을 반영하는 새로운 소재와 새로운 표현 형식을 요구한 것이다.

베르톨트 브레히트가 1926년 개념 정의를 내리기 시작한 서사극 이론은 이러한 시대 정신을 반영한 개혁적인 드라마 형식이며, 브레히트는 피스카토르에 의해서 도입된 영사막 투여라든가 영화필름 삽입과 같은 서사적 수단을 그의 서사극 이론에 적용하였다. 따라서 브레히트가 피스카토르의 서사적 무대 기법을 그의 이론속에 수용한 것은 결코 우연이 아니며 병행선상의 발전이 이루어졌다는 것은 브레히트가 20년대에 피스카토르가 상연한 3개의 작품공연에 함께 일했다는 사실로서 증명된다. 이에 대해서 게오르그 뵐러는 다음과 같이 말했다: “브레히트만이 서사극을 고안해 내었다고 받아들이는 일반적 인식은 서사극 특성의 근원에 대한 연구가 부족한데서

83) Piscator, Theater der Auseinandersetzung, S.49-50. “Der Schauspieler soll ja die geistigen Inhalte, die sozusagen in der Handlung zu Diskussionspunkten ausgeschält werden, übermitteln, die wie eine dramatische Figur dynamisch gegeneinander wirken sollen, sozusagen im Rahmen einer neuen, über die eigentliche hinweggespannten zweiten Spielhandlung.”

84) ebd., S.12. “Das Theater ist zur politischen Anstalt geworden.”

85) ebd., S.38. “Schiller verstand überhaupt die Prinzipien der Schaubühne schon in einem ähnlichen Sinne wie wir. Welche wissenschaftlichen Vorarbeiten leistete er, um zuseinen großen Geschichtsdrama zu kommen. (...) Mehr noch als er und vor allen kühler wollen wir das Theater wissentlich und willentlich in die große Politik einbeziehen.”

86) ebd., S.84. “Das politische Theater wird als historische Notwendigkeit aus dieser Konzeption geboren.”

비롯하고 있다.”⁸⁷⁾ 여기서 피스카토르가 브레히트에 의해서 정립된 서사극 이론에 중요하게 기여했다는 점을 알 수 있다. 마르틴 에슬린 역시 피스카토르가 서사극 이론에 공헌했음을 언급하고 있다: “브레히트의 <서사극> 이론은 피스카토르의 영향 덕분에 나온 것이다. 피스카토르처럼 브레히트도 학문적, 마르크스주의적 드라마를 추구했는데 느슨한 형식으로 작품의 설명 묘사를 가능케 했으며 (...) 브레히트 또한 플랭카드, 영사기, 노래와 합창을 극 중에 사용하였다.”⁸⁸⁾ 그리고 브레히트도 1936년 피스카토르의 기술적 혁신은 연극의 현대화를 이루었을 뿐만 아니라 새로운 극형식을 이루고 있다고 인정하였다: “피스카토르는 모든 시대에 있어서 가장 중요한 연극인 가운데 한 사람이었다. 그는 연극을 현대화하고 훌륭한 소재를 다루는 능력이 있었다.”⁸⁹⁾ 더 나아가서 브레히트는 “시대극 또는 피스카토르 무대, 교훈극이라 부르는 모든 것이 서사극에 속한다”⁹⁰⁾ 라고 보았다.

피스카토르는 분명하고 열린 프로파간다를 위해서 자신의 연극에서 순수한 예술을 포기하는 반면에 브레히트의 변혁은 항상 예술적 원칙을 준수하고 있다. 브레히트의 서사적 형식은 본질적으로 드라마의 개방 형식으로 나타났으며 가장 효과적인 방법으로 서사극의 교육적 목적을 이루기 위해서였다. 브레히트의 서사극의 특징은 객관적이고 이성적인 안목을 가능케 하기 위해서 관객으로 하여금 극의 줄거리로부터 거리를 취하게끔 하는데 있다: “서사극의 본질은 아마도 관객의 감정에 호소하는 것이 아니라 관객의 이성애 호소하는 점에 있다. 관객은 함께 공감하는 것이 아니라 대립하는데 있다. 여기서 연극에의 감정 이입을 원하는 것은 옳지 않은 일이 될 것이다.”⁹¹⁾ 브레히트의 서사극에서는 관객이 줄거리 속으로 감정 이입되는 것을 배제하고 오히려 비판적 관찰자로 이끄는 데 그 목적이 있으며, 극 중 인물은 줄거리를 자신과 관객들에게 소외시킴으로서, 즉 줄거리 과정을 해설함으로써 극의 줄거리와 거리를 취하게 된다.

브레히트는 새로운 극형식을 발전시키고 전통극에 대한 반대의 의미에서 자신의 서사극을 “비아리스토텔레스”극이라고 칭하였는데, 그는 의식적으로 피라밋 구조의 고전극, 도입과 절충 그

87) George Buehler, a.a.O., S.8. “Die allgemeine Annahme, Brecht allein habe das epische Theater erfunden, hält einer genaueren Untersuchung des Ursprungs der epischen Charakteristiken nicht stand.”

88) Martin Esslin, Brecht. Das Paradox des politischen Dichters, Frankfurt/M.1962, S.46-47. “Brechts Theorien über das ‘epische Theater’ verdanken sehr viel dem Einfluß Piscators. Wie Piscator strebte Brecht ebenfalls ein wissenschaftliches, marxistisches Drama an, lose gebaut, so daß es die erläuternde Darstellung des Stückes ermöglicht (...) und auch er verwendete Plakate, Projektionen, Lieder und Chöre.”

89) Brecht, GW 16, S.597. “Piscator war einer der größten Theaterleute aller Zeiten. Er hat das Theater elektrifiziert und fähig gemacht, große Stoffe zu bewältigen.”

90) Brecht, GW 15, S.262. “Alles, was man Zeitstück oder Piscatorbühne oder Lehrstück nannte, gehört zum epischen Theater.”

91) ebd., S.132. “Das Wesentliche am epischen Theater ist es vielleicht, daß es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen. Dabei wäre es ganz und gar unrichtig, diesem Theater das Gefühl absprechen zu wollen.”

리고 파국이나 해결로 끝나는 줄거리 도식을 거부한다. 또 아리스토텔레스적 드라마는 관객으로 하여금 연민이나 두려움을 야기함으로써 카타르시스 효과를 가져오는데 이러한 연극에 브레히트는 정면으로 반대한다: “‘억척어멈’은 (...) <비아리스텔레스적 극작술>의 연극이다 (...) 세계의 변화에 부합하는 실용적이고 특정한 태도를 가르치기 위해서 노력하며 연극에서 관객이 카타르시스에 친숙해왔던 것과 근본적으로 다른 입장을 부여한다.”⁹²⁾

브레히트는 망명 생활을 하면서 서사극 이론을 더욱 발전시켜서 소외효과 기법을 창출하게 되었고 1940년 경에 소외효과에 대해서 다음과 같이 쓰고 있다: “소외 효과란 익숙하게 알고 있고 직접적으로 놓여 있는 어떤 것으로부터 특별하고, 눈에 띄고, 예기치 않은 것으로 만드는 점에 주목하도록 하게 한다. 자명한 것이 어떤 방식으로 자명하지 않은 것이 되지만 그것은 더욱 그 사실을 자명하도록 만듦으로서 일어난다. 알고 있는 것으로부터 인식하는 것으로 전환하기 위해서는 그것이 주목받지 못하는 상태로 부터 벗어나야 한다. 즉 그것은 습관을 깨부수어야 하며 그 해당 사항은 아무런 해명을 필요로 하지 않는다.”⁹³⁾ 브레히트의 소외 효과란 전통극에서 처럼 감정 이입을 통해 특별한 사건들을 일상적인 것을 만드는 것이 아니라 오히려 일상적인 것이 소외 효과를 통해서 비일상적 외양을 지니게 된다. 이러한 브레히트의 소외 묘사 방법은 관객이 자신의 일상 생활에서 유용하게 적용할 수 있는 비판의식을 고취시킨다. 즉 “브레히트 극작술에서 자기 기술적 수단은 관객의 비판적 안목과 그 증대에 기여하는 목적을 가지고 있다.”⁹⁴⁾

브레히트의 소외 효과 기능은 타이틀, 영사막, 밝은 조명 뿐만 아니라 지금까지 감정 이입을 부추기는데 사용되었던 음악까지도 포함하고 있다. 지금까지 음악은 라인하르트식의 의미에서 감정 이입의 특성을 통해서 즐거움을 주는 기능을 해왔는데 브레히트에게 있어서 소외효과의 작용을 하였다. 이러한 서사적 음악의 기능에 대해서 브레히트는 다음과 같이 말한다: “1928년 ‘서퐁짜리 오페라’ 공연은 서사극의 가장 성공적인 제시였다. 그것은 새로운 관점에 따라 무대

92) Brecht, GW 17, S.1036. “Das Stück ‘Die Mutter’, im Stil der Lehrstücke geschrieben, aber Schauspieler erfordernd, ist ein Stück antimetaphysischer, materialistischer, <nichtaristotelischer Dramatik> (...) Bemüht, ihren Zuschauer ein ganz bestimmtes praktisches, die Änderung der Welt bezweckendes Verhalten zu lehren, muß sie ihm schon im Theater eine grundsätzliche andere Haltung verleihen, als er gewohnt ist.”

93) Brecht: GW 15, S.355. “Der V-Effekt besteht darin, daß das Ding, das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird. Das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann um so verständlicher zu machen. Damit aus dem Bekannten etwas Erkanntes werden kann, muß es aus seiner Unauffälligkeit herauskommen: es muß mit der Gewohnheit gebrochen werden, das betreffende Ding bedürfe keiner Erläuterung.”

94) George Buehler, a.a.O., S.132. “Jegliche technischen Mittel in der Dramaturgie Brechts hatten das Ziel, zu der Wachsamkeit und kritischen Beobachtung des Zuschauers beizutragen.”

음악이 처음으로 사용되었다. 가장 눈에 띄는 새로움은 여타의 흥을 돋우는 음악과는 완전히 분리된 점에 있었다.”⁹⁵⁾

서사적 수단과 교훈적 목적에 부합하는 정치극으로의 전환은 1929년까지는 주로 피스카토르에 의해서 주도되다가 1930년대 이르러서는 오히려 피스카토르가 브레히트에 의해 새로이 이론이 정립된 서사극 특성들을 그의 상연에 적용하였다. 브레히트는 자신의 서사극은 “반오락적”극이라고 했으며 이 극의 관객은 더 이상 연극을 즐기는 존재가 아니라 연극에 소개된 관계들의 변화에 기여하기 위해서 자신의 입장을 정해야 한다.

브레히트의 서사적 형식은 가장 효과적인 방법으로 서사극의 교육적 목적을 이루기 위해서였는데, 예를 들면 “극적 사건 설명”, “즐거리 진행 자체의 긴장”, “각 장면은 그 자체를 위해서”, “인식할 때까지”, “커브길에서”, “완결된 세계가 아니라 되어가는 세계” 등의 서사적 특성은 각 장면의 흐름, 즉 즐거리의 결말 대신에 즐거리 흐름에서 엉키고 꼬이는 점을 관객이 주목하게끔 하는 기능이 있으며 그것을 통해서 관객은 극의 진행 과정을 더욱 잘 이해할 수가 있다.⁹⁶⁾

1929년에서 1932년 사이 브레히트가 교훈극을 주로 쓰던 시기에는 서사극의 목적이 교육적이고 프로파간다적이었으며, 1939년 이후 브레히트는 교훈과 즐거움을 주는 것이 그의 연극 목표였다. 아울러 브레히트는 교훈적인 것을 즐거움과 연관시키는 연극을 모색했으며 그의 교훈극은 “즐거움을 주어야 하고, 또 교육적이어야 한다”⁹⁷⁾고 했다.

브레히트는 <연극에서의 변증법>에서 “서사극”이라는 용어 대신에 “교훈극”이라는 용어로 바꾸어서 자신의 연극이 지향할 바를 강조했다. 서사극 이론을 이렇게 바꾸어 명명한 이유를 1954년 브레히트는 서사극이 너무 일반적인 개념이라고 보았기 때문이며 그는 자신의 연극의 기능을 좀 더 정확하게 규정할 수 있는 개념을 찾았다: “이제 서사극에서 교훈극으로 옮겨가는 시도를 했다. 우리의 생각과 의도에 따라서 서사극의 실천과 그 개념이 결코 비교훈적이지 않으며 교훈극이 서사극 요소없이 이루어질 수 없다. 그럼에도 불구하고 우리는 다른 큰 변형을 생각한다.”⁹⁸⁾ “교훈극”으로의 변형은 관객으로 하여금 예리한 비판의 태도를 촉구하게 되는데 교훈극은 이제 단순히 사회적 입장을 표명하는 것이 아니라 관객이 비판적으로 관찰하는 동참자로서

95) Brecht, GW 15, S.473, “Die Aufführung der ‘Dreigroschenoper’ 1928 war die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters. Sie brachte eine erste Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten. Ihre auffälligste Neuerung bestand darin, daß die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren.”

96) Vgl. Brecht, GW 17, S.1009-1010, “sie erzählt ihn”, “Spannung auf den Gang”, “jede Szene in sich”, “bis zu Erkenntnissen getrieben”, “in Kurven”, “die Welt, wie sie wird”

97) Brecht, GW 16, S.923, “Es hat unterhaltend zu sein, es hat belehrend zu sein.”

98) ebd., S.923, “Es wird jetzt der Versuch gemacht, vom epischen Theater zum didaktischen Theater zu kommen. Unseres Erachtens und unserer Absicht nach waren die Praxis des epischen Theaters und sein ganzer Begriff keineswegs undidaktisch, noch wird ein didaktisches Theater ohne das epische Element auskommen. Dennoch denken wir an eine ziemlich große Umgestaltung.”

극 중 줄거리에 적극적으로 개입할 것을 요구하며 교훈극은 서사극보다도 훨씬 더 상연되고 있는 줄거리에 개입할 것을 요구한다: “‘서사극’이 관객에게 비평적 방관을 요구하는 반면에 ‘교훈극’은 새로운 줄거리 구상을 통해서 모든 불의를 제거하고 함께 이야기를 꾸며 나가는 보충적 조치를 원한다.”⁹⁹⁾ ‘서사극’이 ‘교훈극’으로 바뀐 것은 새로운 극 형식이 아니라 상연과 연극 사이의 새로운 관계를 뜻할 뿐이다. 관객은 이제 더 이상 객관적이고 비판적인 관찰자가 아니라 함께 이야기를 꾸며 나가는 자로서 자신의 의견을 덧붙일 수 있다. 관객은 사회 변화를 위해서 이러한 태도를 삶에서 실천해야 하는 것이다. “변증법 연극”의 관객은 일종의 사회적 실험대로서 공연 내용을 고찰하고 분석하고 긍정적인 대안을 제시하는 과제를 안고 있다. 브레히트는 “변증법 연극”의 과제를 그의 극작 이론의 초기 단계에서부터 비롯한 연극 목적에 대한 상이한 견해의 종합으로서 그가 죽기 몇달 전에 다음과 같이 규정하였다: “근래 연극은 대중을 즐겁게 하고 교훈을 주고 감동을 주어야 한다. 예술 작품이 현실을 보여줌으로서 사회주의가 형성될 수 있도록 그런 예술 작품을 연극이 제공해야 한다. 또 연극은 진실, 인간다움, 아름다움에 기여해야만 한다.”¹⁰⁰⁾ 브레히트는 그의 “변증법 연극”을 교훈성과 오락성이 동시에 부여된 연극적 작업의 마지막 단계로 생각하였던 것이다.

브레히트의 극작술은 1950년대 이후 피스카토르가 적극적으로 받아들여 기록극 상연에 적용하였을 뿐만 아니라 60년대 기록극 작가들의 기록자료를 내용으로 해서 그에 합당한 미학적 형식을 찾는데 결정적으로 기여하였다. 다시 말하면 브레히트의 서사적 기법들이 60년대 기록극 작가들에 의해서 활용되지 않았다면 기록극은 내용에 부합한 형식을 찾지 못한 채 쉽게 좌초하고 말았을 것이다.

Ⅲ. 사회 의식과 과거 역사의 비판적 극복

1. 피스카토르의 고백극

에르빈 피스카토르는 20년대 바이마르 공화국의 정치 시대극뿐만 아니라 60년대의 기록극과도 개인적으로 밀접하게 연관되어 있는데 이 양 시기에 그는 기록극적 극작술을 현실적으로 접목시키고 시민 사회에 대한 비판이 되게끔 하였다. 바이마르 공화국 시대의 피스카토르는 부르주아와 프로레타리아의 혁명적 갈등을 구체화시켰던데 비해서 1960년 이후 그는 독일 사회를 파시즘 과거와 대치시켰다. 그럼으로써 그는 비판적 사회 여론을 야기할 수 있도록 새롭게 연극을 정치

99) George Buehler, a.a.O., S.145. “Während das ‘epische Theater’ nur ein kritisches Zusehen von dem Zuschauer forderte, verlangte das ‘dialektische Theater’ den zusätzlichen Schritt des Ko-Fabulierens und der Beseitigung aller Ungerechtigkeiten durch den Entwurf einer neuen Handlung.”

100) Brecht, GW 16, S.941. “Das Theater dieser Jahrzehnte soll die Massen unterhalten, belehren und begeistern. Es soll Kunstwerke bieten, welche die Realität so zeigen, daß der Sozialismus aufgebaut werden kann. Es soll also der Wahrheit, der Menschlichkeit und der Schönheit dienen.”

극화하였다.

피스카토르는 1932년 망명 생활을 시작하여 소련과 파리를 거쳐 1939년 뉴욕으로 갔다가 1950년대 독일로 돌아왔다. 피스카토르는 고국으로 돌아온 후 사람들이 과거의 모든 죄악에 대한 알리바이로서 경제적 부흥을 쟁취하려고 하며, 그들은 가능한 빨리 전쟁을 기억에서 지워버리고 끔찍스러웠던 흔적들을 제거해버리고자 한다고 생각했다: “그래, 사실 나는 고국으로 돌아온 후 독일의 경제 기적에 정말 아찔했다. 또한 불안한 마음도 있었다. 하지만 나는 독일에서 ‘재미를 좇으면서 고통스러워하는 인간 풍경’을 발견하고 있다.”¹⁰¹⁾ 피스카토르는 전후의 이런 사회 분위기와 역사 인식은 위험하다고 보았으며, 따라서 잘못된 과거 역사의 원인과 그로 인하여 야기된 끔찍스러운 결과에 대한 기억을 관객에게 연극을 통해서 일깨우고 반성하고 경고하는 것이 자신의 임무이자 연극의 사명이라고 생각했다. 그래서 그는 특히 전후 시대에서 그의 연극이 “고백극”으로서 유효할 수 있다고 확인했다: “정치극이든 서사극이든 (...) 모든 작품과 상연은 고백극으로 되어 버렸다.”¹⁰²⁾

피스카토르의 고백극은 즐거움을 주는 연극이 아니라 고소와 경고와 교훈을 주는 연극인 동시에 당대의 사회 역사 인식에 바탕을 둔 삶을 위한 연극이기도 했다: “고백은 앎과 인식에서 나온다. 지난 50년의 역사적 사건에 대한 앎과 우리가 이 앎을 적용해야만 하는데 적용하지 못했다는 것을 인식하는 것이다. 우리가 인식하는 것을 이행하는 것, 또 그것을 위해서 우리가 투쟁해야만 한다는 것을 고백하는 것이다.”¹⁰³⁾ 피스카토르의 고백극은 현실을 객관적이고 논리적으로 연구함으로써 청중에게 사회 개선에 이바지할 수 있는 성찰과 자기 인식에 이르는데 도움이 되길 바라고 있으며 아울러 좋은 예술은 모두에게 항상 명료한 것이라고 보았다. 이런 관점에서 피스카토르의 고백극은 브레히트의 〈교훈극〉과 같은 목적을 지니고 있는데, 브레히트의 변증법적 교훈극의 경우는 지성과 감성의 대립이 반대 명제이며 이것은 변증법적 과정을 거치면서 다 같이 특정한 연극의 교훈성을 목적으로 삼는 점에서 종합이 이뤄진다. 이에 비해서 피스카토르는 평생동안 서사적, 객관적 사실주의적 묘사 방법을 고수하였는데, 피스카토르가 미국에서 돌아온 후 독일의 연극에는 오락적 특성이 강화되고 서사극이 포기된 점에 연극의 퇴보가 있다고 보았다. “그 원인은 속도에 미친 듯이 연결되고 고정된 틀, 너무 과장된 공연과 짧은 언어의 규정에 묶여서 극 줄거리가 진행되기에 이르른 점에 있는 것으로”¹⁰⁴⁾ 피스카토르는 생각했다. 이러

101) Erwin Piscator, *Zeittheater*, S.314 “Ja, in der Tat, ich bin seit meiner Rückkehr ganz benommen vom deutschen Wunder. Auch ich habe Angst bekommen. Finde ich doch in Deutschland die ‘lustvoll-leidende Menschenlandschaft’.”

102) ebd., S.305 “Ob politisches Theater oder episches (...) wurden alle Stücke und Inszenierungen zu Bekenntnissen. Sollte man ein Wort dafür brauchen, so wäre das treffendste: Bekenntnistheater.”

103) ebd., S.387 “Bekenntnis kommt von Kenntnis, Erkenntnis. Kenntnis des geschichtlichen Vorgangs der letzten 50 Jahre, Erkenntnis, wie wir diese Kenntnisse hätten anwenden müssen und nicht angewandt haben. Bekenntnis, wie wir das Erkannte hätten durchführen, ja, wie wir dafür hätten kämpfen müssen.”

104) ebd., S.186 “Mir scheint, die Ursache liegt darin, daß wir mehr und mehr dazu

한 연극의 퇴보에 맞서서 청중에게 정치, 사회적 사건의 이해를 돕는 분명하고 단순하면서도 객관적인 극작술과 연극을 고백극이라 명명한 것이었다. 피스카토르는 50년대와 60년대 인류는 모든 삶의 양식이 끊임없이 무너지고 있다는 압박감으로 괴로워하고 있으며, 이러한 염세주의가 문학과 연극에도 반영되고 있다고 보았다: “오늘날 아방가르드라고 부르는 것은 염세적 시민성이다. 그것은 고도를 기다리는 것이며, 소위 말하는 허무, 공허, 불안인 것이다. 그것은 핵무기와 더불어 항존하는 삶의 상태이자 과거의 미청산인 것이다. 그것은 인간에게 완전한 허무, 믿음 상실을 전달해 주는 그 ‘어떤 것’일 따름이다.”¹⁰⁵⁾ 또 예술은 그릇된 추상화의 망령과 새로운 변화에 적응하기 싫어하는 게으른 마음에 의해서 위협받고 있으므로 톨스토이가 예술은 인류의 삶을 개선하는데 공헌할 때, 예술의 목적이 있다고 말한 것처럼 다시 연극을 ‘도덕의 공공장소’로서 이해해야하고, 또 오늘날은 인간에 대한 믿음을 상실한 시대이지만, 그 믿음을 다시 회복하려면 이성의 도움을 받아야 한다고 생각했다.¹⁰⁶⁾

피스카토르는 고백극에 교훈의 기능을 부여하였고 자신의 연극에 있어서 ‘정치성’을 다음과 같이 규정하였다: “나에게 있어서 정치적인 것은 인간을 ‘사회적 동물’이라고 정의한 아리스토텔레스의 의견에 동의하는 것일 뿐이다. 즉 공동 생활 능력이 있고, 공동 생활을 필요로 하고 공동 사회를 구축해나가는 삶의 존재로서 ‘공동 시민 사회’에 사는 그런 존재이다. 즉 공동 사회 기능과 공동 사회- 다른 말로 바꾸어 말하면- 사회적인 것을 대상으로 선택하고 사회적 태도를 요구하고 사회적 반응을 야기하는 그런 예술, 그런 극 예술이다.”¹⁰⁷⁾

60년대의 기록극이 바로 이러한 정치 시대극이라고 피스카토르는 생각했으며, 그 발전에 결정

gekommen sind, nur noch eine dramatische Handlung zu spielen, ja uns fast hysterisch an das Tempo zu binden, an den festgelegten Stil, überspitzte Inszenierung und die sprachliche kurze Formulierung.”

