

## 칸딘스키의 『노란 올림』과 청기사파 연감

신성엽\*

### I. 들어가는 말

청기사파는 바실리 칸딘스키와 프란츠 마르크가 전시회와 출판활동을 위해 찾은 명칭에서 출발하여 20세기 현대미술의 중요한 교두보를 마련한 『청기사 Der Blaue Reiter』(1912) 연감으로 발전한다. 그들이 공동 발간한 연감집은 출간 1호에 그쳤지만 이 한 권의 책이 지닌 파급력은 실로 놀랍다. 청기사 연감집을 살펴보는 일은 청기사파를 포함한 표현주의 회화의 색상 연구나 시와 회화와의 상호매체성 연구와 달리 마르크와 칸딘스키가 집필한 텍스트를 고찰함으로써 이들 작품을 화가의 시선에서 전망하는데 의의가 있다. “예술에 대한 대부분의 글은 예술가가 아닌 사람들에 의해 씌어졌다. 그래서 모든 것이 그릇된 개념이며 판단이다 Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfaßt, die keine Künstler sind: daher alle die falschen Begriffe und

---

\* 전남대학교 독일언어문학과 강사

Urteile”(BR51)는 들라크루아의 인용을 따라가 볼 필요를 느낀 것이다. 연감에 수록된 칸딘스키의 『노란 울림 Der gelbe Klang』(1909)과 마르크의 에세이를 통해 청기사파의 강령적 목소리를 살펴보고, 예술가들이 텍스트와 맺는 관계 방식을 고찰하려 한다. 연감에는 짧은 인용을 포함해 19개의 기고문이 있고 195개의 도판과 세 편의 악보가 포함되어 있다.<sup>1)</sup> 1911년 6월 19일 칸딘스키가 마르크에게 보낸 서신에서 연감집의 방향성을 확인할 수 있다.

이제! 내게 새로운 계획이 있습니다. 피퍼는 출판사를 돌보고 우리 둘은 편집인이 되는 거죠. 일종의 연감(연간)으로 복제물과 오직 예술가들에게서 발원한 기사(그리고 연대기!! 즉, 전시에 대한 보고로 예술가들이 쓴 비평이어야 한다)여야 합니다. 한 해가 고스란히 이 책에 반영되어야 하고 과거와의 사슬과 미래에 대한 광선이 이 거울에 온전한 생명을 부여해야 할 것입니다. 우리는 발가락 옆에 이집트인(그림 소질이 있는 두 아이의 이름), 루소 옆에는 중국인을, 피카소 옆엔 민중 신문을 배치하는 식으로 더 많은 것을 그려 넣읍시다. 점차 우리는 음악가나 문인도 포함하죠. 이 책은 ‘체인’ 혹은 다른 것으로도 불릴 수 있습니다.<sup>2)</sup>

1) 보다 구체적으로 들여다보면 프란츠 마르크의 기고문 세 편을 시작으로 부를류크, 마케, 쇠베르크, 알라르, 하르트만, 부세, 칸딘스키, 사바네예프 그리고 니콜라이 콜빈의 에세이가 주를 이루는 가운데 미하일 쿠티닌의 시, 들라크루아, 괴테 그리고 로자노프의 인용문이 포함된다. 이밖에 쇠베르크, 알반 베르크, 안톤 베베른의 악보가 게재되어 있다. 독일, 프랑스, 러시아의 최신 경향을 소개한 연감은 하나의 강력한 예술운동의 성격을 보인다. 청기사파 연감은 여타의 부정기 간행물본의 선례가 되었다. 이 책자는 독일, 프랑스, 러시아의 당대 최신 회화 경향은 물론 고딕과 원시, 아프리카와 동양 등 다양한 주제를 포함하며 표현력이 풍부한 민속예술과 아동예술, 유럽에서 가장 현대적인 음악 운동과 당시 새로운 연극에 대한 생각을 정교하게 결합하고 있다.

2) „Nun! Ich habe einen neuen Plan. Piper muß den Verlag besorgen und wir beide (...) die Redakteure sein. Eine Art Almanach (Jahres=) mit Reproduktionen und Artikeln (und Chronik!! d.h. Berichte über Ausstellungen = Kritik auch von Künstlern geschrieben.) nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. Da bringen wir eine Ägypter neben einem Zeh (Namen zweier Kinder zeichnerischer Begabung), einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso und dergleichen noch viel mehr. Allmählich kriegen wir Litteraten und Musiker. Das Buch kann ‘Die Kette’ heißen oder auch anders(Lankheit 1983, 40).

연감 편집 계획은 실행되었고 같은 해 12월 ‘뮌헨 신미술가협회 Neue Künstlervereinigung München’ 전시회에서 칸딘스키 회화가 규격 문제로 거부됨으로써 청기사는 새로운 예술적 운동의 집합지가 되었다. 연감의 서문과도 같은 에세이 「정신적 자산 Geistige Güter」에서 마르크는 “정신이 요새를 무너뜨린다 Der Geist bricht Burgen”(Kandinsky & Marc, 1987, 24)<sup>3)</sup>는 맺음말로써 독일민족의 정신을 일깨우고 있다. 이들의 야심찬 예술계획은 아직은 체계적이지 않았고 인용문에서 보듯 개방적 형식의 미완된 성격을 보인다. 당대인들은 마르크와 칸딘스키로 대변되는 새로운 미의식이 낫설었고, 비평가들은 원근법과 자연의 형태를 무시한 이들 화풍으로부터 관객을 보호해야 한다고 생각했다. 그럼에도 마르크는 비난에 정면으로 맞서며 드레스덴의 다리파, 베를린의 분리파 그리고 뮌헨의 청기사파가 새로운 예술의 집결지가 되어야 한다고 믿었다. 연감 목록이 제시하듯 청기사파의 예술통합적 시도는 형식의 이질성에도 불구하고 유럽의 정신문화와 조우한다. 청기사의 어원적 배경인 파랑은 노발리스의 『푸른꽃』으로 상징되는 독일 낭만주의 색채를 연상케 하며 ‘기사’의 서사성은 유럽과 러시아의 신비주의적, 정신사적 뿌리와 연결된다. 청기사파는 뮌헨의 프란츠 폰 렌바흐의 아카데미 화풍과 변별적으로 물질세계 배후의 내면세계에 전념했다고 볼 수 있다. 칸딘스키의 『노란 울림』의 경우 캔버스의 화성론적 추상 구성을 넘어 무대공연을 유념한 연극 대본으로 그의 「무대구성에 대하여」라는 에세이와 병렬독해가 가능하다. 물질문명의 심화 단계에서 새로운 예술 강령을 확립하고자 청기사파는 뮌헨 전시회(1911, 1912년)를 조직했고 독일을 비롯한 유럽의 도시에서 순회전을 열었지만 1914년 세계대전이 시작되면서 해체되고 만다(Elger 2002, 141). 짧은 역사에도 이들은 현대미술사에 중요한 교두보를 마련했으며 독일 표현주의의 핵심을 담고 있다. 본문에서는 마르크의 「독일의 “야수들” Die “Wilden” Deutschlands」

3) 칸딘스키와 마르크가 공동 발간한 연감집 『청기사 Der Blaue Reiter』는 논문의 주된 문헌으로 텍스트 인용 시 “BR쪽수”로 표기하기로 한다. 연감집 원문 인용 시, 배경희의 번역본을 우선 고려하였다.

