

괴테의 『파우스트』연구*

- 비신화화 과정의 작품 수용을 중심으로 -

박 환 덕
(독어독문학과 교수)

1.

괴테의 『파우스트』에 대한 그의 생전에 발표된 해석은 거의 찾아볼 수 없다. 이것은 물론 『파우스트 제 1부』를 의미하며, 제 2부는 그가 의도적으로 생전에는 발표하지 아니하였고, 사후에 유고집의 제 1권으로서 1832년에 발간되었기 때문이다. 그렇다고 제 1부가 주목을 전혀 받지 못했던 것은 아니다. 괴테의 생전에 발표된 파우스트 해석에 관한 주요 증언들 중에서 가장 중요한 것으로 만델코우 교수는 셸링의 『예술철학에 대한 강의』¹⁾에 기록되어 있는 다음의 글을 제시하고 있다. 1859년에 간행되었으니, 물론 당시에는 널리 알려진 것은 아니다. 민중본의 『파우스트 박사』에 대하여 셸링은, 그 파우스트는 “우리들의 신화적인 주요인물이다. 다른 신화상의 주요인물은 다른 민족과 공유하고 있으나, 이 파우스트만은 오직 우리들의 것이다. 파우스트는 실로 독일적 성격과 독일의 근본적인 품모(용모)를 빼닮고 있기 때문이다”²⁾라고 지적한 다음, 『파우스트 단편(斷片)』³⁾에 대해서는, “괴테의 파우스트를 현재 있는 그대로의 단편에서 판단해 보면, 이 시는 우리시대의 가장 내향적이고 가장 순수한 에센스로서, 소재와 형식이 이 시대 전체가 내부에 포함하

* 이 논문은 1996년도 서울대 연구교수 연구비의 지원과 DAAD의 독일 체류 지원에 의하여 연구되었음.

1) F. W. J. Schelling, Philosophie der Kunst. Darmstadt 1966., K. R. Mandelkow: Wandlungen des “Faust”-Bildes in Deutschland. In: Studien des Instituts für die Kultur der deutschsprachigen Länder 1990, Bd. 8., S. 96에서 재인용. 「예술철학에 대한 강의」는 1802/03년에는 예나대학에서, 1804/05년에는 뷔르츠부르크 대학에서 행해졌으나, 출간된 것은 1859년에 이르러 그의 유고에 의하여 간행되었기 때문에, 동시대인은 알 수 없었을 것이다.

2) Schelling, a. a. O., Mandelkow, a. a. O., S. 3에서 재인용. er sei “unsere mythologische Hauptperson. Andere teilen wir mit anderen Nationen, diesen haben wir ganz für uns allein, da er recht aus Mitte des deutschen Charakters und seiner Grundphysiognomie wie geschnitten ist.”

3) 1790년에 간행된 “Faust, ein Fragment”.

고 있는 것에 의하여, 말하자면 이 시대가 품고 있던 것, 아직도 품고 있는 것에 의하여 이룩되어 있다. 그렇기 때문에 이 시는 진짜 신화적인 시라고 할 수 있다”⁴⁾라고 쓰고 있다.

이 언급이 중요한 의미를 갖는 이유로 만델코우 교수는

- 1) 파우스트의 소재가 특별히 독일의 “국민적(national)성격을 띠고”있으며,
- 2) 파우스트는 “우리시대의 가장 내면적이고 가장 순수한 에센스”라는 지적이며
- 3) “진짜 신화적인 시”로 격상시키고 있다는 점이라고 지적하고 있다.

여기에서 “신화적인 시”라고 하는 표현은 초기 낭만파의 <새로운 신화>의 추구하고 그 맥을 같이 하고 있으며 셸링이 “고대의 신화나 그리스도교의 신화가 그 기반이 되어있지 않다. 그럼에도 파우스트는 <진짜 신화적 시>이다”라고 첨가하고 있는 것과 같은 의미에 서이다. 여기에서 셸링은 괴테의 중심적 작품인 파우스트가 시학적으로 특별한 위치를 점하고 있음을 근거지우고 있으며, 이 테제는 후의 파우스트 해석의 기초가 되고 있다. 여기에 이어지는 괴테상은 본질적으로는 낭만주의 시학의 산물이다. 괴테의 『파우스트』는 역사가 루덴의 표현과 같이 “『파우스트』에 있어서 인류는 이상화되어 있다. 파우스트는 인류의 대표자이며”⁵⁾, “인간의 조건이 시간을 초월하여 합당한 표현을 발견한, 세계문학에 있어서 소수의 원형(Archetyp)에 들게”⁶⁾된 것이다. 이 소재는, 그 기원과 유래에 있어서, 고전고대와 그리스도교의 큰 흐름에 따르고 있지 않다. 바로 그 때문에 또한 괴테의 『파우스트』는 독일인이 통일된 국민으로 발전하는 파란 많은 도정에서, 그들이 자신들과의 일체감을 갖는 이상적인 작품으로 된 것이다. 괴테의 사후 약40년은 H. 하이네를 중심으로 한 혁명전야의 시인 및 비평가들의 반 괴테의 정치적 야당운동의 상승기였다. 괴테에 대한 그들의 비판은 파우스트 제 2부에 대한 것이었다. 제 2부의 상징 언어에 대한 이해에는 미치지 못하고, 제 2부에 있어서의 파우스트라는 인물상을 부인하기에 이른 것이다.

4) Schelling, a. a. O., Mandelkow: a. a. O., S. 3에서 재인용. “Soweit man Goethes Faust aus dem Fragment, das davon vorhanden ist, beurteilen kann, so ist dieses Gedicht nichts anderes als die innerste, reinste Essenz unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist. Daher ist es ein wahrhaft mythologisches Gedicht zu nennen.”

5) Heinrich Luden, Rückblicke in mein Leben.(1847), Mandelkow a. a. O., 에서 재인용. “In Faust sei die Menschheit idealisiert; er sei der Repräsentant der Menschheit”.

6) K. R. Mandelkow, Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd. I / II, München 1980/89(이하<Mandelkow>로 표시) S. 4.

2.

