

주의자들과 그 아류들의 그것을 지칭한 〈시적언어 **Sprache der Poesie**〉 혹은 표준 독일어를 지칭하는 전통적인 〈무대언어 **Bühnensprache**〉와 차별화하기 위해 〈삶의 언어 **Sprache des Lebens**〉⁴¹⁾라고 정의했다. 장소와 시간의 일치를 피하려고 노력한 것은 환상적 효과를 극대화하기 위한 수단이었으며 이 드라마를 〈실내극 **Zimmerstück**〉의 형식을 취하게 한 것은 공연시간과 공연된 시간의 일치라는 목표를 가능한한 달성시키기 위함이었다. 이와는 반대로 〈사건의 진행 **Handlung**〉을 〈목적〉이 아닌 〈수단〉으로만 취급한 것은 〈진실〉을 관객들에게 전달하기 위해, 다시 말해 “자세가 이미 굳어진 종래의 전통적 삶이 아니라 현실에 가까운 삶 **statt des bisher überliefert gewesenen posierten Lebens [...] mehr und mehr das nahezu wirkliche [Leben]**”⁴²⁾을 보여줄 수 있도록 〈삶의 한 단면 **ein Stück Leben**〉만을 묘사하기 위한 방편이었다. 1897년 하르덴 **Maximilian Harden**을 향한 공개서한에서 홀츠는 술라프와 더불어 「젤리케 가족」에 착수하던 때를 회상하면서, 사건의 진행과 관련하여 의도적으로 지어낸 것이 아님을 강조한다.

‘우리들은 이른바 신과 세상 사람들에게는 신경을 쓰지 않고, 계획적인 데가 전혀 없이 직접 현실을 약간 연구한 끝에 시작하여 마침내 「젤리케 가족」를 끝마쳤기 때문에 사람들은 이제 창을 통해 들여다 보듯이 이 작품을 통해 삶의 한 단면을 들여다 볼 수 있게 되었다.

Mit kleinen, völlig absichtlosen Studien direkt nach der Natur, ohne uns sozusagen um Gott und die Welt zu kümmern, hatten wir angefangen und schließlich mit der ‘Familie Selicke’, durch die man in ein Stück Leben wie durch ein Fenster sah, aufgehört.⁴³⁾

홀츠는 자신이 고안해 낸 〈예술법칙〉에서 결정적 역할을 하는 X의 가치⁴⁴⁾를 최소화할

41) Arno Holz, *Evolution des Dramas*, a.a.O., S. 214.

42) A.a.O.

43) A.a.O., S. 224.

44) 홀츠는 자신의 〈예술법칙 ($K = N - X$)〉에서 X의 가치와 관련하여 “논란의 여지를 안고 있는 이 X는 결코 영(零)으로 떨어지는 법은 없을 것이다. Das strittige X wird sich niemals auf Null reduzieren.” (Arno Holz: *Die Kunst. Ihr Wesen und Ihre Gesetze*. In: *Die neue Wortkunst*, a.a.O., S. 130f.)라고 전제하면서 그 이유를 다음과 같이 들었다.

“완벽하게 정확한, 예술을 통한 자연의 재생산이란 절대 불가능한 일이다. 더 정확히 말해—다른 모든 것은 차치하더라도—이미 대단히 평범한, [...] 어떤 어린이에게도 명백한 이유, 즉 우리를 인간들에게 여하튼 제공되는, 해당 재생산재료라는 것이 과거에도 늘 불충분했고, 지금도 불충분하며, 앞으로도 영원히 불충분할 것이기 때문이다.”

“Eine völlig exakte Reproduktion der Natur durch die Kunst ist ein Ding der absoluten Unmöglichkeit, und zwar—vor allem anderen abgesehen—schon aus dem ganzen einfachen und

수 있는 방법은 그 자신의 표현을 빌리면 “해당되는 모든 재생산 재료에서 여하튼 발생하는 불가피한 요소들을 가능한한 최저한도로 끌어 내리는 것 *die aus dem gesamten einschlägigen Reproduktionsmaterial sich nun einmal ergebenden Unvermeidlichkeiten möglichst auf ihr Minimum herabzudrücken*”⁴⁵⁾이었다. 이를 위해서는 자연주의 드라마의 무대에 적합한 상황과 인물을 설정하는 일에 못지 않게 〈현실 (= 자연)〉을 관객에게 전달하는데 중요한 수단은 〈반드라마적 *undramatisch*〉이라는 비판을 야기시킬 정도로 지나치게 세부적인 무대지시였다. 「젤리케 가족」은 이미 드라마의 명칭이 말해주듯이 젤리케 씨 일가의 〈삶의 한 단면〉을 무대를 통해 보여주고 있기 때문에 전통적인 비극에서처럼 갈등에서 대단원으로 이어지는 사건이라든지 전회점 *Peripetie*으로 향하는 사건의 상승곡선 따위는 무시된다. 따라서 행위를 주도하는 인물이 존재할 수도 없으며, 막의 구분 역시 사건진행과는 무관하게 성탄전야의 저녁 6시경에서 성탄일 새벽까지의 밤시간을 3등분한 것에 지나지 않는다. 이것은 「파파 햄릿」을 통해서 소개된 새로운 서술기법의 적용을 염두에 둔 막의 구분이었을 것이다. 3막으로 구성된 「젤리케 가족」의 공간은 젤리케 씨 일가가 살고 있는 베를린 빈민촌의 어느 임대아파트의 거실로 한정되어 있다. 무대지시가 세부적인 묘사까지도 포함하고 있어서 어떤 연출자든 작가의 의도에 반하는 공간배치의 결정이 불가능할 정도이다. 제1막을 위한 공간 〈젤리케 가족의 거실 *Das Wohnzimmer der Familie Selicke*〉은 제2막과 제3막에서도 무대장치의 변경없이 〈동일한 방 *Dasselbe Zimmer*〉으로 소개된다.

그것 [= 거실]은 크기가 비교적 작으며 설비가 매우 빈약하다. 오른쪽 앞쪽으로는 복도로 문이 한 개 나 있고, 앞쪽 왼편으로는 벤트의 거소로 통하는 문이 있다. 이 문 약간 뒤편으로는 창유리와 실타래 모양의 커튼이 달린 부엌문이 나 있다. 뒷벽은 낮고 육중한, 큰 꽃무늬 소파가 차지하고 있으며, 소파 위쪽으로는 저 유명한 카울바하의 강판화 〈빵을 썰고 있는 룬테〉가 누렇게 색이 변해 버린 두개의 소형 석고상 〈쉴러와 괴테〉 사이에 걸려있다. 그 아래에는 반원형의 대칭을 이루면서 상당수의 가족 인물사진들이 걸려 있다. 소파 앞쪽에는 타원형의 테이블이 놓여있고, 그 위 잡다하게 널려있는 커피잔들 사이로 초록색 갓이 달린 눈부신 백열등 스탠드가 세워져 있다. 전등갓 오른쪽으로 창문이 하나 있고, 그 [= 전등갓] 왼쪽에는 골방으로 통하는 벽지로 도배한 작은 문이 있다. 그밖에 또 왼쪽 측벽에 있는 두개의 문 사이에 한마리의 카나리아새가 놓인 소형 테이블이 있으며, 그 위에서 기둥시계가 째깍거리고 있다. 그리고 오른쪽 측벽 뒤쪽에는 침대가 놓여 있는데 관객석 바로 곁에 위치한 머리맡 쪽 끝은 칸막이로 가려지고 있다. 침대 위쪽에는 손가락 굵기의 황금빛 액자에 든 두

[...] bereits für jedes Kind plausiblen Grunde, weil das betreffende Reproduktionsmaterial, das uns Menschen nun einmal zur Verfügung steht, stets unzulänglich war, stets unzulänglich ist und stets unzulänglich bleiben wird.” (Arno Holz, a.a.O., S. 131.)

