

Gottfried Benn의 詩 小考 (I)

—表現主義時代를 中心으로—

高 昌 範

(獨文學科 教授)

서 언

작년(1986) 4월 26일에는 벤(Gottfried Benn, 1886~1956)의 탄생 100주년을 기념하는 행사가 쉴러 국립박물관이 있는 그의 탄생지 마르바하(Marbach am Neckar)에서 열렸다. 벤의 추상시는 우리의 감성과 지성을 총동원시키는 난해한 영상언어(Bildsprache)를 사용해서 독자를 어리둥절하게 만든다. 그러나 그의 시의 리듬과 언어는 오늘날 독일 내외의 많은 애독자를 확보했으며, 앞으로 그 수요가 늘어날 것으로 예상된다. 왜냐하면 독일 문학도들이 이미 30년전에 타계한 그에게 “Big Benn”, 그러니까 영국 국회의사당의 탐시계(Big Ben)의 애칭을 붙여주고 있는 것을 볼 때, 그에 대한 관심도가 얼마나 큰 지 알 수 있기 때문이다(Kultur Chronik, Nachrichten und Berichte aus der BRD 4/1986, S. 42).

우리 나라에서도 각급 학위논문에서 난해한 시인의 작품들이 다루어진 지가 이미 꽤 오래 되었지만 이 시인만을 홀로 연구 대상으로 삼고 있는 점이 좀 아쉬운 생각이 든다. 그것은 1910년 이후에 크게 문학적 돌풍을 일으킨 표현주의운동을 한편으로는 외향적, 정치적 운동으로, 다른 한편으로는 내성적, 순수 문학적 운동으로 간주할 때, 당시의 사회풍조나 문학사조를 너무 좁게 보고 넘어가는 연구풍토를 초래하지는 않을까 염려스럽기 때문이다.

그리고 벤의 동시대 저명 시인들과의 관계도 소홀히 다루어지는 아쉬움이 있다. 그들의 창작기법과 벤의 공시법(工詩法, Artistik)을 대비시켜서 폭 넓게 다루어야만 이 시인의 상을 보다 선명히 부각시키고, 그의 시가 갖는 리듬의 효과나 사상의 독자성을 보다 정확하게 파악할 수 있기 때문에 좁은 시야, 낮은 각도에서 보려는 것은 피해야 할 것이다.

어려운 작업이지만 필자는 이와 같은 의욕에서 감히 비재를 무릅쓰고 도전해보고자 한다.

I. 벤(Benn)과 표현주의 시인군

엄밀한 의미에서 표현주의(Expressionismus)라는 독일어는 주로 20세기 초의 미술혁명운동, 즉 표현주의 미술을 지칭하는 말로 통한다. 시문학에 이 말을 적용할 때에는 보통 “문

* 본 논문은 1986년도 문교부 자유과제 학술연구조성비에 의한 것임.

학으로서의 표현주의(Expressionismus als Literatur)"라든지¹⁾, 문학적 표현주의(literarischer Expressionismus)라고 부르고 있다.²⁾ 그러나 이 논문에서는 이 용어를 주로 문학에 한정시켜서 사용하고, 칸딘스키(Kandinsky)나 코코쉬카(Kokoschka) 등의 회화를 지칭할 때에는 오히려 "표현주의 미술"로, 또 쇤베르크(Schönberg)나 그 악파(樂派)에 속하는 음악을 가리킬 때에는 "표현주의 음악"과 같이 부르기로 하겠다.

1911년 8월 발덴(Herwarth Walden)이 편집하는 잡지 "폭풍(Der Sturm)"에서 보링거(W. Worringer)는 세잔느(Cézanne), 반 고흐(Van Gogh) 및 마티스(Matisse)의 새로운 미술을 규정하는 하나의 양식명(Formel)으로 프랑스의 화가 에르베(J.A. Hervé)가 20세기 시작되자 즉시 사용한 "표현주의"라는 개념을 이들의 그림에 적용한 바 있다.³⁾ 물론 상술한 화단의 거장들의 그림은 "후기 인상주의(Post-impressionismus, 1860~1890)", 즉 모네(Claude Monet, 1840~1920)나 마네(Edouard Manet, 1832~1883)의 작품처럼 "신미술(art nouveau)"이라고 불리우면서도 "표현주의(Expressionismus)" 미술과는 근본이 다른 것이었음은 두말할 것도 없다.

있는 그대로 현실을 직시하고 묘사하는 사실주의(Realismus)를 탈피해서 자연을 색채현상(色彩現象)으로 파악하고, 순간마다 달라지는 빛깔의 미묘한 변화로서의 자연을 묘사하려는 인상주의는 이미 상술한 후기 인상파 화가들의 반박을 사기도 했다. 여기서부터 한 걸음 더 나아가서 현실과 자연의 객관적인 재현(再現)을 떠나서 자아(自我)의 내심과 영혼의 주관적 표현을 추구하는, 문자 그대로 표현예술(Ausdruckskunst)의 운동이 독일에서 일어났다. 1905년 드레스덴(Dresden)에서 키르히너(E.L. Kirchner, 1880~1938)를 중심으로 해서 결성된 다리파(Die Brücke)는 이 미술운동의 선두주자 역할을 떠맡게 되었고, 기계문명에 반대하면서 원시예술을 사랑하였고, 극단적인 단순화와 변형, 강렬한 빛깔에 의해서 예술가의 내면 세계를 표출하려고 기도하였다.

이 표현주의라는 양식명이 독일의 문학운동에 적용된 것은 대략 1914년 이후의 일로 마르티니(Fritz Martini)는 보고 있다.⁴⁾ 베를린의 쿠어퀴르스텐담(Kurfürstendam)에 있는 다방 "카페 테스 베스텐스(Café des Westens)"에는 상술한 발덴(Walden)이나 펨페르트(Franz Pfemfert, 1879~1954)를 중심으로 일단의 청년문학혁명가들이 모여 들었다. 전자는 1910년 3월 3일에 문화·예술 주간지 "폭풍(Der Sturm—Zeitschrift für Kultur und Kunst)"을 창간하여 이 잡지의 기고가로서 뵈, 라스커-슐러(Else Lasker-Schüler), 코코슈카, 슈켈레(René Schickele) 등이 참여하였고, 후자는 1911년 2월 20일 자유주의를 위한 정치·문학·

1) Vgl. W. Rothe (hrsg.): Expressionismus als Literatur, Francke Vrlg, Bern u. München 1969, S. 14.

2) Vgl. R.H. Thomas: Das Ich und die Welt; Expressionismus und Gesellschaft, S. 20.