105) Erwin Piscator, Zeittheater II, S.290 “Was sich heute Avantgardismus nennt, ist dekadentes Bürgertum. Es ist das Warten auf Godot, es ist das sogenannte Nichts, die Leere, die Angst. Es ist ein Zustand des dauernden Lebens mit der Atombombe, die Nichtbewältigung der Vergangenheit. Es ist ein ‘Irgendetwas’, das dem Menschen eine völlige Leere, eine Glaubenslosigkeit vermittelt.”

106) Vgl. Piscator, Zeittheater, S.377 “Wir sollten das Theater wieder als ‘moralische Anstalt’ verstehen. Kenntnis-Erkenntnis-Bekenntnis! Wie Tolstoi sagt: Die Kunst hat nur dann Zweck, wenn sie zur Verbesserung des Menschen beiträgt. Wir haben den Glauben an den Menschen verloren. Kunst ist nicht Dunst, sondern dient der Klärung. Von da gelangt sie vielleicht zur ‘Verklärung’ aber mit Vorsicht.”

107) Piscator, Schriften II, S.307 “Aber für mich ist das Politische nichts anderes, als es etwa für Aristoteles war, der den Menschen als ‘zoon politikon’ definierte, das heißt: als ein Lebewesen, das gemeinschaftsfähig gemeinschaftsbedürftig und gemeinschaftsbildend ist und in der ‘Polis’ lebt, das heißt: in einem Raum, in welchem die gemeinschaftlichen Funktionen und Interessen auf gemeinschaftlicher Grundlage geordnet sind. Politische Kunst, politisches Theater ist in diesem Sinne eine Kunst, eine Theaterkunst, die das Gemeinschaftliche oder - mit einem moderneren Wort - das Gesellschaftliche zum Gegenstand wählt, gesellschaftliches Verhalten verlangt und bgesellschaftliche Reaktionen hervorruft.”

적으로 기여하게 된 것이다. “1962년 봄 나를 베르린 자유민족 극단의 극단장으로 선택했을 때, 나는 바로 민족극단의 연극 작품들은 최근대사의 일 중에서 일반적으로 잊혀진 것, 잊고 싶어하는 것을 택하려고 마음먹었다.”¹⁰⁸⁾ 피스카토르의 정치극이 베르린 민족극단 활동에서는 더 이상 선동이나 선전을 택하는 노선이 아니라 인류애의 사도로서 연극의 역할이 주어져야 한다고 보았던 것이며, 피스카토르는 이러한 목적에 그의 남은 생애의 시간과 자유민족 극단의 연출가로서 연극 작업을 마쳤다. 피스카토르는 독일 민족의 인간성을 독일의 가장 젊은 역사극 작가들의 기록극을 통해서 다시 촉진되기를 희망하였는데, 이 기록극이라는 개념에 대해서 피스카토르는 다음과 같이 말했다: “그것은 연극의 요구에 부합하고 시사성과 정치적 폭파력을 지닌 내용인면서 예전의 극문학에는 전혀 들어있지 않았던 그런 내용을 현실에서 (...) 증류해 낸 연극이다.”¹⁰⁹⁾ 또 피스카토르는 자신의 60년대의 정치극을 다음과 같이 말하고 있다: “우리의 목적은 연극의 수단으로 그와 같은 혼란이 결코 다시는 반복될 수 없도록 작용하는데 있었다. 물론 그러한 목적에 도달하기 위해서 사회는 과거의 모습 그대로 머물러 있어서는 안된다; 사회는 변화되어야만 한다. 그러한 변화에 기여해야만 하는 우리의 연극은 따라서 그 본질적 특성에 있어서 혁명적이 되지 않을 수 없었다.”¹¹⁰⁾ 아울러 “과거의 특정한 비극적 장을 없애버리려고 하는 민족은 마치 역사없는 민족이 되는 도상에 있다고 보인다. 이러한 과거와 대치하는 노력을 주춤함으로써 필연적 결과, 즉 과거로부터 교훈을 얻어내는 일이 불가능해진다.”¹¹¹⁾

피스카토르가 60년대 상연한 기록극들은 특히 호호후트의 <신의 대리인>(1963년 2월 20일 초연), 킵하르트의 <오펜하이머 사건에서>(1964년 10월 11일 초연), 바이스의 <수사>(1965년 10월 19일 초연)였다. 이러한 기록극의 특별한 점을 피스카토르가 호호후트의 <신의 대리인>에서 다음과

108) Piscator, Zeittheater, S.344 “Als man mich im Frühjahr 1962 zum künstlerischen Leiter der Freien Volksbühne in Berlin wählte, hatte ich mir vorgenommen, gerade mit dem Instrument der Volksbühne, mit einem Volksbühne-Spielplan, die allgemeine Vergeßlichkeit, das allgemeine Vergessen-Wollen in Dingen unserer jüngsten Geschichte aufzuhalten.”

109) Piscator, Schriften II, S.329 “Es ist eine Dramatik, die aus der Wirklichkeit-Geschichte schon oder noch Gegenwart (...) ein Kunstwerk destilliert, das den Erfordernisse eines Theaterstückes entspricht und seinem Inhalt nach einem Grad von Aktualität und politischer Brisanz erreicht, wie ihn die dramatische Literatur wohl kaum je zuvor innehatte.”

110) Piscator, Zeittheater, S.354-355 “Unser Ziel war, mit den Mitteln des Theaters daran mitzuwirken, daß sich eine derartige Katastrophe nicht noch einmal wiederholen könne. Um das allerdings zu erreichen, durfte die Gesellschaft nicht so bleiben, wie sie war; sie mußte verändert werden. Unser Theater, das zu einer solchen Veränderung beitragen sollte, mußte deshalb seinem Wesen nach revolutionär sein.”

111) ebd., S.356 “Es scheint, als ob ein Volk, das sich eines bestimmten, äußert fatalen Abschnittes seiner Vergangenheit zu entledigen versucht, auf dem Wege ist, ein Volk ohne Geschichte zu werden. Mit der Weigerung, sich dieser Vergangenheit zu konfrontieren, umgeht man die notwendigen Konsequenzen, nämlich: eine Lehre aus dem Vergangenen zu ziehen.”

같이 설명한다: “이 작품 때문에 연극은 만들어질 필요가 있으며 이 작품으로 다시 연극에는 과제가 부여되었고 이것은 가치를 지니면서 동시에 필연적인 것이 된다.”¹¹²⁾ 다시 말하면 피스카토르는 쉐러의 의미에서 본 연극의 사회적 역할을 호호후트의 작품에서 다시 확인한 셈이었다: “도덕적 공공장소로서의 의미는 다시 분명해진다. <신의 대리인> 또는 <오펜하이머 사건에서>와 같은 작품들은 그 시대의 도덕성 문제를 제기하고 토론하게끔 하며 그 주제와 경향은 분명히 정치적이며 따라서 오늘날의 정치극이다.”¹¹³⁾ 60년대 피스카토르가 상연한 기록극들은 사회에 대한 단한 반항을 일으켰으며 “이 상연들은 관련 언론 뿐만 아니라 일간지, 라디오, 텔레비전에서 머릿기사로 다루어졌다.”¹¹⁴⁾ 또 예를 들면 <신의 대리인>은 다음과 같이 당대의 매스컴으로부터 긍정적인 반응을 얻었다.

“‘쿠리어’는 1963년 2월 21일자에서 이 공연을 ‘경향성을 띤 열의있는 보고 문학’이라고 썼으며, ‘아벤트’는 1963년 2월 21일자에서 이 공연을 ‘진실을 향한 의지’라고 평했고, 프판다우어 폴스블라트’는 ‘피스카토르에 대한 갈채/최근대사의 과거에 대한 순수 문학. 아우슈비츠, 교황청과 재국청’이라는 말로 1963년 2월 22일자에 썼고, ‘베르린 모르겐 포스트’는 1963년 2월 22일자 신문에 ‘양심 가책의 비극’이라고 명명했고, 1963년 2월 22일자 ‘베르린 짜이퉁’에서는 ‘피스카토르는 감히 도전했고 해내었다’라고 이 공연에 대해서 평했다.”¹¹⁵⁾

그런데 신문과 청중으로부터 가장 예리한 찬반 논쟁을 불러 일으킨 것은 피스카토르가 상연한 바이스의 기록극 <수사>였다. 이 작품은 1965년 10월 19일 부터 그 해 12월 18일까지 공연되었고, 독일 민족의 죄 문제를 유대인의 집단 학살과 관련해서 다루었기 때문에 청중은 이 작품 공연에 참석하는 것을 거절했다. 이 상연과 관련한 편지에서 보면 관객들은 조롱하고, 욕하고

112) ebd., S.345 “Dieses Stückes wegen lohnt es sich, Theater zu machen: mit diesem Stück fällt dem Theater wieder eine Aufgabe zu, erhält es Wert und wird notwendig.”

113) ebd., S.355 “Die Bedeutung des Theaters als moralische Anstalt wird wieder deutlich. Ich glaube, daß jene Stücke, wie etwa <Der Stellvertreter> oder <Oppenheimer>, die die Moralität der Zeit in Frage stellen und diskutieren, Stücke also, deren Thema und Tendenz eindeutig politisch sind, kennzeichnend für das heutige politische Theaterstehen.”

114) Wolfgang Nehring, Die Bühne als Tribunal, in: Hg. Hans Wagener, Gegenwartsliteratur und Drittes Reich, Stuttgart 1977, S.69 “Die Aufführungen machten Schlagzeilen in den Tageszeitungen wie in der Fachpresse, im Fernsehen wie im Rundfunk.”

115) George Buehler, Bertolt Brecht-Erwin Piscator, Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften, Bonn 1978, S.166-167 “ ‘Der Kurier’ beschrieb die Inszenierung als ‘Eifernde Reportage mit Tendenz’(21.Februar 1963), ‘Der Abend’ huldigte die Aufführung als ‘Wille zur Wahrheit’ (21.Februar 1963), ‘Das Spandauer Volksblatt’ berichtete die Aufführung mit den Worten ‘Beifall für Piscator/Echte Dichtung über die jüngste Vergangenheit, Auschwitz, Petersdomund eichskanzlei’ (22.Februar 963), ‘Die Berliner Morgenpost’ kennzeichnete die Inszenierung als ‘Die Tragödie der Gewissensnot’ (22.Februar 1963) und in der ‘Berliner Zeitung’ hieß es ‘Piscator wagteund gewann.’(22.Februar 1963).”

연극 장소를 태워버리겠다고 위협하였으며, 매스컴 역시 <수사>의 작가에 대해서 신랄하게 비판하였다: “그는 오스트 블럭의 영원한 선전 동지들과 더불어 동시에 서독을 공격하기 위해서 이 작품을 썼으며 서방 세계의 민주주의적 관계들이 마치 파시즘을 낳았고 아우슈비츠의 원인이 되었다라고 쓰고 있다.”¹¹⁶⁾ 또 요하힘 카이저는 ‘퀴트도이취’신문에 1965년 9월 4일과 5일자에 다음과 같이 바이스를 비난하는 내용의 글을 썼다: “관객은 그 사태에 무조건 복종해야만 한다. 그는 자유가 없다. 왜냐하면 작가 스스로 자유가 없이 처신하기 때문이다. 현대 연극의 좋은 ‘기록극 작품들’은 관객에게 하나의 대안을, 문제점과 함께 생각하는 자유를 제시하는데 비해서 <수사>에서는 관객이 사실적인 것이 주는 힘에 짓눌려 굴복하지 않을 수 없다. 관객은 연극과 예술이 약속하는 그런 자유를 기만당한 것이다.”¹¹⁷⁾

피스카토르는 이러한 비판과 관객들의 거부 반응에서 독일 민족은 이 치유될 수 없는 역사의 시대와 사건을 반성하고 극복해서 오히려 과거로 부터 가르침을 얻으려 하기 보다는 그것을 단순히 기억속에서 지워버리려고 한다고 생각했다.

“우리는 여전히 우리 과거사와 관련된 일들을 실제로 청산하지 않는 한, 우리가 그 과거를 우리의 현재와 미래로 부터 단단히 차단시키려 하는 한, 우리 사회가 가장 중요한 문제들에 있어서 ‘학교 교육에서 빠지게 하려고’ 하는 한 - ‘극복되지 않은 것’을 반성하고 유예시킨 교육을 제대로 이행하려는 정치극의 과제는 아주 오래된 것일 수 밖에 없다. 연극이 비당파적이어야 하고 현실 문제와 거리를 두어야만 한다면 어떤 예술적 경지에도 도달할 수 없는 위험에 놓이게 된다. 우리들 선생님이 우리에게 항상 얘기했던 것이 여기서도 유효하다. 삶이 없는 학교는 없다. 우리는 학교를 위해서가 아니라 삶을 위해서 배운다.”¹¹⁸⁾

결국 피스카토르는 자신의 기록극 상연들을 통해서 인간의 존재 상황을 개선하는 임무를 지니

116) Piscator. Schriften II, Anmerkungen zu einem großen Thema, S.322 “Er (Weiss) hat dieses Stück geschrieben, um synchron mit der permanenten Propagandakompagne des Ostblocks, die Bundesrepublik anzugreifen, die demokratischen Verhältnisse im Westen, die angeblich den Faschismus erzeugt haben, die Ursache von Auschwitz.”

117) ebd., S.322 “Das Publikum muß den Fakten parieren. Es hat keine Freiheit, weil sich der Autor keine Freiheit nahm. Und während sogar die guten ‘Dokumentationsstücke’ es modernen Theaters dem Zuschauer eine Alternative bieten ein Problem, eine Mitdenk-Freiheit, muß der Parkettbesucher sich in der ‘Ermittlung’ ducken unter der Gewalt des Faktischen. Er wird um genau jene Freiheit betrogen, die Bühne und Kunst versprochen.”

118) ebd., S.324-325 “Solange wir noch nicht wirklich mit unserer Vergangenheit abgerechnet haben, solange wir sie ausklammern wollen aus unserer Gegenwart und Zukunft, solange unsere Gesellschaft in den wichtigsten Fragen gerade immer ‘in der Schule gefehlt haben will’ - so lange ist es Aufgabe des politischen Theaters, das ‘Unbewältigte’ zu rekapitulieren und den versäumten Unterricht zu erteilen. So lange darf das Theater nicht unparteiisch und distanziert sein, selbst auf die Gefahr gewisser künstlerischer Unzulänglichkeiten. Und was unsere Lehrer uns immer sagte, gilt auch hier: non scholae sed viae discimus. Nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen wir.”

고 있다고 보았으며 그것에 공헌해야 한다는 입장을 지녔다. 피스카토르는 연극에 대한 자신의 일관된 입장을 줄곧 견지하였으며, 그의 정치극은 서사적 기법이나 소외 효과를 사용하면서 쉘러의 도덕극이나 브레히트의 교훈극에 부합하는 연극 목적을 지녔고, 60년에는 젊은 기록극 작가들의 작품 상연을 통해서 사회와 인류의 삶이 개선되는 방향으로 연극이 적극적으로 공헌해야 한다고 보았던 것이다. 궁극적으로 피스카토르는 인간다운 사회로의 변화를 이행코자 했던 것이며 그의 "예술은 삶을 위한 실험적 선행 작업, 즉 실험실이다."¹¹⁹⁾

2. 정치 현실과 종교와의 관계 : 호흐후트의 <신의 대리인>

<신의 대리인> (부제 <기독교적 비극>)은 서방 세계의 가장 높은 교회의 권위를 지닌 교황이 유대인 박해와 체포에 대해서 단 한번도 진지하게 그것에 공개적으로 반대하지 않음으로써 국가사회주의자들의 범죄에 공범자 내지는 공동 책임을 져야 한다는 논제를 내포하고 있다. "교황 피우스 12세라는 인물이 문제가 되고 있고, 그의 도덕적 공동죄 내지는 나치에 의해서 조직적으로 이행된 유대인 학살을 사전에 알고 있었다는 점이 문제가 되고 있다."¹²⁰ 즉 이 작품의 주제는 유대인 박해가 아니라 카톨릭 교회의 수장의 태도를 문제삼았다. 물론 교황에 대한 비난은 하나의 예로서 "고소는 모든 개인, 즉 인간적인 의무를 행하지 않은 자에 대한 외침이며"¹²¹ 다른 모든 침묵의 동조자들에게 가해지는 비난이기도 하였다.

이 작품에서 가장 격론의 대상이 되었던 내용은 바티칸이 제 3제국 시대때 유대인 박해와 학살에 대해서 알고 있었고 교황은 공개적인 항의를 통해서 유대인의 삶을 구할 수가 있었는데 교황은 정치적 이유에서 그러한 항의를 표시하지 않았다는 고소가 제기된다. 다시 말하면 3막까지에서 이 작품은 이에 대해서 수 없이 많은 역사적 사료와 반박들을 싣고 있는데, 1) 교회는 유대인 학살을 막아내기에 충분한 힘과 영향력을 가지고 있었다는 것, 2) 바티칸은 1942년 또는 1943년에 이미 집단 수용소의 참상에 대해서 보고받았다는 것, 3) 바티칸은 히틀러를 유럽에 퍼져가는 공산주의를 막는 버팀목으로 간주했다는 것, 4) 바티칸은 교회의 정치적 역할을 그 도덕적 의무보다도 더 중요하게 간주했다는 점에서 호흐후트는 문제 제기를 했다. 그런데 그 당시

119) Piscator, Zeittheater, S.372 "Kunst ist experimentelle Vorarbeit zum Leben, das Laboratorium."

120) Hg. Viktor Zmegac, Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart, Bd.III/2 1945-1980, Königstein/Ts.1984.S.473 "Es ging um die Person des Papstes Pius XII. und um die Frage seiner eventuellen moralischen Mitschuld bzw. Mitwisserschaft an der durch die Nazis betriebenen systematischen Vernichtung der Juden."

121) Wolfgang Nehring, Die Bühne als Tribunal. Das Dritte Reich und der Zweite Weltkrieg im Spiegel des dokumentarischen Theaters, in: Hg.Hans Wagener, Gegenwartsliteratur und Drittes Reich, Stuttgart 1977, S.78 "Sicher läßt sich die Kritik am Papst modelhaft auf andere Schweiger übertragen, und die Anklage ist ein Aufruf an jeden einzelnen, sich nicht seiner menschlichen Pflicht zu entziehen, aber der Verfasser ist kompromißlos in seiner persönlichen Attacke."

이 작품에 대한 논쟁들은 바티칸이 과연 도덕적 의무로서 히틀러 정권의 유대인 박해에 대해서 항의를 실제로 표시했었는가? 항의의 결과는 무엇이었는가? 또는 어떤 이유에서 교황은 침묵했는가? 피우스 12세는 호흐후트에 의해서 진실에 가깝게 묘사되었는가? 그러나 이러한 논쟁들에서 분명한 결론은 나올 수가 없었고, 호흐후트가 수집하고 제시한 상세한 증거 자료는 원칙적으로 증명될 수도 없고 반박될 수도 없는 그런 역사적 자료였을 뿐만 아니라, 작가의 의도는 과거 역사의 올바른 이해와 극복을 위한 문학의 사회적 기여였던 것이었다. 그런데 그 당시 이 작품에 모아진 비판과 관심의 초점에 대해서 게르하르트 바이스는 다음과 같이 당시의 비판을 유감스러워하고 있다:

“호흐후트의 드라마는 토론을 유발한다. 여기에 그의 작품의 강점이 있다. <신의 대리인>에 대한 많은 비평글들의 대다수는 이 작품의 경향과 대립된 입장을 취하였고, 그의 문학적 작업에 가치를 두지 않았다. 그것은 대단히 유감스러운 일이다. 왜냐하면 이런 방식으로 객관적 판단보다 감정과 정서가 더 우위를 차지하는 영역으로 그 작품에 대한 평가가 이뤄졌기 때문이다.”¹²²⁾

이 작품은 호흐후트의 첫 작품으로서 1959년에서 61년 3년간 폭넓은 사료 연구에 기초해서 쓰여졌지만 피스카토르가 하인리히 마리아 레디히-로볼트의 추천에 입각해서 베르린 자유 민족극단에서 상연될 때까지 오랫동안 이 작품을 출간해 주거나 상연해 줄 무대를 찾지 못했다. 이 작품의 상연과 더불어 이뤄진 출판을 통해서 교황의 도덕적 권위를 의심하고, 무대가 교황 피우스 12세의 유대인 박해 제재 거절에 대한 법정이 되게끔 전대미문의 모험을 감행함으로써 대중에게는 쇼크가 되지 않을 수 없었다. 즉 “호흐후트는 서방 문화의 도덕적 권위의 상징인 교황 피우스 12세를 아우슈비츠 문제와 관련해서 토론의 대상으로 내세움으로서 정치적 타부를 건드린 셈이었다.”¹²³⁾ 이러한 주제의 사회적 파장은 대단하여서 그 때까지 연극 작품에 의해서 아직껏 경험해보지 못한 격론을 초래하였다. 특히 카톨릭 교회에서 “이 작품에 대해서 어떠한 반응을 보였는가는 이 작품 초연 후 반년 사이에 3000편의 비평문, 반대문과 편지들, 그것들 가운데 프리츠 라다츠가 시사적인 묶음집으로 로볼트 출판사에 의해서 간행된 사실에 미루어 잘 짐작할 수 있다.”¹²⁴⁾

122) Gerhard Weiss, Rolf Hochhuth, in: Hg. Benno von Wiese, Deutsche Dichter der Gegenwart, Berlin 1973, S.621 “Hochhuths Dramen fordern zur Diskussion heraus. Darin liegt ihre besondere Stärke. Es ist bezeichnend, daß sich von den vielen Schriften über den <Stellvertreter> die meisten mit der Tendenz des Werkes auseinandersetzen und nicht mit seinem literarischen Wert. Das ist bedauerlich, dann auf diese Weise wird die Beurteilung auf eine Ebene abgeschoben, auf der Gefühle und Gesinnung über sachlichem Urteil dominieren.”

123) Klaus Leo Berghahn, Dokumentarische Literatur, in: Hg. Jost Hermand, Literatur nach 1945 II. Themen und Genres, Wiesbaden 1979, S.212 “Damit hatte Hochhuth ein politisches Tabu berührt, indem er Papst Pius XII., die moralische Autorität der westlichen Zivilisation, in die Ausschwitzdiskussion hineingezogen hatte.”

