

Ricarda Huch의 『독일 大戰』에 나타난 민중 연구

이 부 도*

Studie über das Volk im 『Der große Krieg in Deutschland』 von Ricarda Huch

Boo-Do Lee

목 차

I. 서 언	3. 페스트 여자
II. 역사의 허구 혹은 허구의 역사	4. 꼬마 리제
III. 민중의 장	IV. 결 언
1. 보물은 찾는 자	참고문헌
2. 마녀 아이	독문요약

I. 서 론

리카르다 후흐 Ricarda Huch(1864-1947)는 금세기의 위대한 작가 중의 한 사람으로서 83세를 일기로 사망할 때까지 많은 문학작품을 남겼다. 그녀의 문학적 특징은 여성적 체험을 문학적으로 수용할 뿐만 아니라, 여성적 글쓰기의 새로운 전형을 부각시킨 자서전적인 요소를 보여주고 있다.

세기 전환기 무렵 세기말적인 현상의 영향으로 미학관과 문학형식은 상당히 혼란스러웠는데, 후흐는 이런 혼란을 피하기 위해 일상적인 테마를 건드리지 않고 역사적 사실, “사건의 다양한 동향 den farbigen Strom des Geschehens”¹⁾ 그리고 전설이나 신화를 문학의 소재로 삼았다. 이러한 관심의 일환으로 후흐는 『독일 대전 Der große Krieg in Deutschland』(1912-1914)이란 대작을 남겼다. 이 작품은 역사소설이라는 장르에 속하긴 하지만, 사실적인 묘사보다는 허구적인 인물의 설정을 통해 서술문학임을 강조하고 있다.

후흐가 문단에 데뷔한 1890년 경 역사소설은 인기가 없었다. 역사소설은 1870년 경에

* 한국해양대학교 교양과정부 강사

1) Ricarda Huch: Erinnerungen an das eigene Leben, Köln 1980, S. 182.

독일과 스위스에서 마이어 Conrad Ferdinand Meyer로 인해 절정을 이루었다. 그러나 그 후 대부분의 작가들은 이 장르를 별로 선호하지 않았으며, 다만 향토예술이라는 특수형태로 그 명맥을 유지하고 있었다. 그러다 다시 가벼운 대중문학이라는 차원에서 역사소설은 널리 유포되고 인기를 얻었지만, 역사소설에 대한 경고의 메시지 또한 끊임없이 제기되었다. 예를 들면 1931년 잡지 「세계무대 Die Weltbühne」에서 ‘역사소설을 주의하라 Vorsicht Geschichtsroman!’ 라는 글이 발표되었다. 그러다 1936년 망명작가였던 되블린 Alfred Döblin에 의해 다시 역사소설이 옹호되었다.²⁾

어쨌든 후호는 역사소설이라는 명칭을 기피하였다. 그래서 『독일 대전』은 ‘리카르다 후호에 의해 서술됨 Dargestellt von Ricarda Huch’이라는 부제와 함께 발행되었다. 그 후 후기의 발행인들이 후호의 30년 전쟁에 대한 묘사를 “소설 Roman”로 명명했다.³⁾ 당대의 노벨 문학상 수상자와 비견될 만큼 작가로서 탁월한 역량을 지녔음에도 불구하고 작품이 지닌 난해성 때문에 오늘날 그녀에 대한 연구는 다른 작가들에 비해 상대적으로 미진한 상태이다. 이렇게 기존의 논의가 부진했던 이유로는 다음의 사항을 지적해 볼 수 있다.

첫째, 다작이었던 후호의 거시적 문학세계를 대표할 수 있는 문학적 모티프를 추출해내는 것이 쉽지 않은 점일 것이다. 이것은 후호의 문학세계가 어느 한 장르에만 한정되어 있지 않고 상황 변화에 따른 여러 차례의 변모를 거쳤기 때문이다. 둘째, 후호의 작품은 때로는 난해한 상징과 은유, 역사적 비유와 지적 유희를 내포하고 있기 때문에, 이러한 난해성이 그녀의 문학에 접근을 주저하게 하는 요인으로 작용했을 것이다. 이러한 어려움에도 불구하고 후호의 문학에 대한 평가작업은 마땅히 이루어져야 하며, 그녀의 문학세계의 의미를 반추해 보아야 할 것이다.

본 논문에서는 쉴러 Friedrich Schiller의 『발렌슈타인 Wallenstein』에서 알려지고 있는 30년 전쟁을 소재로 한 『독일 대전』⁴⁾에 나타난 민중을 중심으로 고찰하고자 한다. 이에

2) Alfred Döblin: Der historische Roman und wir. Vortrag beim Schutzverband deutscher Schriftsteller in Paris am 16. Juni 1936, in: Alfred Döblin, Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten/ Freiburg i. Br. 1989, S. 312.

3) Vgl. Ebd.

4) Ricarda Huch: Der große Krieg in Deutschland. Gesammelte Werke, Bd. 3, hrsg. von Wilhelm Emrich, Köln 1966.

3권으로 된 이 작품은 3부 Teil로 나누어져 있다. 1부: Das Vorspiel. 1585 bis 1620, 2부: Der Ausbruch des Feuers. 1620 bis 1632, 3부: Der Zusammenbruch. 1633 bis 1650. 이 책들은 후호의 전집에서 Der große Krieg in Deutschland라는 제목으로 한 권으로 되어 있다. 그래서 이 책들은 혼동을 피하기 위해서 전집에서 3부로 나누어 “Teil”로 명칭을 고쳐부르게 되었다. (Bd. 3) 전쟁소설의 인용은 전집에서 하였고, 그 이외의 전집의 개별책들은 아라비아 숫자로 표기하기로 한다. 작품의 부는 로마 숫자로 표기하며, 이하 인용문에서는 Der große Krieg in Deutschland를 GK 부, 페이지를 표기하기로 한다.

앞서 이 작품이 역사소설인 만큼 후호의 역사소설들과 역사관에 관해 언급하고자 한다.

전쟁이라는 테마는 당연히 남성사회와 남성지배, 이성결핍과 “정신”의 결핍에 대한 중요한 비판을 내포한다.⁵⁾ 후호는 자신의 역사적 작품에 시민의 질서 관념과 생활상태를 수용하였지만, 동시에 다수의 고통받는 여성들 역시 후호의 시대에 통용되었던 가치관과는 완전히 다르게 살았다는 것을 보여줌으로써 여성인물들의 희생을 다루고 있다.

II. 역사의 허구 혹은 허구의 역사

역사소설의 개념은 그 의미를 어떤 관점에서 규정하는가에 따라 다르고, 역사소설의 범주도 어떤 관점에서 그것을 분류하는가에 따라 다르다. 일반적으로 역사소설이란 역사적인 사실성에다 바탕을 두지만 작가에 의해 재창조된 것이므로 허구성이 가미된 것이다. 그러나 역사소설의 개념정의에 있어서 사실과 허구의 조화라고 한다면 역사소설의 범주가 명확하게 나타날 수 없다.

그렇다면 역사소설이란 무엇인가? ‘역사소설이다, 아니다’ 라고 할 수 있는 근거는 무엇인가? 역사소설이란 기본적으로 다른 소설과 구분될 수 있는 준거가 소재론적 입장이라고 할 수 있다. 즉 역사소설을 기타 다른 소설과 구분할 수 있는 기본 준거는 소재의 과거성 때문이다.

그런데 과거를 아는 것은 객관적 기록의 문제가 아니라 재현의 문제이며, 허구적 구성과 해석의 문제이다. 역사가들은 역사를 과거 사건들에 대한 해석적 재현이라기 보다는 과거 사건들에 대한 객관적 재현으로 한정지으려 한다. 그러나 과거 사건들은 바로 그 역사가의 담론에 의해 역사적 사실로 의미를 부여받게 된다.

역사기술에서의 객관성 문제는 방법론에 국한되지 않는다. 그것은 제임슨 Fredric Jameson이 우리 문화의 ‘재현의 위기’라고 부른 것과도 연관된다. 재현을 객관성의 재생산으로, 주관성 밖에 존재하는 것으로 보는 본질적으로 사실주의적인 인식론은 지식과 예술에 대해 반영이론 a mirror theory의 입장을 취한다. 반영이론의 근본적인 가치평가 범주들은 적절성, 정확성 그리고 진리 그 자체 같은 것들이다. 역사기록과 역사소설에서 제기된 재현의 인식론적 문제들이 이 위기의 문맥에 속한다.

재현의 문제와 재현의 인식론적 주장들은 역사쓰기와 소설쓰기에서의 ‘사실’의 속성과 위치에 관한 문제들과도 직결된다. 과거 ‘사건들’은 잠재적인 역사적 ‘사실들’이다.

헤겔 Georg Wilhelm Friedrich Hegel은 그의 『미학에 대한 강의 Vorlesungen über

5) Vgl. Waltraud Maierhofer : Der große Krieg in Deutschland. Braunschweig 1993, S. 31. in: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 4.

die Ästhetik』에서 역사기술과 역사문학의 차이점을 논하면서, 문학에 대해 “변형”이라는 고유한 권리를 부여한다. 그에 의하면 “문학은 어떤 사건, 행위, 국민적 성격, 특출한 역사적 개인의 가장 내적인 핵심과 의미를 추출해야 하지만, 주변에서 일어나는 우연적인 일들, 사건의 중요하지 않은 부수적인 작용들, 다만 상대적인 상황과 성격들을 탈락시켜야 한다”⁶⁾고 규정한다. 그런 의미에서 역사문학이란 역사적인 소재의 평범한 묘사가 아니라 역사적인 소재들을 작가의 현재로부터 역사철학적이고 정치적으로 해석하는 것이다.

후호는 역사와 철학을 공부하였고, 여류작가로서 두각을 나타내기 전에 최초의 여성 중의 한 사람으로서 취리히에서 역사학 분야에서 박사학위를 취득하였다. 그녀는 자신의 작품에서 과거의 문화적인 동향을 서술하였고, 정치사를 설화체로 형상화하였다. 후호의 ‘미학 Ästhetik’에 대한 질문은 ‘역사문학이란 무엇인가? Was ist historische Literatur?’라는 복잡한 문제와 결부된다. 후호의 수용에 있어서도 역사-문학이라는 문제가 자주 대두되고 있지만, 이런 분야에서 그녀의 작품 수용은 거의 연구되지 않았다. 방대한 역사-서사적 작품인 『독일 대전』으로 후호는 역사문학의 중요한 대표자에 속하게 되며, 그 이후에 그녀는 더욱 더 허구적인 형상화를 도외시한다. 그리하여 역사가이자 작가로서 이중의 천부의 재능을 전개하였다.

후호는 역사에 대한 자신의 태도를 다음과 같이 밝히고 있다. “[...] 나는 그것(소재)을 극적으로 형상화하기 위하여 역사를 나의 환상이 작용한 소재 [...] 로서 사랑하였다.”⁷⁾ 실제로 ‘역사에 대한 사랑’은 후호의 서술태도를 적절히 지칭한다. 순전히 환담할만한 가치가 있는 많은 소설들이 신낭만주의적으로 형상화되어 있는 먼 과거와 혹은 낯선 나라들의 모티프로 나타난다.

후호는 초기 작품에서 이미 역사적인 소재를 드라마로 형상화한 적이 있는데, 희극 『연방의 선서 Der Bundesschwur』(1891)와 『에보에 Evoe』(1892)가 그것이다. 『에보에』의 시대적 배경은 종교개혁의 시기이다. 운문으로 된 이 연극은 로마의 교황 레오 Leo 10세에 반대하는 음모에 관한 내용이다. 생명욕과 후회하는 참회의 인생관이 서로 다투는 두 개의 민족집단이 대립하고 있고 결국 생명욕이 승리한다. 이러한 헬레니즘적-관능적 쾌락적인 의미에서 후호는 중세문학 작품을 개작한다. 『가련한 하인리히 Der arme Heinrich』(1899)

6) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. III Frankfurt/M. 1986, S. 266f. “Sie[Dichtkunst] hat [...] den innersten Kern und Sinn eine Begebenheit, Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden historischen Individualität herauszufinden, die umherspielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geschehens, die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen [...].

7) Ricarda Huch: Gesammelte Werke. Bd. 11, S. 168.

“[...] Ich liebe die Geschichte als [...] den Stoff, in den meine Phantasie hineingriff, um ihn dramatisch zu gestalten.”

에서 후흐는 하르트만 폰 아우에 Hartmann von Aue와는 달리 나병에 걸린 기사를 치료 받게 한다. 후흐는 귀향한 승려의 이야기를 토대로 이 이야기를 작품화했다. 단편소설인 『위그노 여인 Die Hugenottin』(1893)은 후흐가 자신의 박사논문 「스페인 왕위 계승전쟁 중 특히 취리히와 베른지역의 연합국의 중립 Die Neutralität der Eidgenossenschaft besonders der Orte Zürich und Bern während des spanischen Erfolgkrieges」을 연구하는 도중에 소재를 발견하게 된다.⁸⁾ 이 작품은 18세기 초 루트비히 14세 Ludwig XIV 시대의 종교전쟁에서 위그노인들을 박해하는 내용을 묘사하고 있으며, 이전에 다루었던 작품들과는 달리 인간문제의 중심점은 신교와 구교의 대립으로 나타난다. 이때부터 후흐는 계속해서 자신의 역사-예술작품에서 역사적 사실에 의거한 진보적인 사건의 측면에서 있게 된다.

후흐는 이 당시에 쓴 책들을 「연맹 Bund」지의 일요정기 간행물이나 「스위스의 평론 Die Schweizer Rundschau」 그리고 「독일의 평론 Deutsche Rundschau」 등에 실었으며, 나중에 이 작품들을 전집으로 총괄하였다. 후흐에게 글쓰는 것은 체념이 아니라, 오히려 위대한 생명력과 연구의 표현으로 강력한 체험욕에 대항하는 수단이 되고 있다.⁹⁾ 역사에서 그녀는 자신을 매료시켰던 모티프와 운명의 불가해성에 대한 예와 “인간과 인간 사이의 틈 Kluft zwischen Menschen und Menschen”을 찾았다.¹⁰⁾

다른 한편으로 후흐의 역사작품들은, 그녀가 자서전적인 진술에서 즐겨 강조하고 있다시피 아주 고독하게 생성되었다.¹¹⁾ 자전적 고백소설인 『젊은 루돌프 우어슬로이의 회상 Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren』으로 유명해진 후에 후흐는 작가이자 친구이며 후원자인 뷔트만 Joseph Viktor Widmann에게 보내는 편지에서 ‘그런 소설은 그 속에 수년 간의 경험이 숨어있기 때문에 빨리 생산되어질 수 없다’고 적고 있다.