과 칸딘스키의 극대본을 통해 연감집의 특질을 고찰해 보기로 한다.

## II. 순수한 정신을 추구했던 현대 작가들

### 1. 말과 파랑

푸른 말은 실재하지 않는다. 청마가 순수한 존재를 상징한다 할 때 그 역시 현실적 언사는 아니며 정신적 표상에 다름 아니다. 청기사파의 전신은 “뮌헨 신예술가협회”<sup>4)</sup>로, 1897년 러시아 화가 마리아나 베료프키나 Marianne von Werefkin(1860-1938)가 설계한 슈바빙의 “장미빛 살롱”이 중심이었다. 베료프키나는 협회의 아이디어를 “성 누가 형제애 Brüderschaft von Sankt Lukas”에서 얻었는데 이 명칭은 1809년 러시아 화가들이 비엔나에서 결성했던 모임이었다(Diethe 1996, 120). 그녀는 이 모임이 구식이라 여겼지만 선임자들에게서 “당대 만연했던 가식적 예술 충동에 대한 개선 improvement upon the prevailing pretentious artistic impulses of the day”(Ebd.)의 여지를 발견했다. 베료프키나는 당시 슈바빙 사람이라면 누구나 읽었다는 『자라투스트라네 이렇게 말했다』와 『비극의 탄생』의 애독자로서 니체의 예술론에 깊이 공감하였다. 니체 저작의 “철학적 내용과 시학 언어, 경구가 풍부한 문체”는 러시아 예술가 및 상징주의자들에게 영향을 미쳤다(문석우 2000, 102-103). 마르크가 1909년부터 1914년까지 거주한 진델스도르프 Sindelsdorf 정자에서 칸딘스키와 커피를 마시던 중 청기사파란 이름을 고안했다는 에피소드는 잘 알려져 있다. 그는 이 지역을 “파란 땅”이라 불렀으며 자신의 회화적 특성인 동물에의 영감을 이 곳 초원에서 얻었다. 마르크는 동물에게서 아름다움과 순수를

4) 1909년 1월 설립된 뮌헨의 신예술가협회에는 화가, 시인, 무용수, 예술이론가 등이 참여하였다. 설립 멤버는 칸딘스키, 카놀트, 에르프슬뢰윅고 야블렌스키, 알프레드 쿠빈, 뮌터 등이 창립 멤버였다. 전시 기획과정에서 에르프슬뢰윅은 칸딘스키의 <구성 V> (1910)이 규정된 사이즈를 넘어선다는 이유로 출품을 거부한다. 이를 계기로 청기사파가 결성된다.

보았던 것이다(Logstrup 1990, 122). 그에게 파랑은 자연세계에서 정신 영역으로의 이행이다. 칸딘스키의 고백대로 그들은 “둘 다 파랑을 좋아했다. 마르크는 말을 나는 기사를 좋아했다. 그 이름은 그렇게 저절로 생겨났다”(Bommer & Hofmockel, 2007, 5). 그들은 귀족적 감성과 낭만적이고 전투적인 ‘기사’라는 어휘가 함의하고 있는 서사성과 파란 색상에 주목했다. 『청기사 연감』의 표지화는 백마를 탄 기사가 파란 붓 칠에 의해 점차 파란 색을 띤다. 페트로프-보트킨의 <붉은 말의 목욕>(1912)에서 왼쪽 상단의 물 속 백마가 주홍색을 거쳐 민족성의 궁극적 지점인 붉은 말로 완성되어 가듯, 청기사는 백마에서 청마로의 변신을 꾀한다.<sup>5)</sup> 러시아 예술계와 꾸준히 소통한 칸딘스키에게도 말 탄 전사의 모습은 성인 게오르기우스처럼 “물질적인 것과 비정신적인 것을 제압한 천상의 정복자”로 인식되었다(Riedl 1998, 92). 러시아 문화에서 게오르기우스는 인간과 신 사이를 오가며 세상을 지키는 수호자로 칸딘스키의 1911년 회화 <시적인 Lyrical>(BR35)과 <성 게오르기우스>에 반추상 형태로 등장한다. 청기사는 연감집의 표지화에 머물지 않고 그들의 예술적 강령을 대변한다고 볼 수 있다. 파랑은 예술의 “정신적 독립과 주관”(Schmied 1995, 31)의 표현이자 높푸른 하늘처럼 “인간에게서 떨어진” 색이다. 예민해지거나 상승하기 어려운 색, 파랑은 하나의 에너지로서 정신성과 관련된다.<sup>6)</sup>

5) 페트로프-보트킨의 회화에 등장하는 기사는 용을 물리친 성 게오르기우스이다. 이 성인은 6세기 비잔틴 이콘인 <성모자와 성인들>에 처음 등장한다. 로마군 장교였던 게오르기우스 성인은 그리스도 신자로 로마 신들에게 제사를 거부한 후 다키아누스 총독에게 체포되어 믿기 어려운 고문을 당했다. 그의 참수형은 많은 군중을 그리스도로 개종하게 했는데 이 성인이 말을 탄 기사로 표현된 것은 11세기 이후이다(정은진, 2013).

6) 파랑이 깊어지는 경향은 커서 색조가 더 깊어지면 집중되고 보다 특징적으로 내면화되는 효과를 발휘한다. 파랑이 진해질수록 인간을 무한으로 부르고 그 안에서 순수와 종곡에는 초감각적인 것에 대한 동경을 일깨운다. 파랑은 우리가 하늘이란 말의 올림 속에서 표상하는 하늘의 색이다. Die Neigung des Blau zur Vertiefung ist so groß, daß es gerade in tieferen Tönen intensiver wird und charakteristischer innerlich wirkt. Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel(Kandinsky 1911, 77).

## 2. 마르크의 에세이 「독일의 “야수들”」

칭기사파의 ‘야수들’은 기존의 학풍을 벗어나 새로운 예술 법칙을 세우려는 작가들로, 아카데미와 문명에 대한 비판적 관점에서 마적인 힘, 원시적인 것, 형식 실험 등 낯선 영역과 연결되고자 하였다. 마르크는 물질에 집중한 시대정신이 모처럼 피어난 칭기사라는 새로운 정신적 자산을 사장시킬지도 모른다고 우려하였다(BL23). 야수는 문명과 다른 결을 지닌다. ‘다듬어지지 않은 nicht kultiviert’, ‘법에 저촉되는 gegen das Gesetz verstoßend’이란 의미의 “거친, 야만의, 야성적 wild”이란 단어는 ‘숲’과 친족어이다. 두텐 어족어 사전에는 16세기 이후 ‘밀렵꾼 Wilderer, Wilddieb’이란 단어가 쓰였고, ‘wildern’은 ‘자격 없이 사냥하다 unbefugt jagen’의 뜻으로 18세기 말 등장한다.<sup>7)</sup> 숲의 양가적 특성을 간직한 야수는 “옛 분리와 회원들이 요새화한 어두운 장벽을 대담하게 뛰어넘어, 예술의 광막한 자유 앞에”(BR29) 섰다.