1870/71년의 독일제국의 성립에 의하여, 파우스트 문학은 그 통일성이 재건된다. 새로운 제국의 괴테 숭배는 그의 파우스트에서 중심점을 마침내 찾게 된 것이다. 파우스트의 규범화, 즉 괴테의 모든 작품 가운데 파우스트를 최고의 작품으로 승화시킨 점이다. 빌헬름 시대의 괴테 연구는 제 1부, 제 2부에 있어서의 파우스트 소재의 괴테적 비전을 당면한 문제와의 동형성의 관점에서 규범화하는 새로운 해석모델을 만들었으며, 낭만파들의 『파우스트』에 대한 일체의 비판도 허용하지 않았다. 비스마르크 제국의 새로운 파우스트상은, 독일인들의 새로운 각성과 강화된 국민의식을 정당화하는 기능을 수행하게 되었다. 1870년 이후 <파우스트적인 것>, <파우스트적 인간>이라고 하는 이념이 괴테의 작품을 이데올로기적으로 받아들이는 중심적 요인이 되는 과정을 수베르테는 그의 저서 『파우스트와 파우스트적인 것』⁷⁾에서 상세히 다루고 있다. 1870년 이후 갑자기 도입된 『파우스트』의 이데올로기적 고양에 대한 전제로 그는 괴테의 작품과 <파우스트적인 것>의 속성과의 일치를 들고 있다. <파우스트적>이라는 말이 국민적 자아의식, 이데올로기적 자기 위안과 자기찬양의 주도어가 되었으며, 새로운 제국에서 괴테의 『파우스트』에 의거하여 발전된 <파우스트적인 것>의 국민적 프로그램은 O. 쉬팽글러⁸⁾, A. 로젠베르크, 그리고 파우스트적 인간의 파시즘적 찬양에서 그 정점에 이르렀다고 그는 보고 있다. 독일제국 창립기의 『파우스트』이용의 전제는; “파우스트라는 인물이 걸어온 길은 끊임 없는 상승”이라는 점이었다. 이것은 <그레트헨(Gretchen)비극> 등의 장면에서 파우스트의 죄 많은 행동이 완전히 묵살됨으로써 가능하였다. 다른 한편으로 니체는 파우스트상을 신화적으로 높이려는 이러한 시도를 의식적으로 통속화 내지 저속화 시키고자 노력하였다. 괴테의 파우스트 이념에 대한 니체의 성격규명은⁹⁾ 이 작품에 대한 의도된 통속화 작업이었다.

1870-1914 사이의 실증주의적 파우스트 연구의 학문적 관심은 『파우스트』의 성립사에 대한 관심이 우선하고 있었다. 그림은 괴테 강의¹⁰⁾에서 (파우스트 제 1부와 제 2부의 통일에 근거를 둔) 전기적 해명모델로의 결정적 전환을 가져왔다. “파우스트는 괴테의 실제적 삶을 대표하고 있다. 괴테의 일반적인 존재 속에서 파우스트는 괴테와 함께 늙을 수도 젊은 채로 머물 수도 있다. 최후까지 파우스트는 괴테의 생각을 받아들이고 있다. 파우스트는 거리를 두지 않으며 어떤 경험도 모두 가능한 괴테의 구체화된 정신이다. 우리는 파

7) Hans Schwerte, Faust und Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie. 1962. <Mandelkow> Bd. I, S. 246f에서 재인용.

8) Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes. Bd. I, 1918.

9) 니체는 「방랑자와 그의 그림자」(Der Wanderer und sein Schatten, 1880)에서 파우스트의 이념을 저속화시키고 있는 바, 이는 제국의 파우스트에 대한 이념적 고양에 대한 저항으로 보아야 한다. 니체는 초인(Übermensch)의 이상을 파우스트적인 것의 이념과 자주 결부시킨 바 있다.

10) Hermann Grimm, Goethe. Vorlesungen gehalten an der Kgl. Universität zu Berlin, 11 u. 10 Aufl. Bd. II Stuttgart 1923.

우스트가 괴테의 모든 시를, 괴테의 모든 학문적 저술을 썼다고도 믿을 수 있다. 괴테가 하나하나의 시구나 생각-순간이 그로부터 떼어놓은-에 대하여 남겨놓은 것은 하나도 빠짐없이 파우스트에 대한 보유(補遺)로서 관찰될 수 있다.”¹¹⁾ 『파우스트』의 해석에 대한 그림의 언급은 파우스트와 괴테 자신의 추정상의 병렬을 제시하여, 비록 그 자신은 새로운 제국에 있어서 『파우스트』 문헌학을 펼쳐 추후 거의 40년 동안 규정하게 될 결정적인 발걸음을 내딛지는 아니하고, 전기적 해석으로부터 발생사적 해석으로의 전환을 상세히 설명하고 있다.

파우스트의 통일 및 통일성에 대한 테제는 그림과 함께 피셔의 다음과 같은 평가에 의하여 후퇴 내지 수정되었다. “괴테 『파우스트』의 통일성은 작품 그 자체 안에서 찾을 수는 없으며, 그 통일성은 작가인 괴테 안에 주어져 있을 뿐이다”¹²⁾하는 피셔의 주장에 의해서 크게 영향받은 바 있다. 피셔는 성립사적 『파우스트』 해석의 프로그램을 1877년에 발표했는데, 그의 주요 테제는 다음과 같다. “『파우스트』에 있어서는 그 작품 자체 안에서 증명할 수 있는 통일성은 중요하지 않다. 그것은 괴테가 그의 작품을 결코 하나의 이념에 의하여 구상하고 하나의 주물에 부어 완성한 것이 아니기 때문이다. 도리어 60년 이상이나, 크고 작은 중단을 포함하여 지속된 작품이다. 계획이나 근본이념은 이 기간동안 변화하였으며, 이 시작품은 작가와 함께 발전하였으며, 작품과 직접적으로 결부된 하나 하나의 부분들은 그의 성립에 있어서 시간상의 간격으로 떨어져 있으며, 내용상으로도 현격한 차이가 있게 되었다.”¹³⁾

이러한 현상에 직면하여 『파우스트』에 대한 학문적 연구는 그 텍스트 안에 내재해 있는 단절과 모순을 발견하는데 있었다. 이는 오직 발생사적 분석에 의해서만 가능하였다. 그리하여 통일성을 작품의 구조에서 찾지 아니하고, 작가 괴테의 인격에서 찾았다. 그리하여 『파우스트』는 괴테 인생의 모순 많은 도큐먼트이며 괴테 자신의 투영이라는 사실을 밝혀 내게 된 것이다. 괴테의 인격이, 이 시대의 괴테 수용의 일체감을 갖는 중심이 되었다.

발전, 쉼 없는 활동, 낙관주의적 확신, 끊임없는 노력에 의한 구원의 상징으로서의 파우스트-폰 뢰퍼(Gustav von Loeper)에 의하여 제국성립 전야에 공표된 이 해석의 모델은 피셔의 권위에 의하여 뒷받침되고, 수많은 『파우스트』 해석자에 의하여 되풀이되어, 제국의 『파우스트』 수용의 불멸적 요소가 되었다.¹⁴⁾ 이 <파우스트적> 파우스트상이 슈베르테에 의하면 “새로운 독일제국에 있어서 결여되어 있던 세계관을”¹⁵⁾ 제 1차 세계대전에 이르는 기간동안 대치하였던 것이다.

『파우스트』의 구성형식에 대한 미적 해석에 있어서 획기적인 저서로 우리는 헤르만

11) Ebd., S. 248, <Mandelkow>Bd. I, S. 255에서 재인용.

12) Kuno Fischer, Goethes Faust. Über die Entstehung und Komposition des Gedichts. In: Deutsche Rundschau 13(1877) S. 54-98.

13) Ebd., S. 52, <Mandelkow>Bd. I, S. 255f에서 재인용.

14) <Mandelkow>Bd. I, S. 258f.

15) Schwerte, a. a. O., S. 165, <Mandelkow>Bd. I, S. 259에서 재인용.