45) Arno Holz, *Evolution des Dramas*, a.a.O., S. 214.

장의 큰 오래된 석판화—노(老)황제와 비스마르크—가 걸려 있다. 창가, 침대의 발치에는 마지막으로 또 약병들이 놓인 소형의 칩실용 테이블이 놓여 있다. 골방 문과 부엌문사이에 난로가 있다. 그리고 몇개의 걸상들이.

Es ist mäßig groß und sehr bescheiden eingerichtet. Im Vordergrund rechts führt eine Tür in den Korridor, im Vordergrund links eine in das Zimmer Wendts. Etwas weiter hinter dieser eine Küchentür mit Glasfenstern und Zwiirngardinen. Die Rückwand nimmt ein altes, schwerfülliges, großgeblumtes Sofa ein, über welchem zwischen zwei kleinen, vergilbten Gipsstatuetten “Schiller und Goethe” der bekannte Kaulbachsche Stahlstich “Lotte, Brot schneidend” hängt. Darunter, im Halbkranze, symmetrisch angeordnet, eine Anzahl photographischer Familienporträts. Vor dem Sofa ein ovaler Tisch, auf welchem zwischen allerhand Kaffeegeschirr eine brennende weiße Glaslampe mit grünem Schirm steht. Rechts von ihm ein Fenster, links von ihm eine kleine Tapetentür, die in eine Kammer führt. Außerdem noch, zwischen den beiden Türen an der linken Seitenwand, ein Tischchen mit einem Kanarienvogel, über welchem ein Regulator tickt, und, hinten an der rechten Seitenwand, ein Bett, dessen Kopfende, dem Zuschauerraum zunächst, durch einen Wandschirm verdeckt wird. Über ihm zwei große, alte Lithographien in fingerdünnem Goldrahmen, der alte Kaiser und Bismarck. Am Fußende des Bettes, neben dem Fenster, schließlich noch ein kleines Nachttischchen mit Medizinflaschen. Zwischen Kammer- und Küchentür ein Ofen; Stühle.⁴⁶⁾

지금의 켈리케씨는 부인과 네 자녀들을 밤마다 공포의 지옥 속으로 몰아가는 술주정뱅이지만 젊었던 시절에는 그래도 괴테와 쉴러를 읽었거나 적어도 존경했던 청년이었음을 <누렇게 변색한> 쉴러와 괴테의 석고상들이 증언해 주고 있다. <빵을 썰고 있는 롯데>는 제국창건기의 중간층 가정출신의 신부들이 흔히 마련했었던 결혼 지참물임이 분명해 보인다. 켈리케씨 부부는 두 사람 모두 결혼 이전에는 평범한 수준의 가정에서 성장한 것 같지만 결혼 이후의 여러가지 <환경>의 지배에 굴복한 것이라고 관객들은 유추해 볼 수 있을 것이다. <한 개의 창문>을 통해서만 외부세계와의 직접적 연결이 가능한, 철저히 폐쇄된 켈리케씨의 거실과 새장 속에 남게된 <카나리아 새 한 마리>가 이 드라마에 작용하고 있는 장소적 환경이다. 그런가 하면 오랜 세월 동안 벽에 걸려 있었던 <노 황제와 비스마르크>의 석판화는 이 드라마에 작용하는 시대적 환경이 제국창건 이후의 시기임을 암시해 준다. 그리고 어쩌면 켈리케씨 부부의 결혼 이후의 생활사는 제국창건 이후의 독일역사와 일치할 것같은 예감이 든다. 공간배치의 정확성을 기하기 위해 세부적 무대지시의 필요성이 인정된 이상 두 차례나 병렬적으로 사용된 부사 <그밖에 또>와 <마지막으로 또>는 관

46) Arno Holz und Johannes Schlaf: Die Familie Selicke. Drama in drei Aufzügen. Mit einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1966, S. 5[= UB 8987].

객이 아닌, 독자의 입장에서 이 드라마의 텍스트를 접하는 사람에게는 처음부터 극적 긴장감을 저해시키는 요인으로 작용할 수 있을 것이다. 무대장치와 관련하여 연출자가 작가의 의도로부터 유일하게 자유로울 수 있는 부분은 무대지시의 마지막에 언급된 수효미상의 소도구 〈의자들 Stühle〉의 배치 지점일 뿐이다.

슐라프와 홀츠가 공동발표한 7편의 산문스케치와 1편의 희곡⁴⁷⁾에 등장하는 인물들은 실제로 동일한 유형이다. 예컨대 희곡 「젤리케 가족」의 가장 젤리케와 「파파 햄릿」에서 자기자신을 햄릿과 동일시하는 빈텔터리 무명 연극배우인 〈위대한 틴비벨 der große Thienwiebel〉⁴⁸⁾이 그러한 유형이다. 지난 세기말 〈창업시대〉의 독일사회에서 〈경리사원 Buchhalter〉이라는 직종이면 설령 부양 가족의 수가 5명이 되더라도 최빈민층에 속할 만큼 소득이 낮은 직업이 아닐 것임에도 불구하고 젤리케씨가 가족부양의 책임을 다하지 못하는 이유에 대한 사전설명은 이 무대에서 찾을 수가 없다. 젤리케 가족의 일상적인 〈삶의 한 단면〉만 보여주는 것이 이 무대의 목표이지 때문일 것이다. 막내딸(8세)은 죽음의 병을 앓고 있고, 장남(18세)은 앞길이 뻗은 대도시 빈민가의 건달의 길을 걷고 있고, 아직은 어린 둘째 아들(12세)은 부족하기만한 음식을 철없이 탐하는데, 장녀(22세)는 매일 봉제공장의 외투감 보따리를 안고 알렉산더광장 Alexanderplatz에서 집까지 걸어서 다닌다. 〈푼돈 das liebe bißchen〉을⁴⁹⁾ 보태기 위함이다. 〈나이가 어느 정도 들어 etwasältlich〉 보이고 〈낡아 헤진 옷 abgetragene Kleidung〉⁵⁰⁾에다가 다리가 불편한 젤리케부인은 언제나 뜨개질감을 안고 남편에 대한 원망과 자신의 처지에 대한 신세타령으로 세월을 보내고 있다. 젤리케씨의 습관화된 늦은 귀가는 이러한 숨막히는 환경으로부터의 잠정적인 도피일 것이다.

