

나치즘의 표현주의 춤에 대한 인식 변화

- 바이마르 공화국에서 제3제국까지

박 성 혜*

I. 서론

II. 바이마르 공화국과 제3제국의 몸 인식

III. 나치즘과 춤

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

1. 들어가며

본 연구의 시작은 단순했다. 표현주의 무용가였던 독일의 무용가들, 예를 들어 루돌프 폰 라반(Rudolf von Laban)과 마리 뷔그만(Mary Wigman) 같은 독일 무용가들의 활동이 독일 내에서 갑자기 중단된 이유에 대한 궁금증에서 시작되었다. 일반적으로 알려진 것은 라반의 경우 독일에서 활동을 하다가 1937년 영국으로 건너가 사망할 때까지 그곳에서 활동했다는 것, 마리 뷔그만 역시 왕성한 활동이 갑자기 축소, 사라지는 경우였기 때문이다. 공교롭게도 이들의 활동에 이러한 변화를 보인 시점은 독일 나치(Nazis)¹⁾ 정권의 시대였다는 공통점을 가지고 있다. 또한 독일의 또 다른 표현주의 무용가인 쿠르트 요스(Kurt Jooss)도 1933년 영국으로 건너가 그곳에서 활동하다가 1949년에 독일로 다시 귀국한다. 이렇게 20세기 초엽의 독일에서 활동하던 무용가들의 행보를 관찰하다보면 이들이 활동하다가 변화를 보이는 시기는 공교롭게도 나치 정권이 독일을 장악하고 있던 제3제국의 시기라는 점이 발견된다. 이런 이유로 자연스럽게 독일 표현주의 무용가들과 나치정부와의 관계성에 주목했다. 따라서 본 연구는 독일에서 나치즘(Nazism)이 태동했던 시대의 춤에 관한 인식을 살펴봄으로써 춤을 둘러싼 정치, 사회, 문화적 연계성을 파악해봄에 그 목적이 있다. 이는 오늘날 예술과 정치의 상관관계에 관한 연구는 일반화되어 있고 이에 춤과 정치, 혹은 더욱 좁은 의미에서 정부가 주도하는 정책과 과제 수행에 있어 무용예술의 변화와 발전 추이가 어떻게 진행되는지를 모색하는 연구가 일반화되고 있다. 이에 본 연구는 과거 독일에서 나치가 등장한 바이마르 공화국(Weimarer Republik) 시절부터 나치 정부의 몰락인 제2차 세계

* 단국대학교 무용학과 강사, gissell@naver.com

1) 독일민족사회주의노동당(Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei: NSDAP)의 멸칭이다.

대전의 1945년까지를 주목한다.