(Helene Herrmann)의 『파우스트 비극의 제 2부. 작품의 내적 형식에 대한 연구』(Faust, der Tragödie zweier Teil. Studien zur innere Form des Werkes, 1917)를 들 수 있다. 그녀는 제 2부의 텍스트를 제 1부에 의한 선행기반으로부터 떼어내어, 제 2부만을 자율적인 형태로 해석하고 있다. 『파우스트』의 특성을 그의 성립사에서 해석하려는 종래의 방법이 아니라, 그녀는 “텍스트 구조가 갖는 예술적 작품으로의 현상학적 환원”¹⁶⁾을 시도하고 있다. 이 때 전기적, 시대사적, 사회적 조건 등은 배제되고 있다. 실증주의적 괴테 문헌학의 방법론적 도그마로부터의 극단적인 전향을 통하여 『파우스트』 제 2부가 최종적으로 연구의 중심적인 관심사가 된 것이다. 이 연구는 파우스트라고 하는 인물의 발전을 더 이상 겨냥하고 있지 않다. 파우스트라는 인물의 의의가 상대화되고, 작품이 가진 초개인적, 초인격적 텍스트 구조가 중시되고 있다. 초개인적 세계해석이라고 하는 매우 현대적인 분석이라고 할 수 있다.

3.

제 3제국에 있어서 『파우스트』 수용의 가장 중요한 학문적 성과로서 우리는 1943년에 간행된 엠리히(W. Emrich)의 『파우스트 제2부의 상징론, 의미와 前형식』(Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen)을 들 수 있다. 이 저작은 그 이후 20년에 걸쳐 『파우스트』 연구뿐만 아니라 괴테 연구 전반에 걸쳐 영향을 미쳤는데, 그 이유는 대략 다음과 같다. 첫째로 이 저작은 제목에서 보여지는 특수한 입장을 넘어서서, 미학과 역사와의 관계에 대한 문제, 문학 해석 일반의 과제와 가능성에 대한 문제 등 원칙적인 이론적 문제들을 다루고 있기 때문이며, 다른 하나는 연구의 발단이 괴테의 모든 작품을 망라하고 있기 때문이다. 엠리히는 이 저작에서 『파우스트』제 1부와 제 2부를 엄격히 구별하고 있다. 그에 의하면, 제 2부는 괴테에게 있어서 포스트고전주의적 예술 실천과 예술 이론의 산물이라는 것이다. 괴테에게 있어서 포스트고전주의적 이론과 실천은 1805년 이후에 시작되었으며, 미적, 세계관적 관점에 있어서도 근본적인 새로운 방향을 취하였다는 것이다. 파우스트와 메피스토펠레스는 제 2부에 있어서는 제 1부에서와는 다르다는 것이다. 엠리히는 1960년에 발표된 논문 『파우스트 제 2부의 수수께끼, 하나의 해결의 시도』(Das Rätsel der Faust-II-Dichtung. Versuch einer Lösung)에서 이 차이점을 다시 한 번 강조하고 있다. “개인 파우스트는 칙몰한다. 그의 자리에 초개인적, 초시간적, 세계를 속고하는, 객관적 유형의 인간이 솟아오른다. 영원히 노력하는 파우스트는 더 이상 추구할 것을 갖고 있지 않다. (.....) 더 나아가서 그는 모든 주관적인 것, 편협한 것, 개인적인 것을 상실한다. 그는 유형이 된다.”¹⁷⁾

16) <Mandelkow>Bd. I, S. 257.

17) W. Emrich, Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur. Studien Frankfurt a. M. 1965. S. 217, <Mandelkow>Bd. II, S. 111에서 재인용.

제 1부에 있어서는 파우스트라는 인물에 대하여 관심이 쏠리고 있으나, 제 2부에 있어서는 상징의 계열이나 상징의 층이 그물처럼 짜여져 있어, 그 복잡한 구조에 관심이 옮겨져 있다. 엠리히의 상징 해석은 무엇보다도 상징 기원의 재구성, 즉 괴테의 전 작품에 걸쳐 상징의 전(前)형식을 백과사전식으로 모사하는 작업이었다. 엠리히의 시도는 자신의 괴테연구의 성과를 일반 시학(詩學)의 모범으로 만들려는 1945년 이후의 괴테 수용사에 대해서 뿐만 아니라 문예학사나 문학비평사에 대해서도 큰 영향을 끼쳤다. 『파우스트』 제2부의 현대적 의미에 대하여 질문을 받은 엠리히는 1960년 다음과 같이 답하고 있다. “이 작품에는 오늘의 작가에 대한 비판이 숨어 있다. 만약 그들이 괴테가 이 작품에서 완성한 그 진리를 자신들의 의식에서 실현하려는 노력을 하지 않는다면, 그들은 결코 시대비판적 즉 시대를 깊이 생각하는 문학으로 승화시킬 수 없을 것이다.¹⁸⁾”

4.

제 2차 세계대전의 패전 이후 독일은 분단되고 1949년 두 개의 국가가 성립하게 되었다. 그러자 『파우스트』 해석도 각기 다른 길을 걷게 되며, 그것은 이데올로기 대결의 일부가 되었다. 동독에 있어서 파우스트 해석은 시민적(부르조아적) 전승의 역사로부터 의식적으로 분리한 극단적인 새로운 시작으로 출발하였다. 반면 서독에 있어서는 시민적 전통을 물려받아 그의 방법론적, 이데올로기적 핸디캡과 결부되어 파우스트 이해에 있어 하나의 결정적 시기를 맞게 된 것이다. 여기에서 문제된 것은 <파우스트적인 것>과의 비판적 대결이었다. 다시 말하면 『파우스트』의 비극적인 죄를 어떻게 해석할 것인가가 주요 쟁점이었다.

서독의 경우와는 달리 동부독일에 있어서는 제 2차 대전의 종전과 동시에 게오르크 루카치(G. Lukacs)의 『파우스트 연구』(Faust-Studien, 1940)가 재수용되면서 시민적 파우스트상의 평가에 대한 철저한 변화가 진행되었다. 서독에서는 『파우스트』를 비극으로 받아들 이면서 비극적 문제의 괴테적 해석을 종교적인 것으로 보는 반면에, 루카치는 이 저서에서 카를 맑스를 재수용하면서 파우스트를 <끊임없이 전진하고자 노력하는 인간>으로 그리고 파우스트와 메피스토를 변증법적 관계로 해석하면서 <자기자신으로부터 발동하는 활동>을 작품의 중심적 테마로¹⁹⁾ 선언하고 있다. 1945년 패전 직후 동독의 맑스주의적 파우스트 연구에 있어서 언급할 만한 파우스트 연구서는 다섯 편의 논문이 실려 있는 위의 『파우스트 연구』 이외는 달리 찾을 길이 없었다. 루카치의 이 논문들은 1945년 이후 반파쇼주의적 의미에 있어서 이념적 새로운 지침으로서 다방면으로 매우 유용한 역할을 하게 되었다. 1950년에 이 논문들을 묶어서 간행한 동베를린 판 『괴테와 그의 시대』

18) Ebd., S. 116.