3) F. Martini: Der Expressionismus, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, hrsg. von H. Friedmann u. O. Mann, 1959, S. 116.

4) ebd.

예술의 주간지 “행동(Die Aktion—Zeitschrift für freiheitliche Politik, Literatur und später Kunst)”을 창간하여 바르(H. Bahr), 베허(J. R. Becher), 하임(G. Heim), 판·호디스(Van Hoddiss), 만 형제(H. u. Th. Mann), 하젠클레버(Hasenclever) 등이 그 필진에 끼어들었다. 이들 중에는 두 잡지에 벤이나 판·호디스처럼 시를 발표하는 이도 많았으며, 심지어 라스커-슐러는 “폭풍”지의 주간 발덴의 부인이자(후에 이혼하고 10살 아래인 벤과의 염문(1912~1913)도 있었다) 그 주간지의 명명자(命名者)였음에도 불구하고 “행동”지에도 기고하기도 하였던 서로 매우 너그럽고 자유분방한 분위기였다. 그것은 이 두 파의 젊은 시인들이 “카페 테스 베스텐스”의 단골이었던 까닭이라고 생각된다. 그뿐만 아니라 이 문학과 예술의 혁명운동에 참여한 세대는 1880년부터 1895년 사이에 태어난 사람들로 구성되어 있었으며, 20세기에 접어들면서 베를린이나 뮌헨과 같은 대도시에 부르조아적 제국주의적 사회의 위기가 점점 두드러지게 드러나자, 이를 심각하게 받아들이기 시작하여 여기에 예술운동으로 대처하려 하였던 동지들이었던 것이다.⁵⁾ 빌헬름 황제(Wilhelm II, 1859~1941, 재위(1888~1918))가 통치하는 제2제국의 군국주의와 공업근대화 정책, 그에 따른 폐단 및 도시민(小市民)계층 이하의 궁핍과 같은 당대의 문제에 시달리면서도 다 함께 내일을 꿈꾸었다는 데에서 그들은 과연 동지들이었다.

원래 군국주의(Militarismus)라는 표어는 1860년경 프랑스에서 발생한 말이며, 군대 밖의 비군사적 민간인 생활권의 모든 사회생활, 그 중에서도 청소년의 교육에 이르기까지 군대식 사고방식의 과중시(Überbewertung militärischen Denkens)를 의미한다고 한다.⁶⁾

혈기 왕성한 한창 나이에 통제와 구속을 받는다거나, 자유분방한 기질을 질서가 억압하려 들면, 어느 시대 어느 나라 청년도 반항심이 자극받지 않을 수 없을 것이다. 군대식 계급 차별의 엄격함과 명령절대의 권위가 사회 각 분야와 가정의 안방까지 파고들자 자식놈이 아버지와 세상에 항거하는 단체까지 결성은 극단적인 표현주의 드라마가 1910년대에는 대환영을 받기도 하였다. 하젠클레버(Walter Hasenclever, 1890~1940)의 “자식놈(Der Sohn, 1913)은 바로 20세기판 “군도(Räuber, 1781, Schiller의 희곡)”이다. 아버지와 자식사이의 대결을 무대예술로 묘사한다는 것은 그러므로써 비판을 표출한다는 차원을 넘어서서 극무대의 사건의 한계를 무너뜨리는 것이 된다. 그것은 서정적, 응변적 자기주장(Selbstbestäti-

5) H. Hoffacker: Die literarische Revolte des Expressionismus, in: Deutsche Literatur Geschichte, Stuttgart 1979, S. 257.

6) H.M. Müller: Schlaglichter der Deutschen Geschichte, Meyers Lexikonverlag, 1986, S. 203.

Thomas Mann은 그의 소설 „Buddenbrooks“에서 1871년 이후 군국주의 프로시아의 어느 고등 학교로부터 만의 고향 Lübeck의 학교로 새 교장선생이 부임해와서, “권위, 의무, 권력, 군무, 출세”의 개념을 최고의 가치로 고취하는 장면을 묘사하고 있다. <학교는 국가 속의 한 국가가 되어 버렸다. 그곳에서는 프로시아식 군무철저정신(Dienststrammheit)이 크게 지배하였기 때문에 교사들 뿐만 아니라 학생들 역시 자신이 공무원이 된 기분이었다(Thomas Mann, Gesammelte Werke Bd.1. S. 745)>.

gung)의 찬스가 되고 있는 것이다.”⁷⁾ “노예출신의 수도 받은 자의 피가 흐르고 있는” 이 자식놈은 “힘으로써 이 지상의 감옥이란 감옥 전체에 대항하는 결전을 벌이고자 꺾기한다”.⁸⁾ 이 1910년대의 현시대극(現時代劇, Zeitgeschichts-drama)은 아버지를 사회 지배층의 상징으로 여김으로써 가정비극의 한계를 뛰어넘은 신구(新舊) 두 세대간의 갈등을 그린 세대차 비극이라고 아니 볼 수 없다. 이 자식놈의 마지막 말은 다음과 같다.

Denn dem Lebendigen mich zu verbünden,	a
hab ich die Macht des Todes nicht geschéut.	b
Jetzt höchste Kráft in Ménschen zu verkünden,	a
zur höchsten Fréiheit, ist mein Hérz ernéut! ⁹⁾	b

나는 산 자와 결맹(結盟)하기 위해,
죽음의 권위인들 겁낼 것 없다.
인간의 최대의 힘을 과시하기 위해,
최대의 자유를 얻기 위해, 내 마음 거듭 났다.

이 약강 5각률(弱強五脚律, Jambischer Fünffüßler)의 교차운(Kreuzreim (ab ab))으로 된 자식놈의 절규에도 자유주의적 극적 요소가 없는 것은 아니다. 그러나 실러의 “돈 카를로스 5막극(Don Carlos, 1786)”에 나오는 정의와 자유의 화신 포자 후작(Marquis Posa)의 영웅상을 따라가기는 어렵고, 이 “자식놈”의 인물 폭과 작가의 역량을 가지고서는 도저히 상술한 정치극(Staatsaktion)의 응도(雄圖)를 따라 잡을 수 없는 것이다. 고작해야 부자간의 갈등이나 소규모의 신구 대결 정도의 가정극이나 사회극 수준을 겨우 지켰다고 보아야 할 것이다. 그러나 이 희곡이 표현주의 문학의 여러 특성과 향방을 대표하는 작품임에는 틀림이 없고, 또한 당시의 정치·사회 풍조와 젊은 세대의 사상과 감정을 어느 정도 대변하는 것이라고 볼 수 있다.