마르크는 「두 그림」이란 에세이에 그림형제 동화의 삽화(1832)와 칸딘스키의 회화(1910) 한 점을 병치시켰다. 두 그림은 시대적 간극이 있고 구상과 반추상, 민속적이고 현대적이란 점에서 구별되지만 작품이 대중과 “순수하고 투명한 관계”(BR7)를 맺는다는 점에서 균질한 특징을 보인다. 숲 속 거대한 암벽에 몸을 기대는 여인이 토끼를 품 안에 안고 있는 장면과 칸딘스키의 반추상 동물 이미지가 합치되는 지점은 “다른 모든 진짜들처럼, 진실성을 증명하는 내적인 생명상”이다. 그들은 깊고 어두운 숲에서 낯선 힘을 경험할 뿐 아니라 자기 자신을 발견하게 된다. 마르크는 「연감 구독예약에 관한 텍스트 Text zum Subskriptionsprospekt des Almanachs」(Jan. 1912)에서 예술은 아버지 세대가 꿈꾸지 못했던 새로운 길을 가며 “오늘날 유럽 각지에서 예기치 못한 아름다운 씨앗과도 같은 새로운 형식들이 싹을 틔우고 있다는 사실”을 강조한다. 그리고 새로운 것이 어디서 발생하는지도 알려야 한다고 적고 있다

7) Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Bd. 7, 1989, 813.

(BR318). 청기사파 연감은 문인이 아닌 예술가들이 만드는 책자여야 했고, 이러한 편집원칙은 칸딘스키에게서 구체화되었다.

필력이 뛰어난 마르크는 새로운 예술의 시대적 사명이 ‘넓고 조직된 힘에 맞선 투쟁’이라 밝히면서 청기사파의 야수성을 주창했다. ‘우리는 비조직화된 야수 wir als Wilde, nicht Organisierte’(BR28)로서 수적 열세에도 불구하고 우세한 사상적 힘을 지닌다. 「독일의 “야수들”」에서 그가 밝힌 ‘야수’는 큐비즘의 야수파와는 차별적이다. 큐비즘, 즉 입체파 예술이 외적 형식미 구현에 주목했다면 마르크가 보는 예술의 혁신은 정신성에 있다. 비록 그가 1903년, 1907년, 1912년 세 차례의 파리 방문을 통해 프랑스 미술에 영향을 받았음에도 ‘야수’란 단어는 독일적이고 청기사파의 고유한 인식내용이라 할 수 있다. 1920년 6월 18일 자 일기에서 브레히트는 착하고 평범한 나라인 독일에 거주하는 자들은 “영락한 농부들로 그들의 조아함은 동화 같은 괴물들을 낳는 것이 아니라 조용한 야수, 살찐 중산층, 김빠진 지식인”(최성만 2012, 198; Brecht 1975, 11)을 낳을 뿐이라고 썼다. ‘조용한 야수’가 1차 세계대전을 전후로 신화화된 이성의 부정적 단면과 문명의 이면을 함의한다고 할 때, 마르크가 주창한 ‘야수’는 “조용한 야수, 살찐 중산층, 김빠진 지식인”과 동의어인 “넓고 조직된 힘”에 대비되는 표현이다. 즉, “괴팅엔의 7인”에 속하는 그림형제가 채록한 민담집의 주요 배경인 독일의 “숲”과 연계선상에 있는 것이다. 마르크는 그림동화의 삽화와 칸딘스키의 회화를 유비적으로 배치함으로써 인간정신에 의해 창조된 작품은 외형이나 형식과 관련 없이 시대를 떠나 진실하다고 보았다. 야수는 “조용한 야수”가 배태한 야만성과 달리 문명의 반테제로서 기능하며, 그들의 무기는 동료들과 “이념의 힘 die Stärke der Ideen”(BR28)에 있다. 새로운 예술을 위한 투쟁에서 야수들은 강렬한 정신으로 무장하고 넓고 조직된 힘에 맞서 싸우는 것이다. 이런 배경에서 마르크는 야수와 정신의 힘을 연계해 설명한다. “야수들의 두려운 무기는 그들의 새로운 생각이다. 생각은 강철보다 파괴력이 강하며 꺾 수 없다고 생각된 것을 부순다. Die gefürchteten Waffen der ‘Wilden’ sind ihre neuen Gedanken; sie töten besser

als Stahl und brechen, was für unzerbrechlichen galt”(BR28-29). 그에 따르면 독일의 야수들은 다리파 Brücke, 베를린 신분리파 Neue Sezession 그리고 뮌헨의 신희회이다. 1905년 드레스덴에서 결성된 “다리파”는 시대의 새로운 다리가 되고자 활발한 활동을 벌였지만 동료들의 불화로 1913년 해체된 후 독자적 길을 걷게 된다. 다리파의 일부 회원이 구성한 신분리파<sup>8)</sup>는 구분리파의 ‘늦은’ 행보에 만족하지 못했고 노련한 구분리파들이 축성한 “어두운 장벽”을 대담히 뛰어넘고자 했다. ‘신희회’에는 러시아 예술가들과 젊은 프랑스인이 선구적으로 참여했으며, 예술은 가장 심오한 것을 문제 삼기에 혁신은 형식이 아닌 새로운 사고의 탄생에 있다고 믿었다. 이들의 목적은 “가장 아름다운 프리즘의 색과 큐비즘”이 아닌, “시대 작업을 통해 다가오는 정신적 종교의 계단에 속하고 기술적 생산자가 자취를 감추는 상상”<sup>9)</sup>을 만드는 것이었다.

부를류크는 「러시아 “야수파들”」에서 러시아 회화는 “오블로모프주의 Oblomofftum”(BR44)라는 게으르고 무기력한 병에 걸려있다면, 모든 비평가들은 “어두운 커튼”을 열어젖히고 “진정한 예술의 창문”을 열어야 하는 시대가 왔다고 선언한다(BR50). 여기서 ‘어두운 커튼’은 아카데미적 예술을 상징하며, 다행히 프랑스 예술에 대한 몽환적 추종이 막을 내리고 “라리오노프, 쿠즈네초프, 사리안, 데니소프, 폰 비젠, 부를류크 형제를 비롯해 해외에서 활동 중인 세레브라코바(파리), 칸딘스키, 베레프킨, 아블렌스키(뮌헨) 등”(BR48)이 “미의 새로운 원칙들”을 천명함으로써 ‘진정한 예술의 창문’을 열었다. 칸딘스키는 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』 서론에서 “모든 예술작품은 그 시대의 자식이며 때로는 우리 감정의 어머니이기도 하다 Jedes Kunstwerk

8) 그들[베를린 신분리파]은 어떠한 강령도 강요도 알지 못한다. 그들은 어떤 대가를 치러도 자신을 정화하는 힘을 신뢰하고 모든 가능과 불가능을 지닌 폭풍우와도 같이 전진하기를 원했다. Sie kennen kein Programm und keinen Zwang; sie wollen nur vorwärts um jeden Preis, wie ein Strom, der alles Mögliche und unmögliche mit sich führt, im Vertrauen auf seine reinigende Kraft(Ebd.).

9) Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet(BR31).



ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle”고 밝혔다. 각 시대의 문화는 결코 반복될 수 없는 고유한 예술을 생산한다. 다리파, 청기사파, 북독일, 라인 및 빈 지방의 결이 다른 표현주의는 세기말 이후 하나의 유파로 수렴되지 않는 다양한 예술적 경향을 포함한다. 그럼에도 이들을 결집하는 테제는 새로운 예술에 대한 아수적 감수성이라 할 수 있다.