19) K. R. Mandelkow, Wandlungen des “Faust”-Bildes in Deutschland. In: Studien des Instituts für die Kultur des deutschsprachigen Länder 1990, Bd. 8., 1990. S. 9

(Goethe und seine Zeit)의 서문에 의하면 이 논문들을 그는 이미 1940년 모스크바에서 완성했던 것이다. 그 중에서 두 편은 이미 1941년 <국제문학>(Internationale Literatur)지에 실렸다. 다섯 편 모두가 함께 실린 것은 1947년 스위스 초판본이었고, 그 중 네 편만이 1946~9년 사이에 동부 독일의 문예지에서 발표되었다. 동독의 『파우스트』 연구에 있어서는 루카치의 논문이 망명시대와 동독시대를 이어주는 일종의 연결고리의 역할을 했다. 1946년에 간행된 고등학교 신 교과과정은 『파우스트』 제 1부와 제 2부를 12학년의 독서 교재로 채택하기로²⁰⁾ 예정되어 있었는데, 루카치의 『파우스트 연구』가 간행되기까지는 맑스주의적 연구라고 할만한 참고문헌이 없었다. 그래서 학교 교육을 위해서, 그리고 바이마르의 국립극장에서 준비되고 있던 『파우스트』 연출을 위해서 이 논문은 주요 참고자료가 되었다. 특히 이 논문은 바이마르의 보르트펠트(R. Wortfeld)의 『파우스트』 연출에 지대한 영향을 끼쳤다. 이와 같이 루카치의 논문은 1945년 이후 동독에 있어서 반 파시스트적 의미에서의 이념적 신질서 수립을 위하여 다방면에서 필요로 하는 문서가 되었다.

동독의 맑시즘적 연구에 있어서 『파우스트』의 죄의 문제는 역사적 한계를 지니고 있으며, 그 때문에 비극과는 무연의 필연성이 있을 뿐이라고 중립화시켜서는, 지도적, 모범적 모델로서의 파우스트像이라고 하는 긍정적 이미지 속에 통합시켰다. 나아가서 괴테의 『파우스트』와 헤겔의 『정신의 현상학』 사이의 역사철학적 병행성을 루카치가 기초 세우고 에른스트 블로흐(E. Bloch)가 발전시킨 바, 이 테제가 커다란 영향력을 갖게 되었다.²¹⁾ 이렇게 하여 괴테와 헤겔은 동부 독일에 있어서 후에 진행되는 유산이론의 두 기둥이 되었다. 유산이론을 보다 명확하게 하기 위하여 전후의 동독 문화정치에 대하여 살펴보겠다.

동부 독일은 서부 독일의 자본주의와의 차별성을 부각시키기 위하여 문화정치를 전면에 내세워 문화유산에서 그의 정통성을 찾고자 했으며, 통일 논쟁에 있어서도 이 유산이론을 통하여 정당성과 주도권을 잡고자 했다. “1945년 이곳 바이마르에서 우리는 우리의 문화정치를 시작하였다. 여기에서 우리의 문화정치가 출발하였다.”²²⁾ 1959년 울브리히트(W. Ulbricht)가 선언한 이 언명은 괴테, 바이마르, 바이마르 고전주의라는 테마가 이미 패전직 후 소련 점령지역(동부독일)의 문화정치의 출발점으로 기능하였음을 증명해 주고 있다. 패전 후 불과 몇개월도 되지 않아서 고전주의의 중심 도시인 바이마르의 재건에 대한 명령이 공포되었으니, 이는 울브리히트와 그의 일행이 이미 확고한 문화정치관을 모스크바에서 갖고 귀국했음을 보여주고 있다. 이 발상의 이론적 근거는 <문화유산>의 개념에 두고 있다. 문화유산이란 지난 시대들의 모든 긍정적인 가치를 의미하고 있으며, 이것들은 검증되고 이용되어야 한다는 것이었다. 소련으로부터의 귀환자들이 문화정치의 기반을 어찌서 혁명적인 유산에서 찾지 아니하고 위대한 시민적 문화유산에서 찾게 되었을까? 그

20) H. Holzhauser(Hrsg.), Arbeiterbewegung und Klassik. Ausstellung im Goethe und Schiller Archiv der Nationalen Forschungs und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1964-1966, Weimar, 1964, S. 232.

21) K. R. Mandelkow, a. a. O., S. 9f.

22) D. Vietor-Engländer, Faust in der DDR. Frankfurt a. M. 1987. S. 7.

들은 제2차 대전 前에 그들 나름의 문학적인 착상을 소련으로 가져 갔기 때문이다. 1945년 이후 소련 점령지역에서의 문화정치적 프로그램- 그 중심에는 바이마르가 놓여 있는데 - 으로 이끈 과정을 분석하기 위해서는, 그들이 어떠한 정신적 기반을 갖고 망명했는가 하는 문제를 상세히 다룰 필요가 있다.

우리는 여기에서 베허(Johannes R. Becher)를 주목하지 않을 수 없다. 그는 1931년 유산문제에 있어서의 전환기를 주도한 인물이며, 소련 망명 중에는 차후의 문화정치적 프로그램의 준비에 있어서 중심적 역할을 한 인물이었다.²³⁾ 나찌에 정권이 이양된 이후 그들은 독일 고전주의 문화유산에 대한 노동자 계급의 대표권을 강조하는 것이 중요하였고, 그뿐만 아니라 시민적 인문주의자들과 결합하여 파시스트에 의하여 오염된 유산을 정화해야 하는 문제도 안고 있었다. 그러면 1945년의 문화정치적 프로그램이 세부 사항에 있어서 구체적으로 어떻게 나타났는지를 살펴보자. 첫째로 문제된 것은 고전작가들의 문화유산을 정화하는 작업이었는데, 이는 창고에 묻혀 먼지 낀 고전작가들을 양지쪽으로 끌어내고, 전체주의에 영합한 경향문학들을 청산하는 작업이었다. 특히 제3제국에서 억압받은 작품들을 다시 활발하게 유통시키는 문제였다. 그 일환으로 깊숙히 묻혀 있던 레쌍의 『현자 나탄』(Nathan der Weise)이 1945년 9월 7일 베를린의 독일극장의 무대에 올려졌고, 금서였던 H. 하이네의 작품들이 1946년 해금되어 교과서에 수록되었다. 한편 고전작가들의 전집이 속속 간행되게 이르렀는데, 1946년에는 괴테 전집과 쉴러 전집이, 1947년에는 H. 하이네 전집이 간행되었다.²⁴⁾ 이미 두 개 공화국의 성립이 예정되고 있었는데도 (1949년 5월 서부독일, 10월 동부독일) 소련 점령지역에서는 여전히 국가의 통일이 강조되었다. 1949년 독일사회통일당(SED, 공산당)의 의장 그로테볼(Otto Grotewohl)은 괴테-연설에서 “우리에게는 바이마르의 괴테와 프랑크푸르트의 괴테가 존재하지 않는다. 우리에게는 하나의 괴테만이 존재하고, 그는 전 독일인민에 속한다.”라고²⁵⁾ 연설 마지막 부분에서 강조하고 있다. 이런 이유에서 “바이마르는 우리 민족국가의 도덕적 존재의 탄생지이며, 보다 고귀하고 보다 인간적인 독일의 상징”이라고²⁶⁾ 그는 이름지었다. 괴테는 이렇게 해서 동독에서 먼저 기념비로 자리 잡았다. 동독의 문화유산 수용에 있어서는 이런 이유로 괴테의 『파우스트』의 선점(先占)이 무엇보다도 중요했으며 하나의 모델적인 기능을 갖게 되었다.