틴비벨 역시 참담한 환경 속에 살면서도 다른 역(役)에 대한 제의는 거부하면서 햄릿역에 대한 망상을 못버린 채, 난방을 못해 춥고 습한 겨울방에서 〈사느냐 죽느냐, 그것이 지금 문제로다. Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.〉⁵¹⁾로 시작되는 「햄릿」 대사만 하루종일 낭송한다. 그럼에도 불구하고 항시 그의 내면에 자리하고 있는 절망은 아내 “오펠리아 Ophelia”에 대한 폭력적 욕구충족으로 표현되곤 하다가, 급기야는 임차료 문제로 단칸방을 쫓겨나야 할 전날 밤 병든 어린 아들 “포틴브라스 Fortinbras”를 살해하고, 본인도 자살을 감행함으로써 〈문제〉를 해결하려고 한다.

그러나 여기서 지적하고 싶은 것은 젤리케씨나 틴비벨의 불행이 19세기말 〈창업시대〉의

47) 주 38) 참조.

48) Arno Holz und Johannes Schlaf: Papa Hamlet. Stuttgart: Reclam 1963, S. 20 [= UB 8853 (2)].

49) Arno Holz u. Johannes Schlaf, Die Familie Selicke, S. 18.

50) A. a. O., S. 5.

51) Papa Hamlet, S. 20 u.o..

독일사회가 안고 있던 구조적 모순의 희생은 아니라는 견지에서, 이 시기의 가장 성공적인 소설로 평가되는 크레처의 장편소설 『장인 팀페』에 등장하는 동명의 주인공에 의해 거부되었던 불행과는 구별이 되어야 한다는 점이다. 장인(匠人) 팀페는 경제적 난관에 봉착해 있음을 간파하고 자신에게 접근한 투기꾼의 농간으로 살던 집을 빼앗기게 되자 가옥차압을 집행하려는 집달리에게 항거해 집에 불을 질러 자신도 소사해버린다. 크레처는 이 작품에서 개인 팀페의 경제적 몰락이 제국창건 이후 외형적 경제가 급속적으로 발전하고, 건축경기가 과열되는 과정에서 투기경제의 부수현상으로 나타난 반사회적 경제모탈에 의해 야기되었다는 사실을 강조해 보임으로써 산업화에 따른 수공업의 몰락과정을 그리려고 했다. 이와는 달리 켈리케와 턴비벨의 가난과 불행은 사회경제적 측면과 무관한, 알콜탐닉과 시민사회에 적응하지 못하는 보헤미안적 환경의 책임으로 각각 전가되고 있다. 홀츠와 술라프가 「켈리케 가족」에서도 병든 막내딸의 주치의 노릇을 하는 돌팔이 의사 쿠페켈케 Koepelke의 입을 빌려 그의 영락이 개인의 책임이 아님을 강변케하는 장면을 삽입하고 있지만, 그것은 순수히 쿠페켈케 자신의 항변이라기 보다는 켈리케가가 안고 있는 문제점들을 대신해서 말하는 장면이라는 지적이 타당해 보인다.⁵²⁾ 왜냐하면 산업화와 개인의 불행이라는 모티브는 쿠페켈케의 단발적인 진술 이외에는 더 이상의 진전을 보이지 않을 뿐 아니라, <창업시대>의 잣대로 재었을 때는 쿠페켈케 자신은 물론 켈리케가의 구성원 전체가 <실패한 인생들 verfehlte Existenzen>⁵³⁾이기 때문이다.

쿠페켈케. 그렇습니다요! 항상 돈이 많다면야 괜찮을지 모르지요! 그렇습니다, 그 사랑스러운 돈 말입니다!... 저를 한번 예로 들어보십시오! 저도 젊었을 때는 바보가 아니었습니다! 학교에 다닐 때는 늘 일등이었습니다! 방금 무슨 말씀을 하신 것같은데?!... 그러나 주위 사정이 말이예요! 그 놈의 주위사정이! 그게 아무 도움이 안되었지요! 부친은 저를 제화공이 되게 하셨습니다!... 물론 구두장이 일 역시 오늘날 더 이상 되는 일이 아니지만서도요! 그 모든 공장들 때문이라구요! 그 모든 공장들이 가난한 사람을 파멸시키고 있어요!... 보십시오! 이렇게 저는 실패한 인생이라고 불리는 사람이 되어 버렸습니다!

Koepelke. Ja! Wenn eener immer ville Jeld hat, wissen Se, denn mag't ja wol noch jehn! Ja, det liebe Jeld! ... Neh'm Se mir mal zun Beispiel! Ick wah ooch nich uff'n Kopp jefallen als Junge! Ick wah immer der Erste in de Schule! Wat meen'n Se woll?! ... Abber de Umst nde, wissen Se! de Umstände! Et half nischt! Vatter lie mir Schuster weer'n! ... Freilich, mit die Schusterei is det nu ooch nischt mehr heitzudage! Die ollen Fabriken, wissen Se! Die ollen Fabriken rujeniren den kleenen Mann!... Sehn Se! So bin ick eejentlich, wat man so 'ne verfehlte

52) Cowen, Der Naturalismus, S. 180.

53) A.a.O.

Existenz nennt!⁵⁴⁾

홀츠의 드라마 이론에서 <사건진행>은 <수단>에 불과하기 때문에 「젤리케가족」의 줄거리는 매우 단순하다. 젤리케 일가는 경리사원인 아버지 에두아르트, 그의 아내와 4자녀, 즉 큰딸 토니, 큰아들 알버트, 막내아들 발터, 막내딸 린헨 등으로 구성되어 있다. 2년 전부터 젤리케가의 임대아파트에 하숙을 하고 있던 구스타프 벤트라는 신학생은 이제 시골 고향의 목사직에 부임하기 위해 성탄일 새벽에 베를린을 떠날 예정이다. 린헨의 병상이 함께 놓인, 이들이 등장하는 폐쇄된 공간(거실)은 무면허 의사 쿠피케에 의해 간간이 외부에 노출될 뿐이다. 사건의 진행은 가장 젤리케와 신학생 벤트를 중심으로 대체로 두 가닥으로 나뉘어서 진행된다. 드라마가 시작되는 시점은 성탄전야 6시가 되어갈 무렵이다. 젤리케 가족들에게는 일상적인 일이지만, 오늘은 특히 병든 막내딸까지 어디에선가 만취하여 귀가할 가장을 전전궁궁하면서 기다리고 있다. 막내딸은 생명이 꺼져가고 있고, 젤리케씨는 성탄일 새벽이 되어서야 귀가한다. 젤리케씨를 기다리고 있는 상황이 사건 진행의 한 가닥이라면, 또다른 한 가닥은 목사지방생 벤트와 큰딸 토니의 관계이다. 벤트는 결혼을 통해 토니를 그녀의 고립된 공간으로부터 탈출시키려고 시도한다. 그러나 아버지의 귀가 직후 린헨이 숨을 거두자 토니는 벤트와의 혼약을 파기한다. 베를린 사투리가 아닌 표준 독일어를 사용하는 것으로 보아서 가족들 중에 유일하게 교육을 받은 듯이 보이고, 다른 형제들과 어머니가 품고 있는 아버지에 대한 적대감을 가지고 있지 않은 토니는 불행한 공간으로부터의 탈출을 최종적으로 단념하고 불행의 현장에 남기로 결심한다.