후흐의 문학적 의도와 문체는 그녀의 삶과 역사가로서 받은 교육, 언어와 문학에 대한 고도의 척도를 포기하지 않고 저술업으로 생계를 이어나갈 결심과 뒤얽혀서 복잡하다. 후흐는 이런 사실을 자서전적인 진술에서 숨기고 있지만, 이것은 그녀가 왜 역사적인 테마를 고집했는지에 대한 중요한 이유일 것이다.

후흐가 1900년과 1915년 사이에 서술한 객관적인 역사적 자료와 시적인 상상력을 결합

8) Vgl. Emilia Krumova Staitscheva: Die Suche nach dem Menschenbild, Braunschweig 1988, S. 28. in: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 2, hrsg. von Hans-Werner Peter.

9) Vgl. Waltraud Maierhofer: Wahrheit und Dichtung, Braunschweig 1995, S. 55.

10) Vgl. Herbert Günter: Ricarda Huch. Männlicher Geist, weibliches Herz, in: Das unzerstörbare Erbe. Dichter der Weltliteratur. 15 Essays, München 1973, S. 163.

11) Vgl. Stefanie Viereck: So weit wie die Welt geht. Ricarda Huch. Geschichte eines Lebens, Reinbek 1990, S. 202.

시켰던 사실에 충실한 광범위한 역사서들은 그녀의 역사서술을 이해하기 위해 중요하다. 글쓰기는 지루함과 우울을 막아주었다. 왜냐하면 후흐는 첫 번째 결혼생활을 트리스트 Triest에서 보냈는데 그 곳에서 정신적인 무미건조함을 끊임없이 호소하였기 때문이다.¹²⁾ 그리하여 그녀는 이탈리아 역사에 몰두하게 되며, 이탈리아 역사에 대한 전기적-서사적 작품들은 그런 결과의 산물이다. 3부작으로 계획된 『가리발디의 역사 Geschichten von Garibaldi』는 19세기 이탈리아의 통일을 둘러싼 권력투쟁을 묘사하고 있다. 이 작품은 현대세계에서 남녀양성을 가진 의식을 유지할 뿐만 아니라, 민족의 ‘해방’과 현대의 역사적 현실을 형성하기 위해서 능동적으로 투입하는 것이 가능한지의 문제를 주제화하고 있다. 『페데리고 백작의 생애 Leben des Grafen Federigo Confalonieri』(1908)에서도 마찬가지로 후흐는 정확히 역사적인 사실에 의거해서 서술한다. 그녀는 광범위한 역사적 사실들에 정통하였으므로 허구를 훨씬 능가하였고 “역사 소설과 소설같은 전기 사이의 경계에 도달한다.”¹³⁾ 후흐는 글을 쓸 때 소재에의 도취와 매혹당하는 것을 가장 중시 여기고 있다.¹⁴⁾ 역사소설은 “세계관의 투쟁에서 입장을 취하기 위한 상징적인 수단”¹⁵⁾이라는 것이 역사소설의 통상적인 해석이다. 따라서 역사소설은 항상 “다소간 현실적인 정치적 관계 mehr oder weniger aktuellen politischen Bezug”¹⁶⁾를 나타낸다. 정치적 연관성은 민중의 자유 의식의 상징으로서 읽혀졌던 『페데리고 백작』에게서 나타나고, 『독일 대전』에서는 훨씬 더 많이 나타난다. 후흐가 비록 이런 의도에 이론을 제기할지라도 이들 작품에서는 전쟁에 대한 경고와 시대의 정신의 결핍에 대한 경고가 명백하게 나타난다.

후흐는 『독일 대전』을 쓰기 위해 역사적 사실만을 주의깊게 연구한 것이 아니라, 일상생활에 대해 수많은 장면들로 채워진 특히 여성들로 채워진 역사적 연대기와 ‘공식적인 역사서술’을 비범한 방식으로 확대하였다. 여성운동의 새로운 잡지들은 이 작품을 긍정적으로 논평하였다. 후흐는 역사적 사실과 정치적 사건들을 토대로 정신적, 문화적, 사회적 삶의 총체성과 시대의 정신을 고려하려고 하는 현실에 충실한 모사로 보충하였다. 역사와 허구의 결합은 이론적으로 확실한 강령이 아니었다. 그때 후흐의 삶의 상황이 고려되어야 한다. 그녀는 이후에 『독일 대전』을 저술할 때, 마치 자신의 이야기를 쓰듯이 심취하였고, 17세

12) Vgl. Ricarda Huch im Brief an Josef Victor Widmann vom 11. 1900.

13) Vgl. Max Nussberger: Historischer Roman, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 1, Berlin 1958, S. 665.

“Grenze zwischen historischem Roman und romanhafter Biographie erreicht.”

14) Vgl. Waltraud Maierhofer: a. a. O., S. 57.

15) Ebd., S. 66. “symbolistisches Mittel, im Kampf der Weltanschauungen Stellung zu nehmen.”

16) Ebd.

기와 자신의 관계에 대해 시대에 유래한 모든 것이 나와 관계가 있었다고 밝히고 있다.¹⁷⁾ 그리하여 학문과 문학의 경계라는 문제는 후호가 역사가로서 시적인 환상을 사용하였기 때문에 첨예화된다. 후호에게 있어서 역사서술은 실제로 객관적일 수 없으며, 과거의 인간들을 열렬한 사랑의 입김 하에 변화시키는 해석이며,¹⁸⁾ 역사서술은 주관성을 의미하는 것이 아니라, 객관성과 거리에 대한 의무를 의미한다. 그리하여 후호는 작가만이 자신의 형상화에 의해서 역사를 변화시키고, 실증주의 역사가는 객관적이라는 견해와 대립한다. 후호는 시적인 역사서술에서 “문학작품과 학문 사이의 역할교환”¹⁹⁾을 완수한다.

후호에게 있어서 글을 쓴다는 것은 창조적인 형상화와 정리를 의미한다. 후호의 의도는 아마도 한편으로는 역사적 인물에 대한 매혹과 다른 한편으로는 인식욕이 현재의 직접적인 당혹성과 밀착성에서 보다는 오히려 거리를 두고 인식한다.

후호의 역사적 저서들의 기본 관심사는 교육적인 것이며, 인간적이고 역사적인 현실을 위한 해석에 대한 요구를 제시한다. 창작의 마지막 단계에서 후호의 이러한 역사 분석은 감춰진 현재를 분석하는데 도움이 된다.

50세 이후에 후호의 인생관은 “미학적인 것에서 윤리적인 것으로 - 그녀에게는 윤리적인 것이 ‘미’이며 동시에 ‘선’과 ‘진’이 되었다-”²⁰⁾ 변하였고, 소수의 시 작품들만을 썼으며, 거의 완전히 학문적인 역사서술에 전념한다. 하지만 그녀의 수단은 학문적이며 시적으로 존재하였고, 동시에 그녀의 역사서들은 문학적인 서술들이다. 골로 만은 그녀의 태도를 가리켜 “리카르다 후호는 찬미하지 않고, 폭로하지 않으며, 고발하지도 않는다. 그녀는 공정하다.”²¹⁾라고 칭찬한다. 결국 후호의 역사서들은 “역사감정과 형성력 그리고 과거에 대한 놀라움 정도로 직접적인 관계”²²⁾로 특징을 나타낼 수 있다. 후호가 추상적으로 서술하는 경우는 드물었다. 후기의 작품인 『탈인간화 Entpersönlichung』(1921)에서 후호는 역사를 감정과 타산 사이의 긴장으로 인생과 이성의 투쟁으로 이해한다. 그녀에게 있어서 과거는 ‘죽은 것’이 아니라, 활동을 계속하는 것이며, 역사서의 저자는 과거의 명령들과 ‘하나로 되어서는’ 안된다. 그 속에서 현재는 역사의 유일한 모습을 자신의 필요에 따라서 변형시킨

17) Ricarda Huch: Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 381.

18) Vgl. Waltraud Maierhofer: a. a. O., S. 59.

19) Ebd.

20) Herbert Günther: a. a. O., S. 162f.

“Vom Ästhetischen ins Ethische-wo ihr das ‘Schöne’ zugleich das ‘Gute’ und ‘Wahre’ geworden ist.”

21) Golo Mann: Nachwort, in: Ricarda Huch. Das Zeitalter der Glaubensspaltung, Zürich 1987, S. 714. “Ricarda Huch verhimmelt nicht, entlarvt nicht, klagt auch nicht an: sie ist gerecht.”

22) Ebd. “Geschichtsgefühl und Gestaltungskraft und einer wunderbar unmittelbaren Beziehung zur Vergangenheit.”

다. 후흐의 작품들의 이러한 역사관은 재고되어야 할 것이다. 역사적 사실을 소재로 한 역사서술은 그녀가 사회적이고 정치적인 효과를 기대했던 인간의 카테고리화 척도를 얻는 데에 도움이 되었다.

후흐는 역사지식을 아주 중요하게 간주하였다. 『시현상 Urphänomene』(1946)에서 82세의 후흐는 지나간 여러 해들, 역사적 경과의 결과에 대해 역사의 회의를 자신의 탓으로 돌린다. 그것은 후흐에게 위기감을 느끼게한 것 같았으며, 이제 몇 년 후에 지금까지 서사적 형상화의 역사적 거리를 두고 세밀하게 연구했던 것을 자신의 육체에서 체험하는 것으로 말할 수 있을 것이다²³⁾라고 밝히고 있다. 그것은 토마스 만이 그녀의 60회 생일에 즈음하여 극찬한 “독일 최초의 신여성”에게 지나친 요구였을 것이다.

지금까지 살펴본 바에 의하면 초기 소설에서 후흐의 강령은 가시적이지 않다. 마이어로부터 영향을 받은 후흐는 역사적 주제와 인물들을 개인적인 사고와 감정에 결부시켰고, 현실적인 시대사의 관점을 멀리 떨어진 역사로 옮겼다. 개별적인 경우에 있어서 서술의 ‘정정 Berichtigung’은 남성적인 관점에서 관찰할 수 있다. 후흐의 오랜 창작의 국면에서 다음의 관찰이 생겨난다. 후흐는 역사적인 소재들을 형상화하는 화자의 능력을 점점 더 많이 제한하였으며, 그녀는 드라마와 단편소설에서 ‘소설’로 그리고 역사서술로 방향전환을 하였다. 역사적 테마에서 그녀는 불확실하게 먼 과거에서 허구적인 소재들로 결부시켰으며, 혹은 역사시대에서 서사작품들에 허구적이며 시적인 생명부여와 역사적 서술을 밀접하게 융합했다. 마지막으로 그녀는 학문적 요구가 중요한 역사적 인물들에 대한 에세이를 썼다. 위대한 개인들에 대한 관심이 지속적으로 남아있었지만, 그녀는 독자들의 무관심에 실망하였다. 후흐는 자의로 역사적 소재와 모티프를 발굴해낸 것이 아니라, 비중있는 인물들에 대한 직감력을 증명하였고, 무엇보다도 자신의 수수께끼 같은 다의적인 특징들을 해석하였다. 이러한 관심은 20세기 역사서의 다른 저자에게서도 점점 더 중요하게 여겨졌으며, 램메르트 Eberhard Lämmert는 후흐를 니체 Friedrich Nietzsche, 마이어와 함께 역사가이자 작가로 평가한다.²⁴⁾

후흐의 역사에 대한 태도는 환상적이고 낭만적인 형성의 가능성을 가지고 맹목적인 사랑에서 사건의 생생한 동향으로 성숙하였으며, 인식욕과 학문적 사실에 충실하는 것 그리고 마지막으로 지식을 법칙화하려는 시도로 성숙하였다. 다른 한편으로 그녀의 발전은 “인간적인 사랑의 정열”에서 보편적인 “인간에”²⁵⁾로 변화한다. 1914년 50세 이후부터 후흐는 더 이상 사랑을 테마로 한 작품을 쓰지 않았으며, 그러한 환상을 갖고 있지 않았다. 작가 후

23) Vgl. Waltraud Maierhofer: a. a. O., S. 61.

24) Vgl. Lion Feuchtwanger: Vom Sinn und Unsinn des historischen Roman Zit. n. Waltraud Maierhofer: a. a. O., S. 63.

25) Herbert Günter: Ricarda Huch, a. a. O., S. 171.

호의 변화 과정은 그러므로 남성에 대한 관계에서 새로운 정의의 과정으로 볼 수 있다. 최초의 장편소설인 『젊은 루돌프 우어슬로이의 회상』에서 후호는 갈등과 채워지지 않은 사랑을 묘사하였고, 『왕과 왕관에 관하여 Von den Königen und der Krone』에서 그녀의 첫 번째 남편인 체코니 Ermano Ceconi의 혈통을 변용하였다. 하지만 후호는 그와 이혼 후, 글쓰는 것이 개인적인 문제를 극복하는데 아무런 도움이 되지 못함을 인식한다. 플레스너 Monika Plessner는 후호의 발전을, “그녀는 50세가 다 되어서야 비로소 현실에 눈을 뜨게 되었고, 허구는 지금까지 ‘맹목적인 정열’로 강탈당한 자리를 역사에 양보한다.”²⁶⁾ 라고 말하고 있다. 그러므로 후호의 역사서술은 글쓰기에 대한 체험 부족에서가 아니라, 독립성과 위대한 자의식의 표시로서의 역사적 주제들을 알 수 있다. 후호가 허구적인 문학에서 여성으로서 어떠한 전형도 발견하지 못했지만, 역사적인 테마에서는 개인적인 것을 성취할 가능성을 더 많이 보았다는 사실을 가정할 수 있다. 최초의 장편소설 이후로 후호는 더 이상 고백적인 글을 쓰지 않았다. 되블린은 저자가 마음 속에서 역사적인 정당성과 장소의 제한을 찾는 것을 역사소설의 업적 중의 하나로 규정하였다.²⁷⁾ 후호의 견해가 되블린과 상당히 다름에도 불구하고 이 기준은 그녀에게도 적용된다. 왜냐하면 후호는 역사의 시대로 반복적으로 방향을 돌리는 것을 일종의 동일시로 해석하였기 때문이다.