124) ebd., S.212 “Welche öffentliche Reaktion das Stück, besonders auf seiten der kat-

호흐후트는 젊은 이상주의자 예수회원 리카르도 폰타나라는 인물을 통해서 양심의 문제를 제기하고 있다. 고백교회의 회원이자 SS대원 유니폼을 입고 비밀스럽게 나치 정권에 반대하는 활동을 하는 친위대원 게르슈타인을 통해서 리카르도는 날마다 죽음의 수용소에서 “매일 만 명의 유대인, 그 이상의 숫자가 살해되고 가스실로”¹²⁵⁾ 보내지고 있다는 잔인한 이야기를 우연히 듣게 된다. 따라서 리카르도는 국가사회주의자들의 비인간성에 대항하는 공개적 투쟁선언을 하도록 카톨릭 교회를 움직이려 해보지만, 교황사절, 추기경, 교황은 이러한 활동을 거절한다. 그들은 히틀러 독일과의 약정을 파기하고자 하지 않았으며 유대인 편을 들으로써 자신들의 위치를 위협 받고 싶지도 않았고, 파시즘 독재가 공산주의를 막는 주춧돌로서 간주되었다. 이에 대해서 제 4막 교황의 말에서 잘 알 수 있다: “히틀러만이 지금 유럽을 보호하고 있는 것이오.”¹²⁶⁾ 또한 교황은 이웃 사랑을 실천하기 위한 투사가 아니라 다만 복음과 마리아 숭배를 도모하는 노련한 외교가로서 증명된다: “백작, 외교라는 것은/ 많은 것을 보지만 - 침묵해야 하는 것이오.”¹²⁷⁾ 게다가 그는 날마다 수 많은 사람들이 가스실로 보내지고 있는 마당에 교황청의 재정 상황을 확인할 뿐이며 지극히 소극적 방법으로 수도원에 유대인을 피신시키고 “보석금으로 유대인의 자유”¹²⁸⁾를 사는 정도였다. 이러한 교황에게 인간적으로 몹시 실망해서 리카르도는 교황을 대신한 신의 대리자이자 교황의 대리자로서 순교를 택하게 된다. 그래서 리카르도 신부는 “교회를 대신해서”¹²⁹⁾ 아우슈비츠 수용소로 간다. 거기서 그는 새로운 대립자 악의 화신인 의사를 만나게 되는데, 그는 죄수들에게 비인간적 실험을 가하고 고통을 계획하였으며, 그는 신이 인간 파멸에 직면해서 교황처럼 행동한다고, 그리고 신조차도 인간을 파멸케 놔둔다는 것을 젊은 순교자 리카르도에게 통찰시키려고 한다. 결국 리카르도는 악마같은 의사를 향하여 권총을 겨누다가 수용소 형리의 총에 맞아서 그의 순교 계획은 좌절되고 말았으며, 그의 회생으로 그는 단 한사람의 유대인도 구해낼 수 없었다. 따라서 길으로는 그 회생이 전혀 아무 의미가 없었으며 소용도 없었다. 이것을 강조하기 위해서 호흐후트는 다음과 같이 드라마를 끝맺고 있다: “그렇게 가스실은 아직도 1년 더 가동되었다.”¹³⁰⁾ 그럼에도 불구하고 리카르도의 회생은 허무주의적 의미로 볼 수는 없다. 그는 도덕적 양심에 따라 행동하는 초지일관된 도덕주의자이며, 그것이 목적이 있느냐하는 것은 별문제이다. 그는 순교로서 자신의 인간적 의무를 다했으며, 성스러운 직무를 통해서

holischen Kirche, provozierte, kann man daran ablesen, daß beim Rowohlt-Verlag allein im ersten halben Jahr nach der Uraufführung 3000 Kritiken, Proteste und Briefe eingingen, aus denen Fritz Raddatz einen aktuellen Sammelband zusammenstellte.”

125) Hochhuth, Der Stellvertreter mit Essays von Jaspers, Muschg, Piscator und Golo Mann, Hamburg 1967. 이하 <Der Stellvertreter>는 sv로 표기됨, S.22 “zehntausend Juden, mehr als / zehntausend! (...) ermordet, vergast...”

126) sv, 165 “Hitler allen (...) verteidigt jetzt Europa.”

127) sv, 160 “Graf, ein Diplomat / muß manches sehen und - schweigen.”

128) sv, 163 “Die Banditen Hitlers versprochen gegen Lösegeld den Juden Freiheit.”

129) sv, 216 “Ich vertrete hier die Kirche.”

130) sv, 230 “So arbeiteten die Gaskammern noch ein volles Jahr.”

이러한 도덕적 의무가 특별하게 주어져 있었던 교황은 자신의 책임을 저버렸다.

“그리스도의 대리인, / 그가 눈 앞에 / 그런 일이 있음에도 안위 때문에 침묵하는 자, / 단 하루만
을 생각하는 자, / 시간을 지체하고 / 고통에 찬 저주의 음성을 내는 / 이 세상의 마지막 인간을
공포에 떨게 내버려두는 / 그런 교황은 (...) 범죄자입니다.”¹³¹⁾

그래서 리카르도는 그의 대리인이 되지 않을 수 없었다. 이 점에서 그는 <기독교적 비극>이라는 부제에 걸맞게 지옥과 같은 아우슈비츠의 벌거벗은 잔인한 현실로 들어가게 된다.

호호후트는 <신의 대리인>의 초연이 있던 날 드라마의 과제는 인간이란 책임질 줄 아는 존재라는 점에 기초하여 있다고 주장하였다. 호호후트는 불의에 직면해서 인간의 도덕적 양심과 행동을 하는 것이 인간의 기본 도리인데, 이 점이 오늘날 현대 사회에서 신화처럼 사라져 버린 것이라고 본 것이며, 이러한 도덕성 회복이 곧 그릇된 역사로 부터 배우게 되는 교훈이라고 생각하는 것이다. 이러한 자신의 문학적 사회 역사의식을 뒷받침하는데 특히 쉴러의 역사극이 그의 연극관의 바탕을 이루고 있다. 호호후트는 자신의 작품을 통해서 쉴러의 고전극의 “모범상처럼 개별 인간의 대립으로서 역사를 묘사하는 극적 줄거리를 발전시키고”¹³²⁾ 있는데 호호후트에게 있어서 고전적 모범상은 곧 쉴러의 역사극의 인물들이다. 이 점에서 피스카트는 다음과 같이 말하고 있다: “이 작품은 쉴러의 의미에서 역사극이다. 쉴러 드라마처럼 이 작품은 행동 속에 이념이 있는 행동하는 인간, 자유롭게 이념에 충실하고 윤리적이고 인간의 존엄성에 부합한 행동의 필연성에 대한 통찰을 보여주고 있다.”¹³³⁾ 쉴러와 호호후트의 역사 이해의 공통점은 역사적 사실들은 선하든 악하든 어느 양심의 상황에 놓인 위대한 행위자이자 영웅이 보여주는 개별 인간의 개인적 결정의 결과라는 것이다. “이러한 역사관은 쉴러에서 헤벨에 이르기까지의 독일 역사극의 특징”¹³⁴⁾인 것이다. 그래서 호호후트 자신은 이 작품이 기록극보다는 역사극으로 불리워지길 원했다: “호호후트 자신은 이 작품을 기록극의 범주에 넣는 것을 조심스럽게 경계하면서

131) sv. 83 “Ein Stellvertreter Christi, der das / vor Augen hat und dennoch schweigt, aus Staatsräson, / der sich nur einen Tag besinnt, / nur eine Stunde zögert, / die Stimme seines Schmerzes zu erheben / zu einem Fluch, der noch den letzten Menschen / dieser Erde erschauern läßt’-: ein solcher Papst / ist (...) ein Verbrecher.”

132) Hg. Viktor Zmegac, Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart, Bd. III/2 1945-1980, Königstein/Ts. 1984, S.474 “Wie sein klassisches Vorbild entwickelt er dramatische Handlungen, in denen Geschichte als Auseinandersetzung zwischen einzelnen Gestalten dargestellt wird” .

133) Piscator, in: sv. 7 “Dieses Stück ist ein Geschichts-Drama im Schillerschen Sinne. Essieht, wie das Drama Schillers, den Menschen als Handelnden, der im Handeln ‘Stellvertreter’ einer Idee ist: frei in der Erfüllung dieser Idee, frei in der Einsicht in die Notwendigkeit ‘kategorischen’, d.h. sittlichen, menschenwürdigen Handelns.”

134) Hg. S.Kienzle u. K.H.Ruppel, Reclams Schauspielführer, Stuttgart 1983, 1001 “Diese historische Sicht hat das deutsche Geschichtsdrama von Schiller bis Heibel geprägt.”

오히려 역사극이라 명명한다.”¹³⁵⁾

호흐후트는 어느 역사가 못지 않게 신빙성있는 기록 원전을 연구하였으며, 이 작품은 서사적으로 기록자료를 몽타주하고, 모든 환상과 자연주의적 묘사 방법을 깨뜨릴 수 있는 지문, 해설과 설명등을 상세하게 덧붙이고 있다. 그는 가능한 기록 사실적으로 극을 재구성하고 있다는 점에서 이 작품은 피스카토르가 뜻하는 “서사-기록극적”¹³⁶⁾ 연극이다. 호흐후트는 포괄적인 사료 연구글을 작품 후기에 실고 있는데 실존 인물 베르린 수도자 베른하르트 리히텐베르크의 행동과 목적을 허구적 인물 리카르도에 투사하였다. 이에 대해서 호흐후트는 작품의 제 1막에서 기록사실 자료를 서사적으로 덧붙이고 있다: “박해받는 사람들을 위해서 그리고 교회를 위한 희생의 길은 베르린 성당의 주임신부 베른하르트 리히텐베르크의 행동과 목적을 자유로이 투사한 것인데, 그는 유대인을 위해서 공개적으로 기도를 드렸고 유죄 판결을 받았으며 (...) 그는 다카우로 보내졌는데 1943년 도중에 자연사 하였다.”¹³⁷⁾ 아울러 호흐후트는 자신의 작품에서 유대인을 구하려는 많은 카톨릭 신부와 수도사들의 공적을 인정하면서 이 작품을 두 사람의 신부에게 바쳤다.

역사적 사건 묘사에 있어서 호흐후트는 각 인물들의 양심적 갈등과 그들의 도덕적 결정의 결과에 중점을 두었으며, 이상주의자와 실용주의자의 갈등 전형이 호흐후트 드라마의 기본을 이루고 있는데 <신의 대리인>에서는 이 전형이 작품 끝까지 분명하게 나타나고 있다. 실용주의자 편에는 제 1막의 교황대사, 제 2막에서는 추기경 그리고 제 4막에서는 특히 교황이 그 편에 서있다. 호흐후트의 교황에 대한 묘사의 센세이션하고 쇼킹한 관점은 바로 이 작품의 전반부에서 최고의 도덕적 권위를 지닌 인물을 마침내 현실적인 정치가로서 폭로한 점에 있으며 교황의 결정이 종교적, 도덕적 원칙에 의해서라기 보다는 경제적, 정치적 고려에서 비롯되었다고 하는 점에 있다. 교황과는 반대로 게르슈타인과 리카르도는 도덕적 법칙의 대표자로 등장하고, 그들은 정치 현실과 타협함이 없이 기독교 이상을 옹호하려고 한다. 이 점에서 발터 무석은 호흐후트의 <신의 대리인>은 레쌍의 드라마 <현자 나탄>을 오늘의 시각에 맞게 쓴 작품이라고 보았다: “같은 문제는 시대를 넘어서서 유사한 인물들과 상황을 불러 일으키고 있다. 호흐후트의 교황은 레쌍의 예루살렘 대주교, (...) 리카르도 폰타나는 교회의 명예를 구하고자 하는 소박한 수도사. 나치 친위 대원 게르슈타인은 모험적인 성전기사와 일치한다.”¹³⁸⁾ 기독교 이상을 확고하게 고집

135) Wolfgang Nehring. a.a.O., S.74 “Hochhuth selbst verwahrt sich mehrfach gegen die Kategorisierung seines Werks als dokumentarisches Theater und nennt es vielmehr ein historisches Drama.”

136) sv. 9 “Ein episches Stück, episch-wissenschaftlich, episch-dokumentarisch:”

137) sv. 16 “Einsatz für die Verfolgten und sein Opfergang für die Kirche sind freie Übertragungen der Taten und Ziele des Berliner Dompropstes Bernhard Lichtenberg, der öffentlich für die Juden betete, zu Gefängnis verurteilt wurde (...) sondern nach Dachau abgeschoben. Er starb unterwegs, 1943, vermutlich eines natürlichen Todes.”

138) Walter Muschg, Hochhuth und Lessing, in: sv. 297 “Gleiche Probleme rufen über die Zeiten hinweg zwangsläufig ähnliche Figuren und Situationen. Hochhuths Papst

하는 것은 정치가 지배하는 상황에 순응하려는 교황의 자세와 대립해 있다: “난 교황에게 항의 축구를 요청드렸지만/ 그는 정치적으로 생각할 뿐이다.”¹³⁹⁾ 따라서 아우슈비츠에서의 리카르도의 죽음은 교회의 지도적 대표자들에게는 아주 결여된 도덕성 회복을 위한 수단으로 간주된다: “교황청의 이상은/ 영원히 순수하게 지켜져야 한다.”¹⁴⁰⁾

호호후트는 보수적이고 부분적으로 고전 비극이나 성격극처럼 전통적 드라마 형식을 선호하고 있으며, <신의 대리인>은 폐쇄 형식의 드라마로서 도덕적 양심의 자유와 책임을 특정한 개인이 지는 것으로 주제가 집중되어 있는데 호호후트는 역사의 결정적 상황을 구체적으로 재구성하기 위해서 역사적 맥락의 연관성을 기록 자료에 의거해서 작품화한 것이었다. 게다가 “갈등과 파국을 엄격하게 지키고 있는 고전적 극 구성, 대칭적 장면 연결과 환상적 효과를 야기하는 줄거리 전개와 대화 전개는 환상극의 고전적 극작술을 연상시킨다.”¹⁴¹⁾ 특히 많은 비평가들은 제 5막에서 아류문학적 효과들 (예를 들면 헬가와 절대적 악의 상징인 의사 사이의 성관계), 후백논리 (예를 들면, 의사와 리카르도라는 허구적 인물을 통한 악과 선의 대비), 제 4막의 감상적 효과들 (이태리계 유대인의 로마 교황청 앞에서의 체포)의 혼란스러운 혼합이라고 보았다: “호호후트의 극작술은 항상 프리드리히 쉴러와 비교되고 서사적 소재와 부적절한 낡은 환상극 사이에 깊이 뿌리내린 소재로 이루어진 불균형은 비판을 받곤 한다.”¹⁴²⁾

그런데 이 작품에서 가장 흥미로운 인물은 “은밀한 연출자”¹⁴³⁾로서 “삶과 죽음을 결정짓는”¹⁴⁴⁾ 호모 사피엔스 연구가인 의사이며, 그는 아우슈비츠를 호모 사피엔스 연구를 위한 실험실로 보고 있다: “어제 나는/ 화장터에서 일하는 일꾼 가운데 한 사람이/ 화덕문에 걸리지 않게 하기 위해서/ 그가 잘게 쪼개내어야 하는 시체 더미에서/ 자신의 아내를 찾아내었는데/ 그가 어떻게 반응하는지 보았지”.¹⁴⁵⁾ 호호후트는 이 의사라는 인물을 “절대적 악의 화신”¹⁴⁶⁾으로 만들어내었

entspricht Lessings zelotischem Patriarchen von Jerusalem (...) sein Riccardo fontana dem einfältigen Klosterbruder, der die Ehre der Kirche rettet, sein SS-Obersturmführer Gerstein dem draufgängerischen Tempelherrn.”

139) sv. 204 “Ich habe den Papst / schon um Protest gebeten, aber er macht Politik.”

140) sv. 125 “Die Idee / Papsttums muß in Ewigkeit rein erhalten bleiben.”

141) Peter Bekes, Rolf Hochhuth, in: Text + Kritik, H.58, S.2 “:auch der streng auf Konflikt und Katastrophe angelegte klassizistische Bau, die symmetrische Szenenfü- gung und die auf Illusionswirkung abgestellte Handlungs- und Dialogführung erin- nern an die traditionelle Dramaturgie des Illusionstheaters.”

142) Hg. S. Kienzle, Reclams Schauspielführer, S.1001 “Immer wieder wird Hochhuths Dramaturgie mit Friedrich Schiller verglichen und das Ungleichgewicht kritisiert, das zwischen den provozierend aktuellen Stoffen und einer unzeitgemäß im alten Illusionstheater verwurzelten Aufbereitung dieser Stoff besteht.”

143) sv. 29 “als der geheime Regisseur.”

144) sv. 30 “Da stand er vor uns, der über Leben und Tod entschied, der schöne Teufel.”

145) sv. 200 “: gestern sah ich, / wie einer der Arbeiter im Krematorium / unter den Leichen, die er zerhacken muß, / damit sie durch die Ofentüren passen, / seine Frau entdeckte: wie reagiert er?”

146) sv. 29 “das Format des absolut Bösen”

으며 그럼으로써 리카르도와 변증법적 반대 인물로 내세웠다: “악마라, 종군! 난 악마지./ 그대는 나의 사목이고.”¹⁴⁷⁾ 허무주의자이자 탈도덕주의자인 악의 화신 의사는 이상주의자이자 도덕주의자인 리카르도와 완전히 대립되는 인물인데, 제 5막 제 2장에서 “아우슈비츠의 죽음의 천사”¹⁴⁸⁾라고 불리우는 그는 순교의 길을 택한 리카르도에게 계약을 맺자고 한다. 리카르도가 순교할 수 없도록 로마로 되돌려 보내는 대신, 히틀러 정권의 몰락을 아는 그에게 피난처를 제공해 주라는 것이었다: “이제 우리의 계약은/ 내가 남아메리카로 탈주할 수 있을 때까지/ 당신이 나를 로마에 머물러 있게 해주는 것이지.”¹⁴⁹⁾ 이러한 계약 제의는 두 사람의 극단적 대립의 결정인 것이다. 즉 의사는 리카르도의 마지막 도덕적 회생조차도 불가능하게 만들어버리는 철저한 악의 전형으로서 최고조에 달하여 있다.

여기서 의사와 리카르도는 악과 선을 대표하는 허구적 인물이며, 특히 리카르도는 “역사상 존재하지 않는 이상을 구현하고 도덕률과 현실의 괴리에 주의를 기울이게끔 하는 과제를 부여받고”¹⁵⁰⁾ 있는 인물이다. 다시 말하면 실존 인물 교황 피우스 12세의 경우처럼 현실에서는 도덕적 권위를 지닌 위대한 인간성의 상징인 교황을 통해서 인간의 고결함과 도덕성이 구현될 수 없었기 때문에 결국 허구 인물로 그 이상이 구현될 수 밖에 없었던 것이다. 따라서 호흐후트는 허구적 인물 리카르도를 통해서 인간은 책임질 줄 아는 행동을 의무로 삼아야 한다는 작가의 인식을 투사하고, 인간은 도덕적으로 행동해야 한다고 보는 입장을 피력하고 있다. “그래서 호흐후트의 작품들은 본질적 의미에서 강한 논쟁과 정치적 경향을 지닌 도덕극이다. 그 시점은 항상 현재이며, 그럼으로써 우리 시대에 있어서 도덕적으로 책임지는 개인에 대한 명제의 유효성을 강화시키고 있다.”¹⁵¹⁾

3. 과학자의 사회적 책임 : 킵하르트의 <오픈하이머 사건에서>

미국 프린스턴 대학의 물리학 교수였던 J. 로버트 오픈하이머 박사는 로스 알라모스 연구소 소장으로서 1943년 부터 1945년까지 핵무기 개발 임무를 맡았다. 그래서 사람들은 그를 “원자폭탄의 아버지”라고 부르게 되었고, 제 2차 세계 대전이 끝난 후 소련과의 군비경쟁에서 수소폭탄을 개발하여 미국이 선두를 유지하는 것이 세계 평화에 도움이 된다는 미국방부의 판단아래 다시

147) sv. 196 “Teufel-wundervoll! Ich: der Teufel./ Sie: mein Hauskaplan.”

148) sv. 63 “Sie sind dem Todesengel von Auschwitz begegnet.”

149) sv. 203 “Nun unser Pakt: Sie machen mir zu Rom Quartier, bis ich nach Südamerika entkommen kann.”

150) Brian Barton, Dokumentartheater, Stuttgart 1987, S.95 “Daß die Riccardo-Figur größtenteils fiktiv ist, sollte nicht überraschen: er verkörpert ein in der Geschichte nicht vorhandenes Ideal und hat die Aufgabe, auf die Kluft zwischen Moralgesetz und Wirklichkeit aufmerksam zu machen.”

151) Gerhard Weiss, a.a.O., S.622 “So sind Hochhuths Werke im eigentlichen Sinne moralische Schaustücke mit oft stark polemischer und politischer Tendenz. Ihr Zeitpunkt ist immer die Gegenwart, um damit die Gültigkeit der These vom moralisch verantwortlichen Individuum für unsere Zeit zu erhärten.”

오펜하이머 박사에게 이 연구 프로젝트를 맡기려 했으나, 오펜하이머 박사는 도덕적 이유에서 이 프로젝트를 맡는 것을 오랫동안 미루었다. 가장 큰 이유는 2차 대전 당시, 히로시마와 나가사키에 실제로 원폭투하가 있음으로서 자연과학자의 사회적 책임의식이 강하게 대두되었고, 오펜하이머 박사가 이런 과학자의 사회 의식을 대변해서 공개적으로 원자력 연구를 전략적 핵무기로 사용하는 것을 반대하였다. 당시 히로시마와 나가사키의 원폭투하 상황에 대한 보고에 따르면 그 피해가 다음과 같다 :

"1945년 8월 6일 일본의 도시 히로시마는 여느 때와 같은 전시중의 하루였다. 사람들은 여느 때처럼 일터로 갔다. 아침에 공습 예보 사이렌이 울렸을 때 큰 공포심은 없었다 (...) 태양은 빛났고 하늘에는 구름 한 점 없었다 (...) 히로시마의 시계 바늘은 8시 15분을 가리키고 있었다 (...) 그 때 이해할 수 없는 일이 일어났던 것이었다. 인위적 태양이 떴고 히로시마는 불길속에 죽어갔다. 미국인은 병기창에 저장해 두었던 가장 끔찍스러운 무기를 일본의 적에게 무하하였는데, 그것은 바로 핵무기였다 (...) 그 파괴된 도시 위로 15000 미터 높이의 구름이 버섯 모양으로 떠 있었다 (...) 1945년 8월 9일에는 다시 B-29가 일본으로 기수를 돌렸다. 물론 그것도 핵무기였다. 12시 1분 일본의 항구 도시 나가사키에 핵버섯이 하늘에 솟아올랐다. 70000명이 단숨에 죽었다. 경악감은 전세계에 퍼졌다."¹⁵²⁾

이 보고서에서 알 수 있듯이 핵무기를 실제로 사용한 이후, 이것을 개발한 학자들을 비롯해서 자연과학자들은 과연 "그토록 엄청난 무기를 개발하고 사용하는 것이 옳은가 하는 점에서"¹⁵³⁾ 대단히 회의적이었으며 그들의 도덕의식이 작용하기 시작했던 것인데, 이러한 의견을 단적으로 오펜하이머 박사가 다음과 같이 표현하였다 : "끔찍스러운 방법에서 (...) 과학자들은 무엇이 죄악인지를 알게 되었고, 그것은 결코 과학자들이 벗어날 수 없는 경험이다."¹⁵⁴⁾

152) Horst Grimm, Hiroshima, in: Hg. Edgar Neis, Erläuterungen zu Heinar Kipphardt (Inder Sache J. Robert Oppenheimer), Hofffeld 1989, S. 55-57 "Für die japanische Stadt war der 6. August 1945 ein Kriegstag wie jeder andere. Die Menschen gingen wie immer zur Arbeit. Als am Morgen die Sirenen Voralarm heulten, brach keine Panik aus (...) Um acht Uhr kam die Entwarnung. Die Sonne schien, der Himmel war wolkenlos (...) Die Zeiger der Uhren von Hiroshima standen auf 8.15 Uhr (...) Da geschah das Unfaßbare: Eine künstliche Sonne ging auf und Hiroshima starb in ihrem Feuer. Die Amerikaner hatten gegen ihren japanischen Feind die schrecklichste Waffe eingesetzt, die in ihren Arsenalen lagerten: die Atombombe (...) Eine zerstörte Stadt, über der eine 15000 Meter hohe Wolke in Pilzform stand (...) Am 9. August 1945 nahm wieder eine B-29 Kurs auf Japan. Auch sie trug eine Atombombe. Es war 12.01 Uhr, als über der japanischen Hafenstadt Nagasaki ein Atompilz in den Himmel wuchs. 70000 Menschen wurden auf einen Schlag getötet. Entsetzen breitete sich in der Welt aus."