옥스포드, 로잔느, 라이프찌히에서 문학사·역사·철학을 공부한 당당한 지식인인 하젠 클레버는 베허, 하임, 벤과 마찬가지로 아버지와의 사이가 무척 나빴다. 그의 가정의 주치의는 다음과 같이 말하고 있다. “그의 부친은 육체적으로 건강하고 기운이 세고 병적인 응고집과 예술과 학문에 있어서의 새로운 것이라면 모두 광적이라고 할 정도로 미워하는 사람이었다. ……그와 동시에 잘난 체하면서 엄격하고 무모했다. 의도적으로 아들의 자질의 향상을 억압하고, 기회가 있을 때마다 의도적으로 아들을 모독했다.”¹⁰⁾ 시골 목사인 벤의 아버지 역시 고집장이었다.

7) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, Aufbau-Vrlg, Berlin 1969, S. 266.

8) W. Hasenclever: Der Sohn, in: Hasenclever, Gedichte. Dramen. Prosa, Hrsg. von Kurt Pinthus, Hamburg 1963, S. 125.

9) ebd., S. 156.

10) P. Rühmkorf (hrsg): Expressionistische Gedichte, Klaus Wagenbach, 1976, S. 11.

이 엄격한 가부장은 아내가 유암(乳癌, Brustkrebs)으로 몹시 고통을 받는 데도 불구하고 신앙상의 이유로 의사인 아들이 진통제를 놓아주는 일을 금지시켰다. 또한 일찍부터 편모슬하에서 자란 트라클(Georg Trakl, 1887~1914)은 생물학자 바질(Otto Basil)이 전하는 바에 따를 것 같으면, 그는 제 손으로 어머니를 죽이고 싶을 정도로 밍다고 그의 후원자 픽커(Ludwig von Ficker)에게 고백하였다고 한다. 이채롭게도 모친이 대단한 독선가였기 때문이다. 부르조아적인 가정에서 호강하면서 자란 이들 지식인 예술가들에게 있어서는 생물학적 측면의 잠재의식인 외디푸스 콤플렉스(Oedipus komplex)가 사회적 측면에서는 독재와 권위에 대한 반항으로 정치적 면에서는 구세대(舊世代)와 구제도 및 낡은 전통과 가치관에 대한 혁신사상으로 탈바꿈하였던 것은 자연의 경위(經緯)일 것이다.

이처럼 가정에서나 사회에서 반감지 않은 과대망상적 반항아들은 자연스럽게 그들만의 세계인 카페로 모여들게 되고, 그곳에서 혁명가의 정열을 예술활동으로 불태우고자 한다. 토마스 만은 형 하인리히가 가끔 출입한, 과대망상증 예술가가 모이는 뮌헨의 카페 슈테파니(Café Stefanie)의 단골인듯 싶은 그의 작중 인물들의 말을 빌어서 다음과 같이 이들의 기분을 전달하고 있다.

예술 그리고 그 반대는 뭐지요? ‘자연’이라고 말하지 말아요, 리자베타(Lisaweta), ‘자연’은 한량없는 거지요. 아, 아니오, 난 차라리 산보나 갈 걸 그랬어요, 비록 산보했다고 기분이 이보다 나아질지 어떨지는 문제지만이요. 5분전, 이곳에서 멀지 않은 곳에서 내 동료인 소설가 아달베르트(Adalbert)를 만났더니 ‘봄이여 신의 저주를 받아라’라고 공격적인 말투로 말하더군요. ‘봄은 언제나 가장 잔인한 계절이야. 크뢰거(Kröger), 당신은 짐작치 못하게 혈관 속이 근질근질할 때, 가당치도 않은 잠다한 감정이 당신을 들뜨게 할 때 함피적인 생각을 가질 수 있거나, 아주 미소한 작품의 핵심이나 효과를 창안해 낼 수 있겠어요? 이 못마땅한 감정이란 게 잘 분석해보면 당장 아주 천박하고 전혀 몹쓸 것들이라는 게 드러난단 말이요. 난 이제 카페로 가겠오. 그곳은 중립지대, 계절의 변화가 손도 못대는 지역이란 말이요, 아시겠오, 말하자면 그곳은 초월적이고 숭고한 문학적 세계, 그곳에선 오직 보다 고귀한 생각이 가능한 곳이지요.’ 그리고 그는 카페 안으로 들어갔오. 나도 따라갈 걸 그랬오.¹¹⁾

20세기 초두의 이러한 낭만적인 카페의 예술가적 분위기는 오늘날에도 크게 달라진 바가 없다. 쿠어튀르스텐담(Kurfürstendam)의 카페에 출입하였던 1885년을 전후해서 출생한 20대의 젊은 예술가들은 한 때는 예술지상주의자 발르덴·라스커-술러 부부를 중심으로 한 “폭풍지(der Sturm)” 파와 또 한 때는 사회주의자 뤼퍼트를 중심으로 한 “행동지(die Aktion)” 파를 이루었다. 이 두 보스끼리는 가끔 언쟁을 벌이는 일이 있었어도 그 부하들은 서로 대립감정 없이 교류하였다. 라스커-술러는 이 두 파의 청년예술가들의 인기있는 큰 형수 노릇을 했으며, 이들에게 각기 별명을 지어주고 몇 줄의 매우 아름다운 시로 그들을 영원히 기리었다. 데멜(Richard Dehmel)의 별명은 “산림후작(山林侯爵, Waldfürst)”, 베르펠(Franz

11) Thomas Mann: Tonio Kröger, in: Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 294.

Werfel)은 “프라하의 왕자(der Prinz von Prag)”, 픽커(Ludwig von Ficker)는 “티롤의 태수(der Landvogt von Tirol)였고, 특히 표현주의 화가 마르크(Franz Marc)에게 지어준 별명 “푸른 기사(der Blaue Reiter)”는 그대로 칸딘스키(Wassily Kandinsky)와 제휴해서 다리파(die Brücke)에서 분리된 미술가 단체와 그 출판물 및 전람회의 명칭이 되었다.¹²⁾ 그리고 벤의 유태계 작가 크라우스(Karl Kraus)는 “추기경(der Kardinal)” 혹은 “달라이 라마(der Dalai Lama)”라는 최상급 별명을 얻었고, 그녀의 가장 절친한 친구였던 힐레(Peter Hille)는 그의 길고 흰 수염 때문에 “베드로(Petrus)”라고 불리었고, 그녀 자신은 “테베(에급)의 왕자(der Prinz von Theben) 유슈(Jussuf)”이라고 자칭하였다.¹³⁾