후호는 역사적인 소재를 가지고 작업을 한 것이 아니라, 소재 자체가 그녀의 서술의 목표였으며, 그와 동시에 자신의 시대에 대한 의식적인 거리를 두는 수단이자 비유가 아니었다. ‘세계상의 결핍’이 후호의 작가적인 위치에 반대하는 논증으로 제시될 수는 없지만, 그 밖에 여성문학은 단순한 주관성의 논증으로 종종 평가절하된다. 정치적인 풍자와 지나간 시대와 현재와의 의식적인 비교의 의도는 독일사에서 비로소 후호에게서 확인될 수 있다. 후호가 『독일 대전』을 썼을 때는 대체적으로 비정치적인 태도를 취했다. 물론 후호가 역사적 사실들을 풍부한 상상력으로 확대하고, 개인적인 사건으로 채운 현재는 다른 사람들의 이목을 끌었다. 하지만 이것은 단편소설들과 소설들을 과대해석하고 후호를 오해했다는 이야기이며, 그녀는 과거에서 자신의 시대로의 비교를 제시하는 것이 중요한 의도였다. 슈테른 Alfred Stern에게 보내는 1926년 5월 9일의 편지에서 역사와 허구에 관해 후호는 다음과 같이 밝히고 있다. “역사와 시의 관계는 최고로 흥미로운 질문입니다. 역사학은, 사진이 그림에 비해서 압도적인 만큼 시에 비해서 대개 압도적입니다. 시인은 역사에 대해 어떠한 경의도 표하지 않아야 합니다. 다른 한편으로 시인은 자신의 시대에 대해 지식을 소유하지

26) Vgl. Monika Plessner: Ricarda Huchs Weg zur Geschichte, S. 655.

“Erst mit fast fünfzig Jahren sind ihr die Augen für die Wirklichkeit aufgegangen, und die Geschichten räumen der Geschichte den bisher von ‘blinden Leidenschaften’ usurpierten Platz”

27) Vgl. Alfred Döblin: a. a. o., S. 312.

않으면 안됩니다. 내가 보기에 이것은 늘 다시금 나의 마음을 끄는 해결할 수 없는 문제인 것 같습니다.”²⁸⁾

후흐는 사진을 자신의 예술적인 표현 방식으로 생각하였다. 그리하여 그녀가 역사학의 모든 수단들을 다 동원하지만, 그것은 그녀의 문학적 요구에 대한 어떠한 모순도 아니라고 할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 민중의 장

30년 전쟁을 다루고 있는 『독일대전』은 총 3부 Teil, 224개의 절 Abschnitt로 구성되어 있는데, 장 Kapitel의 통일과 일치하는 현상은 개요적인 연구에 적합하다. 그것은 전체 에피소드를 삽입하는 원칙이며, 이 에피소드들은 줄거리의 정치-역사적인 경과를 발췌하여 언급한 바처럼 문화사적인 특징이 있는 장의 돌파구를 만든다.²⁹⁾ 이것을 두 개의 범주로 나타내보면, 하나는 “민중의 장면”으로 다른 하나는 학자, 예술가 그리고 신학자들이 나오는 “학자들의 장”으로 구분할 수 있다

민중의 장면에는 대략 28명의 인물들이 언급된다. I부에서는 학자들의 장면이 중요하며, 그와 반대로 II부와 III부에서는 민중장면이 중요하다. 그리하여 비로소 인간의 공동생활에 있어서 전쟁에 필연적으로 따르는 방임이 중요해진다. 2부는 전쟁초기인 1620년 백산 Weißer Berg 전투가 끝난 후의 내용들이다. 그리하여 민중의 장면이 전쟁의 “측도기 Gradmesser”³⁰⁾를 묘사하는 형식상의 도해임을 추측할 수 있다. 그것은 실제로 그 시대의 혼란 가운데서 평범한 사람들의 상황을 나타내는 단면들이다. 그리고 그 단면들은 민중을 묘사하는 소농민, 여성, 아이들의 등을 치는 소수의 권위있는 자들에 의해서 모든 정책들이 결정된다는 사실을 노골적으로 드러낸다. 하지만 어떤 경우에도 피해자인 민중을 괴롭히는 자는 오로지 지배계급이 아니라, 비인간적인 시대상황³¹⁾으로 인해서, 그 중에서도 특히 저

28) Ricarda Huch im Brief an Alfred Stern vom 9. Mai 1926.

“Das Verhältnis von Geschichte und Poesie ist eine höchst interessante Frage. Die Geschichtswissenschaft ist für die Poesie ungefähr so vernichtend wie die Photographie für die Malerei. Der Poet sollte gar keinen Respekt vor der Geschichte haben; andererseits muß er im Besitz der Kenntnisse seiner Zeit sein, also ein, wie mir scheint, unlösbares Problem, das mich aber doch immer wieder anzieht.”

29) Vgl. Oskar Walzel: Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens, Leipzig 1916, S. 90f.

30) Hans-Hennig Kappel: Epische Gestaltung bei Ricarda Huch. Formal-inhaltliche Studien zu zwei Romanen : Von den Königen und der Krone. Der große Krieg in Deutschland, Frankfurt/M.1976 S. 195.

31) Vgl. Ebd.

항력이 없는 시골사람들이 유혹을 받고 사주를 당하며 군인들과 약탈병들, 착취자들 조차 시대상황으로 인한 것이라는 것이 작가의 의도이다.

1. 보물을 찾는 자

발젤은 교회의 보물을 찾으러 가서 늑대의 희생이 되는 고아 소녀의 이야기를 삽입된 소설의 전형³²⁾으로 묘사한다. 이것은 민중장면의 한 범례이다. 그렇지만 그 밖의 소설진행에서 철저하게 독립된 이야기들은 별개의 내용이 아니라 서사적인 소형식에 해당한다. 그것은 동화와 아주 유사한 요소들로 숲 속에서 늑대와 만나는 고립된 아이의 모티프, 주인공들의 보물을 찾는 자들의 모티프 등으로 그 특징을 나타낸다.

브룬네만 Anna Brunnemann은 이에 대해 “소름끼치는 민중동화 Schauerliche Volksmärchn”³³⁾로 표현하며, 발젤도 “등골이 오싹해지는 민중동화 Volksmärchen , das gruseln macht”³⁴⁾라는 명제를 세운다. 그러나 이 명제는 신빙성이 있는 사실적 이야기이며 시대의 놀라운 상이기도 하다. 마을과 마을의 주민들은 궁핍한 상황에 처해지고 주민들의 일부는 전멸당한다. 또 주민들은 포악한 병정들의 손아귀에 들어가 있으며, 전염병은 혐오스러울 정도로 만연한다. 그것은 전쟁 기간에 원래 대규모로 발생하는 우화적인 구성을 상징하는 것이다.

늑대를 방어할 힘이 없는 인간의 속수무책, 인간의 소박한 시도, 인간의 소망을 바꿀려는 삶의 현존, 찾는 자의 목표가 신성한 것이라는 사실, 십자가에 못박힌 그리스도상과 황금의 성찬용의 잔이 동일시될 수 없는 장소에 더 이상 숨겨지지 않으며, 그것은 반복해서 그것이 지니고 있는 물질적인 가치 때문에 얻으려고 노력한다. 또 그것은 보물을 팔려고 하는 소녀에게는 “전리품” (GK III, S. 1035)이다. 이런 모든 것은 압축된 형식 안에서 동시대에 일어나는 시대상황을 의미하는 특징들이다. 그렇지만 전쟁사건과 연관이 있는 상징적 관계는 충분히 나타나며, 이 상징관계는 효과면에서는 부차적인 현상이다. 형식 자체의 완성과 그것의 내용적인 통합은 소설에서 가장 먼저 직면하는 문제이기 때문이다.

32) Vgl. Oskar Walzel: a. a. O., S. 91.

33) Anna Brunnemann: Ricarda Huchs Großer Krieg in der Deutschland, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 29 1915, S, 545. Zit, n. in: Hans-Hennig Kappel, S. 195.

34) Oskar Walzel: a. a. O., S. 91.

덧붙여서 발젤은 “그렇지만 음산한 감명을 주는 예술동화는 지나치게 분명한 상징적 표현에 의해 생겨나는 것이 아니라, 오싹하게 만드는 민중동화 같은 무언가에 의해서 생겨난다. 물론 일체의 초자연적인 것은 포기되어진다 Doch nicht ein düsterprächtiges Kunstmärchen von überdeutlicher Symbolik entsteht, sondern etwas wie ein Volksmärchen, das gruseln macht; freilich wird auf alles Übernatürliche verzichtet.” 고 한다.

이것은 형식 및 내용의 완성을 뤼티 Max Lüthi가 생각하는 의미에서의 동화가 아니라 “반동화 Antimärchen”³⁵⁾의 특징으로 볼 수 있다. 통속적인 어조는 소설기법을 통해서 역설적인 방법으로 생겨난다. 숲과 협곡, 늑대도 소녀의 소박한 관점에서 보여진다. 유사 이전의 역사 조차 아이의 성찰로 묘사된다. 마을이 습격당할 때, 주민들이 숲으로 이주하는 사건이 발생하며 이 사건을 목사의 손자가 보고한다. 그러자 12세의 소녀는 즉시 자신이 찾고자 하는 것을 생각한다. 그리고 성전에 은닉된 물건과 목사의 살인에 대한 전사 Vorgeschichte가 나타난다. 이런 내용은 화자를 통하거나 저자를 통해서 덧붙여진다. 우리는 다음 내용에서 소녀가 그 주변세계를 수용하는 긴장도를 경험한다.

협곡으로 왔을 때, 그녀[소녀]는 오싹한 한기가 들었다. 동굴 안에 있는 것처럼 어둡고 습기 차고 조용했다. 새는 지저귀지 않았고 나뭇잎도 움직이지 않았다. 미끄러지기 쉬운 덮개를 신은 발에는 어떤 바스락거리는 소리도 나지 않았다. 가을냄새가 나고 부패한 냄새도 났다. 그녀가 그런 것에 익숙해졌을 때, 꿈 속에서처럼 기묘하게 그런 것을 뒤엎킨 것으로 느꼈다. 잠시 후에 협곡은 약간 넓어져 머물고 싶은 마음이 생겼다. 그 곳이 그녀에게는 적당한 장소로 여겨졌다. 그녀는 이전에 폭풍우가 뿌리를 뽑아버린 이끼같은 녹색을 띤 썩은 나무줄기에 앉아서 주변을 둘러보았다. 그 곳은 잡초와 관목이 자라지 않은 덤불의 한가운데 있는 땅땸기였다. 거기에 가엾은 목사가 매장되었을 수도 있다고 그녀는 생각했다.

Als sie[Mädchen] in die Schlucht kam, überlief sie ein Frösteln; es war dunkel und feucht und still wie in einer Höhle. Kein Vogel piepte, kein Blatt rührte sich an den Bäumen, und keins raschelte zu ihren Füßen, wo sie eine schlüpfrige Decke bildeten. Es roch nach Herbst und Verwesung; wie sie sich daran gewöhnt hatte, fühlte sie sich wunderbarlich wie in einen Traum davon verschlungen. Nach einer Weile weitete sich die Schlucht ein wenig und lud zu einem Aufenthalte ein; es schien ihr, dies könne die richtige Stelle sein. Sie setzte sich auf einen morschen, moosgrünen Baumstamm, den einmal ein Sturm entwurzelt haben mochte, und sah sich um: es war da mitten im Dickicht ein Fleck, wo kein Kraut oder Strauch wuchs; da, dachte sie, könnte der arme Pfarrer begraben haben. (GK III, S. 1036f)

“가을냄새가 나고 부패한 냄새도 났다”는 표현은 화자의 객관적인 확인이 아니라, 화자

35) 동화 연구가 뤼티는 동화를 소박한 인간에 의해서 열망된 정당함을 시적으로 구체화하려는 것으로 규정하고 있다. 그는 결정적인 가치를 다른 조망으로, 1차원성의 견해에 가치를 둔다. 동화에 나오는 주인공들은 거룩한 힘과 인간 사이에서 현격한 차이점 없이 경험한다. Vgl. Max Lüthi: Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung, München 1961, S. 47.

이것은 여기에서 적합하게 여겨진다. 왜냐하면 소녀의 상상세계에서 신은 목사의 살해자를 번개로 때려눕혔을 때 직접 관여했기 때문이다. “[...] 그들은 선량한 늙은 남자의 심장을 찔렀다. 그 결과 그 남자는 그 자리에서 자빠져 죽었고 신이 그들을 저지하지 않았더라면, 그들은 소년도 그렇게 했을 것이다. [...] stachen sie den guten alten Mann ins Herz, so daß er auf der Stelle tot umfiel, und würden es mit dem Knaben ebenso gemacht haben, wenn Gott sie nicht gehindert hätte.” (GK III, S. 1036) 그럼에도 불구하고 이것은 소녀의 순박한 세계 조망일 뿐이며, 이 에피소드는 아이의 순박한 윤리의 불합리함을 논증한다.