### III. 영혼의 울림을 위한 칸딘스키의 무대극

#### 1. 색과 소리의 고유성. 동조와 반작용

1909년에 창작되어 1912년 청기사파 연감에 발표된 『노란 울림』 외에도 『초록 울림』(1909), 『흑과 백』(1909), 『바이올렛』(1914)이 있다.<sup>10)</sup> 칸딘스키의 네 개의 실험극은 회화와 문학, 음악과 무대를 통합하는 바우하우스 교육 이념을 예고하고 있었다. 레오니드 사바네예프는 스크랴빈의 <프로메테우스> 교향곡을 “구속된 정신의 해방과 인격의 자기주장”이라 평하며 “법열의 시 ein Poem der Ekstase”가 스크랴빈의 신비극에 완벽히 구현되었다고 해석하였다(BR107). 사바네예프가 조성과 색채의 관계를 조합한 도표는(BR112) <프로메테우스> 연주 무대에서 실행되었고 화음과 조명의 색채조응은 감상자로 하여금 음악에 대한 인상을 강화했다고 보고된다. 그렇지만 “빛”이라는 조명예술은 의지를 직접 표현하는 예술이 아니기에 “음악, 언어, 조형적 움직임”에 종속되는 특징을 보인다(BR111).

『노란 울림』은 관습적 플롯을 깬 1막 6장의 무대구성 대본이다. 로타르

10) 1914년 청기사파 회원들은 『노란 울림』을 뮌헨에 소재한 게오르그 폭스의 예술가극장에서 상연하려 하였으나 1차 세계대전으로 인해 무산되었다. 이후 바우하우스에서의 시도 또한 좌초되다가 1972년 5월 12일 구겐하임 미술관에서 초연된다. 그 여파는 커서 파리 상젤리제 극장(1976.3.4.), 뉴욕 매리마운트 맨해튼 극장(1982.2.9.) 등지에서 잇달아 공연되었다. 프랑크 푸르트에서는 1982년에, 베른에서는 1987년 2월에 공연되었다.

슈라이어 Lothar Schreyer (1886-1966)<sup>11)</sup>는 이 작품에 나타난 표현주의 공연 이론을 확립함으로써 독일 연극계에 지대한 영향을 미쳤다. 1912년 8월 22일 쇤베르크는 『노란 울림』이 무척 마음에 들며 우리는 “수수께끼”같은 환경에 둘러싸여 있다고 연대의식을 표한다(Ester 1997, 295). 연감집에 수록된 「음악과 텍스트의 관계」에서 쇤베르크는 “세계의 언어는 추상적이고 인식 가능한 것으로의 환원을 뜻하는 인간의 언어와 개념으로 번역되는 가운데 그 의미를 상실”했으며, ‘시인의 건축자재인 서사나 감정’으로는 순수한 표현이 불가능하다고 보았다. 이런 맥락에서 그가 아무리 훌륭한 작곡가라도 비평문을 쓰는 동안에는 더 이상 작곡가가 아니다. 쇤베르크는 예술의 영역에서 언어적 함량을 신뢰하지 않았던 것으로 보인다. 이를 확인케 하는 대목이 있다.

나는 몇 년 전 평소 잘 알던 슈베르트의 리트에서 가사를 이루는 시의 내용을 전혀 모르고 있었음을 깨닫고 아주 부끄러워졌다. 그러나 그 시들을 읽고 나서 알게 된 것은, 내가 그 시를 통해 리트를 더 잘 이해하게 된 것 역시 아무것도 없다는 사실이었다. [...] 오히려 반대였다. 나는 내가 말로 표현된 생각의 표면에 고착할 때보다 오히려 시를 알지 못했을 때 더욱 그 진정한 의미를 깊이 파악했던 것을 느꼈다. 이런 경험보다 더욱 결정적인 일이 하나 있었다. 그것은 내가 많은 리트를, 첫 음에 빠져든 뒤 그후에 진

11) 슈라이어는 하이델베르크 대학에서 미술사와 법학을 공부하였다. 여러 극장의 감독 및 잡지 편집자로 일한 후 1918년 헤르바르트 발덴과 함께 표현주의 극장을 공동 설립하였다. 1921년 발터 그로피우스는 그를 바우하우스의 무대공방 교수로 임명하였다. 1910년 알프레드 뉘블린과 함께 표현주의의 가장 중요한 간행물인 <폭풍 Sturm>을 발간한 헤르바르트 발덴(1878-1941)은 <횃불 Die Fackel> 발행자인 칼 크라우스와 1909-1912년 동안 644통이 넘는 편지를 교환했다. 크라우스는 발덴의 출판과 인세를 적극 도왔고 의견 및 기사를 상호 교환하는 등 긴밀한 관계를 맺었다. 표현주의 및 아방가르드 모더니즘의 시인 엘제 라스카-슐러는 발덴의 첫 배우자였다. 발덴은 1918년 8월 15일 <폭풍>지에 기고한 「문학에서의 개념성 Das Begriffliche in der Dichtung」에서 “시문학의 재료는 말이며, 시문학의 형식은 리듬이다 Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus”는 문장으로 예제이를 시작하여, ‘개념이 아닌 파악불가능’을 예술의 원칙으로 삼은 아방가르드 미술 원칙을 문학에 적용했다. 그가 창간한 문예 잡지는 보수적 예술경향과 결별하고 젊은 아방가르드 예술가들의 정신을 실었다. 코코슈카의 『살인자, 여성들의 희망』이란 단막극 역시 <폭풍>지의 성격을 대변한다.

행될 시적인 과정에 대해서는 조금도 고민하지 않고 끝까지 곡을 완성하고 나서 며칠이 지난 뒤에야 내 리트의 시적인 내용이 무엇인가 하고 살펴본다는 것을 새삼 알게 된 일이다.<sup>12)</sup>

쇤베르크는 슈테판 게오르게의 시를 “단지 올림으로”(BR74) 완전히 이해했다고 밝히며 곡이 “필연적으로” 완성되는 동안만큼 진정한 시인이었던 적은 없노라 적고 있다. 그는 언어 매체를 “해체하고 분류하는 지성”으로 파악하는데 문학작품을 음악으로 옮길 때조차도 사건의 전개를 그대로 쫓을 필요는 없다고 밝힘으로써 텍스트와 음악의 관계를 정의내리고 있다. 시, 음악, 회화 작업의 상호관련성에도 불구하고 장르 간 경합 방식은 게오르게의 「황홀경 Entrückung」 첫 행을 상징적으로 읽을 때 “또 다른 혹성의 대기”에 해당한다(Neff 2003, 128). 조성음악의 해체를 시도한 쇤베르크는 오토 켈러를 비롯한 평론가들과 대중으로부터 비난을 받았지만 칸딘스키 일행에게는 깊은 감동을 주었다(윤희경 2010, 206). 칸딘스키는 1911년 1월 18일 편지에서 “오늘날의 조화”는 “기하학적 방식”에서 찾아지는 것이 아니라 “반기하학적이며 반논리적” 방식에 있다며 쇤베르크 음악에 동조를 표했다. 이는 곧 “예술에서의 불협화음”을 의미하며, 칸딘스키에게 “오늘의” 회화적이고 음악적인 불협화음은 다름 아닌 “내일”의 협화음이었다(Kandinsky 2015, 8). 이는 음악을 통해 미래 사회를 진단한 것으로 내일은 다시 오늘로 순환되기에 미래는 실현 불가능한 협화음, 영원히 위태로운 불협화음이라 할 수 있다.