1912년부터 1913년까지 그녀는 10살 연하의 의사이자 시인인 벤을 사랑하게 되었는데, 그녀는 그를 “기젤헤르(Giselheer)”, 혹은 “니벨룽겐(der Nibelungen)”, 혹은 “야만인(der Barbar)”이라고 불렀다.¹⁴⁾

벤은 상기 “행동지”나 “폭풍지”에 시를 발표했을 뿐만 아니라 제히(Paul Zech)의 “신 비창지(Neues Pathos)”나 “목신지(Pan)”에도 기고하였고, 쉬켈레(René Schickele)의 “백지(Weiße Blätter)”, 그밖의 문예지에 그의 시를 게재하였다. 그의 처녀시집 “시체공시장의(Morgue und andere Gedichte)”가 1912년 3월 마이어(A.R. Meyer) 출판사에서 500부 발행되기 전에 그는 가끔 베를린의 지하 카바레 “소리와 연기(Schall und Rauch)”에서 그것을 낭독하기도 했다.¹⁵⁾ 목사의 아들, 부르조아이자 장교, 의사 그리고 젊은 시인 벤의 복합적인 “이중생활(Doppelleben)”이 시작된 것이다. 그는 “문학적인 카바레—소리와 연기”에 모인 지식층의 청중 앞에서 나직하고 감정이 풍부한 목소리로 상술한 시집 속의 익사한 맥주 배달차 운전사의 입에 물린 “작은 과꽃(Kleine Aster)”, 갈대밭에서 시체가 된 소녀의 횡경막 밑에 있는 귀구멍을 소재로 한 “아름다운 청춘(Schöne Jugend)”, 그리고 시체공시장의 인부가 숨진 매춘부의 외로운 어금니의 금붙이를 빼가는 <흙더미가 흙으로 돌아가야 하느니>의 “순환(Kreislauf)”을 낭독해서 박수갈채를 받았다고 전해진다.¹⁶⁾

감정을 존중하는 표현주의자들의 의도는 요컨대 지식과 창조의 기관(器管)인 인간의 뇌수, 즉 감정의 대극이 되는 지성(Verstand)을 말라죽게 하는 것이다. 그런데 벤은 인간의 지성에게 서서히 최고의 가능성(höchste Potenz)을 부여하기에 이르렀던 것이다.¹⁷⁾ 이것은 영원한 데카르트적 합리주의(Cartesianismus)의 나라인 프랑스에서라면 놀랄 것도 없겠지만, 독일에서는 벤과 같은 초데카르트적 합리주의가 어디에서 생겨났을까? 리온(Lion)은

12) Vgl. H. Read: A Concise History of Modern Painting, Jarrold et Sons 1969, S. 224ff.

13) Wilhelm Duwe: Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts, Bd.I., Orell Füssli, 1965, S. 158.

14) G. Benn: Rede auf Else Lasker-Schüler, zitiert nach Walter Lennig, Gottfried Benn, rowohlts monographie, 1969, S. 30.

15) ebd.

16) Thilo Koch: Gottfried Benn, Ein biographischer Essay, dtv, 1970, S. 24.

17) Ferd Lion: Gottfried Benn, in: Deutsche Literatur in XX. Jahrhundert, W. Rothe, 1959, S. 374.

공업기술에서 그 근원을 찾아냈다. 공업기술이나 대도시 문명은 표현주의 시인들의 증오의 대상이다. 프랑스의 경로는 합리주의로부터 공업기술로 향했으나, 독일에서는 그 반대로 공업기술로부터 하나의 새로운 합리주의가 시작된 것이 아닌지? 벤은 어떤 시집에서 스스로를 “술취한 뇌수(trunken Cerebral zu sein)”라고 자화상을 그리고 있다. 취하는 기분이 감정이라면, 뇌수는 사고(思考)나 지성이다. 그런데 그에게는 지성이 초기시부터 감정을 압도하고 있다. 표현주의자의 상투어 “규환(Schrei)”을 벤의 시의 운율에서 찾아보기란 쉽지 않다. 그는 목청이 터지도록 외치는 규환의 근원기관, 즉 심장을 위에서 인용한 3편의 시에서 검시의(檢屍醫)가 메스로 신체기관을 해부하듯 다루고 있다. 심장은 감정·정열의 구체화, 사물화(事物化)이다. 이 심장을 합리주의적 지성시인인 벤은 그의 뇌수(Gehirn)로 지배하고 있는 것이다.

이 내성적 시인형(內省的 詩人型)에 속하는 시인(벤, 라스커-슐러, 본질적으로는 트라클)과는 달리 하임(G. Heym)이나 베르펠(F. Werfel), 그리고 베허(R. Becher)는 감정과 정열을 남김없이 쏟아놓는 외향적(外向的) 행동주의자(Aktivist)이다. “행동지(Aktion)”의 주간 펠페르트(Franz Pfemfert)가 “행동지 집필작가의 밤(der Autoren-Abend der <Aktion>)”을 베를린 여러 곳에서 개최하였는데, 상술한 벤이 “시체공시장 외”의 시집을 남독한 카바레 “소리와 연기(Schall und Rauch)”의 이름은 괴테의 “파우스트”의 “마르테네 정원(Marthens Garten)”의 장면에서 나온 말이며, 그 내용은 표현주의의 선조격인 “질풍노도기(Sturm und Drang)”의 감정과 유사하다.

(Faust) Erfüll davon dein Hérz, so gróB es ist,
 Und wénn du gánz in dem Gefühle sélig bist,
 Nenn és dann, wie du willst,
 Nenn's Glúck! Herz! Liebe! Gótt!
 Ich hábe kéinen Námen
 Dafúr! Gefúhl ist álles;
 Náme ist *Scháll und Ráuch*,
 Umnébelnd Himmelsglút.¹⁸⁾

파우스트 (※ 그레트헨에게) 그대 가슴을 아무리 거창하다 해도
 그런 것으로 가득 채워요! 그대 감정이 온통 황홀해지면,
 그대가 좋을대로 이름을 붙여요!
 행복! 순정! 사랑! 신이라고 불러요!
 그것을 무어라고 이름지어야 할지 모르겠오.
 감정이 제인인데.
 이름은 천상의 열화(熱火)를 흐리게 휩싸는
 울리는 소리와 연기일 뿐이에요!

18) Goethe: Faust I, Z. 3451~3458.

직관지(直觀知)의 시인은 언어에 의한 사변적(思辨的) 개념 규정을 가볍게 본다. 마치 신약성서 고린도 전서 13장 1절의 “설령 만인의 말, 천사의 말을 할 수 있다 해도 사랑이 없으면 울리는 종, 소리나는 방울과 같으니라”라는 귀절과 같이 애정과 감정이 실재(實在)요, 전부이기 때문이다.