모든 기다림은 희망을 상징한다. 가장의 귀가와 린헨의 쾌유에 대한 기다림은 그러나 절망적인 희망을 암시한다. 린헨이 앓고 있는 병의 종착점을 예감하면서도 그녀의 회복을 기다리고 있듯이, 여느 가장처럼 선물꾸러미를 안고 들어 올 가장의 모습을 기대하면서도 그들은 그의 귀가에 대한 공포심에서 벗어나지 못하고 있다. <주정뱅이 젤리케>처럼 가족 위에 군림하면서 전횡을 일삼는 가부장적 모습은 자연주의 작가들이 그들의 작품에 즐겨 등장시켰던 전형적인 <환경종속적> 인물이다. 그러나 젤리케씨의 그 도가 지나친 가부장적 행태에는 가족부양의 의무를 다하지 못하는 자기자신에 대한 자책이 포함되어 있음을 관객들은 알 수 있다. 다만 무대 위의 인물들만 모르고 있을 따름이다. 두 가닥의 줄거리를 이끄는 인물인 <젤리케 Selicke> 와 <벤트 Wendt>의 이름이 <행복하다 selig>는 형용사와 상황을 <반전시키다 wenden> 라는 동사와 그 어원을 같이 하고 있다는 사실에 주목하면 이 드라마의 비극은 처음부터 예고되어 있다고 하겠다. 그럴 것이 린헨은 사망하고, 아버지의 주벽과 어머니의 넋두리는 앞으로 이들 부부의 불화를 암시하고 있고, 토니는 <탈출>에 실패하고, 알버트와 발터의 앞날도 눈에 보이는 듯하다. 목사직을 바랐던 이유투

54) Die Familie Selicke, S. 16.

가, 신을 믿어서가 아니라 대도시 생활을 청산하고 토니와 더불어 시골에서 행복하게 살기 위함이었던 벤트의 꿈도 무산된다. 하물며 젤리케가의 불행은 커녕 토니의 불행을 <반전>시키기에도 그는 역부족이다.

특별한 사건의 발생없이 폐쇄된 공간 (젤리케가의 거실)과 압축된 시간 (성탄전야 6시경—성탄일 새벽) 속에서 숨막히게 진행되는 이 드라마에서의 <특별한> 사건은 가장인 젤리케씨의 귀가이다. 그의 인기척이 들린 후 그가 뒷문을 통해 부엌문을 두드리면서 만취한 상태로 흥얼대는 소리가 들릴 때까지의 순간순간을 묘사한 <철저자연주의>의 서술기법이 적용된 다음의 장면에서 홀츠의 이론과 실제의 만남이 확인된다.

젤리케부인. 가만히 들어봐!... 층계에서 쿵쾅거리는 소리가 나지 않니?
 토니. 아, 고양이 소리겠지요, 뭐!
 젤리케부인. 아이고 하느님, 그럴 리가 없어! (몸을 일으켜 무거운 걸음으로 창쪽으로 다가간다.) 바깥 날씨는 정말 좋다! ... 그러나 하늘에 다시 구름이 끼는 걸, 날씨가 험해지려나 봐! ... 내 발에 그런 느낌이 오는 걸! ... 그래, 아직은 아무 것도 안 보이는군! 아이고머니나!(제자리로 돌아와 앉는다.) 정말 피곤하구나! 몸이 산산히 부서진 것 같다!
 토니. 저기 누가 오고 있어요!
 젤리케부인. 아이고 하느님! (후다닥 일어난다.)
 토니. 아버지예요!... 드디어!
 젤리케부인. 아이고!—아이고!—내 가슴!—내 가슴이! 겁이 나서 숨통이 막힌다!
 발터. (골방 속에서). 엄마! 아버지가 오세요?
 젤리케부인. 잠자코 있어! 너는 자!
 토니. 아버지가 층계에 도달했어요!—뒷문쪽에!(그녀는 젤리케부인에게 다가갔다.)
 젤리케부인. 나는 도망갈거야! ... 아이고! 그런데 어디로?
 토니. 진정하세요, 엄마!
 젤리케부인. 아이고 겁이 나서! 겁이 나서! ... 조심해야 해! ... 불행한 일이 일어날거야! 불쌍한 것! ...
 토니. (그녀를 부축한다). 제발 진정하세요, 엄마! 아버지는 늘상 행동하시는 것처럼 그렇게 나쁜 분이 결코 아니에요!
 젤리케부인. 아이고, 그럼에도 불구하고! ... 나는 신경이 약할대로 약해졌다! 모두가 나를 괴롭히는구나!
 토니. 아버지는 ... 그럴 리가 없어요! 정말이에요 ... 아이구 참!
 젤리케부인. 어지럽구나! ... 난 ... 지금 ... 죽을 것 같다! (토니에게 몸을 의지한다.) 가만 들어봐! ... 이 양반이 오늘 또 뒷문으로 돌아오시는구나! 아이고, 내 가슴! 내 가슴이! ... 한 번 만져봐라!
 발터. (몹시 겁을 내면서 방 속에서). 엄마! 엄마! 부엌문 두드리는 소리가 요란한데요!
 젤리케부인. 아이구, 하느님, 아이구 하느님! 성가신 녀석 같으니! ... 조용히 해라, 발

터야! 잠자코 있어, 이 녀석아! ... 너는 자는 척 해라! ... 토니야, 문 열으라!

토니. 네! 그 사이에 앞으로 해서 나가세요! 꼭이요!
(토니는 등을 들고 부엌 안으로 퇴장. 켈리케부인은 잠시 부엌 쪽으로 귀를 기울이고 서 있다. 몸을 떨고 있다. 두 손으로 가슴을 누른다. 그리고 나서 현관문쪽으로 걸어간다. —부엌에서 떠들썩한 소리가 난다. 무거운 발자국 소리. 저음의 남자 목소리. 유쾌한 웃음소리. —켈리케부인은 문간에서 재빨리 모습을 감춘다. 부엌문이 활짝 열린다. 아직 장면 뒤쪽에서 나는 켈리케의 목소리 “그래? ... 토니 ... 토오오니 ...”)

Frau Selicke. Horch mal! ... Poltert's nicht auf Treppe?

Toni. Ach, wohl nur die Katze!

Frau Selicke. Ach Gott, nein! (*Erhebt sich und geht schwerfällig auf das Fenster zu.*)
Wunderhübsch draußen! ... Aber der Himmel bezieht sich wieder, wir bekommen andres Wetter! ... Ich spür' s an meinem Fuß! ... Nein, noch nichts zu sehn! Ach ja! (*Geht wieder zurück und setzt sich.*) Ich bin todmüde! Wie zerschlagen!

Toni. Da kommt wer!

Frau Selicke. Ach Gott! (*Fährt in die Höhe.*)

Toni. Er ist es! ... Endlich!