칸딘스키의 「형식의 문제에 관하여」는 이를 구체화한다. 칸딘스키에 따르면 창작 정신이라는 내적 내용은 형식이라는 외적 표현을 필요로 하지만 형식

12) Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, [...]. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich ohne da Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre(BR 65-66).

보다는 형식에 담긴 내용이 영혼을 실어 나른다.<sup>13)</sup> “소리는 오로지 울림을 통해서만 생생해질 수 있으며, 소리는 내부에서 외부로 작용하는 형식의 영혼”(BR137)인 것이다. 그가 형식이 아닌 내용에 무게를 두었지만 결국 형식은 예술가의 내면과 개성을 담기 마련이다. 칸딘스키가 예술 작품의 세 요소로 개성, 민족성 그리고 예술 작품의 양식을 꼽은 것도 이 때문이다. 그는 보편적 형식이 아닌 개별적 형식에 무게를 줌으로써 예술가 개인의 내적 필연성을 형식의 주요한 요소라 보고 있다.

## 2. 칸딘스키의 무대 콤포지션 『노란 울림 Der Gelbe Klang』

칸딘스키는 음악, 무용, 시문학이 통합된 『노란 울림』을 통해 새로운 예술에 대한 전망을 가시화했다.<sup>14)</sup> 마르크가 「정신적 자산」에서 지적했듯 동시대 독일인들에게 정신적 유산을 선물한다는 것은 매우 어려운 일이었다(BL22). 예를 들어 “어떤 사람이 새로운 식민지를 정복하여 조국에 바치면, 온 나라가 떠들썩하게 그를 환호”(BR21)하는 것과 대조적이다. 1912년은 독일 및 유럽에서 이탈리아 미래파, 프랑스 큐비즘, 독일 표현주의 등 현대예술의 태동 및 예술의 지평변화가 일어난 해였다. 아우스는 세기말의 공허한 기대가 사라지고 나타난 현대예술의 “미적 모더니즘”의 변화를 “시대문턱 Epochenschwelle”이라는 개념으로 정의했다.

“이 용어는[시대문턱] 동시성의 비동시성을 아직 그리고 더 이상이라는 해석학적 차이 속에서 동시성의 비동시성을 점진적 지평변화로 파악하도록

13) 특정 시기가 되면 필연성은 무르익는다. 즉 (우리가 추상적 정신이라 부르는) 창작 정신은 영혼에 이르는 길을, 후에는 영혼들에 이르는 길을 찾으며 동경이라는 내적 갈망을 야기한다. Zur bestimmten Zeit werden die Notwendigkeiten reif. D.h. der schaffende Geist (welchen man als den abstrakten Geist bezeichnen kann) findet einen Zugang zur Seele, später zu den Seelen und verursacht eine Sehnsucht, einen innerlichen Drang(BR132).

14) 시각과 청각의 상호 침투적 맥락을 염두에 두고 “Klang”의 파급 효과를 고려해 ‘소리’나 ‘음향’이 아닌 “울림”으로 번역하였다.

함으로써 ‘객관적 정신’ 또는 역사적 시공간의 가설적 통일을 전제할 필요가 없다.<sup>15)</sup>

‘동시성의 비동시성’은 특정한 방향성으로 수렴되지 않는 표현주의의 유평적 다양성은 물론 청기사파의 내부적 활동 경향을 설명한다. 연감의 구성방식과 내용만 보아도 청기사파의 경계 허물기 작업이 동시대에 얼마나 다층적으로 일어나는지를 알 수 있다. 칸딘스키의 화성론적 회화 실험은 『노란 올림』에서 지평변화가 일어난다. 일견 외적 자연에 기반한 인상과 음악에 대한 인상은 색, 움직임, 코러스와 오케스트라의 구성을 거쳐 3차원적 공간으로 이행했다고 볼 수 있다. 칸딘스키는 『노란 올림』의 무대 장면, 연기자의 몸짓언어, 소리와 색을 통해 관객 심리에 영향을 주었다(Ester 1997, 295). 드라마의 구성요소인 관객, 배우, 무대, 희곡은 존재하되, 플롯이나 사건을 개진하는 인물들의 대사나 사건이 없는 기이한 형식의 무대극인 것이다.

『노란 올림』의 부제는 “한 편의 무대 구성 Eine Bühnenkomposition”이며 청기사파 연감집에 「음악에서의 무정부상태에 대하여」를 기고한 러시아 작곡가 토마스 하르트만 Thomas von Hartmann이 작곡을 맡았다. 작품 서문은 오케스트라의 불특정 화음으로 시작된다. 막이 오르면 처음에는 하얗다가 짙은 파랑으로 바뀐 “질푸른 여명 dunkelblaue Dämmerung”의 조명이 펼쳐진다. 잠시 후 중앙에 작은 빛이 보이고 색이 깊어짐에 따라 무대는 밝아진다. 무대 뒤로 합창이 들리지만 어디서 노래를 부르는지 알 수 없도록 설정됨으로써 청각이 시각에 기여하고 있다. 저음 성부가 들리는 가운데 노래는 “기질 없이” 일정하고 점(말줄임표)으로 표시된 휴지기가 있다.

### 첫 번째 낮은 목소리들

15) Sie erlaubt, die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in der hermeneutischen Differenz des Noch nicht und Nicht mehr, mithin als fortschreitenden Horizontwandel zu erfassen, muß also nicht schon den ‘objektiven Geist’ oder die hypothetische einheit eines geschichtlichen Zeitraums voraussetzen(Jaub 1989, 244).

“돌같이 굳은 꿈들 ... 그리고 말하는 암벽들 ...  
 수수께끼 같은 질문이 가득한 흙덩이 ...  
 하늘의 움직임 ... 그리고 돌들의 ... 용해 ...  
 위로 높이 솟구쳐 보이지 않는 ... 성벽 ...”  
 높은 목소리들:  
 “눈물과 웃음 ... 저주의 기도 ...  
 합일예의 환희와 가장 암울한 살육”  
 전체  
 “어두운 빛이 ... 햇살 찬연한 ... 날에  
 (빠르고 급격히 사라지며).  
 칠흑같이 어두운 밤 눈 부시게 빛나는 그림자들!”<sup>16)</sup>

『노란 울림』의 도입부에 삽입된 목소리들에 이어 “장면 1”(Bild 1)이 배치된다. 상기 인용문에서 대사를 끊어 생각할 시간을 제공하는 침묵의 구두점은 앞선 목소리들(노래)의 울림이자, 추상적 진술을 위한 시적 형식이다. 혼돈과 암흑 공간에서 세계가 창조된 후 “높은 목소리들” 파트에서는 아이스킬로스의 “오레스테이아 3부작”(Aeschylus, BC 458)을 연상시키는 코러스가 연출된다. 그리스 비극에서 코러스는 해설자 역할은 물론 배우와 대화를 주고받기도 하는 중요한 위치인데, “저주와 기도”는 비극의 주요 모티브이며, 클리타임네스트라의 아가멤논 살해에 이어, 오이스테스의 모친 살해가 “가장 암울한 살육”에 해당될 것이다. 전체 목소리들의 마지막 노래구절은 3부작의 대미를 장식하는 복수의 여신들이 자비로운 여신들로 변신하는 장면을 연상시킨다. 칸딘스키가 고대 그리스 비극작가의 작품을 무대의 한 장면으로 치환했는지 확인할 길은 없지만 적어도 이 장면은 고대 디오니소스 극장에서의 공연을 하나