는 오히려 소녀가 그렇게 알아차린다는 것을 나타내고 있다. 또한 동일한 관점에서 다른 묘사들을 이해할 수 있다. 이를테면 “잠시 후에 협곡이 넓어졌다”라는 구절에서도 명백하게 나타난다. 지면의 상태는 동일하다. 여기에서 후흐의 서사적 과거가 나타나 있음을 알 수 있으며, 그 외에도 즉물적인 표현에서 시간규정 Zeitbestimmung이 부여되어 있다. 이 묘사는 아이가 체험한 표현이며, 아이의 기분과 수용에 맞춰져 있다. 이런 효과는 체험화법을 통해서 기술적으로 얻어지며, 여기에서 에피소드의 구절에 나타나는 테크닉은 완전히 새로운 종류의 테크닉도 아니며, 프랑스나 영국에서 발생한 의식의 흐름도 내적독백도 아니다. 그러나 후흐가 체험화법의 문체수단을 다른 방식은 아주 새로운 효과를 나타내며, 이것은 특히 결말 부분에 나타난다. 체험화법은 처음부터 시종일관된 형태로 나타나지 않는다. 전체적인 서술태도는 향토적인 그러므로 인물지향적인 문체수단에 근접하기는 하나 기록자적인 시점에 기인한다. 또 어떤 부분에서는 기록자적인 시점에서부터 인물시각적인 시점으로 옮겨가기도 한다. 묘사된 인물의 움직임과 결합된 화자의 소멸 이야기는 기록자적인 시점으로 시작한다. “상부 알사스의 숲 속에 있는 계곡에서 12살의 소녀가 버섯을 구했다. In einem Waldtal im oberen Elsaß suchte ein zwölfjähriges Mädchen Schwämme [...]” (GK III, S. 1035)

체험화법에서 체험하는 인물의 관점을 통한 사건들은 그러므로 3인칭의 직설법으로 재현되며, 기록자적인 화자가 문자 그대로 표현할 수도 있었을 문장을 부인한다. 이를테면, “새는 지저귀지 않았고, 꽃잎도 나무에서 움직이지 않았다. Kein Vogel piepte, kein Blatt rührte sich an den Bäumen.” 이런 문장들은 체험화법으로서 가장 미세한 뉘앙스화로 동일시될 수 있다. 이런 종류로 표현된 많은 서술들은 현안으로 되어 있으며, 그런 것들은 서술태도 내에서 복잡하다.

후흐는 이런 종류의 테크닉으로 세 가지 효과를 얻는다. 첫째로 그녀는 제임스 조이스 James Joyce나 버지니아 울프 Virginia Woolf에게서 나타나는 복잡한 서술태도에도 불구하고 즉각적인 감동과 영향을 미치는 의식의 흐름을 나타내는 구절이나, 내적독백을 나타내는 구절에서처럼 아주 쉽게 독자의 무관심으로 이끌 수도 있는 서술의 약화된 강도를 모면한다. 두 번째로는 소박한 내면세계가 포기되지 않는다 하더라도, 소박한 내면세계는 그것의 환상적, 상징적인 특성의 연합을 추구하는³⁶⁾ 풍부하고 주관적인 내면세계이다. 그리고

36) 이 부분에서 아이의 대담함에 대한 중요한 의미가 있는 눈의 모티프를 볼 수 있다. “한번 더 그녀는 어머니를 처음으로 잠에서 보았을 때, 어머니의 큰 갈색의 눈과 어머니가 깜짝 놀라는 것을 회상했다. 왜냐하면 세상이 마치 이 두 눈에 애착을 느끼고 있으며, 두 눈으로 몰락함에 틀림 없을 것과 같은 침울한 느낌을 그녀가 갖고 있었기 때문이었다. Noch erinnerte sie sich an die großen braunen Augen ihrer Mutter und an ihr Entsetzen, als sie sie zum ersten Male im Schlaf geschlossen gesehen hatte; denn sie hatte ein dunkles Gefühl, als hänge die Welt an diesen Augen und müsse mit ihnen zugrunde gehen.” (GK III, S. 1037)

세 번째로는 사실적 묘사의 요구를 등한시하지 않고, 두 개의 상반된 가치를 동시에 함유한 상태로 인해서 어린이다운 소박한 세계의 심상으로 직접적인 가치가 나타나는 점이다.³⁷⁾ 이것은 독자가 소녀를 동화의 주인공으로 상상하는 것처럼 소녀도 자신을 그렇게 여기기 때문이다.

그리하여 그녀는 집을 떠나서 가장 가까운 도시로 나가서 구걸하며 자신의 보물을 팔려고 했다. 그러면 그녀는 부자가 될 것이고, 배불리 먹고, 아름다운 옷을 입고, 이전에 그녀를 때리고 학대한 사람들이 그녀 앞에 허리를 굽히고 아첨할 것이다. 그녀는 어떤 권세있는 신사의 아내가 될 것이고, 그 후에 그녀는 세상에 나가 돌아가셨으리라고 생각하지 않았던 아버지와 어머니를 찾을 수 있을 것이었다.

Also wollte sie fort, sich bis zur nächsten Stadt durchbetteln und ihren Schatz verkaufen; dann würde sie reich sein, sich satt essen, schöne Kleider anziehen, und diejenigen, die sie früher geschlagen und mißhandelt hatten, würden sich vor ihr bücken und ihr schmeicheln. Sie würde die Frau irgendeines großen Herrn werden, dann konnte sie in die Welt hinaus und ihren Vater und ihre Mutter suchen, von denen sie nicht glaubte, daß sie tot wären. (GK III, S. 1037)

소설이 진행되는 중에 독자는 전혀 다른 현실지평을 얻게 되고, 이때 소녀가 여기에서 가리키고 있는 사람들을 위협한 소박함과 같은 것으로 인식할 수 있으며, 그녀가 소박한 독자들에게 의해서 현실세계와는 반대로 동화의 세계에서 행복함을 얻게 되는 것으로 상상할 수 있다. 결국 그런 태도는 소망적 상상의 특징으로 볼 수 있다.

[...] 성인 남자들조차 늑대를 두려워했는데, 하느님이 도와서 소녀가 적을 죽였다면 그들이 얼마나 놀랄 것인가 !

[...] und selbst die Männer fürchteten sich vor ihm[dem Wolf]. Wie würden sie staunen, wenn Gott ihr beistand und sie, das Mädchen, den Feind erlegte! (GK III, S. 1038)

그러나 그런 일은 실제로 일어나지 않으며, 우리는 이미 오래 전에 늑대가 소녀를 죽인 사실을 인지한다. 소박한 태도는 그러므로 공공연하게 이야기된 것을 통해서 전혀 파괴되지 않으며, 독자 자신의 성찰을 통해서, 성찰은 사건을 통해서 비로소 자극된다. 그러나 어떠한 소설의 기대지평이 부정적으로 나타나는 것을 제외하고 사건의 경과에 있어서 많은

이어서 “그녀는 떨면서 반대방향으로 향했고 자신의 뒤에 있는 짐승을 보았다. [...] 그 짐승은 핏발이 선 눈으로 시선을 움직이지 않고 탐욕스럽게 그녀 쪽을 향했다. Zitternd wandte sie sich um und erblickte hinter sich ein Tier, [...] das die blutigen Augen starr und gierig auf sie richtete.” (GK III, S. 1038) “그녀의 심장은 비탄에 빠져서 오그라드는 것 같았고, 그녀는 어머니의 갈색의 눈과 자신이 버림받은 것을 생각했다. Ihr Herz zog sich kläglich zusammen, sie dachte an die braunen Augen ihrer Mutter und wie verlassen sie war.” (GK III, S. 1038)

37) Vgl. Hans-Hennig Kappel: a. a. O., S. 201.

문학적인 암시가 나타난다. 협곡에서의 추위, 가을 냄새와 부패한 냄새, 관찰, 협곡의 가장 자리에 있는 노란 나뭇잎은 더 이상 빛나지 않는다. 왜냐하면 햇빛은 계속해서 옮겨가다가 이윽고 햇빛이 저버리기 때문이다. 그리고 더 많은 다른 것들은 그것이 지니고 있는 진가와 병행해서 실제적인 세부사항으로 나타나는 신호이다.³⁸⁾ 아울러 소녀의 다음 상황이 나타난다.

실망으로 그녀는 자신이 배가 고프다는 것을 의식하게 되었다. 그러나 아직 그녀는 희망을 버리지 않고, 계속해서 파나가려고 했다.

Mit der Enttäuschung wurde sie sich bewußt, daß es sie hungerte; aber noch wollte sie die Hoffnung nicht aufgeben, sondern weitergraben. (GK III, S. 1038)

점차 단계적으로 소녀의 이해에서 현실적인 장소가 파악된다. 등 뒤에서 나는 소리에 그녀가 떨면서 반대쪽으로 방향을 바꾸고, 이제는 실제로 대결을 하게 된다.

[...] 그녀의 마음은 비참하게 오그라들었다. 그녀는 어머니의 갈색 눈동자와 버림받았던 일을 떠올렸다. 그녀는 소리를 칠 수도, 일어설 수도 없었다. 그러나 짐승이 와락 달려들자 그녀의 작은 두 손은 부지중에 삽을 더욱 단단하게 움켜잡았다. 그렇게 그녀는 자신을 방어했다.

[...] ihr Herz zog sich kläglich zusammen, sie dachte an die braunen Augen ihrer Mutter und wie verlassen sie war. Sie vermochte weder zu rufen noch aufzustehen; wie nun aber das Tier zusprang, faßten ihre kleinen Hände unwillkürlich den Spaten fester, und sie setzte sich zur Wehr. (GK III, S. 1038)

이 장면에서 나타난 아이의 상상은 현실의 비중과 현실귀환을 서술영역에 대한 결합으로 제시한다. 서술기법을 통한 현실적인 기대태도와 병행해서 정지상태에 있는 서술기법이 솔직하게 폭로된 상반된 가치를 동시에 함유한 독자태도, 현상은 원래 묘사된 과정을 독자에게 더욱 깊이 감동을 주는 영향을 끼치게 하기 위해서 사용된다. 그리하여 고통을 당하는 인물과의 동일시의 정도가 점점 더 높으면 높을수록 점점 더 작가의 관심사는 그 시대의 절망적인 상황들, 유례없는 야비화, 인간의 무력한 속수무책에 이해할 수 있도록 하는데 유효하다.

이런 ‘반동화’는 단순한 연대화본능 Solidarisationstinstinkt을 모성본능과 보호충동 등의 지할데 없는 아이의 꾸밈이 없는 상상들을 감수성이 강한 사람들의 마음 속에 맹목적인 연민을 불러 일으키게 한다. 그것은 소녀를 지성적인 허구의 형태로 떼어놓게 하기 위해서 아무런 도움도 되지 않는다. 왜냐하면 소녀는 힘이 있는 자들, 어른들이 특별한 의무를 소홀

38) Vgl. 성찬식 성배 Abendmahlskelch의 상징적 표현, 방백인 모리츠의 동일한 빛- 암흑-관념으로 소설을 지배하는 복음서저자, 복음사가, 프로테스탄트의 목사의 저쪽세계 이해와 예수 그리스도 이해는 은닉된다. “그녀는 마치 거의 태양처럼 붉은 빛을 띠고, 시커먼 땅이 빨갱게 달구어진 금으로 된 성배를 본 것 같았다. Es war ihr fast, als sähe sie das Gold des Kelches, rötlich wie die Sonne, die pechschwarze Erde durchglühen.”(GK III, S. 1037) 다음의 상징은 예시로서 부정적으로 나타난다. “아이는 성배를 찾지 못한다. Das Kind findet den Kelch nicht.” (GK III, S. 1037)

히 함으로 인해 범죄를 저질렀던 세상의 모든 의지할데 없는 존재를 대변하기 때문이다.³⁹⁾

후호는 모성애가 대단한 사람이었다.⁴⁰⁾ 그리하여 그녀의 작품에서 다수의 부모없는 보호를 필요로 하는 아이들이 등장한 사실은 자신의 예술작품에 대해 분명한 관점을 나타내며, 양친이 없는 아이는 후호의 작품에서 거의 고정이미지 Topus이다. 그러나 익명의 아이는 생각, 소원, 경험을 나타내는데 있어서 인간적으로 된다. 그렇지만 30년 전쟁의 관계를 실감나게 묘사하는 데 있어서의 부주의함, 양친없음, 불안전은 비극적이지만 현실적인 것으로 파악된다. 아울러 이런 이야기의 특징은 이야기가 완성되면서 끝나는 것이 아니라, 중단되는 것으로 여겨지는 데에 있다. 이것은 소설의 구조특징 중의 하나이며, 이런 서술문체는 뚜렷하지 않게 나타나더라도 후호의 다수의 다른 작품들에서도 발견할 수 있다.

보물을 찾는 자의 에피소드는 인간의 죽음이 결국 일어난다는 사실을 부각하고 있다. 이것은 그 밖의 점에서는 형식적인 이유가 당연한 귀결로 결국은 붕괴를 초래한다. 역사에 근거를 두고 있는 전대미문의 사고충격 Denkenstoß은 찰나적인 사건으로만 제한되는게 아니라, 화자와 저자의 전능함 조차 갑자기 침묵하게 되는 아이의 끔찍한 죽음으로 제한되며, 그런 모든 관계는 부득이하게 의식으로의 부름을 받게 된다.

후호는 30년 전쟁의 그 비극적인 세계를 개별적으로 그리고 총체적으로만 발생한 것으로 나타내기 위해서가 아니라, 그녀 작품을 읽는 독자들로 하여금 숙고하도록 하기 위해서 소설의 마지막 부분에 이런 더할 나위없는 에피소드를 삽입했다.⁴¹⁾ 우리는 이런 이야기들이 어떻게 독창적으로 달성되는지 보아왔다. 어디에서도 저자의 타산적인 성향은 발견되지 않으며, 오히려 저자는 침묵 속에서 가장 강력하게 자신의 당혹감을 나타낸다. 그리고 이것은 모든 비교 가능한 다른 에피소드들에 대해서도 그러하다. 작품에서 윤리적인 귀결을 끌어내는 것은 전적으로 독자의 몫이다. 왜냐하면 독자들은 부모없음의 문제, 무교육의 문제, 방임의 문제, 모든 시대 문제와 당면한 그 시대 그리고 비유적인 개개의 경우를 숙고해야 하기 때문이다. 그리하여 사건의 핵심 속에 저자의 깊은 의도가 숨겨져 있으며, 그것은 독자의 성찰에서야 비로소 형식화할 수 있다. 사건의 경과를 통해서 형언할 수 없는 전율, 그 전율에 독자는 마침내 자기 자신을 내맡기게 되며, 이것은 카프카의 많은 소설들의 오싹하고 고통스러운 경험들과 흡사하다고 할 수 있다.

2. 마녀 아이

작품의 끝에서 세 번째 장에 마녀 아이 이야기가 나오며, 아이는 성탑의 감옥에서 4년

39) Vgl. Hans-Hennig Kappel: a. a. O., S. 203f.

40) Vgl. Marie Baum: Leuchtende Spur. Das Leben Ricarda Huchs, Tübingen 1950, S. 100.

41) Vgl. Hans-Hennig Kappel: a. a. O., S. 206f.