Frau Selicke. Ach! – Ach! – Mein Herz! – Mein Herz! – Die Angst drückt's mir ab!

Walter (*aus der Kammer*). Mütterchen! Kommt er?

Frau Selicke. Still! Schlaf!

Toni. Er ist auf der Treppe! – Hinten! (*Sie ist auf Frau Selicke zugetreten.*)

Frau Selicke. Ich renne fort! ... Ach! Wohin?

Toni. Sei ruhig, Mütterchen!

Frau Selicke. Ach, meine Angst! Meine Angst! ... Pa auf! ... Es gibt'n Unglück! Das arme Kind! ...

Toni. (*stützt sie*). Beruhige dich doch, Mütterchen! Er ist ja gar nicht so schlimm, wie er immer tut!

Frau Selicke. Ach trotzdem! ... Meine Nerven sind ja so schwach! Alles nimmt mich so mit!

Toni. Der Vater ... Nein! 's is wahr ... hach!

Frau Selicke. Mich schwindelt! ... Mir ... is ... zum Umkomm'n! (*Stützt sich gegen Toni.*)
Horch! ... Er kommt heute wieder hinten rum! Ach, mein Herz! Mein Herz!
... Fühl mal!

Walter (*aus der Kammer in höchster Angst*). Mütterchen! Mütterchen! Es pumpert gegen die Küchentür!

Frau Selicke. Ach Gott, ach Gott! Is der schwer! ... Ruhig, Walter! Sei still, mein Junge!

... Tu, als ob du schläfst! ... Toni, mach auf!
 Toni. Ja! Geh solange vorn raus, Mütterchen! Auf alle Fälle! (*Toni ab in die Küche mit der Lampe. Frau Selicke steht einen Augenblick nach der Küche hin lauschend. Zittert. Preßt beide Hände aufs Herz. Geht dann auf die Flurtür zu. – Es poltert in der Küche. Schwere Schritte. Eine tiefe Baßstimme. Lustiges Lachen. – Frau Selicke verschwindet schnell im Flur. Die Küchentür wird aufgestoßen. Noch hinter der Szene die Stimme Selickes: “Na? ... Tönchen ... Tööönchen ...”*)⁵⁵⁾

이미 인용된 바 있는 퀴펠케의 항변조의 대사에서도 그러했지만, 켈리케부인과 장녀 토니 사이에 주로 이루어지고 있는 위의 대화에서도 전통극에서는 찾아볼 수 없었던 형식적인 특징이 우선 드러나고 있다. 얼핏 보면 남용되고 있는 것처럼 보이는 수많은 구두점과 생략점의 사용이 첫번째 특징이고, 두번째의 형식적 특징은 대사에 포함된 거의 모든 문장이 <외침>으로 끝나거나 <물음>으로 끝나고 있는 점이다. 홀츠와 술라프가 그들의 공동 작품에 사용하고 있는 언어는 <무미건조한 언어 Papiersprache>⁵⁶⁾가 아니라 <언어에 내재하는 목표를 달성시키는 새로운 언어 [die] neue Sprache, [die] das Ziel, das ihr immanent war, erreichte)>⁵⁷⁾ 즉 <삶의 언어>이다. 이 <새로운> 언어는 비단 일상어와 구어, 그리고 방언 따위를 충실하게 재현하는 것만으로는 만족하지 않는다. 구두점의 반복적 사용, 생략점, 철자의 중복, 단어와 단어 사이의 여백, 의성어 따위를 동원해서 자연주의 무대에 적합한 사회계층의 사용언어가—예컨대 말의 더듬거림과 말의 중단, 외침과 신음 소리까지도—작가가 관찰하여 기록한 그대로 관객에게 전달된다. 그러나 홀츠가 말하는 것처럼 언어라는 <재생산 재료>⁵⁷⁾는 불가피한 결점들을 가진다. 이러한 결점들을 최소화하는 수단으로서 홀츠가 강조하는 연기기법이 바로 표정연기 **Mienenspiel**⁵⁸⁾이다. 그의 주장에 의하면 표정연기를 통해서 “[...] 모든 구문론과 논리와 문법 저편의 작은 자유와 수줍음 [...] **klein[e] Freiheiten und Verschämtheiten jenseits aller Syntax, Logik und Grammatik**”⁵⁹⁾까지도 관객들에게 전달함으로써 <삶의 언어>의 결점을 보완할 수 있다는 것이다.

따라서 대사의 내용은 없이 무언의 동작을 요구하는 지시문을 회곡 텍스트상에 자주 삽입함으로써 작가의 의도를 연출자에게 오해의 여지없이 전달시키는 효과도 함께 거두게 된다. 종래의 연극은 대체로 독백으로 시작하거나, 다른 등장인물에게 대화를 유도하는

55) Die Familie Selicke, S. 42 ff.

56) Holz, Evolution des Dramas, S. 227 und 276.

57) A.a.O., S. 278.

58) 홀츠는 표정연기를 <대화 표정술 Mimik der Rede> 이라고 부르고 있다. Siehe Arno Holz, Evolution des Dramas, S. 254.

59) A.a.O.

형식이었지만 「젤리케 가족」은 첫 등장인물인 부인의 〈아이고 하느님!〉⁶⁰⁾이라는 외마디 탄식으로 막이 오르게 함으로써 관객들은 대책없이 젤리케가의 일상 속으로 개입하게 된다. 관객들은 물론 부인의 탄식에서 피곤함과 기다림의 어조같은 것을 읽을 수는 있지만 그 기다림의 실체가 무엇인지는 알 길이 없다. 등장인물들 끼리는 이 탄식의 의미가 자명하겠으나 관객들은 연극이 한참 진행된 이후에야 비로소 부인의 탄식의 의미를, 그것도 유추하여 짐작하게 된다. 마치 다른 사람들의 대화에 갑자기 끼어들었을 때 그들의 대화 내용을 처음에는 알 수 없는 상황과 같다. 상영 도중의 영화관에 들어섰을 때 앞이 캄캄하여—관람석에 이미 앉아 있던 관객들에게는 나의 모습이 분명히 드러나 보이겠지만—사방을 분간하기 힘든 것과 같다. 차차 주위의 윤곽이 드러나듯이, 한참 시간이 지난 이후에야 대화에 동참할 수 있게 되면서, 처음의 대화 내용을 뒤늦게 파악할 수 있게 되는 것과 같은 이치이다. 젤리케부인의 첫 대사가 외마디 탄식이었다면, 두번째 대사 차례에서는 대사의 내용은 없이 “젤리케부인 (생각에 잠겨 뜨개질하던 양말을 떨어뜨려버리고는 주머니에서 손수건을 반쯤 끄집어 내어, 그 위로 몸을 숙여 코를 푼다. *Frau Selicke (hat in Gedanken ihren Strickstrumpf fallen lassen, zieht ihr Taschentuch halb aus der Tasche, bückt sich darüber und schneuzt sich).*”⁶¹⁾라는 몸짓 연기 지시만 이름 옆에 나타나 있다. 또 다른 예를 들면 실제 대사는 딸의 이름만 외치는 것으로 되어 있지만 몸짓 연기와 표정 연기를 위한 연출 지시는 5행이나 되는 곳도 지적할 수 있다. 새벽녘에 귀가한 젤리케 씨가 주정을 하다가 코를 골고 있고 부인은 남편을 피해 숨어 있는 동안 숨을 거둔 막내 딸의 이름을 외쳐 부르는 장면이다. 특히 이러한 장면을 “가능한 한 충실한 삶[= 자연]의 재현 *eine möglichst getreue Wiedergabe des Lebens [= der Natur]*”⁶²⁾으로 묘사하기 위해서는 언어라는 〈재생산 재료〉만으로는 처음부터 한계에 부딪힌다. 오히려 언어라는 수단이 거추장스러워질 수도 있을 것이다.