동독의 『파우스트』연구는 독일 고전주의적 시민문학으로서 그의 정점에까지 발전되게 유도되고, 일반적인 의식에 있어서도 이 작품이 가장 의미있는 문학으로 통용되기에 이르렀다. 그리하여 『파우스트』연출은 동독에 있어 매우 중요한 의미를 갖게 되었고, 이의 연출자는 이 작품과 연관된 정신적인 문제들을 의식하여, 문화적 전통에 대하여 어떤 태도를 취해야 하는가를 먼저 생각하지 않을 수 없었다. 동독 무대에 올려진 주요 『파우스

23) Ebd., S. 7.

24) Ebd., S. 8.

25) Ebd., S. 16.

26) Otto Grotewohl, Deutsche Kulturpolitik, Dresden, 1952, S. 79.

트』공연을 단계별로 살펴 『파우스트』수용의 변천을 밝혀 보겠다.

- R. Wortfeldt : Faust, 1948/9
Weimar, Dt. Nationaltheater
Brecht / Monk : Urfaust, 1952/3
Potsdam u. Berlin
Heinz / Dresen : Faust I., 1968
Berlin, Dt. Theater
H. Sagert : Urfaust, 1984
Berliner Ensemble

1948년 8월 28일 바이마르의 독일 국민극장(Deutsches Nationaltheater)에서 전후 최초의 『파우스트』공연이 있었다. 보르트펠트 연출의 괴테 탄신 기념공연이었다. 이 공연은 바이마르의 문화정치적 의미를 새로운 시작의 중심점에 두고 동시에 괴테 르네상스를 함께 이룩하겠다는 의도가 담겨 있었다. 보르트펠트의 연출은 하나의 과도기, 즉 반파시스트적 민주주의적 신질서로부터 사회주의의 기초 다지기의 시기로 전환되는 시기에 진행되었다. 보르트펠트는 20년대의 시민적 파우스트 연출과 제3제국의 파우스트 공연과는 과감히 인연을 끊고, 창조적·활동적 파우스트像을 내세워 새로운 인간형을 형성하고, 그렇게 함으로써 바이마르의 휴머니즘적 전통을 아름답게 이룩하겠다는²⁷⁾ 의도를 갖고 있었다. 그의 연출에 있어서 그가 내세운 원칙은 작품 그 자체에 대한 충실성, 영원의 가치 추구, 1,2부의 통일성 유지 등이었다. 따라서 주인공 파우스트는 20년대의 시민적 연출에서 보인바와 같은 “비관주의를 혼자 걸머지고 있는 모습”이어서도 안되고, 나찌적 초인(超人)이어서도 안되었다.²⁸⁾ 그와는 반대로 낙관적, 창조적, 활동적 인물상이어야 했다. 그러나 동독에서 간행된 “연극사”²⁹⁾에 의하면 그의 연출은 주인공의 비관주의의 극복에 있어서 실패했을 뿐 아니고, 3,40년대의 잘못 해석된 이데올로기적 부담도 벗어 던지는 데 실패한 것으로 결론짓고 있다.

1952/3년 브레히트/몽크(Brecht/Monk) 연출의 『우르파우스트』(Urfaust)는 매우 바람직한 공연이었다는 평을 받고 있다.³⁰⁾ 브레히트는 파우스트를 먼지 속에서 해방시키고자 했다. 다양한 방법으로 하나의 “살아있는 인간” 상을 연출해 내고자 하였다. 파우스트에 있어서는 『우르파우스트』의 주인공이 바로 이런 관계에 속한다고 보았다. 그러나 이러한 그의 의도는 동독 당국자에게 받아들여지지 않았다. 루돌프(Johanna Rudolph)는 5월 27일자 <신독일>(Neues Deutschland)지에 실은 <파우스트 문제에 대한 계속된 논평>에서 브레히트의 『우르파우스트』에 대한 견해를 밝히면서, 그의 연출은 “민중문화의 고전주의적 전

27) Ebd., S. 79.

28) D. Vietor-Englander, a. a. O., S. 136

29) Werner Mittenzwei(Hrsg.), Theater in der Zeitwende, Berlin/DDR, 1972, Bd. 7. S. 78.

30) Ebd., S. 78.

통에 대한 거부”로³¹⁾ 보았다. 만약 고전성을 거부하려면, 그것은 민족 이질적인, 반국가적인 기초 위에서 행해져야 한다는 것이다. 그렇지 않으면 도리어 그로 인하여 고전주의적 전통이 파괴될 위험이 있다는 것이다. 루돌프는 한걸음 더 나아가서 파우스트 문학의 위대한 발전을 위해서는 “자유로운 인민이 자유로운 땅에서 해방된 노동을 향하는” 시대를³²⁾ 열어야 한다는 것이다. 『우르파우스트』를 그는 순수 민족적인 것에 대한 괴테의 이상이 깃들어있는 세계적 드라마의 첫단계로 보지 않았다. 괴테는 『파우스트』에서 비로소 독일 르네상스의 한 인간형을 묘사했다는 견해를 갖고 있었다. 같은날 베를린 지식인 모임에서 행한 울브리히트의 연설은 그의 이러한 주장을 뒷받침하고 있다. “나의 견해로는 이 민족국가의 위대한 문제에 대한 지식인의 입장은 매우 분명하다. 우리는 학문, 과학 등의 발전을 위해서 뿐만 아니라 우리의 위대한 민족적 유산의 유지와 진흥을 위해서도 투쟁한다.”³³⁾라고 그는 주장하고 있다. 유산이론에 근거한 정책이 계속되고 있던 그후 15년 동안 브레히트의 『우르파우스트』연출은 더 이상 아무런 반향을 불러 일으키지 못하였다. 그러나 1968년 『파우스트』제 1부의 연출이 베를린의 독일극장에서 하인츠/드레젠(W. Heinz/A. Dresen)에 의하여 다시 착수 되었을 때, 그 중간기간의 폭발력이 쇠퇴하지 아니했음이 드러났다. 하인츠/드레젠 연출의 『파우스트』 제1부 공연은 맑은 하늘에 날벼락이었다. 여기에서는 파우스트像의 모범적, 대표적 인격이 <자기 실현>이라고 하는 새로운 슬로건에 의하여 상대화되어 있으며, 자본주의에서 사회주의로의 이행기에 있어서 인간이라고 하는 종속의 대표로서의 (파우스트)칭송이 자기 실현을 위하여 투쟁하는 개인으로서의 파우스트像으로 바뀌게 된 것이며, 아직도 자신들은 역사의 승리자인가하는 정당한 회의가 분출된 (동독)사회에 대한 동질성의 문제를 제공하는 것이었다.³⁴⁾ 1968년 9월 30일 하인츠/드레젠 연출의 『파우스트』제 1부가 베를린 독일극장에서 초연되자 곧 격렬한 논쟁이 비등하였다. 이튿날 아침 문화상의 이의 제기에 의하여 <발푸르기스 밤의 꿈>장면이 삭제되었다. 이 연출에 있어서 특징적인 것은 바로 이 장면(발푸르기스 밤의 꿈)이 강하게 강조되고 현실성을 띄고 있는 점이다. 동독의 파우스트 수용에 있어서 다른 경우에는 보통 이 장면은 등한시되거나 삭제되었던 것이다. 이 공연은 5회 공연 후에는 수정작업을 위한 목적으로 레파토리에서 빠지게 되고 19일 동안 공연이 금지되었다. 피에터·앵글렌더(Vieter-Engländer)는 이 연출은 넓은 의미에서 문화정치적 맥락에서 보아야 한다고³⁵⁾ 주장하고 있다.