간을 죄수로 쇠사슬에 매여 있게 된다. 그 이유는 단지 아이의 어머니가 수년 전에 마녀로서 화형에 처해졌기 때문이다. 그리하여 형벌을 받아 쌓아놓은 장작더미 위에서 12년의 생애를 마감하게 된다. 이 에피소드는 1649년 봄 아헨 Aachen에서 전쟁이 끝난 후에 일어난다. 반복하면 아이는 부모가 없는 12세의 소녀이며 신체 및 정신적으로도 발육이 늦은 아이이다.

외모에 의하면 여섯 살 이상일 리가 없다고 배심원은 생각했다. 아이는 쇠사슬에 매여서 무력무력 자라지 못했다고 답지기는 말했다. ‘악마도 관여했을 것이다.’라고 배심원은 말하고 사건이 해결되는 것을 법관의 재량에 맡기기 위해서 떠나갔다.

Dem Aussehen nach, meinte der Schöffe, könne es nicht mehr als sechs zählen. Es sei an der Kette nicht so recht fortgekommen, sagte der Turmwart. ‘Der Teufel wird auch seine Hand im Spiele haben,’ sagte der Schöffe und ging fort, um dem Gericht anheimzugeben, daß der Fall in Ordnung gebracht würde. (GK III, S. 1129f)

배심원이 말한 것은 고문을 당한 아이의 신체 및 심리학적으로 비참한 모습에 직면한 것이며, 그는 그 사실을 명백하게 보고 있다. 우리는 마치 악마가 실제로 관여한 것과 같은 인상을 받는다. 어쨌든 이런 것은 미신적인 현혹과 감수성에 대한 부족으로 인해서 또는 책에 열렬히 몰두함으로 인해서 일 것이다.

예언적 특징은 마녀 아이 에피소드에서 악마적인 파괴판료정치의 그로테스크한 묘사에 있다. 재판관들은 약간의 의심에 직면하지만, 비인간적인 취급의 적법성 여부에 대해서가 아니라, 부패한 형식적인 재판의 처리문제의 부조리에 대해서, “[...] 아이에게만 몇몇의 적절한 문제들이 제시될 그리고 그 다음에 거리낌없이 쌓아놓은 장작더미 위로 보내는”⁴²⁾ 사실에서 일치한다. 제3제국의 대량파괴에 대한 사형집행 판료정치 Exekutionsbürokratie의 혐오스러운 부조리는 악몽에 시달리는 장면을 가장 무서운 인간의 현실로 표명했다.⁴³⁾ 권리나 위반, 책임에 관한 모든 의미는 부조리한 것으로 전도되었다. 왜냐하면 “범죄는 타고난 것으로 전제할 수 있기 das Crime als angeboren vorausgesetzt werden könne” 때문이다. (GK III, S. 1130) 또한 이런 이야기에서 세상과 인간의 악마적인 상황에 대한 아이의 무지는 동정과 연민을 불러 일으킨다. 아이는 비탄의 소리로 보고되지 않으나, 답지기의 아이들은 그 아이를 야유한다. 마녀 아이가 다른 아이들에게 마법을 걸 수도 있다고 배심원이 말할 때, 답지기는 아니라고 부정한다.

그 가엾은 아이는 작은 새처럼 겁이 많고, 어느 누구에게도 해를 끼치지 않으며 나의[답지기의] 아이들이 심심풀이를 했습니다. 그리하여 나는 개구쟁이들을 자주 아주 심하게 학대하는 것 외에는 다른 주저를 하지 않았습니다.

42) GK III, S. 1130: “[...] dem Kinde nur noch ein paar schickliche Fragen vorzulegen und es dann ohne Federlesen auf den Scheiterhaufen zu expedieren.”

43) Vgl. Hans-Hennig Kappel: a. a. O., S. 208.

Das arme Kind sei scheu wie ein Vöglein, tue keinem was zuleide, seine [des Turmwarts] Kinder vertrieben sich die Zeit damit, und er habe kein anderes Bedenken, als daß seine Rangen es oft gar zu arg mißhandelten. (GK III, S. 1129)

아이의 정신세계에서 경험한 유일한 것은 아이의 어머니가 아이와 함께 종종 춤을 춘 것이다.

수년 전에 있었던 심문의 유일한 기억으로서, 많은 화제가 되었던 밤의 춤이 그녀에게 남아 있었다. 그리고 지루하고 막막한 외로움 속에서 그녀는 어머니가 향기나는 초원에서 자신과 함께 윤무를 추었던 것처럼 어머니의 사랑스러운 모습을 스스로 연기했다.

Als einzige Erinnerung von den Verhören, die vor Jahren stattgefunden hatten, war ihr das nächtliche Tanzen geblieben, von dem so viel die Rede gewesen war, und in ihrer langen, dunklen Einsamkeit hatte sie sich ein liebliches Bild von ihrer Mutter gemacht, wie sie auf duftender Wiese einen Reigen mit ihr tanzte. (GK III, S. 1130)

‘지루한, 막막한 외로움’과 같은 논평에 덧붙여서 후호의 감정이 이 아이와 함께함을 인지할 수 있다. 아울러 초원에서 추는 윤무는 이런 모티프가 중심테마로 부각되어 있는 신체의 자유분방함과 움직임에서 쾌락과 도취를 명시하기 위한 후호의 초기 단편소설을 연상시킨다.⁴⁴⁾ 여기에서 대조적인 모티프는 이런 현실을 더욱 오싹하게 조명하기 위해서 현실을 꿈과 대립시킨다. 꿈 속에서 상상하는 장면을 보면 소박하고 죄없는 아이의 모습이 더욱 분명하게 드러난다. ‘내가 지금 엄마에게 가면 우리는 함께 춤추게 될까요?’ 라고 아이가 물었다.⁴⁵⁾ 이 아이는 사형을 받기 위해 형장에 있는 아이이다. 아이는 성문 앞에 있는 초원과 그 위로 불타고 있는 나무 오두막을 무대로 인지한다.

“저기에 엄마가 있을까? Ist da meine Mutter?” (GK III, S. 1131) 마녀 아이의 의식상태는 상부 알사스의 삼림지대 계곡에 있던 순진한 소녀와 아주 유사하게 매혹적이다. 그 중에서도 죽음으로 이르는 방법이 이에 상응한다고 할 수 있을 것이다.

그들이 교외로 나갔을 때, 소녀는 맨 먼저 몸을 떨떨 떨고, 두 손으로 눈을 가렸다.

Als sie ins Freie traten, schauderte die Kleine zuerst und bedeckte die Augen mit den Händen. (GK III, S. 1131)

44) Vgl. 『Der Mondreigen von Schlaraffis』는 후호가 켈러 Gottfried Keller의 영향을 받고 쓴 단편소설이다. 켈러가 상상해낸 이름인 켈트비라 Seldwyla를 ‘스위스의 어딘가에 있는’으로 즐거리 장소를 결정한 것처럼, 후호는 ‘서쪽 스위스의 어딘가에 있는 아주 오래된, 기묘한 도시 eine uralte, wunderliche Stadt irgendwo in der westlichen Schweiz’로 이 작품의 첫 문장을 표현한다. 주인공 도미니크 Dominik은 켈러 특징의 전형적인 인물이다. 그는 직업이 약제사이며, 부지런하고 착실히 돈을 모은다. 그러나 후호는 자신의 작품에 등장하는 인물들에게 행운을 얻도록 하지 않는다.

45) GK III, S. 1131: ‘Komme ich jetzt zu meiner Mutter’, fragte es [das Kind]. ‘und werden wir zusammen tanzen?’

이것은 보물을 찾는 소녀가 협곡에 발을 들여놓았을 때와 동일한 전을 또한 “오한 Frösteln”이다.⁴⁶⁾ 두 번 다 이것은 죽음의 싸늘함 앞에서 느끼는 오한이다. 그렇지만 무대 장치는 거꾸로 구성되어 있다. 보물을 찾는 소녀에게서의 무대는 협곡의 내면세계로 좁아지고 서술관점의 내면세계로 병행하지만, 여기에서 무대는 긴 감옥생활을 보낸 후의 아이에게 적대적으로 습격하는 외면 세계로 확장된다. 또한 이 부분에서 동등한 서술관점으로 된다. 왜냐하면 에피소드는 철두철미하게 밖의 관점에서 서술되어 있기 때문이다.

그 다음에 사형 집행을 보기 위해 나타난 구경꾼들에 관한 내용이 언급되어 있다. 소녀는 늘 대상으로 묘사된다. 처음에는 배심원들이 죄수를 관찰하고 그 이후에는 다른 아이들이 놀이를 할 때도 그 대상이 된다. 인간의 존재로서 대상은 희생물이 된다.

그러나 소설에서 감동적인 효과, 경악의 정도에 따라서 동일시를 일으키는 공감은 탐지기의 부인에게서 나타난다. 그녀는 아주 추운 겨울날 얼어죽지 않도록 아이를 집으로 데려오고 또 아이에게 임종의 날을 마련해 준다.

탐의 조그마한 방 안으로 떠오르는 햇빛이 비쳤을 때, 부인[탐지기 여자]은 아이를 무릎에 안고 깨끗한 가운을 입혀주고 머리를 빗질해 주었다. 이때 그녀는 때때로 흐르는 눈물을 닦아내었다. 아이는 그녀의 움직이는 두 손과 슬퍼하는 얼굴을 어루만졌다. 그리고 때때로 오늘은 것처럼 조용한 아이들에게도 걱정스런 어안이 병병한 시선을 보냈다. ‘내가 지금 엄마에게 가면 우리는 함께 춤추게 될까요?’ 라고 아이는 물었다. 탐지기 여자는 자신의 손을 아이의 머리 위에 올려 놓으면서 [...] 그래 엄마가 하늘 나라에서 너를 기다리고 계신단다라는 말을 한다.

Als das aufgehende Licht in das Turmstübchen fiel, nahm die Frau[Turmwards] das Kind auf den Schoß, zog ihm ein sauberes Kittelchen an und kämmte ihm die Haare, wobei sie zuweilen eine Träne wegwischte, die darauffiel. Das Kind streichelte ihre tätigen Hände und ihr trauriges Gesicht und warf zuweilen einen ängstlich erstaunten Blick nach den Kindern, die heute so still waren. ‘Komme ich jetzt zu meiner Mutter,’ fragte es, ‘und werden wir zusammen tanzen?’ Die Frau legte ihre Hand auf des Kindes Kopf und sagte, ja, [...] seine Mutter erwarte es im Himmel. (GK III, S. 1130f)

사람들 중에서 탐지기의 아내만이 아이를 가엾게 여기지만, 아이에게는 무력한 자비일 뿐이며 그녀 역시 이를 분명하게 인지하고 있는데, 그녀가 흘리는 눈물이 이를 잘 말해주고 있다. 그녀는 아이로 하여금 마지막 순간에 엄마와 함께 할 것이라는 맹목적인 확신을 파괴하지 않도록 적절하게 행동한다. 하지만 탐지기 여자는 자신의 감정을 완전히 숨길 수 없다. 이런 장면에서 아주 당황하게 만드는 것은 탐지기 여자의 비애가 넘겨받은 비애이며, 이것은 원래 아이에게 나타나야 했던 것이지만, 아이는 탐지기 여자의 ‘슬픈 얼굴’을 어루만지고 사형집행장에 닥친 정적에 대해서 다만 ‘걱정스런 어안이 병병한 것’ 이외에는 상황의 다른 맥락을 이해할 수 없는 것에 있다. 다 자란 성인이 아이의 죽음에 직면하여 보호

46) Hans-Hennig Kappel: a. a. O., S. 210.

충동과 동정심이 강화된다. 그리고 보물을 찾는 자의 에피소드와는 달리, 동정심은 여기에 서 탐지기 여자에게 묘사되어 있다. 따라서 간접적이긴 하지만 독자에게 더욱 강렬하게 감지된다. 탐지기 여자 인물을 고려해 보면, 후호가 그녀의 소설에 등장하는 다른 인물을 초월하는 품성을 지닌 인물로 창조하려 했던 사실을 알 수 있다. 그것은 아마도 이 여성이 마녀의 존재를 믿지 않았을 것이며, 심지어 관계당국이 그런 일을 할 때, 그녀는 민중의 많은 인물들 중 한 사람에 불과했지만, 자신이 아이를 보호해야 한다는 생각을 했을 것이다. 어쨌든 아이는 그녀에게 도움을 받아야 했던 피조물이었다. 그녀가 마녀 아이를 돌봐주는 것을 머뭇거렸다는 내용은 어디에서도 언급되어 있지 않다. 아이가 겨울에 얼어죽을 위험에 처해있었을 때, 그녀는 자발적으로 아이를 집에 데려오며 마지막에 아이를 애도하여 운다.

마지막 부분에 나오는 ‘조그만 흰 인물 kleinen weißen Gestalt’에서 처럼 깨끗한 가운은 무지 Unwissenheit에서 나온 결백과 개의치 않음 Unbekümmerheit을 상징한다.⁴⁷⁾ 이 무지는 또한 종교적인 의미를 지니며, 손을 머리에 얹는 동작은 안수⁴⁸⁾의 제스처를 의미한다. 그리고 소설의 마지막 표현은 완만한 진행으로 나아가며, 아이가 타고 가는 손수레 여행은 장례식의 행렬을 암시한다.

‘저기에 엄마가 있을까요?’ 라고 아이가 물었다. 탐지기와 그의 아내는 눈물을 흘리고 다만 고개를 끄덕일 수 밖에 없었다. 아이가 동요하는 걸음걸이로 겁먹은 그리고 엄숙하게 목초지를 넘어가서 연기나는 오두막집 안으로 사라져버렸을 때, 그들은 큰 소리로 호느껴울면서 조그만 흰 인물을 눈으로 전송했다.

‘Ist da meine Mutter?’ fragte es. Der Turmwart und seine Frau weinten und vermochten nur zu nicken; laut schluchzend sahen sie der kleinen weißen Gestalt nach, wie sie unsicheren Schrittes, zaghaft und feierlich, über das Gras hinging und in der qualmenden Hütte verschwand. (GK III, S. 1131)

앞서 언급한 이야기에서 소녀와의 동일시가 이루어졌으면, 여기에서 상황은 다르다. 소녀는 끝까지 대상으로 남으며 더욱이 수용상 빈틈없음의 중심으로 남는다. 그러나 동일시는 어쨌든 탐지기 또는 그의 아내에게서 나타난다. 묘사된 세계로 독자를 끌어들이는 목표를 달성하기 위해서 후호가 삽입한 이 경우에 나타나는 보호 충동으로의 호소는 ‘공동 고뇌 Mit-Leid’⁴⁹⁾로 나타난다. 그리고 이것은 모든 민중장면과 공통으로 의지할 데 없는 피조물

47) Vgl. Ebd., S. 211.