젤리케. 리—린헨?! (놀라서 몸을 움찔하며 침대로 다가간다. 토니는 흐느끼면서 그의 뒤를 비틀거리며 따라간다.—젤리케는 한참을 묵묵히 침대 앞에 서 있다가 낮은 신음소리를 내면서 의자에 털썩 주저앉는다. 다른 사람들은 말 없이 그를 지켜본다.)

Selicke. L – Linchen ?!! (Zuckt zusammen und geht auf das Bett zu. Toni wankt ihm schluchzend nach. – Selicke steht eine Weile stumm vor dem Bett, dann

60) 〈아이고 하느님!〉이라는 젤리케부인의 탄식은 이 드라마에서 대략 30회쯤 반복된다. 제1막 첫 등장과 제 3막 마지막에서 두 번째 등장 때의 대사는 이 짧은 탄식으로만 이루어져 있다 (S. 5 u. S. 65).

61) Die Familie Selicke, S. 5.

62) Holz, Evolution des Dramas, S. 341.

bricht er schwer, mit einem dumpfen Stöhnen, auf dem Stuhl zusammen.
Die anderen beobachten ihn stumm.)⁶³⁾

이쯤에서 독일 드라마로서는 하우프트만의 「해뜨기 전」에 처음으로 도입된 〈외지에서 온 사자 ein Bote aus der Fremde〉의 역할이 「젤리케 가족」에서도 나타나고 있는지를 점검해 보아야 할 듯하다. 이미 언급되었듯이 자연주의 연극은 모노로그를 배제할 뿐 아니라 〈성벽 관찰 Mauerschau (Teichoskopie)〉 혹은 〈사자의 보고 Botenbericht〉 등의 수단을 수용하지 않음으로써 등장인물과 관객 또는 등장인물간의 상호교감을 가능케하는, 서사문학에서의 화자의 역할이 결여되어 있다. 바로 이 화자의 역할을 대신하는 인물이 〈외지에서 온 사자〉로서, 등장인물들이 예감하거나 인지하지 못한 채 지금까지 지내온 사회적 상황이나 환경의 문제점 따위를 인식케 해주는 희곡적 수단으로 작용한다. 하우프트만의 초기 희곡 작품의 특징중 하나인 이 〈새로운 유형〉의 역할은 「해뜨기 전」의 로트 Loth나 「고독한 인간들 Einsame Menschen」의 안나 마르 Anna Mahr에게서 그 예를 찾아 볼 수 있다. 젤리케가의 장녀 토니를 불행한 가정으로부터 탈출시키기 위해 토니와 토니의 가족이 처한 현실을 토니에게 주지시키는 신학생 벤트의 역할에서도 〈외지에서 온 사자〉의 역할을 발견할 수 있다고 한 번쯤 생각해 볼 수는 있겠으나,⁶⁴⁾ 이들 가족 중에서 가장 이성적인 인물로 나타나고 있는 토니가 자신이 처해 있는 환경을 행복한 상황으로 평소에 착각하고 있었다는 가정은 무리인 듯하다.⁶⁵⁾ 오히려 겉으로 보기에 술주정뱅이요 폭군인 가장 젤리케가 실제로는 가족들을 사랑하는 따뜻한 마음을 소유하고 있고, 한 마리 남은 카나리아 새의 외로움을 달래주기 위해 새장 앞에 거울을 갖다 놓는 감상적인 분위기도 가지고 있다는 점을 극중에서 이들 가족들에게 암시해 주는 인물을 홀츠와 솔라프가 설정했었다면, 그래서 「젤리케 가족」의 등장인물들 중에서 〈외지인〉일 수 있는 돌팔이 의사 피펠케나 신학생 벤트에게 이러한 임무를 부여했었다면, 이들 중의 한 사람이 〈외지에서 온 사자〉⁶⁶⁾일 수 있을 것이다. 홀츠 자신도 「드라마의 진화」에서 “「젤리케 가족」은 예

63) Die Familie Selicke, S. 51.

64) 코웬은 구스타프 벤트가 〈외지에서 온 사자〉의 역할을 한다는 전거로서, 그가 토니에게 토니의 부모가 어떤 사람인가를 설명하는 장면(S. 26 f.)을 예로 들고 있을 따름이다. Siehe Cowen, Der Naturalismus, S. 175.

65) 벤트와의 작별 장면에서, 당신은 우리보다는 더 행복하고, 우리들은 이 세상에서 더 이상 가진 것이 없는 사람들이기 때문에 우리들에게 남아서 불행에 오염되지 말고 나를 두고 떠나가 달라고 간청하면서 토니가 “(그의 손을 꼭 잡고 자기 손은 그의 어깨에 걸치면서, 그 남자의 눈을 쳐다본다) 구스타프? ... 우리들은 우리들 생각만 해서는 안되지 않겠어요? (Seine Hand ergreifend und ihm die ihre auf die Schulter legend, sieht ihm in die Augen) Nicht wahr, Gustav? ... Wir dürfen doch nicht nur an uns denken?!” (S. 61.) 라고 벤트를 설득하는 대화 내용은 벤트에게서 〈외지에서 온 사자〉의 역할을 기대하는 것이 무리임을 확인해 주는 단적인 전거이다.

의 〈유형〉 [= 대치에서 온 사자]을 제시하지 않았다. die 〈Familie Selicke〉 wies jenen 〈Typus〉 [= den Boten aus der großen Welt] nicht auf⁶⁷⁾고 단언했을 뿐 아니라 독일 자 연주의 작가들의 일반적 극복의 대상이었던 프랑스의 살롱코메디 Salonkomödie⁶⁸⁾에 단골 인물로 등장하여 화자의 역할을 하는 〈수다쟁이 Raisonneur〉와 동일한 역할이라고 〈외지 에서 온 사자〉의 기능을 비판한 적이 있다.⁶⁹⁾ 여기서 우리들은 홀츠가 자기 이론의 철저 한 실천자임을 다시 한 번 확인할 수 있게 된다. 그럴것이 “연극에서 점차 〈연극〉을 밀어 내는 것 aus dem Theater allmählich das 〈Theater〉 zu drängen”⁷⁰⁾이 그가 궁극적으로 목 표했던 새로운 연극이었고, 〈연극〉을 가능한 한 배제하려고 노력한 최초의 연극이 「젤리 케 가족」이었기 때문에 이 드라마는 처음부터 의도적으로 쓰여진 “시작도, 중간도, 끝도 없는 작품 Stück ohne Anfang, Mitte und Ende”⁷¹⁾이었다.