문교상 귀지(Klaus Gysi)는 8월 28일 괴테의 생일을 기념한 바이마르-연설에서(소련의 체코 침공 일주일이 되는 날) “파우스트는 독일 민주주의 공화국(동부독일)의 상징으로, 인문주의적 이상의 상징으로, 그리고 카프카의 딱정벌레像은 체코에 있어서 만성적 반 공

31) V. Vieter-Engländer, a. a. O., S. 139.

32) Ebd., S. 152.

33) Ebd., S. 153.

34) Ebd., S. 154.

35) K. R. Mandelkow, a. a. O., S. 12.

산주의 혁명의 길에 들어설 수도 있는 저 어두운 모든 존재의 상징으로”³⁶⁾ 내세웠다. 하인츠/드레젠 연출에 대한 동독 당국의 주된 비난은 르네상스 인물상이 결여되어 있다는 점이고, 슈트룸 운트 드랑(Sturm und Drang)像은 받아들일 수 없으며, 그래서 인민들은 이 비 전형적, 끊임없이 절망감에 빠져 있는 주인공 파우스트를 자신과 동일시할 수 없다는 것이었다. 그것은 브레히트의 포츠담의 협잡꾼 내지 마술사(브레히트 연출의 『우르파우스트』를 빗댄 표현)와 같다는 것이었다. 귀지는 소련의 체코 침공 이후 동독의 문화정치 노선을 다음의 말로 분명하게 밝히고 있다. “오직 파괴될 수 없는 자아의 존재에 대한 확고한 신념을 가진 파우스트만이 가치 있는 유산이다.”³⁷⁾ 귀지에 의하면 괴테는 파우스트의 <오이포리온>(Euphorion) 장면에서 무절제와 무한(無限)에 대한 유혹을 경고하고 있다는 것이다. 그래서 체코의 이념적 공존에 있어서, 문화를 개방하고 있는 자유주의적 문화정치는 사회주의 이데올로기의 추방과 비방으로 끝장나게 된다는 것이다. 귀지의 연설은 문화유산의 역할이 현실 정치에 있어서 얼마나 결정적인 것인가를 분명히 밝히고 있다. 『파우스트』에 등장하는 장면들은 동독에 있어서는 현실적 계기에 있어서 항상 반복되는 현재와의 관련성으로 해석되었다.

유산에 대한 새로운 입장 표명의 발전 과정에 있어서 또 하나의 획기적인 사건은 1972년 3월호 <의미와 형식>(Sinn und Form)지에 실린 『젊은 W의 새로운 슬픔』의 산문 원고였다.³⁸⁾ 1973년에 책으로 출간되고 동독의 여러 무대에서 상연되었는데, 이는 하나의 선포이었다. 갑자기 한 개인에 대한, 동부 독일의 현실에 익숙하지 못하고 자신의 감정을 괴테의 베르테르를 패러디한 재수용에 의하여 표현하고자 하는 한 젊은이에 대한 토론이 등장한다. 1972년 5월 18일 초연(Halle, Landes Theater) 직후 토론이 있었는데, 토론의 강도는 전례가 없을 정도였다. 동독의 젊은이들은 이 작품의 주인공 뷔보(Edgar Wibeau)에서 자신들의 현실을 반영하는 하나의 인물을 발견하게 된 것이다. 이 인물은 한편의 고전적 문학의 소산이었다. 이는 그들에게는 “강제 집행 시절”에 학교에서 대부분 망쳐 놓은 진과 대마초와 이와 유사한 것들에 의하여 살아 있게 되는, 그런 한편의 고전적 문학 세계였다.

작가 플렌츠도르프(U. Plenzdorf)는 이 작품에서 먼저 먼지에 쌓인 낡은 유산을 제시하고자 했고, 그리고는 베르테르-뷔보의 상호작용을 통하여 유산의 생산적 현실화에 추진력을 넣고자 했다. 문화유산이 “박물관적 교양 재보”로 간주되지 않도록 되풀이 요구되었지만 그러한 직선적 표현에 의해서는 이해되지 못하였다. 1973년 5월 호네커(Erich Honecker)는 동독은 “세상에서 가장 지루한 나라”라는 슬로건을 선포하려는 작가들을 다음 말로 설득하려고 시도했다. “여러 극본이나 영화에서 표현된 바 있는 사회에 대한 인간의 고독과 고립은 그리고 사회적 관계에 있어서의 익명성은, 곧 그러한 작품들의 기본 입장(태도)이 사회주의 예술과 문학에 대한 요구와 모순되고 있다는 사실을 분명하게 드

36) D. Vietor-Engländer, a a. O., S. 158.

37) Ebd., S. 158.

38) Ebd., S. 158.

러내고 있다.”³⁹⁾ 호네커는 이어서, “사회주의의 확고한 입장에서 출발한다면, 내 생각에는 문학과 예술의 분야에서 타부(Tabu)는 존재할 수 없다.”⁴⁰⁾

여기에서 문제되는 것은 이 작품의 효과(효력)와 유산이론의 발전에 대한 영향이다. 이 작품의 효력에 대해 살펴보면, “유산의 잠재력”은 사회주의 사회에 있어서 발전 가능한 매우 큰 힘임을 암시하고 있다는 사실이다. 바이만(R. Weimann)은 1973년 초 <의미와 형식>지에서⁴¹⁾ 이 작품의 영향을 다음과 같이 열거하고 있다.

- (1) 바이만의 플렌츠도르프-토론에 대한 보고가 <의미와 형식>지에 실릴 수 있게 된 것.
- (2) 새로운 작품으로 하크(P. Hack)의 『아담과 이브』가 쓰여진 것.
- (3) 브레히트 수용의 새로운 시대를 열어 줄 미텐즈바이(W. Mittenzwei)의 논문 : “브레히트와 독일 고전주의의 문제들”의 출현 등, 새로운 변화가 뚜렷한 경향으로 나타난 것.

플렌츠도르프 담론의 시대에, 브레히트 수용의 새로운 경향이 나타나게 되었는데, 그것은 위에 든 미텐즈바이의 논문 “브레히트를 둘러싼 사실주의 논쟁, 1945- 1975 동독에서의 브레히트 수용의 요강”이다.⁴²⁾ 여기에서는 브레히트의 전통에 대한 관계, 특히 고전주의에 대한 관계가 주로 다루어지고 있다. 이렇게 해서 브레히트에 대한 재평가와 사실주의 논쟁이 활발하게 이루어지는 길이 열렸다.