48) 후호는 이러한 제스처를 의식적으로 삽입한 것은 아니다. 이것은 아이가 죽기 직전에 죄없는 아이에 대한 축복을 의미한다. 구스타프 아돌프도 그의 17세의 시동인 로이벨핑 Leubelfing이 뤼첸의 전투에 출정하기 전에 충성심에서 찬송가를 반복해서 부를 때, 그의 머리에 손을 얹는다. (GK II, S. 693) 이와 동일한 제스처는 후호의 초기 단편소설 『위그노 여인 Die Hugenottin』에서도 나타난다. 늙은 마카보이스 Makkabäus가 손녀딸인 니콜레테 Nicolette와 이별할 때이다. (Vgl. Die Hugenottin, Bd. 4, S. 487.)

과 학대받는 사람의 문제이며 또한 상부 알사스 소녀의 문제이기도 하다. 늑대는 비유를 나타내지만 또한 실제적 의미층에서 알사스 아이의 죽음은 사회적 관계의 결과로 보아야 한다.

3. 페스트 여자

이 에피소드는 황제측의 최고지휘관인 발렌슈타인이 페스트에 감염되어 머지않아 죽게 되는 이야기의 발단이다. 여기에서는 한 소년이 중심인물로 등장한다. 이 소년은 페스트에 감염된 쾰리히 Zwickau로 오는 폐선의 사냥꾼에게로 도망친다. 에피소드는 현실의 범칙이 의견을 손상하지 않고 숨막히는 듯한 현실주의에서부터 초현실적인 공포로 상승한다. 우선 다음의 상황을 보자.

쾰리히 시의 외벽에 촘촘하게 달라붙은 어느 조그만 집의 문을 조심스럽고 급하게 두들기는 소리가 났다. 그리고 나서 깜깜한 창문이 열렸고, 나이든 부인이 밖을 내다보면서 한 조그만 소년을 보고 그가 몹시 불안해하며 그녀를 쳐다보고 안으로 들어가기로 요청하는 것을 알았다. 노부인은 머리를 숙여 들어가게 하고서 조심스럽게 문을 열고 소년을 안으로 들어오게 했다. 소년은 진흙을 푹푹 떨어뜨리고 있었으며, 날씨가 무더운 8월의 저녁이었음에도 불구하고 몹시 떨고 있었다. 도데체 너는 어째서 이처럼 망가졌느냐?라고 노부인이 꾸짖었다. 소년은 모든 일을 이야기해야 하지만 거짓말을 해서는 안된다. 노부인은 표정에서 그것을 읽을 수 있다.

An die Tür eines dicht an der Zwickauer Stadtmauer klebenden Häuschens klopfte es ängstlich und hastig, worauf ein blindes Fenster sich öffnete und eine alte Frau herausschauend einen kleinen Knaben gewährte, der angstvoll zu ihr aufblickte und um Einlaß bat. Die Alte zog den Kopf zurück, machte vorsichtig die Tür auf und ließ den Jungen eintreten, der von Schlamm tropfte und über und über zitterte, obwohl es ein schwüler Augustabend war. Wie er sich denn so zugerichtet habe? schalt die Alte; er solle alles erzählen, aber nicht lügen, sie könne es ihm von der Stirne ablesen. (GK III, S. 811f)

여기에서 역사적-지역적인 환경이 간결하게 나타나 있다. 소년이 불안에 가득차서 문을 두들기는 비유적인 장면은 민중 장면에 포함시키는 것이 적합할 것이다. 독자는 소년이 혼자 도움을 청하면서 다가오는 것에 관심을 기울이게 된다. “조심스럽고도 급하게”로 묘사된 소년의 문두들김은 서로 모순되게 나타난다. 이것은 소년이 자신을 쫓는 추적자를 두려워함을 그리고 집주인 앞에서 그의 불안한 기분을 미묘하게 나타낸다. ‘깜깜한’ 창문은 은밀한 요구를 받고 있는 집이 독자의 관점을 깨우쳐주는 암시이다.⁴⁹⁾ 그러나 그 뒤에 노부인의 반응이 뜻밖으로 작용한다. 비참한 모습을 보고 친절하고 자비롭게 맞이할 것을 기대하는 독자에게 노부인의 반응은 전혀 정반대로 나타나고 있다. 페스트 여자는 이렇게 등장

49) Hans-Hennig Kappel: a. a. O., S. 213.

50) Vgl. Ebd., S. 214.

한다. 그렇게 함으로써 다른 방법을 야기시킨다 하더라도 보물을 찾는 자의 에피소드에서 밝혀낼 수 있었던 것처럼 반복해서 유사한 두 개의 상반된 가치를 동시에 지닌다. 또한 장면은 단절되지 않고 현실적이지만, 노부인에 대한 묘사와 일정한 관념의 연합을 통해서 초현실적이며 신화적 차원의 상음 Oberton을 유지할 때, 인류의 가장 오래된 시대 이후로 풍부한 현상은 예상할 수 없는 전염병과 같은 오싹한 느낌을 주는 현상에 휘말린다.

판도라 상자의 신화는 그리스 정신에 적합한 현상의 해석을 가리킨다. 이것은 몇 번이고 반복해서 수많은 민족에게서 가장 다양한 특징으로 소개되는 페스트-악마의 구체화, 페스트 여자의 정신적인 “전조 Ahnen”⁵¹⁾이다. 그러나 페스트-악마 Pest-Dämon은 이제 하나 또는 더 많은 페스트 여자, “페스트 남자 Pestmännlein” 또는 “죽음의 신 Sensemann”⁵²⁾으로 소개된다. 이것은 떠돌아다니면서 인간에게 질병과 죽음으로 고통을 준다. 신화적 인물의 운동성은 이 경우에 중지되며, 초자연적인 존재에 대한 인간의 관계는 방어적으로 왜곡된다. 왜냐하면 그것은 사람으로 하여금 삶에서 벗어나게 하고 인간을 죽이거나 도주하도록 강요할 뿐만 아니라, 사람들로 하여금 동포를 습격해서 고통을 가하고 멸망을 가져오는 존재이기 때문이다. 인간은 자기 자신의 죽음의 천사가 되며, 이런 상황의 배후 관계로부터 고향이 없는 희생자는 도주한다. 그리고 이 희생자는 페스트의 품 안으로 들어간다. 이런 이해로 노부인의 섬뜩한 웃음소리는 초현실적인 영역으로 이해할 수 있다.

그러면서 그녀가 웃기 시작하자, 그녀가 앉아있던 등받이 없는 의자가 삐걱거렸다.

Dabei fing sie so zu lachen an, daß der Schemel unter ihr krächzte. (GK III, S. 813)

이 장면은 초자연적인 작용을 한다. 등받이 없는 의자는 생명있는 것을 의미한다. 등받이 없는 의자가 ‘삐걱거리다’에서 뿐만 아니라, 이런 장면, 그녀가 웃기 때문에 의자가 삐걱거리다에서의 인과관계의 도입은 사건의 초자연적인 특성을 할당한다. 소년은 이제 생명이 없는 대상, 희생자의 기능을 넘겨받는다. 왜냐하면 그는 육체적으로는 최후이지만, 정신적으로는 사망의 비통한 상태를 초월해 있기 때문이다. 열병을 앓는 소년은 자신의 상황에 직면하여 신에게 몸을 맡긴다.

소년은 숨을 깊이 들이쉬고 군인들이 그를 징발하지 않았으며, 그가 두 손을 포개고 독일어와 라틴어로 빌었으며, 마침내 잠이 들었고 그리하여 도시로 침입해 오는 군인들의 소음을 듣지 못하도록 신이 섭리했다고 말했다.

Der Knabe holte tief Atem und sagte, das habe Gott so gefügt, damit die Soldaten ihn nicht auftrieben, faltete die Hände und betete deutsch und lateinisch, worüber er endlich einschlief, so daß er den Lärm der in die Stadt eindringenden Soldaten nicht hörte. (GK III, S. 813)

51) Ebd., S. 215.

52) Ebd.

물론 이 장면은 완전히 현실적인 것을 의미할 수도 있다. 노부인의 다음 말은 어느 정도 수수께끼이다.

나는 페스트 여자다. […] 그리고 네가 누워있는 침대도 페스트 침대다. 네가 오기 조금 전에 그들이 마지막 시체를 밖으로 들어내었다.

Ich bin die Pestfrau, […] und das Bett, in dem du liegst, ist das Pestbett; kurz ehe du kamest, haben sie die letzte Leiche herausgeschafft. (GK III, S. 813)

집의 거주자들이 차례로 죽어버리고, 노파가 유일하게 살아남은 사람으로 남으며, 이 노파가 과도한 슬픔과 죽음의 경험으로 정신이상이 되어 사실을 몰이해하게 되는 페스트 여자 역할을 수용하는 것을 시사한다면, 우리는 그녀에게 부지중에 무의미에서 의미를 얻기 위한 역할을 부과한다. 소년이 실제로 페스트에 걸렸는지 아닌지, 혹은 그것이 다만 감기로 인한 열병인지 아닌지 하는 사실은 보고되지 않는다. 사소한 이야기는 잠이 든 상태로 인해 중단되며, “도시로 침입하는 군인들에 관한 고찰”로 페스트의 징후 하에 있는, 발렌슈타인의 뒤를 이은 최고사령관 홀크의 주변에서 계속해서 일어나는 사건을 위한 이상적인 추이를 만들어낸다. 보다 많은 상반된 가치를 함유한 이 부분에서 하나의 사실이 서술 단절을 통해서 나타난다. 페스트 여자 이야기는 이야기 그 자체를 위해서, 또한 이 세상에서 일어날 수 있는 본보기로서 나타나며, 그 이외에 즐거리와 전체 작품에 대한 기능을 수행하고 또 이 이야기는 다음의 정치적 사건을 위한 환경을 제공한다. 발렌슈타인의 가장 강력한 지지자였던 홀크가 페스트에 걸려 죽으며 그의 사망으로 인해 중요한 결과를 초래한다. 비록 이 군인이 것처럼 잔인한 야만인⁵³⁾으로 나타나는 사람들 중의 한 사람일지언정 그 역시 죽음을 “경험하는” 개체인 사실이 짝짜하다. 우리는 그런 이유로 그의 죽음을 정별로 이해하려는 경향이 있다. 군인들은 불확실한 승리와 전리품을 추구하지만, 그들은 결국 죽음에 이르게 되는 내용이 전체 장에 걸쳐 이야기 되고 있다. 이런 “마지막 최후의 letzten Endes”⁵⁴⁾ 상황이 페스트 여자 에피소드를 형성한다. 이것은 페스트에 감염된 쾰브 카우 지역의 기록자적인 묘사라기 보다 예술적인 성과로 보아야 할 것이다.

이제 페스트 여자와 함께 초자연적인 것이 소설에 나타나며 소설은 그리하여 완전히 실제적 사실로 구상될 수 있는 것으로 여겨진다. 그러나 이 경우에 가장 경미한 단절은 존재하지 않는다. 형이상학적인 것은 다만 연상에 의해 고무되며 인간의 미신과 관련된다. 그리하여 작품 내에 “문체의 부조화 Stilbruch”⁵⁵⁾가 나타나며, 즐거리는 역사적인 사건으로 진행된다.

지금까지 광범위한 의미에서의 초자연적인 요소를 소설에 가져오는 다수의 에피소드들이

53) 뒤첸 전투에서 홀크는 겁장이 Feiglinge들을 죽인다. (GK III, S. 739ff)

54) Hans-Hennig Kappel: a. a. O., S. 216.

55) Oskar Walzel: a. a. O., S. 82.

언급되었다. 보물을 찾는 자, 페스트 여자 이야기 등은 다양한 서술 수단으로 형성되어 있으며, 이런 내용을 나타내는 모든 절들은 현실과 미신, 희망, 망상과 예감 사이에서의 큰 차이와 연관관계를 맺고 있는 특유의 상반된 감정의 양립으로 나타나며 또 합리적인 것과 비합리적인 것 사이의 모순으로도 나타난다. 그리고 이 체험화법은 30년 전쟁의 세계 현실과 더불어 아이의 환상적인 내면세계를 대결시킨다.

페스트 여자 이야기는 사건의 진행에 있어서 정해진 신화적인 상상들을 전제로 하는 면밀한 연상과 원칙적으로 정반대의 본보기를 초래한다. 페스트 신화가 17세기 민중의 의식 속에 아직 남아 있었을 때, 독자는 이 에피소드들을 페스트 신화에 관한 의식없이 이해할 수 없다는 것을 의미하지는 않는다. 그와 반대로 연상에 의한 테크닉에 따라 비이성적인 접근을 기대하는 차원이 파헤쳐진다. “나는 페스트 여자다 Ich bin die Pestfrau”라는 구절은 페스트 여자가 존재하는 사실을 나타내며, 이것은 “페스트 여자”라는 명칭과 더불어 신화적인 차원을 나타낸다. 이런 서술 테크닉에 ‘연상에 의한’ 명칭은 일정한 공식화를 통해서 텍스트 밖의 맥락을 토대로 연상의 본질적인 특징이 전제로 된 인식을 가리킬 뿐만 아니라, 텍스트에 내재해 있는 새로운 차원이 창작될 때 국한되어야 한다. 그러므로 늘 다양한 수단들과 함께 문학은 한편에서는 항상 사실적인 표현 영역에서 이해할 수 있는 내용을, 다른 한편에서는 시대의 불합리성을 고려하여 미신, 망상, 신화를 서술할 뿐만 아니라, 관념, 환상적인 관찰, 환상적인 흥분을 가져오기 위해 정교하게 뉘앙스를 주는 테크닉으로 서사적인 통합을 한다.⁵⁶⁾

신부 글라디취 Gladitsch가 발렌슈타인의 영혼을 마력으로 불러낼 때, 제단에는 분명하게 세 개의 핏방울이 나타나고, 그 핏방울에서 유황 냄새가 난다. (GK III, S. 1093) 그리하여 현상은 명확하게 설명되지만, 현상 그 자체가 화자에게는 불합리하게 이해된다.