V

언어수단과 언어수단의 〈사용법 Handhabung〉에 대한 절대적 확신은 인간이 일반적으로 사고하고, 느끼고, 상상할 수 있는 모든 것을 부지불식간에—침묵이나 간접적, 혹은 생략적 암시에 대한 여하한 가능성도 배제한 채—직접 문자화시키려는 시도로 이어질 수 있다. 자연과 인간의 상상의 세계까지 모두 문자화시킴으로써 한편으로 독자는 이 상상의 세계를 더 이상 상상할 수 없거나, 상상의 자유를 박탈당할 수가 있다. 이는 곧 작품의 이해를 어렵게 하는 원인으로 작용한다. 다른 한편으로는, 자연을 표현하여 형상화시키려 는 작가의 자유도 자기자신의 표현수단인 언어와 그 수단의 사용법의 노예가 될 수 있을 것이다.

그리고 서사작품에서 빈번히 나타나는 대화의 재현은 서술의 진행을 방해할 수 있는 반 면에 〈순간묘사 문체〉의 적용은 서사작품에서는 속도감과 생동감으로 작용하여 긴장을 고 조시킬 수 있는 수단이 될 수 있다. 그러나 연극의 경우에 있어서는 〈순간문체〉의 적용이 오히려 긴장을 반감시킬 가능성도 상존한다. 그 시대의 〈가장 철저한 사실주의자〉라는 찬 사를 얻어낸 「파파 햄릿」의 성공과는 대조적으로 「젤리케 가족」의 공연은 대중의 호응을

66) 「드라마의 진화」에서는 〈외지에서 온 사자〉라는 개념 대신 〈대치에서 온 사자 ein Bote aus der großen Welt〉라는 개념이 등장한다. Siehe Arno Holz, Evolution des Dramas, S. 274.

67) A.a.O., S. 276.

68) 코헨은 대표적인 프랑스의 살롱코메디 작가로 다음 3인을 지적한다. Victorien Sardou (1831-1908), Eugène Scribe (1791-1861) und Alexandre Dumas (1824-1895).

69) Holz, a.a.O., S. 275.

70) A.a.O., S. 214.

71) A.a.O., 225.

얼는데 성공하지 못했다. 예의 〈순간묘사 문체〉의 적용의 한계가 드러나는 대목이다.

그럼에도 불구하고 홀츠의 언어이론과 새로운 문체는 〈자연주의 문학혁명의 동기 Motivation der naturalistischen Literaturrevolution〉⁷²⁾로 작용하여 다양한 문학논쟁을 야기시켰다. 그의 『새로운 언어예술 Die neue Wortkunst』의 서문은 “나는 이 작품을 두 시대의 경계선으로서 인류의 언어예술사 속에 경계석처럼 묻는다. **Dieses Werk setze ich wie einen Markstein in die Geschichte menschlicher Wortkunst als Grenzscheide zweier Zeiten.**”⁷³⁾는 자부심으로 가득찬 문장으로 시작되고 있다. 우리들이 〈현대문학〉의 출발점을 자연주의 문학에서 찾는다면 누구도 부인하지 못할 자연주의 문학이론가인 홀츠의 언어이론에서 〈낡은〉 시대와 〈새로운〉 시대의 〈경계석〉을 발견할 수 있을 것이다.

홀츠의 예술이론이 20세기 문학에 직접적인 영향을 끼쳤는가, 아닌가의 물음은 여기서 중요하지 않다. 중요한 것은 그의 예술이론이 후일 다양한 변화과정을 거치면서 여러 사람들에게 의해—특히 실험문학 작가들에 의해—20세기 문학에서 구체적으로 수용되어 나타났다는 사실이다. 그도 그럴 것이 홀츠의 새로운 언어이론은 고전주의, 낭만주의, 〈시적〉 사실주의 예술과는 대조적인 모습으로 현대 예술의 전체구조 속에 나타난 원칙적 변화들 중의 하나이기 때문이다. 하이센뷔텔 Helmut Heißenbüttel이 그가 홀츠로부터 받은 영향과 관련하여 아르노 홀츠를 〈아버지 홀츠 Vater Holz〉라고 칭한 사실은 홀츠의 문학과 문학이론의 영향과 수용의 한 명백한 전거이다.

참 고 문 헌

I. 1차 문헌

Holz, Arno: Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen. Zürich: Schabelitz 1886.

Holz, Arno und Schlaf, Johannes: Neue Gleise. Gemeinsames. In: Drei Teilen in einem Bande. Berlin: Fontane 1892.

Holz, Arno: Revolution der Lyrik. Berlin: Sassenbach 1899.

Holz, Arno: Das Buch der Zeit. In: Das Werk von Arno Holz. Erste Ausgabe mit Einführungen von Dr. Hans W. Fischer. 1. Bd. Berlin: Dietz Nachfolger 1924.

Holz, Arno: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente. A.a.O. 10. Bd. Berlin: Dietz Nachfolger 1925.

72) Scherpe, Der Fall Arno Holz, S. 121.

73) Holz, Die neue Wortkunst, Vorwort, S. 1.

74) Helmut Heißenbüttel: Vater Arno Holz. In: Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen. München: DTV 1970, S. 32-35.

- Holz, Arno und Schlaf, Johannes: Die Familie Selicke. Drama in drei Aufzügen. Mit einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1966 [=UB 8987].
- Holz, Arno und Schlaf, Johannes: Papa Hamlet. Ein Tod. Mit einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1963 [= UB 8853(2)].
- Bjarne P. Holmsen[= Holz, Arno u. Schlaf, Johannes]: Papa Hamlet. Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Bruno Franzius. Leipzig: Reissner 1889.
- Anzengruber, Ludwig: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber hrsg. v. Rudolf Latzke u. Otto Rommel. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Bd. 2. Ländliche Schauspiele (Der Pfarrer von Kirchfeld u.a.). Wien: Schroll 1922.
- Büchner, Georg: Dantons Tod. In: Phönix. Frühringszeitung für Deutschland. 1835; Nr. 73-77 und 79-83 (26. März bis 7. April 1835).
- Büchner, Georg: Woyzeck. Ein Trauerspiel-Fragment. Mitgeteilt von Karl Emil Franzos. In: Mehr Licht! Berlin 1878, S. 5-7, 21-24 u. 39-42 (Nr. 1- Nr. 3, Januar).
- Gutzkow, Karl Ferdinand: Wally, die Zweiflerin. Roman. Faksimile-Druck nach der 1. Auflage von 1835. Mit einem Nachwort von Jost Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1965).
- Hauptmann, Gerhart: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernfort. In: Die Gesellschaft. 4 (1888), S. 747-774 (Oktoberheft).
- Hauptmann, Gerhart: Der Apostel. Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien. Berlin: Fischer 1892.
- Kretzer, Max: Meister Timpe. Sozialer Roman. Berlin: Angel 1888.
- Moderne Dichter-Charaktere. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckel. Berlin: Selbstverlag Kamlah in Comm 1885.
- Der Band X der ersten Gesamtausgabe der Werke von Arno Holz mit dem Titel *Die neue Wortkunst. Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente* Berlin 1925) enthält eine Einführung von Dr. Haus W. Fischer (8 Seiten ohne Paginierung), ein Vorwort von Arno Holz (Seite I-V) und die folgenden drei Hauptteile:
- | | |
|--|---------------|
| I. Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze | S. 1 — 210. |
| II. Evolution des Dramas | S. 211 — 484. |
| III. Evolution der Lyrik | S. 485 — 732. |