이러한 연구의 배경에는 첫째, 독일의 대표적인 무용가인 동시에 표현주의 무용가였던 루돌프 폰 라반, 마리 뷔그만의 활동이 중단되었다는 것은 개인적인 예술 활동의 중단이라는 차원 뿐만이 아니라 독일 내에서의 표현주의 춤들의 전면적 중단을 의미한다. 따라서 나치의 표현주의 춤에 대한 태도에 관한 의문을 풀어나감으로서 표현주의 춤에 관한 이해에 도움이 될 것으로 사료된다. 두 번째로는 나치즘과 춤의 관계를 통해 예술과 정치의 상관관계를 파악해보고자 함이다. 예술이 정치와는 상관이 없는 별개의 세계가 아닌, 즉 예술을 둘러싼 사회와의 관계 속에서 규정되고 변화하며 심지어 발전하거나 반대로 탄압받거나 소멸되는 경우를 인지하여 이를 토대로 긍정적 발전 방향을 모색해 보고자 한다. 따라서 본 연구의 배경에는 정치적 판단과 결정에 의해 예술이 어떻게 당위성이 규정되는지를 구체적 실례를 통해 이해봄에 있다. 이를 위해 본 연구에서는 나치가 가지고 있던 몸에 대한 인식, 아울러 문화예술에 대한 정치적 판단에 주목하고자 한다. 따라서 본 연구의 시기적 제한을 나치즘이 등장한 바이마르 공화국 시대에서 제2차 세계대전의 독일 패망 시점인 1945년에 국한한다.²⁾ 아울러 본 연구가 이 시기를 주목하는 이유는 단순하게는 나치 정당의 출현과 몰락이라는 것 외에도 당시 정치, 경제, 문화적으로 교류가 많았던 일본의 신무용가들 대부분이 이 시기의 독일 유학을 통해 일본과 한국에 서양 춤을 소개했음에 기인한다. 이는 역으로 한국 신무용에 큰 영향을 미친 일본무용가들의 족적을 따지면 그 원류는 독일이었다는 점에서 한국창작춤에 지대한 영향을 미친 표현주의 춤에 대한 포괄적 이해도 포함된다. 당시 유럽 전역에 걸쳐 광범위하게 등장한 표현주의 춤은 독일에서 특히 활동이 활발했고 당시 이러한 춤들은 일본을 통해 일제 강점기 시대의 한국에 그대로 전파되어 신물문과 서구적 예술로 이해되어 오늘에 이르기 때문이다. 마지막으로 시기적으로 바이마르 공화국 시절부터 나치 정당이 일당독재의 행로를 걷기 시작한 제3제국 시절 까지 문화예술에 관한 다양한 정책들이 정당 내의 하위 조직을 이용해 지속적으로 진행되어 왔기 때문이다. 아울러 바이마르 공화국 시절에 진행된 다양한 문화예술 유산이 어떻게 제3제국에 이르러 단절되고 퇴락했는지를 비교하고 파악하려면 두 시대, 바이마르 공화국 시절과 제3제국의 시기를 함께 다루어야 한다는 판단에서이다. 따라서 본 연구는 나치가 가지고 있었던 몸에 관한 인식과 정책이 어떻게 바이마르 공화국을 거쳐 제3제국으로 이행되면서 변화되는지에 주목한다. 이를 위해 나치의 예술 정책과 더불어 몸에 관한 인식, 독일에서 진행되었던 당대 문화예술 중에서도 춤에 대한 입장과 견해를 본격적으로 살펴보고자 한다.

2. 선행연구

국내 연구 중 제3제국의 등장과 정부 수립과 연관된 음악, 건축, 미술, 영화, 심지어 축제에 관한 연구는 존재하나 춤과 관련된 연구는 많지 않다. 그러나 연관 지으려면 현대무용가 라반과 나치의 협력 관계를 연구한 권혜인의 연구(2018)가 있다. 라반을 비롯해 제3제국 전후의 독일을 대표하는 현대무용가인 라반의 제자이면서 대표적인 표현주의 무용가인 마리 뷔그만과 쿠르트 요스에 관한 연구도 존재한다. 반면 독일 표현주의 춤에 관한 연구는 매우 활발한데 이는 이미 언급했듯이 20세기 초반에 형성된 독일

2) 제1차 세계대전 패망 이후 1919년 바이마르(Weimar) 헌법을 제정하여 18개 공화국으로 구성된 연방공화국임을 선포하고 국가 재건에 주력한다. 하지만 아돌프 히틀러(Adolf Hitler)가 이끄는 국가사회주의 독일노동자당(NSDAP)이 1933년 선거에 승리하자 이를 계기로 제3제국을 선포되면서 역사 속으로 사라진다.

과 일본과의 정치적 문화적 밀착관계에서 파생한 영향력을 한국창작춤에서 찾아볼 수 있기 때문이다. 한국창작춤에서 쉽게 찾아볼 수 있는 표현주의적 요소와의 연관성은 독일에서 유학한 대부분의 일본무용가들이 일본 신무용의 주류를 이루었다. 그러한 그들의 특징은 일본으로 귀국하여 유럽의 신문물의 일환으로 소개한 창작 활동 외에도 무용교육에 중요성을 강조하면서 스스로도 직접 참여했기 때문이다. 이러한 영향으로 독일 무용교육과 일본 무용교육의 연계성이 한국 무용교육에서 찾아볼 수 있다. 이러한 배경으로 진행된 연구 중에서 임해자(2002)의 연구는 독일 표현주의 춤과 한국창작춤의 직접적인 연관성을 밝혔고, 문애령(2003)은 표현주의 현대무용의 국내 도입 과정을 독일의 노이에 단스(Neue Tanz)와 일본 유학 한국 신무용가들에서 찾고 있었다. 연구자 손각중(2006)은 이를 더욱 확대해 미국과 독일에서 진행된 표현주의 무용이 한국무용에 나타난 경향을 연구하였다.