153) J. Shepley/C. Bair, Die Wasserstoffbombe, in: Erläuterungen zu Heinar Kipphardt, S.83 "Ein großer Teil der amerikanischen Wissenschaftler war Hiroshima und Nagasaki unsicher geworden, ob es richtig war, eine so furchtbare Waffe zu entwickeln und anzuwenden."

154) ebd., S.83 "Auf eine sehr grausame Weise (...) haben die Physiker erfahren, was Sünde ist, und das ist eine Erfahrung, die sie nie wieder loswerden."

결국 오펜하이머는 원폭 투하가 실제 인류에게 가한 결과는 최악이라고 보았으며 이러한 과학자의 사회적 책임과 양심 가책으로 인해서 수소폭탄 개발 프로젝트를 말을 수가 없었던 것이다. 이 때문에 1954년 4월 12일에서 5월 5일까지 오펜하이머는 미국의 핵에너지 위원회에서 그가 공산주의자인가 아닌가하는 청문회 조사를 받기에 이르른 것이다. 하이나르 킵하르트는 1954년 5월에 나온 미국의 핵에너지 위원회에서 다룬 조사과정 속기록 약 3000쪽을 토대로 해서 <오펜하이머 사건에서>를 썼다.

하이나르 킵하르트가 드라마의 추록에서 밝힌 것처럼 드라마의 내용 토대가 조사과정 기록서를 그대로 작품 내용으로 삽입한 것이 아니라 문학적 형상화 원칙에 입각해서 사실 내용이 재구성되었음을 밝히고 있다: “<오펜하이머 사건에서>는 극작품이며 기록 자료의 몽타주가 아니다. 하지만 저자는 기록 자료로 부터 발췌한 사실에 입각하고 있다고 본다.”¹⁵⁵⁾ 이 자료 선택에 있어서 그 당시 청문회에 관여했던 사람들의 대화를 말마디 그대로 정확하게 재현한 것이 아니라 작가의 말처럼 의미의 정확성을 통한 내용의 충실 또는 헤겔 미학 이론의 핵심과 의미를 살려서 가장 진실에 가까운 극작품으로 만들려고 저자는 의도하였다.¹⁵⁶⁾ 따라서 킵하르트의 <오펜하이머 사건에서> 기록 자료의 상세한 텍스트는 그 내용이 대단히 압축되었고, 조사 과정에 참여한 40여명의 실제 증인 대신에 극작품에서는 6명으로 줄여졌고, 실제 오펜하이머 변호사는 3명이었으나 이 극작품에서는 2명이다. 다시 말하면 기록 자료에서 발췌한 내용을 압축하거나 변경한 것은 극적 긴장과 내용의 의미를 역사적으로 확대하거나 또는 주제를 심화시키기 위해서 불가피하게 이루어진 것이었다. 킵하르트가 이 실제 사건을 연극으로 작품화함에 있어서 그 청문회 과정을 압축하면서도 “진실을 훼손하지 않는다”¹⁵⁷⁾ 역점을 두었다. 이 점에서 킵하르트는 작품 추록에서 다음과 같이 쓰고 있다: “나의 자유는 소재의 선택, 배열, 정의 그리고 집약에 있다. 좀 더 엄격하고 또 좀 더 포괄적으로 시대사적 자료의 형식에 도달하기 위해서 몇가지 보완과 심화는 연극을 위해서 부득이 요구되는 바라고 생각한다. 작가는 가능한 적게 그리고 가능한 필연적으로 그 원칙을 준수하게 된다. 진실이 연극적 효과로 인해서 위협받고 있는 듯 보일 때 나

155) Heinar Kipphardt. In der Sache J.Robert Oppenheimer. Frankfurt/M.1964. 이하 이 작품은 so로 표기됨. S.149 “(In der Sache J.Robert Oppenheimer) ist ein Theaterstück, keine Montage von dokumentarischem Material. Der Verfasser sieht sich jedoch ausdrücklich an die Tatsachen gebunden, die aus den Dokumenten und Berichten zur Sache hervorgehen.”

156) Vgl. so. 149-150 “Da sein Geschäft die Bühne, nicht die Geschichtsschreibung ist, versucht er nach dem Ratschlag des Hegel, den ‘Kern und Sinn’ einer historischen Begebenheit aus den ‘umherspielenden Zufälligkeiten und gleichgültigem Beiwerke des Geschehens’ freizulegen: ‘die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die Substanz der Sache klar heraus erscheinen kann’ (…). Er bemühte sich, die Worttreue durch Sinn-treue zuersetzen.”

157) so. 149 “Es ist die Absicht des Verfassers, ein abgekürztes Bild des Verfahrens zu liefern, das szenisch darstellbar ist und das die Wahrheit nicht beschädigt.”

는 오히려 그 효과를 회생시켰다.”¹⁵⁸⁾

그런데 실존 인물 오펜하이머 박사는 1964년 11월 9일 실제 사건과 인물의 역할이 드라마에서 잘못 묘사된 점에 대해서 작가와 연출가에게 서면 항의를 했는데, 이에 대해서 1964년 11월 11일 “Die Welt”에 킵하르트가 그에 대한 반박문을 다음과 같이 갈채하였다: “역사상 실존 인물이 연극 작품의 인물로 묘사된 것을 접했을 때 불유쾌한 감정에 빠져들 수 있다는 점은 충분히 이해가 된다. 서로 복잡하게 얽혀 있는 현실의 여러가지 정황으로부터 객관적 거리를 취한다는 것은 역사상 그 일에 관여한 사람에게 있어서는 특히 어려운 일이다. 이 객관적 거리감은 역사적 사건의 가장 내적 핵심과 의미를 주변 상황의 우연성으로부터 벗어나게 하기 위해서 그리고 동시대인에게 하나의 중요한 사례로서 보여주기 위해서 사용된 것이다.”¹⁵⁹⁾ 아울러 킵하르트는 오펜하이머가 문제 제기한 인물과 사건들에 대해서 하나하나 그 근거 자료를 대고 있는데, 특히 킵하르트는 이 작품 소재의 기록 자료는 주로 청문회 속기록과 그 이후 이 청문회 관련 당사자의 인터뷰와 그에 대한 자료 기록을 참고했음을 밝히면서 역사적 사건의 본질적 의미를 제대로 묘사할 뿐만 아니라 “누구나 역사적 자료에 의거해서 확인해 볼 수 있는 가능성을 갖기 위해서 작품과 기록 자료와의 관계를”¹⁶⁰⁾ 학문적으로 접근해서 작품화하는 것은 작가의 당연한 의무라고 덧붙이고 있다.

킵하르트의 〈오펜하이머 사건에서〉는 다음과 같이 극 줄거리를 간략하게 요약할 수 있다: 장면은 워싱턴에 있는 핵에너지 위원회의 사무실을 보여주며, 그 곳에서 신문 발행인이자 옛 국방부 비서실장이었던 고르돈 그레이가 의장으로서 안전보장위원회의 오펜하이머 청문회 개최를 선언한다. 이 위원회에서 오펜하이머는 히로시마와 나가사키에 투하된 핵무기 개발에 결정적 역할을 했던 그가 원폭 투하 9년 후 미국의 안전을 해칠 위험 인물인가, 적어도 공식적으로 표현은

158) Hg. Edgar Neis, a.a.O. S.62-63 “Meine Freiheiten liegen in der Auswahl, in der Anordnung, in der Formulierung und in der Konzentration des Stoffes. Um die Form eines sowohl strenger als auch umfassenderen Zeitdokuments zu erreichen, das mir für die Bühne wünschenswert schien, waren einige Ergänzungen und Vertiefungen erforderlich. Ich verfuhr dabei nach dem Prinzip so wenig wie möglich und soviel wie notwendig. Wenn die Wahrheit von einer Wirkung bedroht schien, opferte ich eher die Wirkung.”

159) ebd., S.62 “Ich kann das Unbehagen, in das eine historische Persönlichkeit gerät, wenn sie sich auf dem Theater dargestellt sieht, sehr wohl nachfühlen. Es ist für den historisch Beteiligten besonders schwer, aus dem Gestrüpp der tausend miteinander verfilzten Details der Wirklichkeit die objektive Distanz zu gewinnen, die gebraucht wird, um den innersten Kern und Sinn einer historischen Begebenheit von den umherspielenden Zufälligkeiten zu befreien, um sie der Zeitgenossenschaft als ein bedeutenden Exempel darzustellen.”

160) ebd., S.62 “Es ist aber natürlich die Pflicht des Bühnenschriftstellers, das Verhältnis des Stücks zu den Dokumenten genau zu beschreiben, damit niemand irreführt wird und jedermann die Möglichkeit erhält, an Hand der historischen Dokumente zu überprüfen, ob der Schriftsteller mit seiner Arbeit die historische Wirklichkeit getroffen hat und ob er die für seine Zeitgenossenschaft wesentlichen Bedeutungen des historischen Falls zur Darstellung bringt oder nicht.”

되지 않았다 하더라도 소련의 첩자인가 하는 문제가 다루어진다. 이에 대해서 드라마의 첫 장면에서 비디오 테이프를 오펜하이머를 공격하는 맥카시 상원 의원의 텔레비전 인터뷰가 삽입된다.

“우리 정부안에 공산주의가 없다면, 더구나 날마다 러시아가 H-폭탄에 열광적으로 박차를 가하고 있다고 국방부가 보고를 하는데도 왜 우리는 18개월이나 수소폭탄 개발을 늦추는 것입니까? 이제 정부안에 공산주의가 있어요! 이제 우리의 전략 독점은 깨어졌어요! - 제가 오늘 저녁 우리 미국이 몰락할 수 있다고 미국민에게 말하면, 사실 우리 국가는 수소폭탄 개발을 18개월 미웠기 때문에 몰락하는 것이겠지요, 제가 여러분에게 묻는데, 누가 여기에 잘못이 있습니까? 정말 충성을 다하는 미국인이었습니까 아니면 우리 정부에 고의적으로 그릇되게 조언을 했던, 또 자신을 핵영웅으로서 추앙케했고, 드디어는 그의 범죄가 조사 대상에 속하게 된 국가 반역자였습니까?”¹⁶¹⁾

이러한 맥카시 의원의 녹화 인터뷰는 증인 중 한 사람인 랜데일이 “현재 떠도는 공산주의자에 대한 히스테리는 공동 생활 방식과 민주주의 체제에 위협하다”¹⁶²⁾고 청문회에서 말한 것처럼 공산주의에 대한 과민한 공포 분위기를 조장하고, 직접 공산주의자라고 오펜하이머를 지목하고 있다.

양쪽의 변호사들은 위원회 의장이 처음에 이 위원회의 청문회 절차 과정은 결코 법정 심리가 아니라고 했음에도 불구하고 법정심리 방식대로 오펜하이머가 히로시마 핵폭탄으로 부터 거리를 취하고 새로운 수소 폭탄 개발을 지체하는 것이 도덕적 양심의 가책에서 비롯하는 것인지, 또는 러시아의 수소폭탄 개발에 시간을 주기 위해서 일부러 그 연구를 지체한 것인지를 밝혀내기 위한 대질 심문의 증인으로서 오펜하이머를 세운다. 여기서 오펜하이머는 그 인류 파괴적 무기 개발에 대해서 과학자로서 그 위험 인식 뿐만 아니라 그것을 최악이라고 보는 관점을 진술한다: “수소 폭탄으로 세계 3차 대전이 일어난 후에는 승리자도 패배자도 없이 98% 아니 100% 절멸이 있을 뿐이기 때문에 이 엄청난 무기를 국제적으로 포기 성명을 내는 것이 나에게서 더 현명하게 여겨졌다.”¹⁶³⁾ 또 오펜하이머는 핵무기와 수소폭탄의 파괴력에는 경계가 없다는 사실이 모든 인

161) so. 8-9 “Wenn in unserer Regierung keine Kommunisten sitzen, warum verzögern wir dann die Wasserstoffbombe um 18 Monate, während unsere Abwehrdienste Tag für Tag melden, daß die Russen die H-Bombe fieberhaft vorantreiben? Jetzt ist sie da! jetzt ist unser Monopol gebrochen!- Wenn ich heute abend Amerika sagte, daß unsere Nationsehr wohl untergehen kann, dann wird sie wegen dieser Verzögerung von 18 Monaten untergehen. Und ich frage euch, wer ist daran schuld? Waren es loyale Amerikaner, oder waren es Verräter, die unsere Regierung absichtlich falsch beraten haben, die sich als Atomhelden feiern ließen und deren Verbrechen endlich untersucht gehören.-”

162) so. 73 “Ich bin der Ansicht, daß die gegenwärtig umlaufende Kommunismysterie für die Art unseres Zusammenlebens und unsere Form der Demokratie gefährlich ist.”

163) so. 82 “Da es nach einem dritten Weltkrieg, mit Wasserstoffbomben geführt, keine Sieger und keine Besiegten mehr geben wird, sondern nur achtundneunzigprozentig und hundertprozentig Vernichtete, schien es mir klüger, zu einer internationalen Verzichtserklärung auf diese schreckliche Waffe zu kommen.”

류에게는 그 무기 현존이 하나의 위협이 되는 것이며 과학자들은 윤리적 원칙에서 그런 무기 개발을 시작하는 것은 잘못이라고 생각한다.¹⁶⁴⁾

결국 이 청문회는 참여위원 다수에 의해서 오펜하이머에게 핵에너지 위원회는 안전 보장을 내릴 수 없는 쪽으로 판결이 나고 오펜하이머는 마지막 진술에서 과학자가 과학의 발견 결과를 생각해 보지 않고 군대에게 그 연구 결과를 건넨다는 것은 과학의 정신에 위배되는 불성실이 아닌 가하는 질문을 던진다.

이 작품은 크게 두 부분으로 나뉘어져, 1-6장면은 오펜하이머가 핵물리학자이자 핵무기 개발자로서 그의 활동을 다루고 있으며, 7-9장면은 수소폭탄 개발 프로젝트를 말지 않으려는 오펜하이머의 태도를 문제삼고 있다. 즉 이 작품은 크게 두 가지 주제의식과 맞물려 있는데, 하나는 자연과학자와 국가의 관계, 둘째는 인류에 대한 과학자의 책임의식이다. 이 작품 전체의 내용에서 수소폭탄 개발에 참여코자 하지 않았던 오펜하이머의 태도는 곧 정부에 대한 불충성 뿐만 아니라 오펜하이머의 옛 공산주의 사상을 지녔던 인간 관계 때문에 비롯하는, 더 나아가서 그가 공산주의자인가 혹은 소련의 첩자인가하는 혐의로까지 확대되어 당시 맥카시 진영의 마녀 사냥 같은 공산주의 색출 바람에 오펜하이머가 피고로서 핵안전 위원회의 조사를 받기에 이르른 것이며, 그 조사 과정을 통해서 자연 과학자가 “정부에 충성하느냐, 인류에 충실하느냐”¹⁶⁵⁾는 결정의 기로에 선 자연과학자의 딜레마를 보여주고 있다. 이 점에서 우루스 제니는 다음과 같이 말한다: “하이나르 킵하르트는 윤리적 책임과 정치 기회주의적 행동 사이의 갈등이 탁상공론으로 제기되고 해결되는 것이 아니라 우리 시대 핵물리학자의 딜레마이며, 그는 이 딜레마속에 살지 않을 수 없다는 것을 보여주는데 성공하고 있다.”¹⁶⁶⁾

이 드라마의 극 중 인물들 또한 크게 보아서 두 그룹으로 이뤄져 있는데, 한 그룹은 안전 위원회를 중심으로 해서 에반스를 제외하고는 오펜하이머에게 공산주의 사상 혐의를 두는 쪽이고, 다른 한 그룹은 그 반대의 입장에 놓여있다. 따라서 그들은 서로 대립된 입장과 자세를 보이면서 증인 심문과 오펜하이머의 진술을 유도해낸다. 특히 안전위원회 위원인 토마스 M. 모건은 자연과학자가 국가의 이익에 충실해야 하는 것이 당연하다고 보는 입장을 피력하고, 또 안전위원회측 증인 중 한 사람인 에드워드 텔러에 의해서 동조받는데, 텔러의 의견에 따르면 연구자는 연구 결과 활용과 사용을 그 연구 작업과 서로 연결지어서 생각할 필요가 없다는 것이다. 따라

164) Vgl. so. 81 “Die Tatsache, daß der Zerstörungskraft dieser Waffe keine Grenzen gesetzt sind, macht ihre Existenz zu einer Gefahr für die ganze Menschheit. Aus ethischen Grundsätzen halten wir es deshalb für falsch, mit der Entwicklung einer solchen Waffe den Anfang zu machen.”

165) so. 88 “Loyalität einer Regierung gegenüber-Loyalität der Menschheit gegenüber?”

166) Urs Jenny, Der Sündenfall der Naturwissenschaften, Süddeutsche Zeitung vom 25.1.1964 “Indem er Widersprüche und scheinbare Nebensächlichkeiten nicht unterschlägt, gelingt es Heinar Kipphardt zu zeigen, daß der Konflikt zwischen ethischer Verantwortung und politisch opportunem Handeln nicht am Schreibtisch gestellt und gelöst werden kann, sondern daß er ein Dilemma ist, in dem ein Wissenschaftler, ein Atomphysiker unserer Zeit leben muß.”

서 학자는 정치가와 정부가 연구 결과를 무슨 목적에 사용하는가 하는 점에 관여할 필요가 없을 뿐만 아니라 그 사용 결정에 있어서 학자에게는 책임이 없다는 것이다: "연구 성과 자체는 좋은 것도 나쁜 것도 아니며, 윤리적이기도 비윤리적이기도 않은 그냥 사실일 뿐이라고 나는 생각한다. 사람들은 그것을 제대로 사용할 수도 있고 오용할 수도 있다."¹⁶⁷⁾ 이와 같은 견해에 따르면 오펜하이머는 당연히 수소폭탄 개발 프로젝트를 이행해야 하는 것이고, 오펜하이머가 새로운 살상 무기 개발을 "끔찍스러운 양심의 가책"¹⁶⁸⁾으로 받아들이는 것은 "그의 분열적 심리 상태"¹⁶⁹⁾를 반영하는 셈이 된다. 결국 오펜하이머는 이 작품의 아홉번째 장면의 마지막 진술에서 무력해진 자연과학자의 항변을 하고 있다:

"이 위원회의 견해와는 완전히 다르게 나는 질문을 던진다. 우리 물리학자들은 우리가 속한 정부에 대해서 (...) 때로는 너무 큰, 때로는 너무 확인할 수 없는 충성심을 내보여야 하는 것인지를 묻고 있다 (...) 우리는 우리의 연구물을 그 결과에 대해서 생각해보지 않고 군대에 넘겼을 때, 우리가 학문의 정신을 정말로 배반하지 않았는지 묻고 있다. 따라서 우리는 사람들이 학자의 연구 발견물을 지독하게 연구하는 그런 세계에 살고 있으며, 새로운 연구 발견물은 인류에게 새로운 죽음의 공포를 초래한다."¹⁷⁰⁾

이러한 오펜하이머의 과학자로서의 마지막 진술은 브레히트의 <갈릴레이 생애>의 14번째 장면에서 갈릴레이가 과학자로서 반성과 자기 비판의 말을 하는 것과 그 내용이 유사하다:

"학자는 지식을 위한 지식을 쌓아가는 것으로 (...) 만족할 때 학문은 절름발이가 될 것이다 (...) 학자들과 학문 사이의 심연이 너무나 커져서 여러분의 환호성은 우주적 경악의 외침으로 새로이 획득된 것에 대한 대답이 될 수가 있다 (...) 나는 내 직업을 배반하였다."¹⁷¹⁾

그런데 킵하르트는 이러한 브레히트의 과학자의 자기 비판적 성찰을 반복하거나 또는 프리드

167) so, 108 "Ich meine, daß Entdeckungen weder gut noch böse sind, weder moralisch noch unmoralisch, sondern nur tatsächlich. Man kann sie gebrauchen oder mißbrauchen."

168) so, 14 "Ich kenne niemanden, der nach dem Abwurf der Bombe nicht schreckliche moralische Skrupel gehabt hätte."

169) so, 14 "Es ist die Art von Schizophrenie, in der wir Physiker seit einigen Jahren leben."

170) so, 147 "Ganz anders als dieser Ausschuß frage ich mich infolgedessen, ob wir Physiker unseren Regierungen nicht zuweilen eine zu große, eine zu ungeprüfte Loyalität gegeben haben, gegen unsere bessere Einsicht (...) Wir haben die besten Jahre unseres Lebens damit verbracht, immer perfektere Zerstörungsmittel zu finden, wir haben die Arbeit der Militärs getan, und ich habe in den Eingeweiden das Gefühl, daß dies falsch war."

171) Bertolt Brecht, Leben des Galilei, in: GW 3, Frankfurt/M.1967, S.1340-1341 "wenn Wissenschaftler (...) sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden (...) Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte (...) Ich habe meinen Beruf verraten."