다음에는 감정을 폭발시키는 행동주의적 표현주의자와 감정을 지성의 힘, 즉 형식(Form)으로 압도하는 내성적 표현주의자를 살펴 보기로 한다.

Ⅱ. 표현주의자의 양면—외향과 내성

라스커-슐러로부터 “나의 친애하는 이복 동생, 푸른 기사에게 (Meinem teuren Halbbruder, dem blauen Reiter)”라는 헌사와 함께 “기도(Gebet)”¹⁹⁾라는 시를 받은 표현주의 미술가 마르크(Franz Marc, 1880~1914)는 그의 “숲 속의 노루(Reh im Wald)”²⁰⁾라는 그림으로 세계 대전을 예시했다고 한다. 그는 “푸른 기사파의 연감(Blaue Reiter Almanach)의 제 2 판 서언에서 이렇게 선언했다. “우리는 쪽집게 구실을 하는 마술 지팡이(divining-rod)를 들고 과거와 현재의 예술을 통람(通覽)했다. 우리는 다만 인습의 압박에 저촉되지 않은 예술을 보여 주었다. 우리의 헌신적인 사랑은, 저절로 태어나고 자신의 장점으로 생명을 유지하고 관습의 목발에 의지하지 않고 독보(獨步)하는 모든 예술적 표현에까지 미치게 되었다. 인습의 굴은 표면에서 갈라진 틈을 발견하게 되는 곳마다 우리는 그곳에 주의를 환기시켰다. 왜냐하면 우리는 언젠가는 햇빛을 보게 될 그 밑에 숨은 힘에 대해서 희망을 걸었기 때문이다.”²¹⁾

칸딘스키와 마르크가 창설한 “푸른 기사파”는 예술에 있어서 무엇이 중요하며, 활력과 효과를 주는 것이 무엇인가를 보여주려고 했던 것이다. 인습의 밑으로부터 터져 나오는 힘은 구도(composition)의 어떤 원리나 이상적인 완벽이 아니라 “감정(Gefühl)”의 직접 표현이며, 감정에 부합되는 “형식(Form)”인 바, 그것은 몸짓(gesture)처럼 자연발생적이며, 반석처럼 확고부동한 것이라야 한다는 말이다. 그리고 “형식을 창조한다는 것은 생명을 얻는다는 말이다. 어린이들이 정서(emotion)의 비오(秘奧)로부터 직접 만들어낸 것은 희랍의 형식을 모방하는 자보다 더 창조적이지 아니겠는가? 자기 자신의 특유한 형식을 가진 야만인의 예술가는 벼락의 형식·형태처럼 강력하지 않은가?”²²⁾

19) W. Duwe: a.a.O., S. 159.

20) Jeismann und Muthmann(hrsg): Wort und Sinn, Bd. 2, Schöningh, 1964, S. 176. (이 책은 우리 나라의 국교 6학년 국어교과서에 해당됨.)

21) Franz Marc: zitiert nach H. Read, a.a.O., 1969, S. 228.

22) August Macke: zitiert nach Peter Selz, German Expressionist Painting, Univ. California Press, 1957, S. 320.

1913년에 베를린에서 개최된 “제 1 차 독일 가을 미술전”은 그 규모에 있어서 1958년에 재차 브뤼셀(Brüssel)에서 열린 “현대미술 50년 전람회”만큼이나 방대하였다. 이 전람회가 상술한 마르크나 막케에게 준 충격은 적지 않았으며, 그것은 칸딘스키나 드로네(Delaunay)의 역동적인 미술이론이 끼친 영향력의 결과라고 할 수 있다.

표현주의 예술운동이 지향하는 바는 결국 인습과 질서 그리고 전통적 가치를 타파함으로써 순수하고 솔직한 감정과 여기에 부합되는 새로운 예술형식을 창조하려는 것이다. 그리고 창조에 있어서 존중되는 것은 예술적 자아의 무의식층으로부터 유출되는 자연발생적인 것이다. 새로운 예술 원리나 형식을 지향하는 창조의욕은 자칫하면 성급하게 전통과 질서를 파괴하려는 감정 때문에 미약해지기 쉽다. 독일 표현주의가 1910년대의 사회나 시대상에 대해서 불신과 불만을 품게 된 것은 젊은이의 자기실현 에너지가 인순고식(因循姑息)으로 인해서 활로를 찾지 못하는 데서 유래한다. 그 결과 한편에서는 감정을 격발(激發)하여 선량하고 안이한 부르조아사회를 파괴하려는 행동주의자가 생겨나고, 또 다른 한편에서는 니체(Nietzsche)나 슈펜글러(Oswald Spengler, 1880~1936) 계류의 염세주의적 내성적 시인이 나타나기도 하였다.

Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kópf der Hút,	a
in állen Lúften hállt es wie Geschrei.	b
Dachdécker stúrzen áb und géhn entzwei	b
und án den Kústen-liest man-steígt die Flút.	a
Der Stúrm ist dá, die wilden Méere húpfen	a
an Lánd, um dicke Dámme zú zerdrücken.	b
Die meisten Ménschen háben einen Schnúpfen.	a
Die Eísenbáhnén fallen vón den Brúcken.	b

세계의 종말

부르조아의 뾰족한 머리로부터 모자가 날아간다,
사방의 대기 속에서 메아리치는 규환,
기와장이가 떨어져 두동강난다,
바닷가에선—신문을 보면— 밀물이 높다네.

폭풍이 몰아친다, 바다는 사납게 날뛰며,
물로 달려와서 견고한 뚝을 부수려한다.
사람들은 거의 코감기를 앓고 있네.
열차가 철교에서 추락한다.