1984년 감독과 무대장치를 맡은 자거르트(H. Sagert) 연출의 『우르파우스트』 공연(Berliner Ensemble)은 파우스트 연출에 있어서 하나의 새로운 길을 열었다. 그는 『우르파우스트』의 텍스트에만 제한 받지 않고, 그의 서곡을 같은 무렵에 저작된 괴테의 다른 텍스트, 예를 들어 <사티로스>(Satyros), <판도라>(Pandora), <프로메테우스>(Prometheus) 등에서 함께 조성하여 보완하고 있다.⁴³⁾ 자거르트는 파우스트의 어두운 면, 즉 카톨릭적이고 신비적인 측면을 강조하고 있다. 그의 풍성한 비전은 아름다움과 동시에 충격 작용을 겨냥하고 있다. 그리하여 서두에 파우스트는 손에 요강을 들고서 서재의 바닥으로부터 튀어 올라오며, 조수인 바그너는 어린이 시체를 해부하고 있다. 지령은 로봇의 모습으로 등장하고, 바그너는 파우스트를 관장기로서 치료한다. 여기에서 관객은 연출자가 관객을 선동하기 위하여 텍스트에 정신없이 매달리고, 정확하고, 지금까지 허용되지 않은 모든 것을 네 시간 동안에 무대 위에 올리고자 한 인상을 지울 수 없었다.

전체적인 연출은 관객들에게 지금은 모든 것이 가능하다, 원하기만 하면 섹스의 상징에

39) Ebd., S. 34.

40) E. Honecker, Schlußwort auf der 4. Tagung des Zk der SED, in: Gisela Rüß (Hrsg.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974, Stuttgart, 1976, S. 287.

41) <Sinn und Form>Jg. 25 (1973) Heft 1, S. 237.

42) W. Mittenzwei, Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß der Brecht-Rozeption in der DDR 1945-1975, Berlin/Weimar, 1978.

43) D. Vietor-Engländer, a. a. O., S. 166.

서 시체 훼손, 익살극에 이르기까지 연출자는 다룰 수 있다는 것을 보여 주고자 했다. 동독에서 그 사이에 중립적인 『파우스트』수용이 얼마나 크게 변하게 되었는지를 보여주고 있다. 이 공연으로 동독의 연극무대에 있어서 이제는 더 이상 넘을 수 없는 경계는 존재하지 않음을 증명해 보여주고 있다.

5.

다시 전후 서부 독일로 시선을 돌려보자. 1949년 함부르크판 괴테 전집 제3권으로 간행된 트룬츠(E. Trunz)의 『파우스트』주석은,⁴⁴⁾ 파우스트의 생의 모습들을 발전으로서가 아니고, 종교적 존재의 문제로서 제시하고 있다. 파우스트의 비극성은, 신성의 파악은 세계를 통해서만 가능하다고 믿는 근대 인간의 비극성이라는 설명이다. 파우스트의 중심적 주제는 사회적, 정치적인 것이 아니라 종교적인 것이어야 한다는 테제는 1945년 이후의 서독에서의 괴테 연구의 기본적 지평이라고 할 수 있다.

보이틀러(E. Beutler)는 아르테미스 기념판에서 보다 강하게 이 문제를 “괴테의 파우스트는 그의 생성의 법칙에서 보면 하나의 종교적 문학이다. 종교적 문학으로서 이 비극은 해석되고 이해되어야 한다. 이 비극의 문제성은 종교의 개념 속에 자리하고 있다.”라고⁴⁵⁾ 제기하고 있다. 보이틀러에 의하면 『파우스트』는 계몽주의 유물론에 대한 의식적인 대항이며, 이미 시초단계부터 기독교적 사고과정에 뿌리내리고 있다는 것이다.

트룬츠와 보이틀러의 『파우스트』 주석은 전후 20년간 <종교적 존재의 문제>가 우위를 점하고 있던 서독의 파우스트 해석을 대표하고 있다고 말할 수 있다. 트룬츠의 제 13개정판은 1986년에 간행되었는바, 보급판을 포함하여 27만부가 인쇄된 것을 보면, 최근 괴테 문헌학 중에서 가장 성공을 거두었다고 할 수 있다.

제2차 대전 이후 서부 독일에서 극단적인 괴테 숭배는 더 이상 존재하지 않았지만, 전통적인 괴테상 내지 파우스트 해석은 많은 독일인 사이에서 끈질기게 남아 있었다. 그러나 공동공간속에서 강렬한 시각적·청각적인 인상을 주는 연극의 경우에는 상황은 달랐다. 읽는 경우에는 자신이 가진 텍스트에 대한 이미지에 의하여 자기 나름으로 작품을 이해하면 그것으로 충분하지만, 연극의 경우 즉 무대 위의 파우스트극은, 이미 괴테 작품의 충실한 재현이 아니고, 도리어 연출자의 의도와 배우에 의한 성격해석의 표현이기 때문이다.

전후 서독에 있어서 『파우스트』의 무대공연은 『파우스트』해석에 있어서 하나의 새로운 지평을 열었다. 그것은 1957/58년에 함부르크 독일극장(Deutsches Schauspielhaus)에서의

44) <Mandelkow>Bd. II, S. 198.

45) Goethe, Sämtliche Werke Artemis-Gedenkausgabe. Bd. V. Die Faustdichtungen. Einführung, Worterklärungen und Textüberwachung von Ernst Beutler. Zürich 1950. S. 674.<Mandelkow> Bd. II, S. 188에서 재인용.