16) Erst tiefe Stimme:/ “Steinharte Träume ... Und sprechende Felsen .../ Schollen mit Rätseln erfüllender Fragen .../ Des Himmels Bewegung ... Und schmelzen ... der Steine .../ Nach oben hochwachsend unsichtbarer ... Wall ...”/ Hohe Stimmen:/ “Tränen und lachen ... Bei Fluchen Gebete .../ Der Einigung Freude und schwärzeste Schlachten.”/ Alle: “Finsteres Licht bei fern ... sonnigsten ... Tag/ (schnell und plötzlich abhauend)/ Grell leuchtender Schatten bei dunkelster nacht!”(BR212f.).

의 언어 이미지로 집약시켜 놓은 형국이다.

1장(Bild 1)에서 “샛노란 거인들 grellgelbe Riesen”은 초록 언덕이 설치된 무대의 왼쪽에서 오른쪽으로 나오는데 흡사 지면 위에서 부유하는 형국이다. 거인들이 등장하기 전, 소리와 색이 무대를 지배한다.

곧 음악이 시작된다, 높은 음역대에서 시작되어 즉시 신속하게 낮은 음역대로 이동한다. 동일 시간에 무대 배경은 (음악과 동시에) 어두운 파랑이 되며 (그림에서와 같이) 검고 넓은 테두리가 생긴다. 무대 뒤에는 대사가 없는 합창이 들리며, 감정이 실려 있지 않다, 완전히 목석같고 기계적이다. 코러스가 끝난 후 전반적 정지 상태로 움직임도 소리도 없다. 그런 다음 어둠.<sup>17)</sup>

노란 거인들의 노래는 ‘목석같이’ 감정이 감지되지 않으며 기계적이다. 이 음악은 메시지가 아닌 소리로, 마르크가 1911년 1월 2일 칸딘스키 일행과 쇤베르크 콘서트에 다녀온 후 마케에게 보낸 편지를 고려할 때 회화무대에서의 쇤베르크 실험이라 할 수 있다(Marc 1964, 40; Neff 2002). 이날 칸딘스키가 받은 인상은 ‘점점 커지는 트럼펫의 노란 음색’으로 노란 음악의 울림을 시각화하기에 이른다. 칸딘스키는 “여러 진동들의 특정 혼합체”를 예술의 목표로 이해했으며 작품의 표현수단이 적절하다면 예술가 자신에게 일어난 것과 동일한 진동이 감상자의 영혼에 전달된다고 보았다(BR192). 수용과정에 대한 칸딘스키의 해석은 표현 형식의 차이에도 불구하고 영혼의 정화를 유념한 고전 시학과 같은 효과를 창출한다. 무대구성에 관한 글에서 칸딘스키는 예술의 마지막 목표는 “인식”으로, 이는 “인간의 영혼 속에서 영혼의 보다 섬세한 진동을 통해 달성된다”고 보았다(BR190). 비극이 감동과 연민을 통한 카타르시스임을 상기할 때 표현 형식의 차이에도 불구하고 그의 무대극은 고대 비극

17) Bald beginnt die Musik, erst in hohen Lagen. Dann unmittelbar und schnell zu unteren übergehend. Zur selben Zeit wird der Hintergrund dunkelblau (mit der Musik gleichzeitig) und bekommt schwarze breite Ränder (wie im Bild). Hinter der Bühne wird ein Chor ohne Worte hörbar, welcher ohne Gefühl klingt, ganz hölzern und mechanisch. Nach dem Schluß des Chorgesanges allgemeine Pause: keine Bewegung, kein Klang. Dann Dunkelheit(BR215).

작가들이 의도한 효과와 유사성을 보인다.

극 제목인 “노란 울림”은 우선 노란 형상의 거인이 부르는 저음부 노래 소리로 해석된다. 하지만 2장에서 언덕 왼쪽에 갑자기 나타난 “거대한 노란 꽃”의 울림을 두고 볼 때 노란 소리는 시각과 청각의 공감각적 현상임을 알 수 있다. 또한 쇤베르크 콘서트에서 받은 인상과도 연결된다.<sup>18)</sup> 노란 꽃의 줄기는 길고 가는 형태이며, 가시가 돋친 가느다란 잎사귀 하나가 옆으로 쳐져 있다. 완전한 정적이 흐른 후 꽃은 오른쪽에서 왼쪽으로 매우 느리게 흔들리며 잎도 움직인다. 하지만 꽃과 잎은 비동시적으로 흔들리며 속도 역시 균일하지 않다. 꽃의 움직임은 매우 열은 ‘h’로 들리고 이파리의 움직임은 아주 낮은 ‘a’로 들린다(BR219). 꽃과 잎이 함께 흔들거리며 소리를 내는 가운데 왼쪽에서 조잡한 복장의 사람들이 등장한다. 한 사람은 파랑, 두 번째 사람은 빨강, 세 번째는 녹색을 입었지만 노란 복장의 인물은 없다. 그들은 무대 위 언덕과 비슷해 보이는 매우 큰 하얀 꽃을 손에 들고 있고, 가능한 가까이 붙어 언덕을 지나 무대 우측에 뒤엎쳐 서서 6행의 시를 암송한다.

꽃들은 모든 것을 덮는다, 모두를 덮는다, 모든 것을 뒤덮는다.  
 눈을 감아라! 눈을 감아라!  
 우리는 본다. 우리는 본다.  
 동정으로 수태를 덮는다.  
 눈을 뜨라! 눈을 뜨라!  
 지나갔다. 지나갔다.

알토, 베이스, 소프라노의 음색이 어우러진 가운데 ‘a’와 ‘h’ 소리가 들린다. 무대의 조명이 건조한 빨강에서 파랑, 창백한 회색으로 변하는 가운데 유독 노란 꽃만이 빛을 발한다. 여기서 “노란 소리”는 거슬리는 기계음을 내었던 거인들과 달리 부드럽고 연약한 화음을 발산한다. 포르테시모에서 피아니

18) “칸딘스키는 노란색을 두 가지 측면에서 설명하였다. 첫째는 <인상3. 콘서트>의 노란색을 묘사하고 두 번째는 <낭만적 풍경>의 흥분된 상태를 나타낸다”(Neff 2002, 129)