리히 뒤렌마트가 <물리학자>에서 자연과학자의 사회적, 도덕적 책임에서 자신들의 연구 결과를 감추기 위해서 일부터 정신병자로 가장하여 정신병원으로 도피하지만 결국 그들의 연구가 엉뚱하게도 인간에게 재앙을 끼칠 수 있는 결과가 되어 버리는 것과는 달리, 자연과학자들이 자본주의 사회에서 국가 이익과 학자의 정신적 자유와 도덕적 책임 사이의 갈등을 문제삼고 있으며, 더 나아가서 자본주의 민주체제하에서 과학자의 “정신적 자유와 개인의 책임의식이 지나치게 압박받고 있다”¹⁷²⁾는 것을 폭로하고 있다. 이에 대해서 증인 가운데 한 사람인 라비가 다음과 같이 말하고 있다: “난 크게 염려가 됩니다. 또 자신의 중요한 견해를 결정적으로 대변했기 때문에 한 학자가 법정앞에 서 있다는 것을 모든 학자들은 몹시 걱정한다고 생각합니다 (...) 그리고 우리들 중 누군가가 오펜하이머 박사와 같은 처지에 놓일 수가 있습니다.”¹⁷³⁾ 오펜하이머는 핵무기 개발 프로젝트에 협력한 것을 “악마의 작업”으로서 느끼고 있는데, 만약에 미국이 수소폭탄 개발을 지체하거나 하지 않음으로써 소련이 세계전략적 헤게모니를 쥐도록 내버려 두었다면 어떻게 되었는가하는 문제가 또한 제기될 수 있다. 이 점에서 킵하르트는 핵무기 개발의 도덕적 합법성과 당위성을 인정한다: “이 작품에서 오펜하이머 박사가 핵무기 개발에 참여한 것을 후회했다고 주장하는 부분은 아무 곳에도 없다. 히틀러가 핵무기 개발을 하기 전에 로스 알라모스 연구소가 핵무기를 개발한 것은 역사적으로 중요한 사업이었다고 하는 점 역시 전혀 의의가 없다. 물리학자들은 우리의 문명이 위협적인 야만적 나치로 부터 파멸되는 것을 막기 위해서, 그리고 히틀러에 의해서 시작된 전쟁을 가능한 조기에 끝내려는 목적을 가지고 있는 이 사업은 물리학자들에게 도덕적 합법성을 부여하고 있다.”¹⁷⁴⁾

그런데 <수소폭탄의 아버지>라고 불리는 실존인물 에드워드 텔러는 자신의 성장 과정에서 겪은 공산주의와 독재자에 대한 쓰라린 경험에서 이들의 세력을 무력화시키기 위해서 미국은 계속 군사적 우위를 누릴 수 있는 모든 전략 무기들을 개발해야만 한다는 입장을 지닌 과학자였다. 그는 제 2차 세계 대전 후 미국이 핵무기 개발을 지연하고 늦추는 것과 수소폭탄 개발 연구의 필요성을 경고하듯 지적했다.¹⁷⁵⁾ 텔러 뿐만 아니라 그 당시의 역사 배경에서 윈스턴 처칠은

172) Helmut Motekat, Das zeitgenössische deutsche Drama, Stuttgart 1977, S.76 “Die Absicht des Verfassers war (...) die Methoden eines kapitalistisch-spätbürgerlichen demokratischen Staates in ihrer rigorosen Unterdrückung geistiger Freiheit und persönlicher Verantwortung zu entlarven.”

173) so, 130-131 “Ich mache mir große Sorgen, ich glaube, die ganze Gemeinde der Wissenschaftler ist tief besorgt, daß hier ein Mann vor einem Tribunal steht, weil er entschiedene Ansichten entschieden vertreten hat (...) und jeder von uns kann morgen an der Stelle von Dr.Oppenheimer sein.”

174) Hg. Edgar Neis, a.a.O., S.64 “Es gibt im Stück keine Stelle, die behauptet, daß Dr.Oppenheimer seine Beteiligung am Bau der Atombombe bedauert habe. Es wird nicht bestritten, daß Los Alamos eine historisch bedeutende Unternehmung war, um die Atombombe zu entwickeln, ehe sie von Hitler entwickelt wurde. Die Physiker waren moralisch für dieses Unternehmen legitimiert, das den Zweck hatte, unsere Zivilisation vor dem Versinken in der drohenden Nazi-Barbarei zu bewahren und den von Hitler begonnenden Krieg sobald wie möglich zu beenden.”

175) Vgl. ebd., S.86 “Er wies warnend auf die vernachlässigte und schleppende

보수당 전당대회에서 다음과 같이 말했다: “깊은 슬픔에 잠겨서 말하건대, 평화를 유지하고 새로운 전쟁을 억제하기 위한 유일하고 안전한 토대는 현재 유지하고 있는 군사적 힘에 기초하여 있다는 것이 내 확신이다. 만약에 오늘날 미국의 보호 아래 핵무기 선취가 없었다면 서유럽이 소련을 막아낼 수 있는 현실적 수단이 없었을 것이다. 또 미국이 핵무기 개발을 포기했다면 그것은 곧 자유에 대한 살인죄가 되었을 것이다.”¹⁷⁶⁾ 이러한 당대의 시대 정치적인 분위기에서 앞으로 계속 미국이 전략적 우위를 지켜줄 무기들을 개발해야 하는가 하는 문제에서 과학자의 도덕적 양심과 인류에 대한 책임 의식은 그 지배 세력들과 충돌할 수 밖에 없는 것이다. 이러한 정치적 결정이나 심사숙고와는 상관없이 <오펜하이머 사건에서> 오펜하이머는 순수 학문연구에 몰입하겠다는 결정을 청문회 마지막 진술에서 내린다: “우리는 이제 우리의 본질적 과제로 돌아갑니다.”¹⁷⁷⁾ 여기서 말하는 본질적 과제란 순수 학문 연구에 몰입하는 것을 뜻하며, 과학자의 사회적 책임은 보류될 수 밖에 없는 것이다. 결국 오펜하이머에게 있어서 순수 학문 연구에 몰입하는 것이 과학자의 의무이기는 하지만 근본적 물음, 과학자는 국가에 충성해야 하는가 또는 인류 재앙을 막기 위해서 인류에게 충실해야 하는가 하는 문제는 끝내 풀리지 않은 채 남고 있다. 왜냐하면 연구의 한계들, 예를 들면 “핵무기가 사용되는 것을 억제하기 위해서 그것을 개발했다”¹⁷⁸⁾라고 했으나 실제로는 군사적으로 사용되는데 기여했기 때문이다. 이런 점에서 라이너 테니는 다음과 같이 말한다: “오펜하이머는 갈릴레이가 아니다: 권력을 쥔 자들에게서 학문이 남용되는 것을 막고 인류의 안녕만을 위해 봉사할 수 있도록 한다는 학문에 대한 인식, 그런 최소한의 가능성도 그에게는 제시되어 있지 못하다.”¹⁷⁹⁾ 오펜하이머의 순수 학문 연구에로의 몰입이라는 해결은 앞서 제기된 문제에 대한 해결이 되지 못하며 “과학자의 책임은 그의 연구 성과로 끝나는 것이 아니라 그것이 실제 적용 영역에 까지 미친다. 그러나 자연과학자는 이것이 남

Atomwaffenentwicklung in den Vereinigten Staaten hin und auf die Notwendigkeit, die Forschungsarbeiten in Richtung auf eine Wasserstoffbombe voranzutreiben.”

176) ebd., S.90 “Es ist meine Überzeugung - und ich sage es mit tiefer Trauer -, daß die einzige sichere Grundlage zur Erhaltung des Friedens und zur Verhütung eines neuen Krieges gegenwärtig auf Stärke beruht. Gäbe es heute nicht einen Vorrat an Atombomben in der Obhut der Vereinigten Staaten, so gäbe es kein Mittel, die Unterjochung Westeuropas durch die Sowjets aufzuhalten. Wenn die Vereinigten Staaten zum gegenwärtigen Zeitpunkt im Vertrauen auf irgendeine papierene Vereinbarung zustimmen würden, ihren Vorrat an Atombomben zu vernichten, so würden sie sich des Mordes schuldig machen an der Freiheit des Menschen.”

177) so, 147 “Wir haben die Arbeit des Teufels getan, und wir kehren nun zu unseren wirklichen Aufgaben zurück.”

178) so, 15 “Wir haben sie gebaut, um zu verhindern, daß sie verwendet wird.”

179) Rainer Taeni, Heinar Kipphardt. In der Sache J.Robert Oppenheimer, in: Hg. Manfred Brauneck, Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart, Bamberg 1972, S. 272 “Oppenheimer ist kein Galilei: ihm bietet sich nicht die geringste Möglichkeit, die Erkenntnisse der Wissenschaft dem Mißbrauch der Macht habenden zuentziehen und ausschließlich dem Wohle der Menschheit dienstbar zu machen.”

용되지 않도록 억제할 힘을 가지고 있지 않다.”¹⁸⁰⁾ 이 점에서 오펜하이머는 청문회에서 다음과 같이 말한다: “우리는 전문가로서 우리에게 요구했던 것을 해냈소. 하지만 우린 실제로 원폭투하를 결정하지는 않았소.”¹⁸¹⁾

〈오펜하이머 사건에서〉 극 줄거리의 장면 연결은 연대기적 시간 순서에 따라서 이행되고 있는데, 이러한 극 구성은 대단히 정적으로 이뤄져 있으며, 각 장면 앞에 영사막이나 녹음된 목소리를 통해서 시각적, 청각적 내용 삽입을 시도하고 있고, 이것은 피스카토르가 이미 20년대 〈정치극〉에서 시도한 무대 연출 수단들과 브레히트의 〈서사적 기법〉을 혼용한 방식인데, 이러한 영사막 투사의 방법은 브레히트의 〈서사극〉의 의미에서 관객으로 하여금 문제 의식을 강화시키는 비평적 거리감을 부여하고 있다. 이러한 기능에 대해서 헬무트 모데카트는 다음과 같이 말하고 있다: “영화필름, 사진, 영사막 투사등과 같은 (...) 극 중 내용 삽입은 ‘기록극적 시대극’의 특성뿐만 아니라 관객들의 세계관, 정치관, 그것의 변화를 겨냥하는 연극이 되게끔 하고 있다.”¹⁸²⁾

〈오펜하이머 사건에서〉는 1960년대의 기록극 가운데 유일하게 그 이후에도 상연되는 작품 가운데 하나이며, 이 작품의 주제는 1980년대의 문제까지도 적용해 볼 수 있는데, 즉 국가 안보와 개인적 자유의 상충관계에 적용해서 그 주제가 유효하다. 이 점에서 리볼트는 그 주제적인 내용을 다음과 같이 지적한다: “오펜하이머라는 인물이 지닌 한계점은 관객에게 미국정부에 충성하는 것과 인간에 충실하는 것 사이의 갈등이 개인적으로 풀릴 수 없는 과학자의 상황임을 뚜렷하게 보여주고 있다.”¹⁸³⁾

4. 유태인 화살과 현실 인식 : 바이스의 〈수사〉

바이스는 〈수사〉에서 호흐후트의 〈신의 대리인〉과는 다르게 대량학살 장소였던 아우슈비츠를 드라마의 중심축으로 세우고 있으며, 바이스가 이 작품을 〈오라토리움〉 형식이라고 명명한 이유

180) Rolf-Peter Carl, Dokumentarisches Theater, in: Hg. Manfred Durzak, Die deutsche Literatur der Gegenwart, Stuttgart 1976, S.102 “Die Verantwortung des Wissenschaftlers endet nicht bei seinen Forschungsergebnissen: sie erstreckt sich auch auf den Bereich der praktischen Anwendung: er hat jedoch nicht die Macht, einen Mißbrauch zu verhindern.”

181) so, 13 “Wir machten als Fachleute die Arbeit, die man von uns verlangte. Aber wir entschieden damit nicht, die Bombe tatsächlich zu werfen.”

182) Helmut Motekat, Das zeitgenössische deutsche Drama, Stuttgart 1977, S.74 “Alle mit Hilfe von Bühnentechnik, Filmen, Fotos, Tonbändern eingesetzten Ergänzungen des Schauspiels (...) sind in der von Kipphardt konzentriert gesteuerten Anwendung charakteristisch nicht nur für das (dokumentarische Zeitstück), sondern für das aufweltanschaulich-politische Meinungsbildung bzw. -veränderung des Zuschauers abzielende moderne Drama überhaupt.”

183) Otto F. Riewoldt, Von Zuckmayer bis Kroetz, Die Rezeption westdeutscher Theaterstücke durch Kritik und Wissenschaft in der DDR, Berlin 1978, S.168 “Zugleich sollte die Beschränktheit der Figur des Oppenheimer dem Zuschauer einsichtig gemacht, der sich für diesen Wissenschaftler auftretende Widerspruch zwischen seiner Loyalität zur US-Regierung und der Loyalität gegenüber der Menschheit als für ihn individuell nicht lösbar gezeigt werden.”

는 그에게 있어서 합창극과 연극 사이의 경계에 이 작품이 놓여 있음을 뜻하는 것이다. 또한 묘사가 불가능한 것을 묘사하는 것, 즉 아우슈비츠는 직접적으로 묘사된 것이 아니라 그 사건들이 일어난 후 20년이 지난 다음 프랑크푸르트 재판의 관점에서 묘사되고 있다. <수사> 서언에서 바이스는 이 작품의 상연시 프랑크푸르트 법정을 재현하려는 어떠한 시도도 가능하지 않다고 경고한다. 왜냐하면 그런 재구성은 “무대 위에서 집단 수용소의 묘사가 불가능한 것처럼 이것도 불가능한 일이기”¹⁸⁴⁾ 때문이라고 말하고 있다. 따라서 아우슈비츠는 거리를 취한 보고 형식으로 살아남은 자의 진술로서 묘사되고 있는데, 이런 묘사 형식은 판사, 검사, 변호사, 피고, 증인으로 이뤄진 법정극으로서 과거 역사 사건에 대한 비판의식 뿐만 아니라 64년과 65년 현재와도 관련되어 있는 문제들을 주목케 하고 있다. 바이스의 아우슈비츠 극에는 분명한 역사적 판결이 들어 있는데 “그것은 드라마에서 생생하게 오늘날의 관점에서 판결내릴 수 있는 독일 역사이며 따라서 그것은 과거의 묘사가 아니라 과거가 다시 되살아난 현재의 묘사이다.”¹⁸⁵⁾

이 작품 전체에서 바이스는 아우슈비츠를 “상상이나 생각으로 접근하는 것이 아니라 냉정한 진술”¹⁸⁶⁾로 묘사하고 있으며, 외형적 오라토리오의 막은 소주제 중심의 11개 합창으로 이루어져 있다. 각 합창은 다시 3장으로 이루어졌는데, 이것은 특히 단테의 신곡 가운데 <지옥>편의 33개의 장면이 바이스가 묘사한 아우슈비츠의 상황과 비교해 볼 수 있다. 단테의 지옥에서는 초월적 세계에서 죄를 진 자는 그들의 행위에 대한 벌을 받지만 아우슈비츠는 현세의 지옥이며, 이곳에서 죄없는 자들이 잔혹한 벌을 받는다: “시체들이 겹겹이 쌓여 있었다/ 문가와 기둥 근처에/ 젓먹이들/ 아이들과 병든 자는 맨 바닥에/ 그 위에 여자들/ 그리고 맨 위에 가장 힘센 남자들/ 이것은 사람들이/ 서로 짓밟고/ 서로 기어오르려 했다는 것을 설명해줬다/ 왜냐하면 가스가 처음에 아주 지독하게/ 바닥에서 위로 흘러들었기 때문이었다”.¹⁸⁷⁾ 이러한 아우슈비츠 수용소는 폭력과 고통의 세계였으며, 또 아우슈비츠는 문학적으로 묘사가 불가능한 영역이라는 문학적 의견들이 있었으나 피스카토르는 문학적 우회로를 거친 아우슈비츠에 대한 묘사가 가능하다고 보

184) Peter Weiss, Die Ermittlung, in: Stücke I, Frankfurt/M.1976, 이 작품은 이하 er로 칭함, S. 259 “Bei der Aufführung dieses Dramas soll nicht der Versuch unternommen werden, den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt wurden, zu rekonstruieren.”

185) Gespräch mit Peter Weiss, in: Materialien zu Peter Weiss' <Marat/Sade>, Frankfurt/M 1967, S. 103 “Es ist die deutsche Geschichte, die im Drama lebendig und aus heutiger Sicht beurteilt wird, es ist also auch nicht Schilderung der Vergangenheit, sondern Schilderung der Gegenwart, in der die Vergangenheit wieder lebendig wird.”

186) Heinrich Vormweg, Peter Weiss, München 1981, S.84 “Über Vorstellung und Phantasie kein Zugang mehr zu dieser Hölle, nur über karge Aussagen.”

187) er, 437 “Die Leichen lagen übereinandergedrängt/ in der Nähe der Tür und der Säulen/ und zwar lagen Säuglinge/ Kinder und Kranke unten/ darüber die Frauen/ und ganz oben die kräftigsten Männer/ Dies war so zu erklären/ daß die Menschen sich gegenseitig niedertraten/ und aufeinanderklatterten/ weil das Gas sich anfangs am stärksten/ in Bodenhöhe entwickelte” .

았다: “〈수사〉는 사건들을 걸러낸 재판의 압축이다 (...) 이 재판은 수용소와는 다른 현실이기 때문에 연극적 묘사가 가능하다.”¹⁸⁸⁾

바이스는 그의 초기 산문 〈도주 순간〉(1960/61)에서 집단 수용소에 대한 맨 처음 기록 영화에 대한 반응을 썼으며, 〈나의 고향〉(1964)에서도 아우슈비츠의 현장 방문 때 느꼈던 그의 생각들을 적어놓았다. 이에 비해서 〈수사〉에서 아우슈비츠의 참상이 문학적 형식으로 맨 처음 묘사되었고, 신문집의 단편적 집단 수용소 묘사와는 달리 바이스는 〈수사〉에서 많은 기록자료와 기록 자료의 신빙성을 의무화하였다. 따라서 이 작품은 “법정 재판에서 이루어졌던 사실 내용 이상의 어떤 내용도 포함하고 있지 않다.”¹⁸⁹⁾

프랑크푸르트에서 있었던 아우슈비츠 관련 재판은 1963년 12월 부터 1965년 8월까지 182일간 계속되었는데, 이 재판 과정이 3시간짜리 드라마의 기본 뼈대가 되었다. 350여명 이상의 증인들이 드라마 작품에서는 9명의 익명 인물로, 그리고 수 많은 법정 관리들은 한 사람의 변호인, 한 사람의 검사, 그리고 한 사람의 판사로 구현되었다. 피고의 숫자는 18명으로 줄여졌으며 그들의 이름은 “법정 앞에 결코 나타날 수 없는 수 많은 사람들을 죄짓게 만든 체제에 대한 상징으로서”¹⁹⁰⁾ 존재할 뿐이다.

바이스는 자신의 프랑크푸르트 재판 참관기, 신문 기사, “특히 ‘프랑크푸르트 알게마인 신문’에 기고한 베르트 나우만의 보고를”¹⁹¹⁾ 작품의 소재 원천으로 삼았다. 바이스의 작품에서 모든 진실은 재판 과정이나 재판에 대한 예비 조사 자료에 근거하고 있는데, 실제 프랑크푸르트 재판에서는 사회적 배경을 수사한 것이 아니라 개별 피고들의 오늘날 증명할 수 있는 구체적 죄상에 대해서 다루었다. 그러나 바이스는 단순히 그 재판을 재현하거나 모사하려는 창작 의도에서가 아니라 그러한 범죄가 가능할 수 있었던 사회적 배경에 대해서 이 재판 기록 자료에 의거해서 문학적으로 형상화한 것이다. “그러한 수용소가 형성될 수 있는 사회의 역할에 대해서 이 작품의 중심 장은 암시하고 있다. 여기서 다른 관점에서 〈기업의 자유〉라고 불리워지는 착취 구조의 결과가 다루어지고 있다.”¹⁹²⁾ 따라서 인종 차별주의와 유태인 배척주의 주제는 이 작품에서 아무

188) Erwin Piscator, Zeittheater, S.357 “Die Darstellung von Auschwitz darf nie Selbstzweck sein, soll nie überhaupt möglich sein. Die 〈Ermittlung〉 ist die Konzentration des Prozesses, der die Ereignisse filtert (...) Da der Prozeß eine ganz andere Realität ist als das Lager, ist seine theatralische Darstellung möglich.”

189) er. 259 “Dieses Konzentrat soll nichts anderes enthalten als Fakten, wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache kamen.”

190) er. 259 “Sie leihen dem Schreiber des Dramas nur ihre Namen, die hier als Symbole stehen für ein System, das viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Gericht nie erscheinen.”

191) Heinrich Vormweg, a.a.O., S. 95 “Peter Weiss hat, sich vor allem auf die Berichterstattung Bernd Naumanns in der 〈Frankfurter Allgemeinen Zeitung〉 stützend” .

192) Antwort auf eine Kritik zur Stockholmer Aufführung der 〈Ermittlung〉, in: Peter Weiss, Rapporte 2. Frankfurt/M. 1971, S. 47 “Ein zentraler Abschnitt des Stücks weist auf die Rolle der Gesellschaft hin, in der solche Lager entstehen können. Es

런 역할을 하지 않으며 피고의 심리 또한 고려 대상이 못된다. 관객은 다만 아우슈비츠를 가능케 했던 사회적 경제적 지배 구조에 대해서 주목하게 된다.

이 작품에서 수용소와 기업과의 공생 관계는 다섯 번째 <틸리 토플러의 죽음에 대한 합창>에서 잘 나타나 있다. 검사와 증인 1 사이의 대화에서 “전문 인력은 일당 4마르크/ 비숙련공은 3마르크”¹⁹³⁾의 노임이 주어졌고, 이것은 죄수들을 수감한 수용소 당국에 지불되었음이 드러나고 있다. 여기서 인간은 단지 노동력으로서 고찰되고, 이 때의 인간은 쉽게 교체되며, 이윤 확대 수단으로서 쓸모가 있을 뿐이다. 바이스는 프랑크후르트 재판에서 다루어진 사실범위에서 기업과 수용소와의 경제적 상호 수혜 관계를 묘사하고 있다. 그런데 수감자들의 값싼 노동력과 그 임금 착취로 과거에 많은 부를 축적했고, 오늘날까지 살아남은 수용소 협력자는 노년의 조용하고 아름다운 삶을 만끽하고 있다. 이 예의 대표로서 증인 2는 명예 퇴직금을 기업으로부터 받으면서 지금은 취미 생활을 하며 지내고 있다: “전 도자기 그림 판화/ 농가의 골동품을 수집하고 있습니다”.¹⁹⁴⁾

작품에서 독일 기업과 당시 나치 세력과의 연관성이 특히 집중적으로 증인 1과 2에 의해서 진술되는데, 그들은 수용소 체제의 협력자였을 뿐만 아니라 지금도 편안한 여생을 사는 사람들이다. 이들의 경우는 피고와 증인의 역할 차이점이 거의 드러나지 않으며, 피고와 증인은 다 같이 그 당시 체제의 희생자들과는 작가의 관점이 들어있다: “그들은 항상 자신의 의무만을 행하였다고 반복했다. 우리에게 이것이 진부하게 들릴지도 모른다. 그러나 그것은 중요한 사실이다. 그러면 이들이 무엇 때문에 이런 태도를 포기하지 않았는가? 그것은 그들이 다른 사람들과 더불어 살았던 사회 질서의 자연스러운 결과가 그들의 행동이었기 때문이었다 (...) 그들은 어떻게 대량 학살에 관여할 수 있었는가? 그것은 대량 학살이 합법적이기 때문이었다.”¹⁹⁵⁾ 또한 바이스는 수용소 체제 협력자였던 증인 1과 2를 피고석에 세우지 않은 이유로 그들이 “살고 있는 사회 질서가 근본적으로 변화되지 않았기 때문에 오늘날도 여전히 그들은 옳은 것을 그 당시 행하였다”¹⁹⁶⁾고 믿는 사람들이라는 점을 들고 있다.

wird ausgesprochen, daß es sich hier nur um die letzte Konsequenz eines Systems der Ausbeutung handelt, das von einem andern Gesichtspunkt aus schönfärberisch <Freies Unternehmertum> genannt wird.”