그 당시 프레스부르크에는 막데부르크에서 온 신부 글라디취가 체류하고 있었는데, 그는 죽은 자의 영혼을 불러내는 놀라운 힘을 자랑으로 삼고 있었다. 그는 죽은 자들의 영혼을 움직여 저승에 있는 그들의 상황에 대해 보고하도록 하는 능력이 있었다. 그의 진술에 의하면 권리와 마찬가지로 죽은 자들에게 영향을 끼치는 이런 힘은 분명히 처녀 마리아로부터 부여받은 것이었다. 왜냐하면 그것은 그의 생산활동을 하늘의 공중에 각인하고, 의심을 품지 않도록 하기 때문이다.

Es hielt sich damals in Preßburg der Pater Gladitsch aus Magdeburg auf, der sich wunderbarer Gewalt über die Seelen der Verstorbenen rühmte, so daß er sie dazu bewegen konnte, über ihren Zustand im Jenseits Rechenschaft abzulegen. Diese Kraft sowie das Recht sie auszuüben, waren ihm nach seiner Angabe von der Jungfrau Maria ausdrücklich verliehen, was denn seinen Produktionen die himmlische Beglaubigung auftrugte und keinen Zweifel aufkommen ließ. (GK III, S. 1092)

56) Vgl. Ebd., S. 218.

접속사 'so daß'로 시작하는 첫문장의 부문장은 화자에 의해서 설정된 것이 글라디취가 주장한 것이라는 추측을 일으키게 할 수 있을 것이다. 하지만 부문장은 동사 '사랑하다'에 종속되어 있다. 그리고 그 때문에 반어적인 색조를 유지한다. 아울러 '그의 진술에 의하면'이라는 부가문장은 '의심없이'라는 확인으로 상술한 것을 야기시킨다. 화자는 여기에서 두 번 글라디취의 허둥대는 견해를 제것으로 하며 그렇게 함으로써 그를 조소적으로 빈정거린다. 그리하여 발렌슈타인의 영혼을 마력으로 불러내는 것은 은밀한 것도 전율을 일으키게 하는 것도 아니며 우스꽝스러운 일에 지나지 않는다. 그러나 그 다음에 결정적인 신호가 나타난다. 슬라바타 Slawata가 신부에게 발렌슈타인의 지독한 음흉함을 문서상으로 입증하고 그렇게 해서 하나님을 발렌슈타인을 징계하고 배척했을 것이라는 사실을 공개적으로 확실하게 증명하도록 요청한다. (GK III, S. 1093) 그것에 의하면 초자연적인 현상은 모반으로 폭로된다. 그리고 슬라바타의 말에는 시대의 위험한 이데올로기가 숨김없이 나타나며, 이 이데올로기는 시대의 가장 많은 정치적인 경향을 관통한다. 이것은 무엇보다도 수십년간의 공포에 관여한다. 이 이데올로기가 종교전쟁의 중요한 특징이며, 어쨌든 전체 전쟁의 한 특징을 보편화한다.⁵⁷⁾ 개별적인 또는 미신적인 군중의 증언, 독자가 현실의 가치에 비평적으로 고찰할 수 있는 견해들은 작품의 상징구조에서 중요하다. 성물간수인의 공포묘사는 간접화법에도 불구하고 독자에게 직접 말을 하며, 화자는 기록자적인 시점에서 독자의 마음 속에 함께 실행된다. 성물간수인은 다음과 같이 보고한다.

교회에는 온통 피로 흥건히 젖어 있었는데, 이 모든 것이 구세주의 피였다. 둥근 천장 밑에 그의 신체가 매달려 있었고, 얼굴의 골이 진 주름에서 피가 흘러내리고 있었다.

die ganze Kirche sei voll Blut gestanden, das sei alles des Heilands Blut gewesen; unter dem Gewölbe habe sein Leib gehangen, und aus den tiefen Furchen seines Gesichtes sei Blut herabgeronnen. (GK I, S. 268)

그러므로 I부의 각각의 장에서 나타나는 것은 두 종류로 요약할 수 있다. 하나는 서사적인 인물들의 의식에서 초자연적인 것은 이야기 자체가 신빙성 없이 만들어지는 일이 없음을 언급할 수 있다. 이것은 그런 이유로 독자의 정서에 더욱 강력한 호소를 할 수 있다. 다른 하나는 장에 나타난 사건들의 상징적 예시적 기능이라고 할 수 있다.

민중의 장에 나타나는 페스트 여자 이야기는 초자연적인 것의 예술적인 표현이다. 이것은 후흐의 서술 영역에 있어서 예술적인 개연성 자체의 어떤 다양성으로 다루어지고 있다. 동시에 이것은 자칫하면 울동적으로 반복되는 내용상 유사성들을 형식적으로 변화시키는 것을 의미하며 그것은 다시 내용으로 변화된다.

57) Vgl. Ebd., S. 219.

4. 꼬마 리제

소설의 마지막 부분 중간에 짧은 장이 나온다. 여기에서는 빗자루를 만드는 직공의 손녀 - 이 아이는 할아버지에 관해서만 이야기하므로 부모가 없는 것으로 생각된다 - 인 아이가 등장한다. 무대는 처음부터 무시무시하게 나타난다.

비바람으로 인해서 여자는 갑자기 창유리를 두드리는 소리를 듣고 거기에 누가 있는지 보려고 손을 더듬어서 어두운 방을 지나갔다. 놀랄 필요가 없어요. 리제여요 라고 하는 가냘픈 아이의 목소리가 들렸다.

Durch Regen und Wind hörte die Frau plötzlich ein Klopfen an der Fensterscheibe und tastete sich durch das dunkle Zimmer, um zu sehen, wer da sei. Sie sollte nicht erschrecken, rief eine leichte Kinderstimme, es sei nur die kleine Lise da. [...] (GK III, S. 937)

그러나 형이상학적인 것은 무시무시한 분위기에서 아무런 본성을 드러내지 않는다. 여인은 아이를 들어오게 하고, 잠이 든 아이를 살해해서 자신의 아이들을 배부르도록 하기 위해서 리제에게 빵을 준다. 이로니는 여기에서 리제가 여인에게 “놀랄 필요가 없어요”라고 안심시킬 때 나타난다. 페스트 여자 이야기와의 차이점은 집의 거주자들인 여인과 아이들에게서 나타난다. 그러나 세부사항에 이르기까지 아이들은 동일한 역할을 한다. 소년이 “진흙을 떨어뜨리고 몹시 떨어던” 반면에, “꼬마 리제는 습기와 추위로 온 몸을 떨고 있다.” 여인은 친절을 베풀고 작은 방의 침대에서 리제가 잠자는 것을 허용한다.

깜짝 놀라면서 소녀는 부인이 작은 방에서 약간의 휴식을 취하는 것을 허용하면 그것으로 족하다는 감사의 말을 했다.

Das Mädchen dankte erschrocken, es sei ja genug, wenn sie in einem Winkel ein wenig rasten dürfte. (GK III, S. 937)

그러나 나중에 리제는 이 집에 혼자 있는 사실에 본능적으로 불안하게 느낀다. 그리하여 여인이 리제를 작은 방으로 잡아끌 때 슬직하게 걱정스럽다. “아이는 갑자기 겁이 났다.”⁵⁸⁾ 그 여인의 교활하고 거짓된 친절에 반응하는 리제의 확실한 본능은 독자의 이해력을 앞서 간다. 그리고 지금까지 난로 뒤에 누워있던 여인의 아이는 엄마가 진실을 고백할 때까지 순진하게 매수되지 않는 질문을 한다.

어째서 엄마가 낯선 소녀를 작은 방으로 데리고 갔어요?라고 아이는 물었다. 그 아이는 잠을 자야 하는데 그것이 너와 무슨 상관이 있느냐고 여인이 대답했다. 엄마는 왜 낯선 아이에게 마지막 남은 빵조각을 주었어요? 아이는 계속해서 물었다. 왜냐하면 그들도 아주 배가 고팠기 때문이었다. 너는 벌써 그 아이를 갖게 될 것이다. 여인은 낮은 웃음소리로 말을 했다. 어째서 그 아이가 내 것이지? 아이는 엄마의 치맛자락을 붙잡으면서 물었다. 그리고 그 아이가 조금전 방

58) GK III, S. 938: “Der Kleinen wurde es plötzlich bange”

에서 나왔을 때 왜 투덜거렸으며, 하나님 이 아이를 집으로 보냈어? 라고 물었다.

Warum sie das fremde Mädchen in die Kammer gebracht hätte? fragte sie. Sie solle schlafen, entgegnete die Frau, was sie das angehe? Und warum die Mutter dem fremden Mädchen ihr letztes Stücklein Brot gegeben hätte? fragte das Kind weiter; sie hätten doch selbst so großen Hunger. Sie würde es schon wieder einbringen, sagte die Frau mit einem leisen Lachen. Wie sie das meine? fragte das Kind, die Frau am Rock fassend. Und warum sie vorhin, als sie aus der Kammer gekommen wäre, gemurmelt hätte: das Mädchen habe ihr der Herrgott ins Haus geschickt? (GK III, S. 938)

마침내 아이는 엄마가 밧줄을 가지고 방문으로 가는 것을 본다.

아이는 더 이상 자제하지 못하고 엄마에게 달려가서 무슨 계획을 하고 있는지 물었다. 그러면서 낯선 소녀에게 해를 끼치겠다고 하자 부인이 아이에게 조용히 하라고 명령했다. 소녀는 지금 마굿간 안에 있는 어린 양이다. 그리고 내일 우리가 구이를 하도록 소녀를 죽일려고 한다 라고 속삭였다. 안돼, 안돼, 구이를 먹지 않는다며 아이는 흐느껴 울었다. [...] 그래? 그러나 엄마가 최근에 구웠던 작은 토끼고기는 맛있었지? 엄마가 물었다. 응. 작은 토끼는 맛있었어. 라고 아이는 말했다. 엄마는 숲에서 다시 작은 토끼를 잡았어. 작은 토끼는 두 다리로 달렸고 남자애와 나는 그 당시 숲으로 가고 있었단다. 네가 이제 조용히 있으면 너는 내일 무언가를 먹게 돼. 혹은 너희들 모두 함께 굶어죽을래?

Es konnte sich nicht mehr zurückhalten, lief zur Mutter hin und fragte, was sie vorhabe? Sie wolle ja dem fremden Mädchen etwas zuleide tun. Die Frau befahl dem Kinde Schweigen. Es sei jetzt ein Lamm im Stall, flüsterte sie, das wolle sie schlachten, damit sie morgen einen Braten hätten. Nein, nein, schluchzte das Kind, es wolle keinen Braten essen. [...] So? sagte die Frau. Aber das Häslein habe ihnen doch geschmeckt, das sie letzthin gebraten habe? Ja, das Häslein, sagte das Kind. Die Mutter solle wieder ein Häslein im Walde fangen. Das Häslein sei auf zwei Beinen gelaufen, sagte die Frau, und sei der Bub gewesen, mit dem sie damals in den Wald gegangen sei. Wenn sie jetzt stillschweige, bekäme sie morgen etwas zu essen. Oder ob sie alle zusammen verhungern wollten? (GK III, S. 938f)

형식상 폭로된 기술적인 수단으로 질문을 하는 아이의 순진성은 여기에서 비록 무력한 규정 요소라 하더라도 매수되지 않은 양심의 목소리다. 반면에 여인은 비양심적으로 나타나며, 그녀의 낮은 웃음소리는 몹시 “비꼬인 쾌락 perverse Lust”⁵⁹⁾을 시사한다. 이것은 동시에 양심에 호소하기 이전의 정신의 당황한 방어일 수도 있다. 어쩌면 비통한 색조를 지녔을 그녀의 웃음이 무의식적인 죄악감에 대한 유일한 간접증거일 수도 있을 것이다. 그래서 여인과 아이 사이에서 일어나는 것은 밖으로 표출하는 내적인 과정으로 볼 수 있다.

59) Ebd., S. 224.

N. 결 론

후호는 30년 전쟁사를 기술하면서 전쟁자체만을 기술한 것이 아니라 여성들과 전쟁으로 인해서 피해를 겪는 민중들을 묘사하고 있는 데, 민중들의 장면에서 강력한 시대상과 전쟁상이 깊은 인과관계에 의해 보다 높은 총체와 결부되어 있다. 그리하여 민중의 장은 인간성이 없는 인간세계를 독자들에게 폭로하고 있다. 민중의 장의 개별 에피소드에서 그 이면에 숨어있는 것이 독자에게 남겨져 있는 반면에, 이러한 세계의 도발에 대한 작가의 대답은 여전히 인물의 목전에 남아있다. 그리하여 후호는 17세기 독일의 서술에서 윤리적, 도덕적, 정신적인 차원을 강조한다. 이러한 차원을 후호는 조화로운 세계를 위한 필수조건으로 간주하였다. 『독일 대전』에서 후호는 인도주의적 인간을 파멸시키는 “정신없는 세계 Welt ohne Geist”⁶⁰⁾에 대해 경고하고 있다. 명시되어 있는 인물들과 사건, 그리고 일상적인 일들이 공존함으로써 후호의 관심사가 분명해진다. 이 관심사는 여성적인 것으로 평가받을 수 있는데, 요컨대 “동포와 특히 보호를 필요로 하는 사람들, 아이들에 대한 책임과 사랑의 의무에 대한 사절”⁶¹⁾로 나타난다. 일반적으로 이 작품은 남자들을 어둠으로, 여성들을 빛으로 결합시키고 있다. 이러한 대립상들에 의해서 전쟁사건은 함께 상대화된다. 후호는 종교대립의 문제가 남성적인 사고에 의해서, 논리적-체계적이고 호전적인 방식으로 해결될 수 없음을 시사하고 있다.