핀투스(Kurt Pinthus)가 1919년 가을 베를린에서 출간한 “인류의 여명—Menschheitsdämmerung”이라는 시선집의 첫번째로 실린 이 시는 호디스(Jakob van Hoddis, 1887~1942)의

작품이다.²³⁾ 이 8행시는 벤(Benn)이 1955년 1월 20일 “표현주의 십년의 서정시—Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts (1910~1921—필자 주)”에 다시 게재하기도 하였던 매우 인기도가 높은 것이다.²⁴⁾

원래 이 시는 “행동지—Aktion, 1911년 1월”의 서정시편의 권두시였다.²⁵⁾ 그러므로 벤이 의학박사 학위를 받고, 처녀시집 <시체공시장 외>를 펴내기 1년전에 나온 셈이다. 이 시귀는 서로 아무런 상관도 없는 여러 그로테스크한 사건들을 보고하고 있을 뿐이다. 이 사건들은 아마 보고자가 신문의 표제들을 엮어 모은 듯 생각되며, 상이한 사건들의 성격상 무질서한 모자이크같은 느낌을 준다. 그것들을 합쳐서 약강격 5강율(Jambischer Fünfheber) 4행으로 각기 일련(一聯)을 이루게 하고, 첫째 연을 <a b b a> 포괄운(Umfassender Reim)으로, 둘째 연은 <a b a b> 교차운(交叉韻—Kreuzreim)으로 압운한 것 이외에는 시다운 시 같지가 않다는 것이 아마 솔직한 느낌일 것이다. 그러나 이 두 개의 연(Strophe)으로 된 시에는 사상적으로 무게 있는 제목 <세계의 종말>이라는 말이 일종의 큰 지붕 역할을 하고 있다. 그리고 이 시가 당시의 젊은 시인들에게는 그들의 사상과 감정의 완전한 표현, 일종의 선언으로 여겨졌다.²⁶⁾ “세계의 종말”이라는 제목하에 잡다한 이변현상이 마치 지구가 그 중축(中軸)에서 빠져나간듯 벌어지는 것을 폭풍, 즉 세계의 종말과 함께 오는 자연의 위력의 상징과 관련시켜서 당시 청년층의 종말의식에 대표적인 의미를 부여하고 있다.

이 시는 그 내용을 분석해보면 2 막극으로 구성되어 있음을 알 수 있다.²⁷⁾ 강풍이 처음에는 뾰족한 부르조아의 머리로부터 문명의 이기(利器)인 모자를 날려보내고 그 다음 차차 거세어지면서 상징적인 지붕의 파손, 그것을 수리하려던 기와장이의 추락사, 해변의 해일까지 몰고 오는 점층법(Klimax, Gradation)이 사용되어 있다. 문명사회를 위협하는 자연의 위력(폭풍)이 연한 색으로부터 점점 짙은 색으로 그러지면서 1막, 즉 첫째 연이 끝난다. 둘째 행의 “사방의 대기 속에서 메아리치는 규환”은 재앙이 닥쳐오는 경적이다. 2막, 즉 둘째 연은 인지의 총화인 폭과 자연의 위력과의 대결(두자운(Alliteration) *d-icke D-ämme z-u z-er-d-rücken*의 강조는 무의미한 것이 아니다), 이 대결이 최종만에 올라가서 문명의 상징인 열차가 폭풍에 날려서, 마치 거인이 어린이에 장난감 기차를 팽개치듯 철교에서 추락시킴으로써 당시 공업사회의 몰락, 즉 인류의 비극이 그 절정에 다다르게 된다.

세계의 파국을 보고하는 서정적 자아(das lyrische Ich)가 겉으로 나타나 있지는 않지만 괴이한 현상을 관찰하는 자로서, 아니 그보다 애감하는 자로서 그 자리에 임하고 있다. 탐미주의자와는 달리 호디스는 “그러나 우리는 시시각각으로 별개의 존재, 불가해한 존재가 되고

23) K. Pinthus: Menschheitsdämmerung, Deutsche Literatur, Bd. 4, Rowohlt, 1969, S. 39.

24) G. Benn: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, Sonderreihe dtv, 1970⁵, S. 62.

25) Ders., Dichter und Gedichte, S. 213.

26) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen..., S. 221.

27) P. Rühmkorf: a.a.O., S. 61.

있다. 우리는 우리가 무엇이라고 규정하지 않고 느끼고 있는 것이다. ... 이리하여 우리는 우리 자신에 대해서 마신(魔神)이 된다.”²⁸⁾라고 말했다. 공업도시 베를린에서 출생하고 주로 그곳에서 활동한(1909~1911, Der Neue Klub, Das Neupathetische Cabaret) 이 유태계 시인은 1912년 무렵부터 정신분열증 징후가 나타났고, 1차대전 발발 직전부터는 예나(Jena)나 그밖의 도시의 요양소에서 지내다가, 1942년 4월 30일 번호 8번을 달고 나찌에 의해 유형지로 끌려가 죽었다. 게다가 그의 사망 날짜를 아는 이도 없는 불우한 시인이다.²⁹⁾

결국 표현주의 시인의 작품은 현실의 부조리를 예감하고 반영하고 있다고 볼 수 있다. 호디스의 “세계의 종말”은 현재의 일상생활에 나타나는 불가해한 여러 부조리를 병렬(Reihung)시키는 서술방법을 사용하여, 1행마다(한 군데는 2행으로 되어 있지만) 맥락이 이어지지 않는 현상을 담은 행양식(Zeilenstil)으로써 폭풍과도 같은 자신의 감정과 내부세계를 그야말로 “표현”하고 있다. 표현주의자는 언어의 전달기능을 비문학적인 것, 일상적인 것이라고 기피한다. 그리고 호디스의 이 행양식은 많은 후계자를 얻었다.

특히 리히텐슈타인(Alfred Lichtenstein, 1889~1914)이나 트라클(Georg Trakl, 1887~1914), 젊은 시절의 베허(Johannes R. Becher, 1891~1958)는 이 행 양식에 의한 서정시로 세계상을 표현할 수 있는 가능성여부를 시험했다. 이미 베허는 1914년에 “멸망과 승리(Verfall und Triumph)”라는 두 권으로 된 시집을 펴냈는데, 임박해오는 세계몰락의 어두운 양상, 부정부주의적인 폭발의 경향, 문학전통의 철저한 무시, 언어의 혁명에 대한 꿈을 이 행양식의 그로테스크한 영상의 나열을 통해서 나타내고 있다. 다음의 그의 시 “입구(Eingang)”는 상술한 시집의 서시(序詩)이며, 그의 본질적인 사고 및 시조형(詩造形)의 모티브를 집약하고 있다.³⁰⁾

Eingang

Der düstere Dichter im gewöhnten Straßenkleide	a
Stelzt durch den heiligen Tag, den Sonne groß entzündet. (W)	
Die blonde Muse trippelt zwitschernd ihm zur Seite,	a
Geschwellt vom milden Hauch der guten Frühjahrswinde (W)	
Gibt Stadt mit Menschheit sich anheim der lauen Welle.	b
Die vielen Plätze wirbeln um als Karusselle.	b
Doch des Gestirnes Scheibe rübet. Finsternis	c M
Bestürzt die Erde, dunkler Regenwolken Wald,	d
Erfüllt mit Ungeziefer, Schlangen Sprung und Biß	c M
Und brüchigem Labyrinth, gräus und kalt.	d
Verachtungsvollst er im verlassenen Café käuert,	e

28) J.v. Hoddiss: Von mir und vom Ich, zitiert nach H. Kaufmann, Krisen und Wandlungen..., S. 222.