시모로 오케스트라가 연주하는 가운데 인물들의 등장 순서와 반대로 무대에서 사라질 때 사람들이 손에 쥐 하얀 꽃들은 모두 노랗게 변한다. 사람들이 피로 가득 채운 듯 붉은 꽃을 내던지며 경직상태의 움직임은 제시하며 마무리 되는 가운데 종교적 색채의 “바이에른 유리화 Bayerisches Glasbild”가 2장에 삽입되어 있다. 도입부 신화적 세계에서 종교적 세계로의 이행을 표현한다고 볼 수 있다. 노란 소리의 강렬함은 세 번째 무대에서 나타나는데 두 개의 거대한 적갈색의 암벽을 무대로 거인들이 서 있고 강렬한 빛이 번갈아 진행되다가 모든 색은 사라지고 일순간 검정이 된다. 이어서 광택 없는 노란 빛이 무대에 흐르고 무대 전체가 레몬색이 되도록 노란 빛이 흐른다. 모든 사물의 형상을 덮는 말레비치의 흑과 백처럼 무대는 모든 형태를 삼켜버린 빛 외에 아무 것도 없다. 빛이 절정에 달하면 음악은 사라지고 거인들이 윤곽을 드러낸다. 어느새 배경과 바닥은 검정이다. 검정은 미래에의 희망이 없는 절망. 즉 죽음을 상징한다고 볼 수 있다. 또한 세상에 존재하지 않는 “검정색의 어둡고 위대한 한 떨기 꽃”(게오르케의 「알가발 Algalal」)을 형상화한다. 무대 뒤에서 날카롭고 불안에 가득 찬 테너음성이 갑자기 들려온다. “칼라지무나파콜라! kalasimunafakola!”(BR223). 자넷 타슬 Janet Tassel은 의미를 기대하기 힘든 이 소리를 “파시즘의 전조 a prescience of fascism”라 해석하였다.<sup>19)</sup> 강렬하고 다채로운 빛이 일순간 검어지고 귀청을 찢는 듯 겁에 질린 테너의 빠른 템포의 음성이 유럽의 위기를 예고한다고 본 것이다. 4장은 대단원의 엑소드로 인생의 에필로그를 연출한다. 무대는 어둡고 정적이 흐르는 가운데 교회 건물이 보이고 하얀 옷을 입은 아이와 검은 옷의 뚱뚱한 남자가 등장한다. 소년은 바닥에 앉아 교회 침탑의 작은 종을 울리고, 검은 남자는 다리를 벌린 채 두 손으로 엉덩이를 받치고 아주 큰 명령조로, 그러나 또한 아름다운 음색으로 “침묵!”이라 외친다. 아이가 종의 줄을 놓으면 무대는 어두워진다. 칸딘스키는 이토록 간결한 상징체들을 통해 우주 공간의 탄생과 역사를, 인간의

19) The New York Times (1982, February 7 ). Staging a Kandinsky Dream. Available: <https://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html?smid=url-share>

삶과 죽음을 재현하고 있다.

5장에서는 거인이 다시 등장한다. 그들의 움직임은 각기 다르면서도 매우 미미하다. 꼭두각시같은 인형형상의 사람들이 등장해 무리 안에서 다양한 동작을 선보인다. 빛은 흰색이 지속된다. 붉은빛, 푸른빛의 조명이 연출되는 가운데 현란한 노란색 조명이 하얀 인간에게만 집중된다. 갑자기 모든 빛이 사라지고 오케스트라는 개별 색깔들을 하나씩 연주한다. 다채로운 군무가 진행되고 음악과 움직임 그리고 조명이 절정에 달하는 순간 무대는 어둡고 조용해진다. 거인들이 스러져가며 비교적 긴 분량의 5장이 막을 내린다. 6장은 이에 비해 짧은 형식이고 “가능한 빨리 진행”된다. 배경은 1장의 진한 청색이 되풀이되며 윤곽이 불분명한 노란 거인이 무대 중앙에 위치한다. “그는 천천히 그의 몸통을 따라서 두 팔을 위로 올린다. 이때 손바닥은 아래로 향한다. 그리고 그의 몸이 공중으로 커진다. 거인이 무대 꼭대기에 다다라 십자가 형상이 되는 순간 갑자기 어두워진다. 표현력이 풍부한 음악이 연주된다”(BR229). “몰락과 구원의 신비로 가득 찬 칸딘스키의 무대구성은 이 시절 제작된 추상적 경향의 그림들에 대한 연극적 상응물”(Riedl, 1998, 101)이다. 또한 분석과 통합적 특성의 문자적 속성 대신 시각과 청각에 집중함으로써 사건의 언어적 전개를 중요치 않다 여긴 쇤베르크의 음악론과 연결된다. 『노란 울림』이라는 무대극에서 사건을 전개하는 주된 요소는 음악, 무용 그리고 색채였다. 이들은 독립적으로 “똑같이 중요한 역할”을 하며 총합을 통해 영혼의 울림을 목표로 한다. 무대의 각 요소들은 종속되지 않고 그 자체로 존재성을 획득하여 칸딘스키가 체감한 “노란 음악의 회화적 구성에 기여하는 것이다.

#### IV. 나가는 말

지금까지 마르크의 에세이와 칸딘스키의 『노란 울림』을 중심으로 청기사파의 특성과 이수성의 의미와 색, 소리, 동작이 합치된 무대극을 고찰하였다.

『청기사』 연감집은 1912년 발간된 후 증보를 거듭해왔다. 연감은 청기사의 강령과도 같은 회화 이미지에 이어 마르크의 에세이 세 편으로 시작된다. 칸딘스키는 「형식의 문제에 관하여」에서 만일 독자가 자신의 사상과 감정을 내려놓고 “봉납회에서 들로네로, 세잔에서 러시아 민속화로, 가면에서 피카소로, 유리화에서 쿠빈으로” 넘어가면서 연감집을 통독한다면 그의 영혼은 “많은 떨림을 체험하면서 미술의 영역 안으로” 들어서고 독자는 작가와 더불어 객관적 관찰과 학문적 분석으로 이행이 가능하다고 보았다(BL 180-181). 칸딘스키 회화에서 러시아의 정겨운 풍경들이 포착되고 <무언시 Gedichte ohne Worte> (1903), <동화: 까마귀들. 까마귀들 Märchen: Die Raben. Die Raben> (1907), <음향 Klänge> (1911) 등 문학성이 다분한 작품들은 러시아를 넘어 헤르더가 강조한 민족적 정서로 이해되며 이러한 특성은 청기사파의 개성에 포함되는 것이었다. 칸딘스키는 대상에서 자유로운 형태와 색채로부터 형식의 해방을 보았고 미적 체험의 가능성을 보았다. 「노란 올림」이라는 극대본은 음악의 시각화를 화가적 입장에서 연출한 작품으로 감각적이고 역동적인 예술을 가시화한다. 문학가였다면 언어적 매개에 의존해 전달되었을 “노란 올림”이 통합적 구성방식에 의해 영혼의 떨림이라는 다소 낭만적인 방식으로 표현되는 것이다. 관람자에게 올바르게 체험되는 훌륭한 그림들을 그리고자 했던 칸딘스키의 열망은 마르크의 야수적 감성과 함께 일견 형식논리에 휩싸인 현대예술의 길잡이 역할을 하고 있다.