후호의 전쟁소설은 권리를 박탈당한 자들에 대한 자신의 동정과 점점 증가하고 있는 부조화에 대한 비판을 반영하며, 이런 것이 역사편찬가적인 그녀의 의도를 만들어낸다. 후호는 포기되었다고 생각하고 있는 공동의 문화적인 과거로 시선을 다시 돌리도록 자신의 독일 독자들을 설득하려고 한다. 그 때문에 그녀는 혼란과 몰락이라는 17세기의 과도기 에피소드로 점철된 전쟁의 비극에 자신의 이념을 전달하고 있다. 후호의 의도는 현대 국가에 이르기까지 “황제”에 의해 통일된 제국을 관통하고 있는 전체성에서부터 게르만족의 몰락을 추적하며 또 독일주민 속에 잠자고 있는 구제국에 대한 총체적인 기억을 일깨우는 것이다. 이 작품에서 가장 부각되고 있는 구조형태의 특징은 다형상 Vielgestalt과 풍부한 서사적 소형태 및 그것과 관련된 단계이며, 그 중에서도 유사한 수용문제를 전제로 한 것이 특징이다. 이러한 풍부한 형식을 통해 우리는 인물의 복잡성을, 즉 특별한 인물과 그의 주변세계, 신화적인 복합체와 현실의 상호작용에서 발생하는 간과할 수 없는 문제들을 경험할 수 있는 것이다. 한편으로 이것은 개별부분에 나오는 원칙적인 구성의 보다 두드러진 특별형

60) Waltraud Maierhofer: a. a. O., S. 32.

61) Ebd. “Botschaft von der Verantwortung und der Liebesschuld gegenüber dem Mitmenschen, besonders den Schutzbedürftigen, den Kindern.”

태인 개별적으로 예측할 수 없는 역사의 묘사나 또는 역사적 사실성의 원칙의 유사물의 신 창조가 있는, 갑작스런 중단 또는 삽입이 이루어지는 서술단위에서 명백하게 가시적으로 암시된다. 후흐는 이런 구조적 특징을 지니고 있는 전쟁소설에서 역사적 추이의 본질적 특징을 탐지하고, 설화체의 매체로 의미를 전달하였다. 그리하여 이 연구는 후흐의 특별한 서사적 형성력에 의해서 피상적으로 파악할 수 있는 의미를 제시하였다. 그와 동시에 후흐의 소설기법을 여태까지 보다 더 정확하게 규정하고, 그 의미를 부각시키는데 보탬이 되리라 확신한다. 앞으로도 그 밖의 다양한 측면에서 후흐에 대한 연구는 지속적으로 계속되어야 할 것이다.

Zusammenfassung

Huch warnte schon in *Der große Krieg in Deutschland* vor einer "Welt ohne Geist", in der alle humanitär Denkenden scheitern. Durch das Nebeneinander von dokumentierten Personen und Ereignissen und Alltagsgeschichte andererseits wird Huchs verborgenes Anliegen klar, das als ein weibliches gewertet werden kann: die Botschaft von der Verantwortung und der Liebsschuld gegenüber dem Mitmenschen, besonders den Schutzbedürftigen, den Kindern.

Durchgehend assoziiert dieses Werk die Männer mehr mit dem Dunkel, die Frauen mit dem Licht und der Sehnsucht danach. Die wirklich böse Frau ist eine seltene Ausnahme. Durch diese Gegenbilder wird der Machtkampf nur noch grausamer, und das Kriegsgeschehen wird insgesamt relativiert. Huch zeigt, daß die Probleme der Glaubensgegensätze durch männliches Denken, auf logischsystematischem und kriegerischem Weg, nicht zu lösen sind. Im Rahmen ihres Objektivitätsanspruchs stellt Huch zwar wiederholt die traditionellen Rollenerfüllungen und die Degradierung der Frau im Dienste des männlichen Selbstbewußtsein dar, andererseits erscheint männliche Aktivität übersteigert und macht die Männer zu gefährlichen Tieren, was ihre Ideale, die den Krieg notwendig machen, insgesamt in Frage stellt.

Huchs Text über den Dreißigjährigen Krieg offenbart ihr Mitgefühl für die Entrechteten, ihre Furcht vor wachsender Disharmonie und ihre Kritik an Rationalität und Technologie. All dieses schafft die Grundlage ihres historiographischen Vorhabens. Sie will ihre deutsche Leserschaft überreden, sich

wieder einer gemeinsamen kulturellen Vergangenheit zuzuwenden, von der sie glaubt, daß sie aufgegeben worden sei. Sie konstruiert deshalb eine Erzählung, von der sie glaubt, daß sie am besten ihre Idee der Tragödie der Kriege der Übergangsperiode des siebzehnten Jahrhunderts, "die Zerrüttung und der Untergang," vermittelte. Gleichzeitig soll damit ein Zusammenhang zwischen den Folgen dieser Tragödie und ihrer Gegenwart nahegelegt werden.

Huch benutzt den Mord an Frauengestalten, um ihre These von der wachsenden sozialen und geistigen Unordnung zu entwickeln. Diese Unordnung beruhe zum Teil auf der Zerstörung einer notwendigen Seite der Menschlichkeit, nämlich ihrem Ideal von Weiblichkeit. Der große Krieg in Deutschland zeigt in seiner tragischen Darstellungsweise ein negatives Beispiel ihrer romantischen rückwärtsgewandten Empfindung, daß die Lösung für die moderne Entfremdung und Unterdrückung in einem harmonischen System der persönlichen Pflege und Zuwendung liege.

Das wohl auffälligste Merkmal der Bauform dieses Romans ist die Vielgestalt und der Reichtum an epischen Kleinformen bzw. deren aufeinander bezogene Abstufung, ein Merkmal, das u. a. ähnliche Rezeptionsprobleme bedingte. Ist dieser Formenreichtum zum einen darauf abgestimmt, die Kompliziertheit einer Gestalt, damit aber die unübersehbaren Probleme erfahrbar zu machen, die in der Wechselwirkung von diesem speziellen Charakter und seiner Umwelt, d. h. auch von mytischem Komplex und Realität erstehen, so bedeutet er zum andern, deutlich sichtbar in abrupt abbrechenden und einsetzenden Erzähleinheiten, welche nur eine ausgeprägtere Sonderform des grundsätzlichen Aufbaus in Einzelabschnitten sind, die Nachformung des im einzelnen Unvorhersehbaren der Geschichte oder auch Neuschaffung eines Analogons dieses Prinzips historischer Realität. Ricarda Huch spürt im letzteren Fall mit diesem Strukturmerkmal der Wesensart des historischen Ablaufs nach und vermittelt im erzählerischen Medium ihren Sinn.

So weist denn diese Untersuchung in der spezifisch epischen Gestaltungskraft der Dichterin auch ihren äußerlich kaum greifbaren Sinn auf. Damit soll ein Beitrag dazu geleistet sein, Ricarda Huchs Romankunst genauer als bisher zu bestimmen und das Bild der großen Erzählerin in der Literaturgeschichte ihrer wahren Bedeutung entsprechend abzuwandeln bzw. klarer hervortreten zu lassen.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

- Huch, Ricarda: Der große Krieg in Deutschland. Gesammelte Werke, Bd. 3, hrsg. von Wilhelm Emrich unter Mitarbeit von Bernd Balzer, Köln 1966.
- Dies.: Das Zeitalter der Glaubensspaltung, Zürich 1987.
- Dies.: Die Hugenottin, Köln 1966.
- Dies.: Erinnerungen das eigene Leben, Köln 1980.
- Dies.: Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren, Köln 1966.

II. Sekundärliteratur

- Allsen, Liuda Laureen: Die Geistlichen im Weke Ricarda Huchs. Eine Studie, Berlin 1964.
- Balzer, Bernd: Leidenschaft und Distanz. Zum Verhältnis Biographie und Werk Ricarda Huchs. Braunschweig 1991, S. 37-53.
- Baum, Marie: Leuchtende Spur. Das Leben Ricarda Huchs, Tübingen 1950.
- Baumgarten, Helene: Ricarda Huch. Von ihrem Leben und Schaffen, Köln 1968.
- Bernsstein, Jutta: Bewußtwerdung im Romanwerk der Ricarda Huch, Case Western Reserve University 1973.
- Birnbaum, Bella: Die besondere Art des historischen Romans in Ricarda Huchs Der große Krieg in Deutschland, Wien 1935.
- Brunnemann, Anna: Ricarda Huchs Großer Krieg in der Deutschland, in: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 29, 1915.
- Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir. Vortrag beim Schutzverband deutscher Schriftsteller in Paris am 16. Juni 1936, in: Döblin, Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten/Freiburg 1989.
- Emrich, Wilhelm: Vorwort zu Ricarda Huch. Gesammelte Werke. Ricarda Huchs geschichtliches Bewußtsein. Das Werk Ricarda Huchs. Ricarda Huchs Leben, in: Ricarda Huch., Gesammelte Werke, Bd 1. hrsg. von Wilhelm

- Emrich, Köln 1966.
- Feuchtwanger, Lion: Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans (1935), in: Sinn und Form 36, 1984, S. 460-465.
- Feyl, Renate: Blick hin und geh nicht vorüber - Ricarda Huch, in: Neue Deutsche Literatur 29. Juli 1981, S. 48-61.
- Fick, Monika: Persönliche Beziehungen. Ricarda Huch in Heidelberg 1932-1934, Braunschweig 1991, S. 69-106.
- Fischer, Max: Ricarda Huchs neues Romanepos, Hochland 15, 1972.
- Flandreau, Andrey: Ricarda Huchs Weltanschauung as expressed in her philosophical works and in her novels, Chicago 1948.
- Frank, Mariam: Ricarda Huch und die deutsche Frauenbewegung, Braunschweig 1988.
- Günther, Herbert: Ricarda Huch. Männlicher Geist, weibliches Herz, in: Das unzerstörbare Erbe. Dichter der Weltliteratur. 15 Essays, München 1973, S. 155-171.
- Hahn, Karl-Heinz: Geschichte und Gegenwart. Zum Geschichtsbild der Ricarda Huch, Zeit der Moderne, hrsg. von Hans-Henrik Krummacher, Stuttgart 1984.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. III Frankfurt/M. 1986.
- Heisenberg, Werner: Physik und Philosophie, Berlin 1965.
- Helene, Baumgarten: Ricarda Huch. von ihrem Leben und Schaffen, Weimar 1964.
- Hensel, Karola: Die Menschengestaltung im frühen Roman der Ricarda Huch, Bonn 1957.
- Jauss, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft Konstanz 1969.
- Jens, Inge: Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste, München 1971.
- Kappel, Hans-Hennig: Epische Gestaltung bei Ricarda Huch. Formal-inhaltliche Studien zu zwei Romanen: Von den Königen und der Krone. Der große Krieg in Deutschland, Frankfurt/M. 1976.
- Lüthi, Max: Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung,

- München 1961.
- Maierhofer, Waltraud: Der große Krieg in Deutschland, Braunschweig 1993.
- Ders.: Wahrheit und Dichtung. Geschichte und Fiktion im Werk Ricarda Huchs, Braunschweig 1995.
- Mann, Golo: Wallenstein sein Leben erzählt von, Frankfurt/M. 1971.
- Mayer, Hans: Nach Jahr und Tag. Reden 1945-1977, Frankfurt/M. 1978.
- Ders.: Nachwort, in: Ricarda Huch. Das Zeitalter der Glaubensspaltung, Zürich 1987.
- Miribung, Ida: Das Menschenbild in der Dichtung Ricarda Huchs, Innsbruck 1968.
- Müller, Heidy Margrit(hrsg.): Mosaikbild einer Freundschaft. Ricarda Huchs Briefwechsel mit Elisabeth und Heinrich Wölfflin, München 1994.
- Munch, Edvard: Aquarelle und Zeichnungen aus dem Munch-musset Oslo, Ministerrium für Kultur der DDR/Deutsche Akademie der Künste zu, Berlin 1971.
- Mutzner, Paula: Die Schweiz im Werke Ricarda Huchs, Bern 1935.
- Nitschke, Eberhard: Bürgertum und Zeitkritik bei Ricarda Huch, Bonn 1953.
- Nussberger, Max und Kohlschmidt, Werner: Historischer Roman, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 1, Berlin 1958, S. 658-666.
- Otto, Ulrich und Pfafflin, Friedrich (hrsg.): Ricarda Huch 1864-1947, Stuttgart 1994.
- Peter, Hans-Werner(hrsg.): Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 1, Braunschweig 1985.
- Ders: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 2, Braunschweig 1988.
- Ders: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 3, Braunschweig 1991.
- Ders: Ricarda huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 4, Braunschweig 1993.
- Ders: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 5, Braunschweig 1994.
- Ders: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 6, Braunschweig 1995.
- Ders: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 7, Braunschweig 1997.
- Ders: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 8, Braunschweig 1998.
- Plessner, Monika: Ricarda Huchs Weg zur Geschichte, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Stuttgart 27. 1973, S. 647-660.
- Rass, Helene: Das Geschichtsbild in der Dichtung Ricarda Huchs, Innsbruck 1968.
- Seadle, Irene Poppen Clyne: The Role of Nature in Ricarda Huch's Creative Prose

이 부 도

- Works, Michigan 1965.
- Staitscheva, Emilia Krumova: Die Suche nach dem Menschenbild, Braunschweig 1988.
- Stephan, Inge: Zwischen Tradition und Moderne, in: Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk 2, hrsg. von Hans-Werner Peter, Braunschweig 1988.
- Strich, Fritz: Ricarda Huch und die Romantik, in: Ricarda Huch, Persönlichkeit und Werk, Stuttgart 1951.
- Viereck, Stefanie: So weit wie die Welt geht. Ricarda Huch. Geschichte eines Lebens, Reinbek 1990.
- Walzel, Oskar: Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens, Leipzig 1916.
- White, Hayden: The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation, Baltimore (Johns Hopkins UP) 1987.
- Widmann, Joseph Viktor: Briefsechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch, hrsg. von Charlotte von Dach, Zürich (Stuttgart) 1965, S. 253-255.
- Wunder, Heide: Von der Frumkeit zur Frömmigkeit. Ein Beitrag zur Genese bürgerlicher Weiblichkeit, in: Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung, hrsg. von Ursula A. Becher und Jörn Rüsen, Frankfurt/M. Suhrkamp 1988, S. 174-188.
- Zenker, Eva-Maria: Ricarda Huchs lyrisches Dichtung, Breslau 1937.
- 대세계의 역사: 절대군주시대, 7권 서울 (삼성) 1982.