193) er. 347-348 “Für einen Facharbeiter wurden 4 Mark/ pro Tag gezahlt/ für einen ungelernten Arbeiter 3 Mark (...) An die Lagerverwaltung/ Die hatte ja für die Verpflegung der Häftlinge/ zu sorgen” .

194) er. 350 “Ich sammle Porzellan Gemälde und Stiche/ sowie Gegenstände bäuerlichen Brauchtums” .

195) Peter Weiss, Rapporte 2, S.45 “Sie wiederholten ständig, daß sie nur ihre Pflicht taten. Für uns mag das banal klingen. Aber es ist ein wichtiges Faktum. Warum gaben sie diese Haltung nicht auf? Weil ihre Handlungen die natürliche Folge einer Gesellschaftsordnung waren, in der sie, zusammen mit vielen andern, lebten. Die Angeklagten waren Durchschnittsmenschen (...) Wie konnten sie gleichzeitig an einem Massenmord teilnehmen? Weil der Massenmord legitim wurde” .

196) ebd., S. 47 “Sie können auch heute noch glauben, daß sie das Richtige taten, weil

증인 1은 기차 도착과 출발을 점점하는 일을 그 당시 맡았으며 오늘날은 철도청에서 근무하고 있다. 그는 그 당시 수용소 체제 유지에 필요한 산업들, "IG/ 크루프와 지멘스 지사가"¹⁹⁷⁾ 있었음을 증언한다. 증인 2 역시 그 당시 역장으로서 철도 관련 책임을 맡고 있었는데 하륙장 끝에 있는 굴뚝에서 나오는 연기를 보고는 인간 소각장이 아니라 수용소에 수용된 인원을 위해서 빵 굽는 것이라고 간주하였다: "전 생각했습니다/ 그것은 빵 생산실이었다고/ 거기서 밤낮으로 빵을 굽는다는 말을/ 들었습니다/ 그 곳은 정말 큰 수용소였으니까요"¹⁹⁸⁾

증인 3과 4의 진술에서 하륙장 끝의 소각장에서 사람들이 화장되어서 그 연기가 나오고, 기차역에 도착 즉시 왼쪽 오른쪽으로 분류되어 가족들이 서로 헤어졌음을 진술한다. 다시 말하면 노동할 수 있는 자는 오른쪽으로, 노동 능력이 없는 자는 왼쪽으로 나뉘어, 노동력이 인정되면 얼마간 생존 기회가 주어졌고 그렇지 못하면 죽음의 길로 즉시 보내졌던 것이다.

하륙장에서 노동력 분별은 의사에 의해서 이루어졌다: "사람들이 일렬로 세워져서/ 의사들이 / 누가 일할 수 있는가/ 누가 일할 수 없는가를 정했다"¹⁹⁹⁾ 이에 대해서 피고 8 호프만이 자세하게 그 분류 과정에서 일할 능력이 없는 사람들은 가스실로 보내졌음을 진술하는데 기차에 실려 온 사람 중 평균 3분지 1은 가스실로 보내졌고, 호프만은 일할 능력이 없는 사람을 슬쩍 일할 능력이 있는 쪽으로 밀어보낸 적이 있음을 덧붙인다.

피고 15 비쇼프는 그 분류과정에서 소란이 일자 그것을 잠재우기 위해서 총을 쏘서 무고한 5명 내지 6명을 죽게 한 혐의를 받고 있으나, 증인의 분별력이 약해서 직접적으로 용의자로 밝혀지지 못하고 단순 가담자로 나오고 있다. 이들 피고들과는 반대로 피고 13 바레츠키는 하륙장에서 잔인하게 아이를 살해한 혐의가 증인 8에 의해서 드러난다: "내릴 즈음 한 아기가 태어나서 / 난 그 아기를 옷으로 감싸서/ 그 어머니 곁에 아기를 뉘었죠/ 바레츠키는 지팡이로 나를 가르키면서 나와 그 부인을 후려했죠/ 난 그 오물덩어리로 거기서 뭐하는 것이냐라고/ 그가 소리쳤고/ 그 아기를 발로 짓밟아버리고는/ 10미터쯤 앞으로 걸어 갔습니다/ 그리고 나에게/ 그 오물을 이리로 가져오라고 명령했습니다/ 그런데 그 아기는 죽어 있었습니다"²⁰⁰⁾

하륙장에서 노동력 분류 심사과정에 관여했던 세 명의 의사 피고 4 프랑크, 피고 5 샤츠, 피고 6 루카스는 학살 책임 추궁에 대해서 자신들은 강제로 끌려왔으며 수용소의 임무는 개인의 힘으

die Gesellschaftsordnung, unter der sie leben, sich nicht grundsätzlich geändert hat."

197) er. 263 "Es waren Niederlassungen/der IG Farben/ der Krupp- und Siemenswerke".

198) er. 265 " Ich dachte mir/ das sind die Bäckereien/ Ich hatte gehört/ da würde Tag und Nacht Brot gebacken/ Es war ja ein großes Lager" . 199) er. 269 "Die Leute wurden aufgestellt/ Dann bestimmten die Ärzte/ wer arbeitsfähig war/ und wer zur Arbeit nicht infrage kam" .

200) er. 275 "Beim Abladen wurde ein Kind geboren/ Ich wickelte es in Kleidungsstücke/ und legte es neben die Mutter/ Baretzki kam mit dem Stock auf mich zu/ und schlug mich und die Frau/ Was tust du mit dem Dreck da/ rief er/ und gab dem Kind einen Fußtritt/ so daß es 10 Meter fortflieg/ Dann befahl er mir/ Bring die Scheiße hierher/Da war das Kind tot".

로 거역할 수 없었다고 진술한다. 이 세 사람 가운데 피고 6 루카스는 단호하게 자신은 의사로서 인간 생명을 존중하는 본분을 망각함이 없이 실천에 옮겼다고 진술한다. 아울러 그 당시 그는 “달리 어떻게 할 수가/ 없었다”²⁰¹⁾고 생각한다. 그런데 작업 능력 분류 과정에 참여하거나 책임을 맡았던 의사, 보초들은 이 곳으로 끌려온 수 많은 사람들의 돈, 보석, 귀중품이나 물건을 가져갔으며, 그것들은 “수백억의 가치를 지닌 것들이었다.”²⁰²⁾ 그 밖의 모든 물건들은 제국은행으로, 특히 제국재무청으로 유입되었고 금속이나 시계는 군대로 보내져서 무기 제조의 재료로 사용되었다.

열악한 수용소 상황과 수감자들에 대한 처우에 대해 여자 증인 4와 5, 증인 3, 6, 7에 의해서 진술된다. 그들은 하루 평균 1000 내지는 1300 칼로리를 섭취하였는데, 중노동자의 칼로리량이 약 4800이 되어야 하는 점에 비추어볼 때 대단히 부족한 양이다. 허약 증세는 졸립고, 의욕 부진 등으로 나타났으며 “육체적 쇠약은/ 정신적 피곤을 동반하였다”.²⁰³⁾ 이러한 음식 불량 상태에서는 “수감자들이 평균 서너달을/ 넘겨 살 수가 없었다”.²⁰⁴⁾ 이러한 수용소 상황에서 증인 8은 최수 의사로서 어떻게 그가 살아남을 수 있었는지를 다음과 같이 진술한다: “첫째 주에/ 내무 부서 임무를 맡은 사람은/ 특별임무라든가/ 수용소 보조 협력자로/ 임명됨으로써/ 살아남을 수가 있었소”.²⁰⁵⁾

피고 16 브로드스는 수감자들을 잔인하게 때려서 치사케한 혐의를 받았고, 피고 18 베드나렉은 어느 겨울 체조 시간에 차거운 냉수 샤워기 앞에 수감자들을 서 있게 하여 죽게 했으며, 특히 “성스러운 카дук 박사님”²⁰⁶⁾으로 불리웠던 피고 7 카дук은 지팡이 높이뛰기로 생사를 가늠하는 유희를 하였다: “카дук이 환자 병동에서/ 수 많은 수감자들을 끌어낼 때/ 저는 그 곁에 있었습니다/ 그들은 세탁실에서 옷을 벗고/ 줄을 지어서/ 카дук 앞을 지나 걸어가야만 했습니다/ 그는 산책 지팡이를/ 그들 앞 약 1미터 높이로 세웠습니다/ 그들은 그 위를 뛰어넘어야만 했습니다/ 누군가 그 지팡이를 뛰어넘다 건드리는 사람은/ 가스실로 보내졌죠/ 뛰어넘기에 성공한 사람에게는/ 뼈가 으깨어질때까지 매질을 했죠/ 자 이제 다시 한번이라고/ 카дук이 소리쳤고/ 두번 째는 성공할 수가/ 없었습니다”.²⁰⁷⁾

201) er. 279 “Ich sehe auch heute noch nicht/ wie ich es damals/ hätte anders machen sollen” .

202) er. 281 “In der Effektenkammer ergaben sich/ bei der Zusammenrechnung/ Milliardenwerte” .

203) er. 293 “Die körperliche Abzehrung/ war von einer geistigen Erschöpfung begleitet” .

204) er. 293 “Im Durchschnitt vermochte ein Häftling/ nicht länger als 3 bis 4 Monate zu leben” .

205) er. 293 “Überleben konnte nur der/ dem es während der ersten Wochen gelang/ irgendeinen Innendienst zu bekommen/ sei es durch eine Spezialistentätigkeit/ oder durch die Ernennung/ zu einer Hilfsfunktion/ Für einen Funktionshäftling/ der sich darauf verstand/ seine Vorzugsstellung auszunutzen/ war im Lager praktisch alles zuerhalten” .

206) er. 296 “Der heilige Dr. Kaduk”

207) er. 297 “Ich war dabei/ als Kaduk Hunderte von Häftlingen/ aus der

또 피고 2 보거가 심문을 하면서 상대방이 대답하지 않으면 손에 들고 있던 열쇠꾸러미로 얼굴을 때리거나 그래도 안되면 "입열게 하는 기계"²⁰⁸⁾로 고문을 가하겠다고 위협했다. 사실 이것은 실제 기계가 아니라 그의 잔인한 고문 기술 방법으로서 신체의 특정 부위를 매질하거나 괴롭히는 것이었다. 보거의 잔인성에 대해서 증인 8이 다음과 같이 진술한다: "그는 나에게 먹이라고 명령했습니다/ 수감으로 두 손이 묶여 있었기 때문에/ 전 할 수가 없었죠/ 그러자 보거는 제 얼굴을 점시에 갖다 대었습니다/ 전 꿈치를 입안으로 삼켜야만 했는데/ 그것은 너무 짜서 도루토해내졌습니다/ 전 제가 토해 낸 것과 남은 꿈치를/ 활아먹어야만 했습니다".²⁰⁹⁾ 피고 보거는 그 당시 죄수들을 확대한 혐의에 대해서 "단호하게 아니오"²¹⁰⁾라고 말하였고 판사가 위에 언급한 기구를 다루어보았는지를 물었을 때야 비로소 그의 "책임하에/ 벌을 주어야 하는 경우"²¹¹⁾에는 채찍질을 해었다고 인정한다.

다섯 번째 <릴리 토플러의 죽음에 대한 합창>과 여섯 번째 <보병대장 슈타르크에 대한 합창>은 대단히 대조적 요소를 지니고 있다. 릴리 토플러는 수용소 체제에 반대하다가 희생되었던데 반해 피고 12 슈타르크는 그의 교육과정이나 경력에서 보여주듯이 지식인으로서 인문주의자이며 스스로 나치 정책과 그 이념의 적극적 동조자였다. 그는 이상주의적 생각을 품고 나치가 되었고, 사관학교에서 독일 민족의 우월성과 충성하는 법을 배웠을 뿐만 아니라 공산주의자, 여자와 아이들을 살해하는데 주저하지 않았다. 특히 러시아 전쟁 포로는 극단적 정치 입장을 지닌 자들로서 "수용소의 안전을 위협하기 때문에/ 그러한 세계관을/ 없애는 것이 중요한 일"²¹²⁾이라고 슈타르크는 생각한다. 여느 피고들과는 달리 슈타르크는 수용소 상황에 대해서 유일하게 자세히 묘사한다: "수용소 외곽의 큰 화덕들은/ 1942년 여름에야/ 가동되었고/ 그 때까지 옛 수용소의 화덕이/ 사용되었습니다".²¹³⁾ 슈타르크는 잔인한 인간 학살에 가담하면서 다른 한편으로는 피해의 인문주의에 심취하고 수감자들과 토론하기를 즐겼다. 이 점에서 "슈타르크는 제 3 제국 과시

Krankenstation holen ließ/ Sie mußten sich in der Wäscherei ausziehen/ und in einer Reihe/ an Kaduk vorbeilaufen/ Er hielt den Spazierstock in der Höhe/ von etwa einem Meer vor sie hin/ Sie mußten darüber springen/ Wer den Stock berührte/ kam ins Gas/ Wem der Sprung über den Stock gelang/ wurde geschlagen bis er zusammenbrach/ Jetzt spring noch einmal/ rief Kaduk/ und zum zweiten Mal/ gelang es nicht mehr".

208) er. 310 "die Sprechmaschine"

209) er. 316 "Er befahl mir zu essen/ Ich konnte nicht/ denn meine Hände waren mit Handschellen gefesselt/ Da stieß Boger mein Gesicht auf den Teller/ Ich mußte die Heringe in mich hineinschlingen/ Sie waren so versalzen daß ich erbrach/ Ich mußte das Erbrochene und den Rest der Heringe/ aufschlecken".

210) er. 320 "bestimmtes Nein"

211) er. 320 "In gewissen Fällen/ hatte ich sie anzuordnen/ Ausgeführt wurde die Strafe/ von den Funktionshäftlingen/ unter meiner Aufsicht".

212) er. 365 "Es handelte sich um die Vernichtung/ einer Weltanschauung/ Mit ihrer fanatischen politischen Einstellung/ gefährdeten diese Gefangenen/ die Sicherheit des Lagers".

213) er. 361 "Die großen Krematorien der Außenlager/ wurden erst im Sommer 1942/ betriebsfähig/ Bis dahin wurde das Krematorium/ des alten Lagers benutzt".

즘 이데올로기에 현혹된 지식청년층의 대다수에 대한 한 전형이다.”²¹⁴⁾ 슈타르크는 오늘날까지도 자신의 이데올로기 허상을 전혀 깨닫지 못하고 있으며 또한 자신의 과거를 비판적으로 극복할 준비가 전혀 되어 있지 않다. 수용소에서 총살, 의약품과 독가스에 의해서 학살된 사례에 대한 경우로서 피고 2 보거는 수용소의 검은 벽 앞에 수감자들을 세우고 총살한 혐의를 받고 있으며, 피고 9 클레르는 환자 죄수들과 다른 죄수들에게 폐놀 주사를 놓아서 치사케한 혐의를 받고 있다. 이에 대해서 클레르는 수용소 협력 죄수로서 그의 임무는 “질서와 청결/ 환자 등록/ 환자 돌보기”²¹⁵⁾였다고 주장한다. 그는 몇 번 수용소 의료 체제에 대해서 저항하는 마음이 있었으나, 그러한 그의 저항 의사는 제대로 실천될 수 없었음도 덧붙인다: “우리는 모두 의무라는 옷을 입고 있었습니다/ 우리는 죄수들과 마찬가지로/ 번호가 매겨진 사람들이었습니다”.²¹⁶⁾ 이러한 진술에서 알 수 있듯이 몇몇 증인이나 피고들은 당시의 지배 질서를 거부하는 심정이나 생각이 있었으나 전혀 설득력이나 힘을 지닐 수가 없었다. 이것은 암시적으로 오늘날 독일 사회에 대해서 “반대 입장을 지닌다는 것이 얼마나 어려운 일인가 그리고 보수적 군중에 반대해서 편견과 프로파간다로 부터 벗어난다는 것은 불가능하다는 점이 일종의 평행선으로 울리고 있다.”²¹⁷⁾

이러한 집단 학살 이외에도 방공호 안에서 기아와 갈증으로 죽게 만드는 처벌이 있었음이 드러난다. 먹을 것이 없으니까 자신의 신발을 씹어먹고, 목이 말라서 자신의 오줌을 마시기도 하다가 결국 2주 후에 죽고 말았다고 진술되며, 이러한 처벌을 감행한 사람은 피고 14 설라게라고 증인 8에 의해서 지목된다.

한편으로 가스실은 “목욕실과 소독실”²¹⁸⁾이라고 사람들을 안심시키면서 대량학살 장소가 되었는데, 그들은 “현기증과 심한 역겨움/ 호흡기관이 마비되면서”²¹⁹⁾ 죽어갔다. 죽은 시체는 다시 불구더기 화덕에 던져져서 불태워졌다. 이 화덕 역시 기업에 의해서 제조되었고, 아울러 수용소 체제와 기업의 공생관계에서 뇌물과 부정한 방법으로 수용소 협력자의 부가 쌓여갔다: “어디서 돈이 오는지/ 그 돈으로 피고 카페지우스는/ 전쟁 후 곧 바로/ 자신의 약국과/ 부티크를 차렸소

214) Ingeborg Schmitz: Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der <Ermittlung> zu <Hölderlin>. Frankfurt/M. 1981, S.87 “Stark ist ein typisches Beispiel für den großen Teil der von der faschistischen Ideologie verführten akademischen Jugend im Dritten Reich. Bis in die Gegenwart hinein ist Stark Opfer dieser Ideologie.”

215) er. 391 “für die Ordnung und Sauberkeit/ für die Registrierung/ für die Verpflegung der Patienten”

216) er. 393 “Wir waren doch alle in der Zwangsjacke/Wir waren doch genau solche Nummern/ wie die Häftlinge” .

217) Peter Weiss, Rapporte 2. S.48 “Hier mag auch die Parallele aufklingen, wie schweres heute noch eine westdeutsche Opposition hat, und wie unmöglich es erscheint, sich gegen die kompakte und konservative Masse von Vorurteilen und Propaganda aufzulehnen.”

218) er. 433 “BADE- UND DESINFIZIERUNGSRAUM”

219) er. 436 “Es weckte Schwindel und starke Übelkeit/ und lähmte die Atmungsfunktionen” .

/ 카페지우스 부티크에서 아름답게 손질 받으십시오/ 이것이 그 선전 광고였죠”.²²⁰

이러한 과거 역사에 대해서 피고 1 물카는 과거의 역사에서는 모두가 죄인이며 그 역사를 이제 와서 다시 들추지 말자고 변명한다: “오늘날/ 우리 국가가 다시/ 지도적 위치로/ 부상하였기 때문에/ 오래 전에 시효가 지난 것으로서/ 간주해야 했던/ 비난들 보다는/ 오히려 다른 문제들에 전념해야만 할 것입니다”.²²¹⁾

이 작품에서 피고들은 비인간성을 지닌 사람들로서 묘사되는 것이 아니라 “그들이 속한 사회 체제하에서는 그런 행동 방식들이 지극히 정상적이기 때문에 그런 범죄를 저지를 수 있었던 평범한 시민들이다.”²²²⁾ 18명의 피고들은 한결같이 죄상을 부인하거나 또는 명령에 따라 임무를 이행했다거나, 의무를 다했다거나, 그에 대한 권한이나 책임이 없었다거나, 그것에 대해서 물랐거나 등으로 책임을 회피하거나 전가하였다. 이 상투적 언어는 그들의 책임 영역을 좁게 한정시키거나 제 3제국을 이미 지난 잊혀진 역사라는 것을 강조하기 위해서 피고들이 전형적으로 사용한 말들이다. 또 그들이 사용하는 관료주의적 표현과 범주는 아우슈비츠 뒤에 이 수용소를 가능케한 거대한 지배 관청과 계급이 있었다는 점을 상기시켜 준다. 물론 이 작품에서 개별 피고들을 그들의 죄로부터 사면해주려고 한 것이 작가의 의도가 아니라 하더라도 바이스는 장면 몽타쥬 방식으로 박해자 뿐만 아니라 피박해자를 동일한 사회에서 자라게 했을 뿐만 아니라 똑같이 잔혹한 경험을 겪게 한 것이라는 점을 분명히 하고 있다.

작품의 반성적, 해설적 관점을 강화하기 위해서 세번 째 증인에게는 개별 범죄와 사회적 원인, 과거와 현재의 관계들을 설명하는 기능을 부여하였다.

“이 재판에서 피고들은/ 막일꾼으로서 서 있다/ (...) / 다른 사람들은 그들 위에 군림하는데/ 그들은 이 법정 앞에서 결코/ 변명할 수 없는 사람들이다/ 몇몇은 여기서 우리와/ 증인으로서 마주친다/ 이들은 비난받음이 없이 살고/ 높은 관직에 있으며/ 많은 부를 축적하고/ 예전에 죄수들을 남용하던 바대로 자신의 사업에서/ 계속 영향력을 발휘한다”.²²³⁾

따라서 아우슈비츠 수용소는 자연적으로 생겨난 유대인 배척주의나 일회적 역사 상황에 근거

220) er. 423 “Woher stammt das Geld/ mit dem sichder Angeklagte Capesius/ sofort nach dem Krieg/ eine eigene Apotheke/ und einen Schönheitssalon einrichtete/ Sei schön durch eine Behandlung bei Capesius/ so hieß es in der Firmareklame” .

221) er. 448-449 “Heute/ da unsere Nation sich wieder/ zu einer führenden Stellung/ emporgearbeitet hat/ sollten wir uns mit anderen Dingen befassen/ als mit Vorwürfen/ die längst als verjährt/ angesehen werden müßten” .

222) Brian Barton. a.a.O.. S.109 “Die Angeklagten werden nicht als Unmenschen geschildert, sondern als durchschnittliche Bürger, die ihre Verbrechen begehen konnten, weil in ihrem gesellschaftlichen System eine solche Handlungsweise normal geworden war.”

223) er. 445 “Die Angeklagten in diesem Prozeß/ stehen nur als Handlanger/ ganz am Ende/ Andere sind über ihnen/ die vor diesem Gericht nie/ zur Rechenschaft gezogen wurden/ Einige sind uns hier begegnet/ als Zeugen/ Diese leben unbescholten/ Sie bekleiden hohe Ämter/ sie vermehren ihren Besitz/ und wirken fort in jenen Werken/ in denen die Häftlinge von damals/ verbraucht wurden” .

해서 나온 것이 아니라 오히려 사회적 정치적 구조에서 나온 것이기 때문에 그것은 늘 잠재된 가능성으로서 현재까지도 존재하는 반복 가능한 현상이라고 작가는 보고 있다. 이러한 바이스의 사회 비판적 관점은 “현재의 독일 사회가 함축적으로 아직도 나치주의적 사고 방식에 살고 있으며 아우슈비츠에 대한 의식 변화가 이루어지지 않은 사회”²²⁴⁾라고 보는 점에 있다.