그윈트겐스 연출에 의한 『파우스트』 제 1부, 제 2부의 공연이다. 연극학자이며 연극 비평가인 멜힌거(S. Melchinger)는 이 공연의 <무대장면 기록집>에 「우리들을 위한 파우스트」라는 제목으로 다음과 같은 기록을 남기고 있다. 그는 전승된 파우스트像을 상대화하고 오늘의 수용자에게 파우스트라는 인물에 대하여 생산적인 거리를 갖게 한 최고의 것으로, 그윈트겐스의 파우스트 연출을 들고 있다. “[.....] 그것은 역시 우리가 더 이상 우리들의 것이 될 수 없는 『파우스트』의 해석과 작별을 고하고, 그 작품을 <우리들을 위한 파우스트>로 새롭게 찾아내지 않으면 안된다는 것을 말한다. 우리는 지금 괴테의 작품에 대한 우리의 관계를 한 연출의 예에서 해명할 수 있는 유일한 가능성을 갖고 있다. 함부르크 <독일극장>에서의 그윈트겐스의 『파우스트』(비극 1,2부) 연출은, 대표적인 지위와 범례적인 인격을 요구할 수 있는 연출로 성공을 거두었다.”⁴⁶⁾라고 쓰고 있다. 1963년에 괴테의 전기기를 발표한 프리덴탈(R. Friedenthal)은 그윈트겐스 연출을 <파우스트를 위한 파우스트>로부터 <우리를 위한 파우스트>로의 전환을 의미하는 뜻으로 “『파우스트』는 관찰자가 파우스트에게 부여한 의미를 갖고 있다.”⁴⁷⁾라고 쓰고 있다. 함부르크 공연에 있어서 주인공 파우스트는 거리감과 회의감을 가진 인물로 연출되는 반면에, 메피스토펠레스는 그윈트겐스 자신이 딱 들어맞는 연기를 해 보임으로써 현저한 평가상승을 하게 된다. 멜힌거의 평가에 의하면, 메피스토펠레스는 반(反)주인공(Anti-Helden)으로 인격화되어, 전쟁과 재난을 겪은 세대에 대하여 엄청난 매력으로 작용하였다는 것이다.⁴⁸⁾ 그윈트겐스는, 메피스토라는 인물에 대하여 무대효과적으로 더 이상 능가하기 어려운 인상을 남겼다. 그윈트겐스에 의한 파우스트로부터 메피스토펠레스에로의 중점 이동은, 고전주의 작품의 공연사에 있어서, 하나의 중요한 경향을 보이게 된다. 즉, 연극 텍스트에 있어서 연출자의 자유가 증시되게 이른 것이다. 60년대 중반에 소위 <연출연극>(Regietheater)이 활기를 띠게 되며, 이는 더 나아가서 대학의 고전 해석에 대해서도 영향을 끼치게 된다.⁴⁹⁾ 오래된 텍스트를, 현대에 있어서의 시대성과 사회성을 강조한 지평에서 읽고 수용하는 것이 증시되는 경향을 띠게 된 것이다.

1980년대의 「파우스트」공연은 그윈트겐스의 함부르크 연출 이후 연출자에게 주어진 텍스트 해석의 자유가 그의 극에 달한 느낌을 갖게 한다. 8, 90년대의 대표적인 파우스트 공연으로 우리는 다음을 들 수가 있다.

위르겐 플림(Jürgen Flimm)의 쾰른공연(1985), 함부르크공연(1988)

디터 도른(Dieter Dorn)의 뮌헨공연(1987)

알프레히트 키르히너(Alfred Kirchner)의 베를린공연(1990)

귄터 크레머(Günter Krämer)의 쾰른공연(1996)

46) Melchinger, Faust für uns, in: Gründgens Faust, Frankfurt a. M., 1982, S. 10f.

47) R. Friedenthal: Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München. 1963. S. 683, <Mandelkow> Bd. II, S. 200에서 재인용.

48) <Mandelkow>Bd. II, S. 201

49) K R. Mandelkow, Wandlungen des “Faust”-Bild in Deutschland. S. 10.

그뤼트젠스의 비교적 사실적인 연출과는 달리, 이 공연들에서는 이미 고전주의적인 조화나 균형 등은 찾아볼 수 없게 되었다. 파우스트의 신성화된 이미지를 타파하기 위하여, 즉 파우스트의 비신화화를 겨냥하고 있는 연출들이다. 피테 희곡의 충실한 재현이라고는 할 수 없으며, 연출자의 의도에 의하여 파우스트에 대한 부정적 시각만이 강조되고 있을 뿐이다. 예를 들면, 자연과학자인 주인공 파우스트는 오늘의 원자(原子)시대를 맞이하여 철저히 연구한 끝에, 오직 지구의 황폐화만을 가져왔을 뿐이며, 지금은 명칭히 폐허 위에 앉아있는 모습이다. 신은 이미 죽고 없으며, 선악의 구분마저 할 수 없게 되어, 파우스트와 메피스토펠레스는 쌍둥이처럼 등장하고 있으며, 도리어 메피스토펠레스가 십자가를 짊어지고 있는 형국으로 연출되고 있다. 디터 도른의 경우에 있어서도 지옥의 영역인 <발푸르기스의 밤> 장면의 강조에 의하여, 천국의 영역인 <천상의 서곡>이 과소평가 되고 있으며, 주(主)는 은둔하고 있는 노인의 모습으로, 수(首)천사는 육체노동으로 단련된 모습에 날개를 달고 있는 듯한 상반신 나체의 모습으로 등장하고 있다. 선그라스를 끼고 있는 파우스트에게는 세계가 모두 검게 보일 수밖에 없을 것이다. 파우스트는 <세계 구석구석까지 통제하고 있는 힘>을 찾는, 전통적인 의미에서의 노학자의 모습이 아니라, 고독한 생활에 지쳐 자신의 내면에 틀어박혀, 욕구불만에 차 있는 모습으로 연출되는 반면에, 메피스토펠레스는 노련한 노학자의 모습으로, 자신에 찬 달변가로 처세에 능한 호색한의 모습으로 연출되어 있다.

디터 도른에 의한 이와같은 <대담한 연출>은 무엇을 노리고 있는 것일까? 그뤼트젠스 연출의 파우스트극이 비교적 사실적인 연출방법에 따르고 있는 것과는 크게 차이가 있다. 고전극 상영에 있어서 연출가의 의도를 살필 수 있는 길은 텍스트에 가해진 생략 내지 추가에 의해서이다. 그뤼트젠스의 경우 파우스트극은 중간에 여러 대상의 생략은 있으나, 주요 장면이 전면적으로 생략된 경우는 없다. 그 때문에 피테의 텍스트의 줄거리는 쉽게 따라갈 수 있다. 이에 반하여 도른은 서두의 현사의 낭독부터 시작하고 있다. 서재(II)의 후반 부분, 즉 <학생의 장면>을 완전히 삭제하고 있다. <마을문 앞>과 <아우어바하의 주점>장면은 거의 움직임이 없는 활인극(요지경 속의)과 같은 장면으로 구성되어 있다. 시대풍자적 내용의 <발푸르기스 밤의 꿈>은 극중극으로서 생략되어 있는데, 이 장면만은 그뤼트젠스의 연출의 경우와 비슷하다고 할 수 있다. 새로운 취향은 『파우스트』 제 2부에서의 <우아한 지방>을 제1부의 최후의 장면으로 첨가하고 있는 점이다. 그레트헨은 천사들에 의하여 천상으로 구원되는 것이 아니고 상자 속과도 같은 공간에서 천정이 무너져 찌그러드는 모습으로 연출되는 반면, 파우스트는 악마(메피스토)에 의하여 지상의 세계로 구원된다. 우아한 땅에 구원된 파우스트는 피테의 이탈리아기행에서의 모습을 연상케 한다. 다른 한편 이 연출에서의 커다란 변화는 <발푸르기스 밤>장면의 전반부가 생략되고 후반 부분에 텍스트와는 다른 장문의 텍스트를 삽입하고 있는 점이다. 이 삽입부분은 섹스의 향연으로 끝나는 소위 <악마의 미사> 혹은 <마녀의 안식일>을 묘사한 것으로서, 그의 음란성 때문에 피테가 공표를 단념한 부분이다. 그것은 원래 바이마르판 피테전집에 『파우스트』의 보유(補遺, Phalariphomena)로서 수록되어 있었다. 1982년 쇠네(A. Schöne) 교수의 정교한 문헌학적 연구에 의하여 소위 새로이 발굴된 이래, 독일 연극계의 각광을 받