II. 2차 문헌

- Bartels, Adolf: Geschichte der deutschen Literatur. In zwei Bänden. 2. Bd. Das neunzehnte Jahrhundert. Leipzig: Avenarius 1902.
- Brands, Heinz-Georg: Theorie und Stil des sogenannten "Konsequenten Naturalismus" von Arno Holz und Johannes Schlaf. Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung. Diss. Bonn: Bouvier 1977.
- Brauneck, Manfred u. Müller, Christine: Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. Stuttgart: Metzler 1987.
- Conrad, Michael Georg: Zur Einführung. In: Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. 1 (1885), Heft 1.
- Cowen, Roy C.: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. 3. bibliographisch erweiterte Auflage. München: Winkler 1981.
- Goltschnigg, Dietmar: Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts.: Scriptor 1974[= Scriptor Literaturwissenschaft 12].
- Günther, Katharina: Gruppenbildung im Berliner Naturalismus. Bonn: Bouvier 1972.
- Gutzkow, Karl Ferdinand: Georg Büchner. Nachruf. In: Telegraph für Deutschland 1837, Nr. 42-44(Juni).
- Hanstein, Adalbert von: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. 3. unveränderter Druck. Leipzig: Voigthändler 1905.
- Heißenbüttel, Helmut: Vater Holz. In: Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen. München: DTV 1970, S. 32-35.
- Holz, Arno: Zola als Theoretiker. In: Freie Bühne für modernes Leben. Hrsg. v. Otto Brahm. 1 (1890), S. 101-104 (Heft 3).
- Mahal, Günther: Naturalismus. München: Winkler 1990 [= Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Literaturwissenschaftliches Arbeitsbuch. Bd. 1. UTB 363].
- Möbius, Hanno: Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. München: Fink 1980.
- Nestriepke, S[iegfried]: Geschichte der Volksbühne Berlin. I. Teil: 1890 bis 1914. Berlin: Volksbühne-Verlag 1930.
- Scherpe, Klaus R.: Der Fall Arno Holz. Zur sozialen und ideologischen Motivation der naturalistischen Literaturrevolution. In: Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe (Hg.): Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus (Reihe: Literatur im historischen Prozeß. Ansätze materialistischer

Literaturwissenschaft. Analysen, Materialien, Studienmodelle. Bd. 2). Kronberg/Ts.: Scriptor 1973, S. 121-178 [= Scriptor Literaturwissenschaft 3].

Scheuer, Helmut: Arno Holz im literarischen Leben des 19. Jahrhunderts 1883-1896. München: Winkler 1971.

Schulz, Gerhard: Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. München: Beck 1974.

임종대: 뷁히너 출판자 Karl Emil Franzos. 독일문학 제 28 집. 288-311쪽.

《Zusammenfassung》

**Die Theorie und Praxis des deutschen
Naturalismus am Beispiel der *Familie Selicke*
von A. Holz und J. Schlaf**

Jong-Dae Lim

Die absolute Überzeugung von dem Sprachmittel und dessen "Handhabung" kann einen Versuch veranlassen, alles, was der Mensch im allgemeinen denkt, fühlt und sich vorstellt, direkt ins Wort bringen zu wollen, ohne daß jede Möglichkeit des Schweigens, der indirekten oder elliptischen Anspielung berücksichtigt wird. In dem Fall wird nicht nur die Natur als Darstellungsgegenstand, sondern selbst die menschliche Vorstellungswelt ins Wort gezwungen, und einerseits dadurch kann der Leser die Vorstellungswelt nicht mehr imaginieren oder seine Fähigkeit zu einer freien Vorstellung kann ihm genommen werden, was endlich zum Nichtverstehen oder Schwerverstehen des einschlägigen Kunstwerks führt. Andererseits kann auch die Freiheit des Dichters, die Natur auszudrücken und dichterisch zu gestalten, beeinträchtigt werden, so daß er unbewußt der Sklave seines eigenen Darstellungsmittels und deren "Handhabung" werden kann.

Und der zu oft in den erzählenden Werken wiedergegebene Dialog aus dem Alltagsleben vermag den Erzählvorgang zu verhindern. Man verleiht aber durch die Anwendung des "Sekundenstils" dem Erzählwerk ein Gefühl der Geschwindigkeit und Lebendigkeit, was gerade dazu dient, die Spannung steigen zu lassen. Im Fall eines Bühnenwerks kann doch genau vom Gegenteil die Rede sein. Mit anderen Worten kann die Spannung wegen der

übermäßig sorgfältig detaillierten Darstellung nur noch halbiert werden. Gerade in diesem Punkt liegt die Grenze der Anwendung des "Sekundenstils".

Die neue Wortkunsttheorie und der neue Stil von Arno Holz rief innerhalb des Literaturlebens der Jahrhundertwende vielfache literarische Diskussionen hervor, die gegebenenfalls zur literarischen Polemik zwischen ihm und den an seiner Theorie und seinem Stil interessierten Literaten und Germanisten führten, was alles allerdings zur Entwicklung bzw. Bereicherung der Sprach- und Stiltheorie des 20. Jahrhunderts beitragen sollte. Holz selbst läßt das Vorwort seines Buches "Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokument" mit den stolzen Worten beginnen: "Dieses Werk setze ich wie einen Markstein in die Geschichte menschlicher Wortkunst als Grenzscheide zweier Zeiten." Könnte man den Beginn der "moderne" Literatur im Naturalismus sehen? Könnte man dann auch jenen "Markstein" zwischen der alten und neuen Zeit in der Holz'schen Theorie und Dichtung finden?

Die Frage, ob die Holz'sche Kunsttheorie auf die Literatur unseres Jahrhunderts überhaupt einen unmittelbaren Einfluß ausgeübt hat oder nicht, ist hier nicht bedeutend. Wichtig ist, daß seine Theorie in der Literaturform des 20. Jahrhunderts nach einem vielfachen Abwandlungsprozeß von vielen Schriftstellern, vor allem aber von experimentellen Schriftstellern aufgenommen worden ist. Die neue Wortkunsttheorie von Holz ist eine der prinzipiellen Wandlungen, die in einer völlig anderen Erscheinung als in der Klassik, Romantik und dem "poetischen" Realismus in der Gesamtstruktur der modernen Kunst eingetreten sind. Daß Helmut Heißenbüttel Arno Holz-wegen des von Holz auf ihn ausgeübten Einflusses- "Vater Holz" nennt, ist in dieser Hinsicht sinnvoll, insbesondere in Bezug auf die Wirkung und Rezeption von Holz in diesem Jahrhundert.