바이스는 <분단된 세계의 작가의 열가지 작업>에서 사회주의적 세계관을 인정하였으며, 다른 기록극 작가들보다도 바이스는 동독 비평가들과 연출가들과 더불어 그의 작품에 대해서 토론을 벌였다. 리볼트는 그의 저서 <쭈크마이어로 부터 크뢰츠까지>에서 “<수사>가 초연될 때, 바이스는 이제 단순히 서독의 작가만은 아니었다”²²⁵⁾라고 언급하고 있다. 따라서 맑스주의 여론은 아우슈비츠 집단 수용소와 독일 산업과의 관계에 대한 서방 세계에서 불러 일으킨 논쟁에 대해서 바이스의 입장을 지지하고 동조한 반면에 서방 세계의 비평가들은 그를 이데올로기에 집착하고 능력이 부족하다고 매도하였다. 그 이유는 바이스가 유대인 박해물 히틀러의 타인종에 대한 미움에서 비롯한 것이 아니라 자본주의 체제, 착취자와 피착취자의 관계로 되돌려본 점에 있다.

“이 정부가 유래할 수 있었던/ 사회를 우리는 안다/ 그러한 수용소를 낳을 수 있었던/ 여기서 유효했던 질서가/ 그 시설에서도 우리에게 친숙했다/ 따라서 우리는 바로 직시할 수 있었다/ 그 마지막 결과에서/ 지금까지 알려지지 않은 정도로 그 착취자들이/ 지배력을 발전시켰고/ 박해받는 자는/ 아직도 자신의 뼈조각 가루를/ 운반하지 않을 수 없다.”²²⁶⁾

바이스는 수감자들을 악용하는데서 큰 이익을 얻었던 자본주의 경제 기업의 이윤 추구 역할에 주목하고 있다. 그런데 이 작품에서 자본주의하에서 이익을 얻은 자와 유대인 박해 사이의 관련성을 합리적으로 충분히 밝히거나 파시즘은 자본주의의 극단적 단계라는 마르크스주의적 테마를 강화하는 점에서는 실패하고 있다. 다시 말하면 작가 자신의 개인적 입장과 관찰을 뛰어넘어서 보편적으로 설득력을 지닐 수 있는 자본주의와 파시즘의 유착 관계를 제시하지 못하고 있다. 이에 대해서 볼프강 네링이 바이스의 주제 의식을 신랄하게 비판하고 있다: “만약 페터 바이스가 아우슈비츠에 관여했던 산업과 기업들이 오늘날도 여전히 장사를 잘하고(...) 있다고 비난한다면, 이 세계는 다시 자본주의에 위협받고 있으며 따라서 그 수용소는 오늘날도 여전히 존

224) Brian Barton, a.a.O., S.110 “Der sozialkritische Aspekt dieser Interpretation wird brisant, wenn die gegenwärtige Gesellschaft der Bundesrepublik wenigstens implizit als eine dargestellt wird, in der faschistische Denkweisen überleben und in der die nach Auschwitz erforderlichen Bewußtseinsveränderungen nicht stattgefunden hätte.”

225) Otto F. Riewoldt, a.a.O., S.155 “Als <Die Ermittlung> zur Premiere anstand, war Weiss nicht mehr nur ein Autor des westdeutschen Theaters”.

226) er, 335-336 “Wir kannten alle die Gesellschaft/ aus der das Regime hervorgegangen war/ das solche Lager erzeugen konnte/ Die Ordnung die hier galt/ war uns in ihrer Anlage vertraut/ deshalb konnten wir uns auch noch zurechtfinden/ in ihrer letzten Konsequenz/ in der der Ausbeutende in bisher unbekanntem Grad/ seine Herrschaft entwickeln durfte/ und der Ausgebeutete/ noch sein eigenes Knochenmehl/ liefern mußte”

속한다는 의미가 되는데 이것은 지나친 비약이다.²²⁷⁾ 또 하인리히 호름벡 역시 나치의 자본주의와의 연관성에 대해서 다음과 같이 비판하고 있다: “유대인 박해 모티브가 자본주의 착취 이윤 추구 모티브 뒤로 숨어버림으로서 나치의 잔인함이 용해되는 것은 의아스럽다. 즉 아우슈비츠가 나치의 결과이고, 이것은 또 자본주의의 결과가 되는 점이 그러하다.”²²⁸⁾

IV. 기록극의 한계와 문제점

사회사적 관점에서 60년대의 기록극은 전후 독일의 경제 부흥과 청산되지 않은 사회적 모순들에 대한 고조된 의식 사이의 긴장 관계에서 생겨났다. 2차 대전 후 15년에서 20년간 독일은 경제 재건에 주력하여 정치적, 경제적 상황을 안정시켰으나 나치 과거사는 덮어버리고 현재와 미래에 주력하는 노력을 경주하였다. 그러나 한편에서는 나치 시대의 과거와 현재의 사회적 문제에 대해서 더 이상 방치할 수 없다는 사회 분위기가 생겨났다. 그래서 국가 권력에 대한 무비판적 신뢰가 동요되었고, 젊은 세대들은 아데나우어 정권에게 아이히만 재판(1961년)과 프랑크후르트 재판을 통해서 나치 과거 청산을 촉구하였다. 기록극은 이러한 시대사적 상황과 밀접한 관련하에서 생겨났다. 이에 대해서 한스 게르트 빈터는 다음과 같이 말했다: “60년대 독일 드라마의 비약은 기록사실적 기법과 지금까지의 문학 실천에 비해서 시대사적 관련성이 강조된 시사적 문제들, 즉 파시즘, 제국주의, 핵무기 등에 대한 문제 의식과 밀접한 관계가 있다.”²²⁹⁾

또 다른 한편으로는 문학은 허구적 줄거리 모델의 재생산으로는 만족할 수 없다는 허구 문학에 대한 회의와 그 유효성에 대한 의심이 기록극을 융성케 한 한 요인이었다. 다시 말하면 60년대 초반 독일에서 상연되었던 연극들, 특히 고전주의극, 프리쉬와 뒤렌마트의 비유극, 이오네스코와 베케트의 부조리극과 같은 문학 형식에 대한 반작용으로서 기록극이 융성하였다. 마르셀 라이히-라닉키는 그의 논문 <서술 문학 세계의 몰락>에서 허구 문학이 학문과 저널리즘과의 경쟁

227) Wolfgang Nehring, a.a.O., S.85 “Wenn Peter Weiss den Industrien, die an Auschwitz beteiligt waren, in der Gegenwart gute Geschäftsabschlüsse vorwirft, so ist das ein hilfloser Versuch zu sagen, daß die Welt wieder durch den Kapitalismus bedroht ist und daß das Lager weiterbesteht.”

228) Heinrich Vormweg, a.a.O., S.98 “Fragwürdig ist, daß das Motiv Judenvernichtung als auslösendes Moment der KZ-Greuel zurücktritt hinter das Motiv des kapitalistischen Interesses an äußerster Ausbeutung. Auschwitz als Konsequenz des Nazismus, dieser als Konsequenz des Kapitalismus.”

229) Hans Gerd Winter, Dokumentarliteratur, in: Hg. Ludwig Fischer, Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München 1986, S. 384 “Der Aufschwung des deutschen Dramas in den sechziger Jahren ist verbunden mit einer (...) Verwendung dokumentarischer Techniken und mit gegenüber der bisherigen Literaturpraxis sehr pronocierten Zeit- und Aktualitätsbezügen (Faschismus, Imperialismus, atomare Waffen), die die Autoren aus unterschiedlicher biographischer Betroffenheit und unterschiedlicher Literatur- und Wirkungsverständnis heraus gestalten.”

에서 왜소해지다가 결국 몰락하지 않을 것인가 하는 질문을 제기했으며²³⁰⁾ 기록극 작가들은 허구와 사실 영역 사이의 거리를 극복하려고 노력하였다. 따라서 정치적 문제에 민감한 젊은 세대의 작가들은 파시스트 과거사 문제, 자본주의와 제국주의 비판, 제 3 제국의 착취와 억압, 식민주의 정책과 베트남 전쟁 비판등에 초점을 맞추었으며, 기록극의 소재는 다양한 정치적 범위에 걸쳐 유래하였고, 이 중에서도 특히 주요한 소재는 제 2차 대전과 제 3제국이었다. 이 점에서 베르크한은 다음과 같이 말한다: “60년대의 기록극은 독일 사회에서 제 3제국과 유대인 박해에 대한 신랄한 논박이 있었기 때문에 가능했던 특수한”²³¹⁾ 독일의 현상이다.

기록극 작가들은 문학적 현실을 자신의 현실로서 인식케 하기 위해서, 또 문학적 현실을단순 허구 문학이라고 보지 않도록 하기 위해서 검증을 거친 기록 사실과 증거들을 몽타쥬하여 현실과 사실들을 직접, 왜곡하지 않은 채 보편적으로 묘사하려고 하였다. 그래서 기록극은 사회 역사적 사건 뿐만 아니라 개인적인 것과 심리적인 것을 기록 자료 수단으로 활용하였으며 새로운 형식의 극작술을 마련한 유일한 작가는 바이스인데, 그는 “기록극이란 공개적 삶의 구성 요소”²³²⁾ 이며 기록극은 “현재의 상태에 대한 반작용이자 이것을 밝히려는 요구에서”²³³⁾ 나온 것이라고 강조하였다. 그런데 기록극의 작가들은 과거 역사만이 기록 원전 자료를 가지고 있기 때문에 작품 소재를 과거지사에서 소급하여 선택하지 않을 수 없었으나 기록극에서는 이러한 과거가 종결된 것으로서가 아니라 현재에 대한 도전으로서 나타난다. 또 “청중의 의식과 무의식속에 아직도 작용하고, 현재의 사회를 규정하는 과거지사로 부터”²³⁴⁾ 직접 소재를 택함으로써 기록극은 “아주 오랫동안 소홀히 하였던 국가 사회주의 과거를 정신적으로 극복하는데 기여하였다.”²³⁵⁾ 기록극 없이는 많은 참여 문학에서 훨씬 그 내용이 빈약해졌을 것이며, 따라서 기록극의 공적은 나

230) Vgl. Brian Barton, a.a.O., S. 49 “In seinem Aufsatz <Untergang der erzählten Welt> stellte Marcel Reich-Ranicki die Frage, ob die Fiktion ‘im Wettbewerb mit Wissenschaft und Publizistik verkümmern und schließlich unterliegen’ müsse.”

231) Klaus Leo Berghahn, Dokumentartheater, in: Hg. Jost Hermand, Literatur nach 1945 II, Wiesbaden 1979, S.209 “Das dokumentarische Drama der sechziger Jahre ist zunächst eine spezifisch westdeutsche Erscheinung, da sich in ihm die längst überfällige Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich und der Judenvernichtung vollzieht.”

232) Peter Weiss, Rapporte 2, S.92 “Das dokumentarische Theater ist Bestandteil des öffentlichen Lebens, wie es uns durch die Massenmedien nahe gebracht wird.”

233) Peter Weiss, a.a.O., S.94 “Wie die spontane Versammlung im Freien, mit Plakaten, Spruchbändern und Sprechchören, so stellt das dokumentarische Theater eine Reaktion dar auf gegenwärtige Theater eine Reaktion dar auf gegenwärtige Zustände, mit der Forderung, diese zu klären.”

234) Wolfgang Nehring, a.a.O., S.70 “Kritisches dokumentarisches Theater ist nur möglich, wo die Stoffe aus der unmittelbaren Vergangenheit gewählt werden, die noch im Bewußtsein oder im Unterbewußtsein des Publikums nachwirkt und die gesellschaftliche Gegenwart mitbestimmt.”

235) ebd., S.70-71 “Die Dokumentarstücke der sechziger Jahre tragen wesentlich zur künstlichen und geistigen Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit bei, die so lange vernachlässigt worden war.”

치 시대의 사회적, 정치적 문제들을 여론화하여 피할 수 없이 극복해야 할 과거 역사의 사건들이라는 대중의 인식을 이끌어 낸 점에 있다. 즉 “히틀러 독일을 비판한 기록극의 업적은 (...) 관객으로 하여금 피할 수 없는 사실과 직면케 한 그런 문학적 인식에 있다.”²³⁶⁾

기록극은 현실을 단순히 재구성하는 것이 아니라 더욱 함축된 의미를 지닌 현실을 묘사한다. 이 점에서 호흐후트는 극작가의 과제로서 “파악 가능한 사실을 직관적으로 예술과 진실이 공존하는 전체로 연결하는 것”²³⁷⁾, 킵하트는 자신의 연극에서는 단순한 “역사 서술이 아니라”²³⁸⁾ 사건의 “핵심과 의미”가 가장 본질적 요소로서 역사적 기록 자료의 문학적 토대가 되어야 한다고 보았으며, 바이스는 기록극은 가능한 역사적, 사회적 사건의 내용을 변경하지 않은 채 연극화하는 것이라고 보았다. 그런데 기록극 작가들은 기록 자료를 문학적으로 재구성할 때 그 소재의 의미를 파악하고 그에게 중요하다고 여겨지는 정보들을 선택하는데, 이 때 작가의 세계관과 정치적 입장은 작가를 에워싸고 있는 현실로부터 영향을 받으며 작가는 자신의 문학 작품을 통해서 수용자의 생각, 느낌, 행동을 중재하고 그 현실에 관여할 수 있다. 따라서 객관적 자료 선택과 문학적 재구성에서 작가의 주관적 사회 의식이 반영되며 그것에 의해서 규정된다. 이 점에서 기록극의 이상적 형식은 “한편으로는 그 때 그 때의 대상을 가능한 역사적 진실에 맞게 현재화한 묘사가 되고, 또 다른 한편으로는 그것이 개별적인 경우를 넘어서서 현재와 미래에 영향력을 끼칠 수 있는 가능성에서 비롯하는 모델로서 다루어지는 것이다.”²³⁹⁾

그런데 기록극 작가들은 풍부한 기록 자료를 학문적으로 수집해서 소재를 선택하지만 역사적 진실이 빠져버릴 수도 있다. 소재를 선택하고 줄이거나 재배열하고 몽타주하면서 민을 만한 증거 자료들이 작가의 주관적 사회, 역사의식에서 조절 다루어지기 때문에 어떤 기록극 작가들도 “역사 왜곡이라는 비난을 모면할 수 있는 기록극은 하나도 없다.”²⁴⁰⁾ 예를 들면 호흐후트는 <신의 대리인>에서 역사의 결정적 상황을 구체적으로 재구성하기 위해서 역사적 맥락의 연관성을 기록 자료에 의거해서 작품화하고 있으나 이 작품의 한계는 극적 줄거리의 메시지가 너무 피상

236) ebd., S.91 “Das Verdienst des dokumentarischen Dramas um die Auseinandersetzung mit Hitler-Deutschland liegt hauptsächlich in der Erkenntnis, daß die Kritik nicht im Allgemeinen und Unkontrollierbaren verbleiben darf, und dem daraus resultierenden Verfahren, den Zuschauer mit unabweisbaren Tatsachen zu konfrontieren.”

237) st. 229 “Die bereits greifbaren Fakten intuitiv zu einem Ganzen zu verbinden, zu einem Ganzen der Kunst und der Wahrheit, bleibt das hohe und selten erreichte Ziel der Dichtung” .

238) so, 149 “Da sein Geschäft die Bühne, nicht die Geschichtsschreibung ist” .

239) Wolfgang Nehring, a.a.O., S.74 “Die Idealform des dokumentarischen Theaters wäre eine Darstellung, die den jeweiligen Gegenstand einerseits mit möglichst historischer Treue vergegenwärtigte, ihn andererseits über den Einzelfall hinaus als Modell behandelte, von dem Wirkungsmöglichkeiten auf Gegenwart und Zukunft ausgehen.”

240) ebd., S.73 “Es gibt daher auch keins unter den bedeutenden Dokumentarstücken, dem nicht von Gegnern massive Geschichtsfälschung vorgeworfen worden wäre.”

적으로 머물러 버린 점에 있다. 다시 말하면 각 장면마다 들어가 있는 역사적 자료에 입각해서 함축 묘사된 서사적 서술이 폐쇄 형식의 5막극 드라마에 전혀 통합될 수가 없다. 이것은 기록자료를 토대로 한 내용과 극형식이 서로 부합하여 미학적 효과를 내기가 대단히 어렵다는 점을 시사해 주고 있으며, 이 점에서 호호후트의 경우에 있어서 기록극이라는 이 “장르가 기대하는 것이 얼마나 실현되기 어려운지, 또 역사극의 전통이 얼마나 현대 기록극에 부담이 되는지를 충분히 보여”²⁴¹⁾주고 있다.

뿐만 아니라 루카치는 기록극의 몽타주 기법은 미학적 효과를 낳는 것이 아니라 수용자에게 지금까지 알려지지 않았던 사실에 대한 정보를 주는 것²⁴²⁾에 불과하고, 기록극은 고발 문학으로서 현실의 피상적인 외양만 보여줄 뿐 사물의 본질을 보여주지 못하고 있다²⁴³⁾고 지적하고 있다. 또 힐칭어도 역사적 사실성을 문학적으로 형상화하는 것은 이미 미학적으로 기능을 잃어버린 것이기 때문에 시대사의 사실이 중요한 기록극의 기본 토대를 형성할 수 있는가²⁴⁴⁾하는 물음을 제기하였다.

결국 기록극의 문학적 활동은 두가지 극단 사이에서 진행되는데, 하나는 기록 자료의 내용이 왜곡, 침해되지 않는 것이고, 다른 하나는 작가의 사회 역사 의식과 주관적 정치 입장에 의거해서 선택된 기록 자료가 재구성되는데 있다. 이에 부합하는 활동 영역은 개별 작가마다 그 차이가 크지 않을 수 없다. 예를 들면 호호후트의 <신의 대리인>에선 기록 자료가 허구적 줄거리의 한 부분으로서 서사적 몽타주의 사실 자료로서 첨가되고 있으며, 킵하르트의 <오픈하이머 사건>에서와 바이스의 <수사>에서는 줄거리의 구조적 구성 요소가 되고 있다. 이런 점에서 기록극에 대한 일반적 장르 규정이 대단히 어려울 뿐만 아니라 그 특성에 부합하는 극작품들을 선택함에 있어서도 늘 논란의 여지가 있다. 앞장에서 다룬 세 작품 가운데 호호후트의 <신의 대리인>의 경우 작가 자신 뿐만 아니라 발터 힝크는 이 작품은 기록극이 아니라고 보았다. 그 이유는 호호후트에게는 신빙성있는 역사적, 시대사적 사료가 주석 또는 부록에 첨가되어 있기 때문이라고 했으나 이 작품에서 기록 사실 소재의 정확성과 신빙성이 이 책 출간 후 있었던 여러 기사와 작

241) Klaus Leo Berghahn, Dokumentarische Literatur, S.213 “Was zur Genüge zeigt, wie schwer Gattungserwartung und Tradition des historischen Dramas das moderne dokumentartheater belasten.”

242) Vgl. Ingeborg Schmitz, a.a.O., S.26 “Da ein literarisches Werk (...) kann sein Wert nur darin gesehen werden, daß es den Rezipienten über ihn bisher unbekannte Tatsache informiert.”

243) Vgl. Brian Barton, a.a.O., S.123 “nämlich insofern als die Reportage nur die oberflächliche Fassade der Wirklichkeit zeigen könne und nicht das Wesen der Dinge.”

244) Vgl. Klaus Harro Hilzinger, Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, S.4 “Die Ablehnung einer allgemein gültigen klassifizierenden Typologie folgt nicht nur aus dem historisch-hermeneutischen Verfahren: sie hat für das dokumentarische Theater ihre besondere Begründung darin, daß dieses sich immer nur als widersprüchlich gespannte Einheit von historischem Dokument und ästhetischer Umsetzung realisieren läßt und keine Verbindlichkeit der gelungenen Lösung kennt.”

가의 인터뷰에서 분명하게 작품의 기록극적 토대가 되고 있다는 점에서 기록극의 범주에 넣을 수가 있다.

그러나 1970년 이후 바이스와 호호후트의 후기 작품들은 허구문학으로의 회귀가 뚜렷해진다. 호호후트의 후기 작품들이 사실적 자료의 외관을 하고 시대사적인 암시들을 내포하고 있다 하더라도 이것들은 허구적 줄거리가 압도적이기 때문에 거의 기록극으로 볼 수가 없으며, 바이스의 경우 <휠덜린>에는 역사적 원전의 자서전적 기록이 첨가되었으나 이 작품은 예술적 창조 과정에 대한 믿음이 되살아난 허구 문학이며, <마라/싸드>와 <트로츠키>에서는 혁명적 이상이 역사적 현실로 옮겨지는 것이 아니라 미학적 그리고 신화적 관점으로 되돌려지고 있다. 결국 기록극은 그 미학적 영역과 현실 영역 사이의 거리를 극복해보려는 실험 문학이자 참여문학으로서 그 한계에 부딪히고 만 셈이었다. 기록극에 있어서 역사적 기록 자료를 문학작품으로 재구성함에 있어서 그 한계와 문제점은 다음과 같다. 첫째, 기록 자료를 학문적으로 다룰 때, 작가가 어떤 자료는 심사숙고해서 선별하고, 그 밖의 것은 가치가 없는 것으로 판단내리게 됨으로써 그 가치들이 작가의 주관에 의해서 선취, 선별된다. 둘째, 자료의 정확성과 신빙성이 곧 진실과 부합하는 것은 아니다. 다시 말하면 역사적 자료의 사실성과 작가가 작품화해서 알고자 하는 역사적 진실이 서로 일치할 수 없다. 셋째, 기록 자료를 내용으로 삼으면서 그에 부합하는 극형식이 항상 미학적 가치를 지닐 수 있는가 하는 점이다. 이 점에서 기록극 작가들의 후기 작품에서는 사실적 허구 문학으로의 회귀가 불가피해진 것이다. 넷째, 관객이나 독자가 작품화된 역사적 사실의 묘사가 진실되고 객관적이라고 평가하는 점에 있어서 각자 지니고 있는 지식과 그 당시의 정치적, 사회적, 경제적 제반 상황에 따라 판단이 달라질 수 있다는 점이다.