**【주제어】** 칸딘스키, 마르크, 야수, 청기사, 노란 올림, 회화

[참고문헌]

- 문석우 (2000). 러시아 상징주의 시인들과 니체. 슬라브학보 15(2), 99-123.
- 윤희경 (2010). 쇤베르크의 무조음악과 칸딘스키의 추상. 서양미술사학회 논문집 32, 203-232.
- 정은진 (2013). 용과 싸우는 성 게오르기우스(St. Georgius): 순교자에서 기사로. 서양미술사학회 논문집 38, 237-260.
- 최성만 (2012). 근대독일의 지식인 담론에 나타난 아메리카 이미지 - 아도르노와 미국을 중심으로. 브레히트와 현대연극 26권, 197-232.
- Aeschylus (BC 458). Agamemnon edited with a commentary by Fraenkel, E. (2007). Oxford. 천병희 옮김. 파주: 숲.
- Bommer, K. & Hofmockel, A. (2007). Kinder entdecken die Künstlergruppe “Der blaue Reiter”. Die kunterbunte Fundgrube für den Kunstunterricht. Buxtehude.
- Blümner, R. (1917). Die expressionistische Dichtung. In Der Sturm. Eine Einführung. Berlin.
- Brecht, B. (1975). Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954. Ramthun H. (Hrsg.). Frankfurt a. M.
- Fineberg, J. (1995). Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart/Berlin.
- Diethe, C. (1996). Nietches’s women. Beyond the whip. Berlin; New York.
- Elger, D. (2002). Expressionismus. Köln.
- Ester, H. (Hrsg.)(1997). Fließende Übergänge. Historische und theoretische Studien zu Musik und Literatur. Amsterdam.
- Glatzel, U. (1975). Zu Bedeutung der Volkskunst beim Blauen Reiter. München.
- Hahl-Koch, J. (1993). Kandinsky. Stuttgart.
- Goethe, J. W. v. (1863). Zur Farbenlehre. In Sämtliche Werke in sechs Bänden. Sechster Band. Stuttgart.
- Flach, S. (2016). Die Wissenskünste der Avangarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915-1930. Bielefeld.
- Jauf, H. R. (1989). Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M.
- Kandinsky, W. (1911) : Über das Geistige in der Kunst. Bern.
- Kandinsky, W, & Marc, F. (1912; 1987)(Hrsg.). Der Blaue Reiter. München.(BR)
- Kandinsky, W, & Marc, F. (1912; 1987)(Hrsg.). Der Blaue Reiter. 배정희 옮김. 서울: 열화당.

- Kandinsky, W. (1926): Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München.
- Kandinsky, W. (1983). Bemerkung zu Will Grohmann, um 1930. zit. nach Hahl-Koch.
- Kandinsky, W. (2015). Brief an Arnold Schönberg, 18.01.1911. In Hahl-Fontaine, Jelena(Ed.): Forum II. E.M.E.; Fernelmont.
- Jewansky, J. & Düchting, H. (2009). Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Kassel.
- Lankheit, K. (Hrsg.)(1983). Wassily Kandinsky/ Franz Marc Briefwechsel. München; Zürich.
- Lankheit, K. (Hrsg.)(1978). Franz Marc. Schriften. Köln.
- Løgstrup, K. E. (1990). Schöpfung und Vernichtung. Religionsphilosophische Betrachtungen. Metaphysik IV. Tübingen.
- Lorenz, U. & Wolf, N. (Hrsg.)(2008). Brücke - Die deutschen “Wilden” und die Geburt des Expressionismus. Köln.
- Marc, F. & Macke, A.(1964): Briefwechsel. Köln.
- Neff, S. (2003). “The Air of Another Planet”: George’s Entrückung and Schoenberg’s Second String Quartet, Op.10. 변혜련 옮김. 음악논단 17권, 127-141.
- Riedl, P. A. (1983). Wassily Kandinsky. 박정기 옮김. 서울: 한길사.
- Schmidt-Bergmann, H. (1991). Die Anfänge der literarischen Avangarde in Deutschland über Anverwandlung und Abwehr des Italienischen Futurismus. Stuttgart.
- Schmied, W. (1995). “Ausgangspunkt und Verwandlung. Gedanken über Vision, Expression und Konstruktion in der deutschen Kunst 1905-1985”. In Joachimides, C. M., Rosenthal, N. & Schmied, W. (Hrsg.). Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. München.
- George, S. (1892). Algabal. Deutsches Textarchiv(DTA).
- Wunderli, P. (1991). Der Wald als Ort der Asozialität. Aspekte der altfranzösischen Epik. In Josef Semmler(Hrsg.). Der Wald in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf.
- Duden (1989). Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Bd. 7.
- Gemeinde Sindelsdorf (2023). Franz Marc. Ein Künstlerdorf im Oberland. Available: <http://www.sindelsdorf.de/seite/208977/franz-marc.html>.
- The New York Times (1982, February 7 ). Staging a Kandinsky Dream. Available: <https://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html?mid=url-share>

## [국문초록]

이 논문은 청기사파 연감에 수록된 마르크의 에세이와 칸딘스키의 『노란 올림』을 분석하여 청기사파 화가들의 예술론을 고찰한다. 표현주의 미학의 색상연구나 인접학문간 상호매체성에서 선회하여 현대예술에 지대한 영향을 미친 청기사파 예술가들의 자필 텍스트를 조명하고자 하는 것이다. 『노란 올림』은 칸딘스키 회화의 화성론적 실험을 넘어 공연적 차원으로 넘어간 새로운 성격의 예술극으로 플롯이나 구체적 사건이 부재한 급진적 극대본이다. <푸른 말>로 유명한 마르크는 새로운 예술의 시대적 사명이 ‘낡고 조직된 힘에 맞선 투쟁’이라 선언하며 독일의 ‘비조직화된 야수’이기를 자처했다. 물질문명 시대에 예술을 위한 투쟁에서 마르크와 칸딘스키는 정신적 이념으로 무장하고 낡고 조직된 힘에 예술로써 맞서고자 하였다. 이는 결과적으로 문명비판과도 맞닿는 야수적 감성인바, 칸딘스키의 경우 플롯을 통한 서사론적 무대극에서 벗어나 색과 형태, 음악과 동작으로써 무대 위에 독자적인 가상의 회화론을 창출하였다.

[Abstract]

## Kandinsky's *The Yellow Sound* and *The Blue Rider Almanac*

Shin, Sungyup (Chonnam National University)

This paper attempts to examine the art theory of the Blue Rider by analyzing Franz Marc's essay; "*Die 'wilden' Deutschlands*" and Kandinsky's *The Yellow Sound* in the almanac of *der Blaue Reiter*. The purpose of this study is to turn from the color study of Expressionism and to develop a literary lyric of the Blue Rider, which had had a profound influence on modern arts.

*The Yellow Sound*, or *der Gelbe Klang* in German, is a new experimental genre of art that has moved to a performance level beyond Kandinsky's constructional painting. In other words, it can be said to be a scenario script that combines painting, music, dance and literature on a stage. The script is a kind of scientific stage experiment that has oriented a successive effect on impression, improvisation and composition in Kandinsky's paintings. Marc declared in *Die "Wilden" Deutschlands* that the new art's epochal mission was "a struggle against old and organized power and claimed to be Germany's unorganized wild." In the struggle for the new era of art, they tried to confront old and organized forces armed with the spirit of art. This is a also wild sensibility of the Blue Rider that touches the criticism of civilization. Marc and Kandinsky created their own paintings and fully conveyed their talents as writers.

**[Keywords]** Kandinsky, Marc, wild, the Blue Rider, the Yellow sound

논문투고일: 2023년 02월 17일 / 논문심사일: 2023년 04월 03일 / 게재확정일: 2023년 04월 21일

**[저자연락처]** syshin38@gmail.com