29) P. Rühmkorf: a.a.O., S. 152.

30) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen..., S. 233.

Voll Háß und Ékel ér auf bráve Bürger láuert, e
 Von Spéise, Ráuch und Gift sich fühlend ángewidert, f
 Mit Hánde kúhnem Griff er éin Gehírn zergliedert. f

.....

Hah! Wenn ich denke meiner reinen Kindheit Raub,
 Entschleudr ich, ein Athlet, der Lieder Eisenbälle,
 Die platzen Bomben, doch verbreiten weitem Helle. (※ (W)=孤韻, M=男性韻)

.....

Ihn narrt Vergangenheit mit Schuld und schiefer Fratze,
 Die Zukunft tastet nach ihm, irrer Geist und trüb.
 Den spitzen Schädel rennt er in die Mauer.
 Es ziehen Träume auf voll Qual und blutiger Schauer.
 Um seine schlanken Hüften zuckt der Geißel Hieb.
 Demütig er und knieend flehet Gott um Gnade.

.....

„Wenn ich die Finger krampfend in die Decke kralle,
 Verwünschend meiner Freunde Glück und holde Stunde,
 War anders je mein Los, als daß ich einsam wallte,
 Vernichtung sinnend, klügelnd aus, wie ich verwunde,
 Wie ich gewaltig schreck die gänzlich Unbedachten,
 Umstricke tödlich sie mit schmähhichstem Verdachte,
 In selige Räusche menge unerhörtes Gift...
 O Rache! Rache, die zurück den Rächer trifft! --“
 Jetzt, da der Flüsse Lauf vor Winters Bollwerk stockt,
 Er steigt getrost zu ewiger Grüfte engem Porte.
 Der Blitz sprüht seine Schrift. Im Donner dröhnt sein Wort.
 Ein schwarzer Engel auf dem Stein als Denkmal hockt.³¹⁾

입 구

평상시의 나들이 옷차림의 음울한 시인은
 태양이 크게 점화(點火)한 거룩한 한낮을 뿔내고 다닌다.
 금발의 뮤즈(Muse) 여신이 재잘거리며 시인의 걸을 총총걸음으로 따라다닌다.
 춘삼월 부드러운 바람에 가슴 부풀어
 인간과 함께 도시는 미지근한 물결에 가만히 몸을 맡기네.
 수많은 광장이 회전목마가 되어 선회한다.
 하지만 태양의 표면에는 검댕이 스다. 암흑이
 지구를 덮치고, 또 독충과 뱀이 날고 뛰고 깨물고,
 무섭고 차가운 미궁(迷宮)의 폐허가 산재하는
 비구름에 싸인 어두운 숲도 덮친다.
 시인은 경멸에 차서 손님 없는 카페에 쭈그리고 앉아
 증오와 구토(嘔吐)에 차서 정직한 부르조아가 오기만을 기다린다.

31) Becher: zitiert nach H. Kaufmann, Krisen und Wandlungen..., S. 235.

음식과 연기와 마약에 구역질내면서
대담하게 단 한 주먹으로 어떤 놈 곱통을 부서버린다.

.....

아아 순수한 어린시절을 약탈당한 것을 생각하면
운동가인 나는 노래의 포환을 던진다.
폭발하는 폭탄은 널리 조명을 퍼뜨린다.

.....

최많은 과거가 상을 찌프리고 그를 조롱한다.
착관과 음울의 미래는 그를 손집작으로 찾아 온다.
그는 뾰족한 두개골을 담벽에 쳐박는다.
고통과 유희의 공포에 찬 꿈이 나타난다,
그의 가는 허리에 채찍질이 경련을 일게 한다.
그는 경건히 무릎꿇고 신의 은총을 빈다.

.....

“내친구들의 행운과 달콤한 시간을 저주하며
만일 내가 떨리는 손가락으로 이불을 활키면
어떻게 하면 상처를 줄까, 어떻게 하면 분별없는 놈들을 혼내줄 수 있을까
어떻게 하면 더욱 굴욕적인 혐의를 씌워 절식시킬 수 있을까, 어떻게 하면
기쁨의 도취 속에 이름모르는 독약을 탈까...파멸을 꾀하면서
이것저것 궁리하면서 혼자서 열을 올리고 있었을 때,
이런 때와 지금의 내 운명이 다르다고 한다면
오, 복수다! 복수자에게 보복하는 복수다...”
지금 엄동의 방벽에 막혀 강물이 멈출 때
그는 영원한 남굴당의 좁은 문앞에 유유히 내려온다.
그의 저술(著述)이 설파를 발하고 그의 말이 으르렁대어 천둥이 된다.
검은 천사 하나 돌 위에 기념비가 되어 앉아 있다.

이 시는 약강율(Jambus)과 약약강율(Anapäst)이 섞인 대부분 6강격(jambisch-anapästischer Sechsheber)을 사용하고, 각운은 때로는 교차운(Kreuzreim)이 보이나 대체로 일쌍운(Paarreim)을 이룬 전통시형의 정형시이다. 1행의 두자운(頭子韻, Alliteration) 현상(D-er d-üstere D-ichter)이 3행의 첫소리(D-ie blonde)와 상응하고, 또 4행 첫소리(G-e-schwelt)와 5행 첫소리(G-ibt S-tadt)가 서로 대응하는 등, 다양한 운의 효과를 노린 점도 청각에 패적하게 들리지만 역시 행양식(Zeilenstil)이 우선 우리의 주목을 끈다.