참 고 문 헌

1. Primärliteratur

- Peter Weiss, Notizen zum dokumentarischen Theater, in: Rapporte 2, Frankfurt/M. 1971
 Erwin Piscator, Zeittheater. <Das politische Theater> und weitere Schriften von 1915 bis 1966, Hamburg 1986
 Erwin Piscator, Theater der Auseinandersetzung, Ausgewählte Schriften und Reden, Frankfurt/M. 1977
 Erwin Piscator, Schriften I und II, Ost-Berlin 1968
 Rolf Hochhuth, Der Stellvertreter mit Essays von Jaspers, Muschg, Piscator und Golo Mann, Hamburg 1967
 Heinar Kipphardt, In der Sache J. Robert Oppenheimer, Frankfurt/M. 1964
 Peter Weiss, Die Ermittlung, in: Stücke I, Frankfurt/M. 1976

2. Sekundärliteratur

- Heinar Kipphardt, in: Der Spiegel, 15.5.67
 Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, in: Bd. 2, München 1969

- Friedrich von Schiller. Sämtliche Werke, Bd.1 und 2. München 1962
 Georg Büchner, Werke und Briefe, München 1965
 Hebbel, Sämtliche Werke, Bd.11. Berlin 1904
 Jürgen Jacobs, Gerhart Hauptmanns <Weber>, in:Hg. W.Hinck, Geschichte als Schauspiel, Frankfurt/M. 1981
 Wolfgang Rothe, Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe, Darmstadt 1989
 Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt/M. 1963
 Kindlers Literatur Lexikon, Bd.20,23,14,19, München 1974
 Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, Frankfurt/M. 1986
 Ernst Toller, Feuer aus den Kesseln, Berlin 1930
 Herbert Jhering.
 Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933, Berlin 1987
 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd.15,16,17, Frankfurt/M. 1967
 Hermann Glaser, Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven, München 1979
 Arthur Kahane, Tagebuch des Dramaturgen, Berlin 1928
 Leopold Jeßner, Das Theater. Ein Vortrag, 1928
 Martin Esslin, Brecht, Das Paradox des politischen Dichters, Frankfurt/M. 1962
 Hg. Viktor Zmegac, Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart, Bd.III/2 1945-1980, Königstein/Ts.1984
 Wolfgang Nehring, Die Bühne als Tribunal, in:Hg. Hans Wagener, Gegenwartsliteratur und Drittes Reich, Stuttgart 1977
 Klaus Leo Berghahn, Dokumentarische Literatur, in:Hg. Jost Hermand, Literatur nach 1945 II. Themen und Genres, Wiesbaden 1979
 Hg. S.Kienzle u. K.H.Ruppel, Reclams Schauspielführer, Stuttgart 1983
 Siegfried Melchinger, Rolf Hochhuth, Hannover 1967
 Peter Bekes, Rolf Hochhuth, in:Text+Kritik, H.58
 Brian Barton, Das Dokumentartheater, Stuttgart 1987
 Gerhard Weiss, Rolf Hochhuth, in:Hg. Benno von Wiese, Deutsche Dichter der Gegenwart, Berlin 1973
 Hg. Edgar Neis, Erläuterungen zu Heinar Kipphardt <In der der Sache J. Robert Oppenheimer>, Hollfeld 1989
 Urs Jenny, Der Sündenfall der Naturwissenschaften, Süddeutsche Zeitung vom 25.1.1964
 Bertolt Brecht, Leben des Galilei, in:GW 3, Frankfurt/M.1967
 Helmut Motekat, Das zeitgenössische deutsche Drama, Stuttgart 1977
 Rainer Taeni, Heinar Kipphardt, in:Hg. Manfred Brauneck, Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart, Bamberg 1972
 Rolf-Peter Carl, Dokumentarisches Theater, in:Hg. Manfred Durzak, Die deutsche Literatur der Gegenwart, Stuttgart 1976
 Gespräch mit Peter Weiss, in:Materialien zu Peter Weiss <Marat/Sade>, Frankfurt/M.1967
 Heinrich Vormweg, Peter Weiss, München 1981
 Ingeborg Schmitz, Dokumentartheater bei Peter Weiss, Frankfurt/M.1981
 Otto F. Riewoldt, Von Zuckmayer bis Kroetz, Die Rezeption westdeutscher Theaterstücke durch Kritik und Wissenschaft in der DDR, Berlin 1978
 Hans Gerd Winter, Dokumentarliteratur, in:Hg. Ludwig Fischer, Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München 1986
 H. Kipphardt, Kern und Sinn aus Dokumenten, in:Theater heute, 1964, H.11
 Klaus Harro Hilzinger, Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, Tübingen 1976
 Klaus Bohnen, Agitation als ästhetische Integration, in:Sprachkunst V 1974, Nr.1/2
 George Buehler, Bertolt Brecht - Erwin Piscator, Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften, Bonn 1978

Zusammenfassung

Das sozialgeschichtliche Bewußtsein im deutschen
Dokumentartheater Untersuchungen zu der
Dramaturgie von E. Piscator und dem Drama von
R. Hochhuth, H. Kipphardt, P. Weiss.

Kim Hi-Youl

Heutzutage ist es schwierig, die modernen Theaterstücke im Aspekt einer bestimmten Gattung zu untersuchen und zu analysieren. Trotzdem könnte es aber möglich sein, Erwin Piscators Dramaturgie, Rolf Hochhuths <Der Stellvertreter>, Heinar Kipphardts <In der Sache J. Robert Oppenheimer> und Peter Weiss' <Ermittlung> im Rahmen der Gattung des Dokumentartheaters zu betrachten. Außerdem könnten die Zeitstücke der Weimarer Republik als Vorstufe des Dokumentartheaters der 60er Jahre untersucht werden. Die Tendenz ist im Dokumentartheater mehr implizit als explizit, weil in den Dokumentarstücken der 20er und der 60er Jahre die Möglichkeiten und die Grenzen des Dokumentartheaters deutlich zum Vorschein kommen. Die dokumentarischen Wellen im deutschsprachigen Theater entstehen in den Zeiträumen von 1924 bis 1929 und von 1963 bis 1970, in denen bestimmte soziale und politische Fragen der Zeit als zu dringend, zu überwältigend empfunden wurden.

Bevor das dokumentarische Theater erwähnt wird, sollen der Zusammenhang und das Verhältnis zwischen der literarischen Autonomie, der Freiheit des Autors und dem dokumentarischen, historischen Stoff behandelt werden. Im traditionellen historischen Drama wird die objektive Wirklichkeit der Phantasie des Dichters untergeordnet. Dieses Prinzip der künstlicherischen Autonomie wird heute noch von denjenigen vertreten, die faktische Genauigkeit als Beurteilungskriterium eines Theaterstückes leugnen. Schon Lessing hat in seiner Hamburgischen Dramaturgie über das Verhältnis zwischen Drama und Geschichte die Autonomie des Kunstwerks hervorgehoben. Auch Schiller betonte die Autonomie und die Freiheit des Autors. Indem die Vergangenheit einer rationalen und objektiven Analyse unterworfen wurde, fand die historische Dichtung eine eigene und unabhängige Funktion in der

Verkündung eher moralischer als historischer Wahrheiten.

Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts macht sich eine deutliche Veränderung im Verhältnis zwischen historischer und dichterischer Wahrheit bemerkbar. In bewußter Ablehnung des klassischen Idealismus erklärt Büchner, daß der Dichter kein Lehrer der Moral sei. Er behauptete, daß der Autor aus dem Studium der Geschichte die historischen Stoffe mit Faktentreu behandeln müsse. Im Gegenteil zu Büchner betonte Hebbel wieder die Autonomie des Kunstwerks und die Freiheit des Künstlers bei der Behandlung historischer Stoffe. Er unterschied zwischen Faktentreue und historischer Wahrheit.

Als Beispiel für die naturalistische Behandlung historischer Ereignisse zeigen Hauptmanns *Die Weber* nicht nur die Möglichkeiten eines potentiell brisanten historischen Stoffes, sondern auch die durch die dramatische Form bedingten Einschränkungen, die die Wirkungskraft des Materials immer noch in Grenzen halten. *Die Weber* verkörpern die wahrheitstreue Darstellung eines historischen Falls, in dem die Opfer sozialer Verhältnisse handelten. Da im Mittelpunkt der Ereignisse keine einzelne Figur, sondern eine soziale Gruppe steht, nimmt Hauptmann mit diesem Stück spätere Entwicklungen im politischen Theater des 20. Jahrhunderts vorweg. Trotzdem haben *Die Weber* eine andere Beziehung zur historischen Wirklichkeit als diejenige, die vom modernen Dokumentarstück angestrebt wird. *Die Weber* markieren eine Übergangsphase in der Entwicklung des Faktendramas, bei der die wissenschaftliche Bearbeitung der dokumentarischen Elemente noch nicht die entsprechende dramatische Form findet, die zu einer offenen und kritischen Darstellung des Stoffes hätten führen können.

Die formalen Experimente der 20er Jahre lassen neue Möglichkeiten entstehen, um die Widersprüche zwischen der Form und dem neuen sozialen und politischen Inhalt zu lösen. Die Hoffnungen, mit denen das Kriegsende und die Geburt der neuen Republik verbunden waren, fanden ihren Ausdruck im Expressionismus. Die Bühnen wurden in den ersten Jahren der Weimarer Republik immer noch von den Werken expressionistischer Autoren beherrscht. Der Widerspruch zwischen Hoffnungen der Expressionisten und der politisch-ökonomischen Wirklichkeit wurde aber bald sichtbar, und in den frühen 20er Jahren änderte sich das politisch-kulturelle Klima. Die *Neue Sachlichkeit* wird in der zweiten Hälfte der 20er Jahre zur dominierenden Bewegung in Literatur und Kunst. Beim künstlerischen Schaffen wird nicht mehr Inspiration betont, sondern Analyse und Erkennt-

nis. Die Kluft zwischen Kunst und Leben wird langsam zugeschüttet. Der sozialen Stoffe und der wissenschaftlichen Methodik wegen wurde die Neue Sachlichkeit zeitweise als Rückkehr zum Naturalismus der 90er Jahre betrachtet. Das Zeitstück der 20er Jahre zeigte eine aggressive, reformistische Einstellung seinen sozialen Themen gegenüber. Der Autor des Zeitstücks sollte berücksichtigen, daß sich die formalen Möglichkeiten des Theaters seit 1890 erheblich erweitert hatten. Einige Zeitstücke der Weimarer Republik und auch der 60er Jahre können zwar ihrer Form nach als naturalistisch und illusionistisch bezeichnet werden, aber es ist vielleicht einleuchtend, daß es gerade diesen Werken am wenigsten gelungen ist, Einsichten in die sozialen und historischen Hintergründe ihres Stoffes zu vermitteln. Dem heutigen Dramatiker stehen alternative offene Formen zur Verfügung, die besonders durch die Entwicklung des epischen Theaters entstanden sind. Die Zeitstücke der 20er Jahre werden gruppiert nach den zentralen Themen 'Krieg- und Revolutionsdrama', 'Justizdrama' und 'Sozialfragedrama' analysiert, weil die Bedeutung dieser Zeitstücke darin liegt, daß sie aktuelle Fragen und Kontroversen der Zeit behandeln und daß sie in ihrer Gesamtheit ein wichtiges Stadium in der Entwicklung eines sozialkritischen dokumentarischen Theaters darstellen.

Die Piscator-Aufführungen der 20er Jahre sind diejenigen, die den bedeutendsten Beitrag zur Entwicklung eines dokumentarischen Inszenierungsstils leisteten. Piscators Dramaturgiesche Theorie und sein <politisches Theater>(1929) können als Sammlung von Erinnerungen, Notizen, Dokumenten und Aufsätzen, die insgesamt einen Überblick über die Leistungen der 20er Jahre geben, betrachtet werden. Piscator sieht den Menschen als politisches Wesen an. Um diese Perspektive herzustellen und die Bühne im Zusammenhang mit der äußeren politischen Wirklichkeit zu bringen, sieht sich Piscator gezwungen, die aristotelische dramatische Form endgültig aufzugeben. Die zunehmende Technisierung der Bühne und die Einführung neuer Elemente wie Film, Bildprojektion usw. tragen zu einer Revolution der Bühnenmittel bei, deren Ziel als die Steigerung der privaten Szenen ins Historische, ins Politische, Ökonomische, Soziale gesehen wird.

Piscators großes Verdienst während der 20er Jahre war jedoch nicht nur die Neuorientierung des Inhalts des damaligen Theaters, sondern auch die Einführung von neuen Stilmitteln, die stark zur Entwicklung des epischen Theaters beitragen sollten. Die allgemeine Annahme, Brecht allein habe das epische Theater erfunden, hält einer genaueren Untersuchung des Ursprungs der epischen Charakteristiken

nicht stand. Bertolt Brecht und Erwin Piscator setzten sich also in den späten zwanziger Jahren, zur Zeit der Formulierung der Theorie des epischen Theaters, das gleiche Ziel. Die drei Aufführungen, die vom Inhalt her als dokumentarisch bezeichnet werden können und die gleichzeitig Piscators Experimente im Bereich der Regiemittel exemplarisch darstellen, sind <Fahnen> von Alfons Paquet, <Trotz Alledem!> von Felix Gasbarra und Piscator, <Rasputin> von Alexei Tolstoi und P. Schtschogolow.

Das Dokumentarstück der 60er Jahre entsteht in sozialgeschichtlicher Perspektive aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem Abschluß der ökonomischen Aufbauphase und dem wachsenden Bewußtsein von ungelösten Widersprüchen in der deutschen Gesellschaft. Hinzu kommen die Zweifel an der Legitimität und Wirksamkeit fiktionaler Literatur. Das Interesse politisch sensibilisierter jüngerer Autoren konzentriert sich auf die verdrängte, aber vielfältig in die Gegenwart hineinwirkende faschistische Vergangenheit, später auf allgemeine Kapitalismus- und Imperialismuskritik. Die Dokumentarstücke der sechziger Jahre tragen wesentlich zur literarischen und geistigen Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit bei, die so lange vernachlässigt worden war.

Das Wort "Dokumentartheater" meint in strengem Sinne jene Stücke, die in einer bestimmten Absicht zusammengestellte Dokumente als Textgrundlage benutzen. Die objektive Distanz, die das Bühnendokument von dem Quellenmaterial trennt, erlaubt eine kritische Analyse der Bedeutung des Stoffes. Das heißt, nicht die passive Aufnahme und Reproduktion vergangener Geschehnisse, sondern ihre kritische Neuurteilung aus der Gegenwartsperspektive ist beabsichtigt.

Das wichtigste strukturelle Merkmal des Dokumentartheaters ist die Montage, bei der Partikel der Wirklichkeit durch ihre Auswahl und ihre Zusammensetzung im Kunstwerk neue Bedeutungen und neue Funktionen erhalten. Nur durch die Montagetechnik können einzelne faktische Elemente ihre Authentizität bewahren und gleichzeitig über den Stoff hinaus auf größere Themen verweisen. Wenn das Stück durch die Authentizität und Belegbarkeit des Beweismaterials überzeugen soll, müssen wissenschaftliche Methoden bei der Bearbeitung des Stoffes angewendet werden. Zu diesem Punkt sagte H. Kipphardt, daß ein heutiger Autor bei der Behandlung großer Stoffe wissenschaftliche Vorarbeit leisten müsse. Auch von Piscator wurde dieses wissenschaftliche Prinzip schon in den 20er Jahren anerkannt.

Die unmittelbare Rekonstruktion historischer, faktischer Vorgänge auf der Bühne ist schwierig, da Daten aus vielen verschiedenen Quellen gesammelt, geordnet und bewertet werden müssen. Außerdem muß der Autor des Dokumentartheaters eine für die Bühne geeignete Darstellungsform entwickeln. Also behaupteten einige Kritiker, auch das Dokumentarstück sei nur eine raffinierte Imitation der Realität, die Tatsachen dazu verwende, die Illusion glaubwürdiger zu machen.

Piscator hob Hochhuths *Der Stellvertreter*, Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* und Weiss' *Ermittlung* nach seiner Rückkehr aus der Emigration in der von ihm geleiteten "Freie Volksbühne" zum Teil selbst aus der Taufe, schufen doch die von ihm zwischen 1925 und 1928 durchgeführten dramaturgischen Experimente erst die eigentliche Basis für diese Stücke. Mit seinen Aufführungen der ersten Dokumentarstücke an der Freien Volksbühne hat Piscator entscheidend dazu beigetragen, daß das politische Zeitstück in den 60er Jahren einen neuen Aufschwung erlebte.

Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* ist ein Geschichtsdrama im Schillerschen Sinne. Er selbst verwahrt sich mehrfach gegen die Kategorisierung seines Werkes als dokumentarisches Theater und nennt es vielmehr ein historisches Drama. Obwohl Hochhuth selber seine Skepsis Dokumenten gegenüber nicht verbirgt, war die Authentizität des dokumentarischen Stoffes ohne Zweifel ein entscheidender Faktor in der Rezeption und Beurteilung des Stückes. Im *Stellvertreter* wird die Anklage erhoben, daß der Vatikan über die Verfolgung und Ermordung von Juden während des Dritten Reiches informiert gewesen sei, daß Papst Pius XII. durch einen öffentlichen Protest jüdische Leben hätte retten können, aber daß er aus politischen Gründen sich geweigert habe, einen solchen Protest zu äußern. Bei seiner Darstellung historischer Ereignisse legt Hochhuth den Schwerpunkt auf die Gewissenskonflikte einzelner Figuren und die Folgen ihrer moralischen Entscheidungen. Der sensationelle und schockierende Aspekt von Hochhuths Darstellung des Papstes war, daß Papst Pius XII. als Realpolitiker entlarvt wird, dessen Entscheidungen mehr von finanziellen und politischen Überlegungen bestimmt werden als von religiösen oder moralischen Prinzipien. Ihm stehen die Vertreter des moralischen Prinzips, Riccardo und Gerstein gegenüber, die kompromißlos das christliche Ideal verteidigen wollen. Im letzten fünften Akt faßt Riccardo den Entschluß, nach Auschwitz zu gehen, um dort im freiwilligen Martyrium als wahrer Stellvertreter Christi die Moralität der Kirche gegenüber allen Menschen zu

legitimieren. Sein Opfer hat keinerlei Einfluß auf den Gang der Geschichte. Dennoch ist es ganz deutlich, daß Riccardos Ende nicht im nihilistischen Sinne gedeutet werden darf. Er erfüllt nur seine menschliche Pflicht. Der Papst hatte sich seiner Verantwortung entzogen. So mußte Riccardo auch sein Stellvertreter werden.

Das Stück ist gestaltet als geschlossenes Drama in der Tradition der klassisch-idealistischen Dramaturgie, die das in sittlicher Freiheit und Verantwortlichkeit sich selbst bestimmende Individuum zum Ausgangspunkt und Ziel hat. Eine Schwäche des Stücks liegt darin, daß der dokumentarische Inhalt der dramatischen Handlung weitgehend äußerlich bleiben muß. Er kann als 'episch' in die geschlossene Form nicht integriert werden. Daher wurden die widersprüchlichen Aspekte der dramatischen Bearbeitung in Hochhuths Dokumentarstücken häufig kontrovers diskutiert.

〈In der Sache J. Robert Oppenheimer〉 von Heinar Kipphardt wird das Dilemma der modernen Naturwissenschaftler zwischen Loyalität gegenüber dem eigenen Staat und der Menschheit thematisiert. Die Hauptquelle für Kipphardts Oppenheimer-Stück war das 3000 Seiten lange Protokoll des Untersuchungsverfahrens gegen den Wissenschaftler, das von der Atomenergiekommission der USA im Mai 1954 veröffentlicht wurde. Das Verhör sollte gewisse Beschuldigungen gegen Oppenheimer untersuchen und feststellen, ob ihm die Sicherheitsgarantie fernerhin erteilt werden könne. Es ist ein Beispiel für die zunehmende Verstrickung des Naturwissenschaftlers in die militärischen und ökonomischen Angelegenheiten des Staates. Kipphardts Rekonstruktion des Verhörs bietet auch Einsichten in die autoritäre, nationalistische Stimmung und die antikommunistische Hysterie der McCarthy-Ära. Ein Vergleich zwischen Drama und Protokoll zeigt, daß zahlreiche Auszüge aus den Dokumenten entweder wörtlich oder dem Sinne nach im Stück wiedergegeben wurden. Kipphardt richtet die Aufmerksamkeit auf die herrschenden politischen Zustände, die die ideologische Debatte über die Pflichten und die Verantwortung des Naturwissenschaftlers verschärfen.

〈In der Sache J. Robert Oppenheimer〉 vereint die Oppenheimer-Figur zwei Problemkreise: erstens das Verhältnis zwischen Naturwissenschaftler und Staat, zweitens seine Verantwortung der Menschheit gegenüber. Oppenheimers Dilemma besteht darin, daß infolge wissenschaftlicher Forschungsergebnisse Regierungen in die Lage versetzt sind, eine Weltkatastrophe herbeiführen zu können. Am Ende wird Oppenheimer von einem Gefühl der Resignation und der Ohnmacht erfüllt.

Seine Scheinlösung, sich der reinen Forschung zu widmen, läßt sich leicht als Selbsttäuschung durchschauen. Das zeigt, daß die Autonomie der Naturwissenschaftler stark eingeschränkt ist, auch daß das Dilemma nicht allein von ihnen gelöst werden kann. In diesem Punkt erhält der Zuschauer keine einfachen Antworten, sondern schwierige, ungelöste Fragen. Dies Stück ist eines der wenigen Dokumentarstücke der 60er Jahre, die in der letzten Zeit wieder aufgeführt worden sind. Wegen des Stoffes und dessen dramatischer Bearbeitung bleibt die Thematik des Stückes auf Probleme der 80er Jahre beziehbar.

Schließlich wird das Thema des neuen Wirklichkeitsbewußtseins in der <Ermittlung> von Peter Weiss betrachtet. Weiss benutzte als Quellenmaterial sowohl seine eigenen Beobachtungen des Frankfurter Prozesses als auch Presseartikel, besonders die Berichte von Bernd Naumann in der <Frankfurter Allgemeinen Zeitung>. Die Themen Rassismus und Antisemitismus spielen keine wichtige Rolle im Stück und auch die Psychologie der Angeklagten wird nicht berücksichtigt. Dadurch richtet sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das im Lager herrschende System und im weiteren Sinne auf das politische und ökonomische System, das Auschwitz ermöglichte. Im Gegensatz zu den Angeklagten funktionieren die Zeugen im Stück nur als anonyme Vertreter, deren Beiträge aus den Aussagen von mehr als 300 Zeugen im wirklichen Prozeß stammen. Zeugen 3 bis 9 repräsentieren die Opfer, wogegen Zeugen 1 und 2 die Mitläufer verkörpern, die verschiedene Aufgaben innerhalb und außerhalb des Lagers erfüllten und zum reibungslosen Funktionieren des Systems beitrugen. Die Angeklagten werden nicht als Unmenschen geschildert, sondern als durchschnittliche Bürger, die ihre Verbrechen begehen konnten, weil in ihrem gesellschaftlichen System eine solche Handlungsweise normal geworden war. Da Auschwitz nicht auf einen naturwüchsigen Antisemitismus oder auf einmalige historische Umstände zurückgeführt wird, sondern auf soziale und politische Strukturen, wird es auch zum wiederholbaren Phänomen, das als latente Möglichkeit bis in die Gegenwart weiter besteht. Der sozialkritische Aspekt dieser Interpretation wird brisant, wenn die gegenwärtige Gesellschaft der Bundesrepublik wenigstens implizit als eine dargestellt wird, in der faschistische Denkweisen überleben und in der die nach Auschwitz erforderlichen Bewußtseinsveränderungen nicht stattgefunden hätten.

Die Problematik und Begrenztheit des Dokumentartheaters besteht in folgendem: Erstens werden bei der wissenschaftlichen Vorarbeit Wertungen vorgenommen,

indem der Autor gewisse Tatsachen berücksichtigt und andere als unbedeutend zurückweist. Zweitens kann Authentizität der Dokumente nicht unbedingt mit Wahrheit gleichgesetzt werden. Das heißt, die literarische Wahrheit, die der Autor vermitteln will, ist verschieden von der Tatsache. Drittens gibt es eine große Distanz zwischen der inhaltlichen Form und der ästhetischen Wirkung. Viertens hängt von den eigenen Vorurteilen des Rezipienten und seiner sozialen und wirtschaftlichen Situation ab, ob der Rezipient eine bestimmte Darstellung der Fakten für wahr und objektiv hält. Aus diesen Gründen zeigen die spätere Werke der Autoren des dokumentarischen Theaters deutlich die Rückkehr zur fiktionalen Literatur.