일차 세계대전전의 시인의 존재의미가 이 행양식(가끔 2행 또는 3행이 눈에 띄기도 하지만)의 시귀를 통해서 추구되어 있다. 절망과 기도 그리고 폭력적 부정부주의적 복수의 규환이 세부(detail)를 이룬 이 정열의 대화시(大畫詩)의 전체 구도는 시인 자신에 대한 격렬한 자책의 감정이 주도화상(主導畫想)이 된다. 여기에 대해서 서정적 자아는 솔직하게 대응하고 판단하고 그 판단에 스스로를 내맡기고 있다. “유년시절이 약탈당했다”는 말은 실리적인 의미의 소박성(Naivität)의 상실, 즉 감성과 이성의 조화의 상실(이것은 물론 지

혜의 과잉에서 오는 불가피한 인간 비극)이 인간의 원초적 행복을 회복할 수 없게 만들었다³²⁾는 것을 의미한다. 어린 시절에 가졌던 자연(감정을 포함해서)과 이성의 조화에로의 귀로(歸路)가 단절된 이후 오늘날의 문명도시가 따스한 보금자리가 되지 못할 경우 그것은 매우 피곤한 적대자가 되기 때문에 그 결과 시인은 고립되고 소외되어 불만과 적의를 품고 이와 맞선다. 그러므로 그는 손님이 드문 카페 한 구석에 쭈그리고 앉아서 문명도시의 기동인 정직한 부르조아를 기다리고 있다가 “대담하게 단 한 주먹으로 어떤 놈 꿀통을 부셔 버린다.” “금발의 뮤즈 여신이 재잘거리며 시인의 걸을 종종걸음으로 따라다니는” 대낮의 산책의 묘사는 다분히 환상적이면서도, 시상(詩想)이 아물거리는 것에 대한 비유이기도 하다. 환상과 현실의 벽을 넘나드는 시인의 환시는 성경 속의 하나님이 애급인들을 벌주기 위해 내린 아홉번째 재난 “암흑”부터 시작해서 네번째 재난 “독충”이 난무하는 광경을 본다.³³⁾ 실러는 인류의 과거를 희랍의 이상향 아르카디엔(Arkadien)으로 보았기에 미래의 낙원 엘뤼지움(Elysium)을 찾았지만, 배허의 과거는 인류의 천벌(天罰) 수난기였기에 그는 “검은 천사”가 기다리는 저주의 미래를 예감한다.

노발리스(Novalis)는 푸른 꽃(blaue Blume)을 찾아, 과거·현재·미래 삼계를 헤매고 실러는 현재의 인고(忍苦)의 대가로서 헤라클레스의 승천을 받으려 했지만³⁴⁾ 배허는 참회와 고행과 금욕의 대가로 과연 그는 속죄를 얻을 수 있을 것인지? 그는 사회주의자가 될 수 없는 부르조아 출신이다. 젊은 열기가 한창일 때 그는 애인과 동반자살을 꾀하다가 자신은 총탄 두 발이 가슴에 박힌채 살아남고 애인만 죽는 쓰라린 실연과 죄의식을 맛보았다. 지방법원장인 부친의 세도가 아니었더라면 영어의 몸이 될뻔한 어두운 과거가 있는 것이다.³⁵⁾ 이 “입구”에 나타난 시인과 성서의 여러 이미지는 바로 그의 속죄의식의 환상이며, 자신의 자화상이다. 그의 계급투쟁의식은 거개의 표현주의 시인이 카페나 카바레 한 구석에서 망상하며 자신들의 출신성분을 저주로 보는 하나의 프로이드(S. Freud)식 대체만족(Ersatzbefriedigung)이라고 볼 수 있다. 그러기에 그의 자이비관은 현실에 대한 정치적 공격으로 탈 바꿈하여 희망을 가지고 프로메타리아탈 향해 이러한 노래를 부른다.

Ihr dümpf nur Fühlendèn! Euch liebt der Dichter
Durch Hóllen-: Ménsch! Durch Kráter-Bérg ans Licht.

너희들 막연히 예감하고 있는 자여! 시인은 너희들을 사랑한다.
지옥을 지나, 어서, 분화구의 산을 뚫고 광명으로!

시와 산문에 있어서 배허는 정치적 행동주의에 걸맞는 미학을 추구하면서 가끔 연설문체

32) Vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, Schillers Werke, Bd. 4, Insel, S. 301.

33) Vgl. Die Heilige Schrift: 2. Mose 8. 9. 10; London 1954, S. 60ff.

34) Vgl. Schiller: Das Ideal und das Leben, Schillers Werke, Bd. 3, S. 103.

35) P. Rühmkorf: a.a.O., S. 155.

를 사용한다. 그러나 그의 연단은 정치가의 강연장이 아니라 카페나 카바레의 낭독회를 위한 연단이었으며, “격분하는 다방시인으로서의 자기와 대중 사이를 갈라놓고 있는 껍을 절감하면서 여기에 다리를 놓으려고 애쓴다. ……찬가 <심연(深淵)으로부터>에서 그는 자신의 고민에 관해서 연단에서 강연하지만 받아들여지지 않고 비웃음만 사고”³⁶⁾ 있음을 노래했다.

하임(Georg Heym, 1887~1912)이나, 베르펠(Franz Werfel, 1890~1945), 베허처럼 시사적인 의미를 지닌 정치적·역사적 주제를 다루고, 일차대전전의 제국주의적 독일을 공격하는 외향형(外向型)의 시인들이 있는가 하면, 이들과는 달리 라스커-슐러(Else Lasker-Schüler, 1869~1945)나 벤처럼 내향형의 고독한 표현주의 시인이 있다.

벤의 연대표 “표현주의의 십년의 서정시”에서 몸베르트(Alfred Mombert, 1872~1942) 다음으로 표현주의 선각자로 꼽히고³⁷⁾, 상술한 시선집뿐만 아니라 다른 표현주의 시선집에 꼭 끼는 이 유대계 여류시인의 시는, 소재에 있어서 보다는 미의 개념, 현실의 붕괴 및 고립된 주제로부터 창조되는 시의 현실을 간파한 점에서, 1910년 보다 훨씬 이전의 시기에 표현주의 시가의 여러 특징을 선취하고 있다. 그녀의 처녀시집 “명부의 강(Styx), 1902”에는 “세계도피행”이라는 염세주의적인 시가 있다.

Weltflucht

Ich will in das Grénzenlöse	a
Zu mir zurück,	b (M)
Schon blüht die Hérbstzeitlöse--	a
Vielléicht ist és zu spät --zurück	b (M)
Oh ich stérbe zwischen éuch	c (M)
Die íhr mich erstíckt mit éuch.	c (M)
Fáden móchte ich úm mich zíehen	d
Wirrwarr éndend,	e

36) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen..., S. 240ff.

37) G. Benn: ebd. Zeittafel, S. 17.

Wegbereiter

1896 Alfred Mombert	1912 Gottfried Benn
1902 Else Lasker-Schüler	Ernst Blass
1903 Victor Hadwiger	Arthur Drey
1904 Ernst Stadler	Salomo Friedländer
Das expressionistische Jahrzehnt	Ludwig Rubiner
1910 Theodor Däubler	1913 Walter Hasenclever
René Schickele	Wassily Kandinsky
Paul Zech	Alfred Lichtenstein
1911 Georg Heym	Georg Trakl
Jakob van Hoddis	1914 Johannes R. Becher
Oskar Loerke	Paul Boldt
Franz Werfel	Albert Ehrenstein