본 연구와 동일한 시기에 나타난 독일의 민족주의에 입각해 자신의 무용세계를 구축한 박영인(쿠니 마사미:邦正美)을 연구한 손옥주(2017)의 경우 나치 정부 치하의 제3제국 상황을 반영하면서 ‘식민대상의 자기 재현’³⁾의 결과물로 그의 예술세계를 이해하고 있었다. 이는 나치가 전면에 내세운 민족주의의 강화와 밀접한 관련이 있다. 민족주의 외에도 나치는 스스로가 자신들의 정당의 정체성에 관하여 대외적으로 천명한 사회주의적 입장에 노동자보다는 중산층을, 좌파보다는 반(反)볼셰비키에 주력한 우파적 성격이 강했기에 본 연구는 민족주의에 입각한 극우 우파가 바라본 춤에 관한 연구이다. 그런 차원에서 국내 무용 연구에서 이희나(2017), 신혜조(2016), 양민아(2015)의 소비에트 발레의 연구와 중국공산당 혁명 이후의 중국현대무용 연구한 이애순(2002)처럼 사회주의나 좌파 성향의 정권의 무용이론 연구는 존재해도 반대의 경향인 우파정치 세력과 무용예술의 관계성을 조망한 연구는 매우 미비하다는 점에 주목한다. 이외에도 춤과 정치와의 관계에 관한 연구로는 송병록, 정미송(2007)은 예술과 정치의 불가분의 관계성을 밝히고 있으며, 김채원(2018)은 1980-1990년대 국내 대학가에서 추어진 시국춤을 연구하여 춤이 가지고 있는 정치적 저항의지를 조망하였다. 본 연구는 역사적 사실에 근거한 문헌연구이며, 이를 위해 당시의 시대적 배경과 정치적 상황을 살펴볼 수 있는 연구를 토대로 진행하였다. 또한 본 연구 분야인 무용뿐 아니라 당시의 문화예술의 상황을 인지할 수 있는 다양한 분야를 포괄적으로 살펴본은 물론, 1919년부터 1945년까지의 독일 문화, 정치, 사회를 전반적으로 아울러 이해의 폭을 넓히고자 하였다.

II. 바이마르 공화국과 제3제국의 몸 인식

1. 나치즘 등장 시대의 배경

나치즘에 관한 보다 근본적 이해를 돕기 위해서는 나치즘 등장 이전의 독일의 근대사를 살펴봄이 필요하다. 민족우월주의, 제국주의, 반사회주의 사상을 중심으로 극우 정권의 창출에 성공한 나치 정권은 제2차 세계대전의 발생의 원인인 동시에 600백만 유태인 학살의 주역이기도 하다. 이러한 극단적 모습을 보인 나치 정부 수립이 어떻게 20세기 초반에 국가적 합의에 의해 창출되었는지를 이해하기 위해서

3) 손옥주(2017), 자기민족지적 응시-박영인의 작품에 나타난 조선무용의 재발견, 『인문연구』 81, p.290.

는 20세기 전후의 독일 근대사에 관한 이해가 요구된다.

20세기 전후의 독일은 서유럽과는 다른 속도의 근대화의 속도를 보인다. 1871년 선포된 제2제국의 시대를 거치면서 독일은 비로소 연방으로 구성된 국가의 모습을 띠게 된다. 이른바 근대적 의미에서 통일 독일의 모습을 갖추기 시작한 독일은 산업화와 맞물려 본격적인 근대화가 부르조아 계급을 중심으로 진행된다. 통일된 독일은 비록 연방의 형태였지만 이웃 강대국인 프랑스나 영국을 모델로 강력한 중앙 집권제를 시도한다. 이는 프랑스로 대표되는 서유럽에 비해 중부유럽은 느슨한 형태의 연방 형태로 지속되는 동안 시민국가로서의 모습을 제대로 갖추지 못했다는 판단과 더불어 “통일이 지연되어 정치적 후진성에 대한 조급함”⁴⁾도 주요 원인이었다. 또한 제1제국(신성로마제국 962-1806)의 영광과 정통성에 관한 아련한 미련과 제1제국의 멸망에 대한 아쉬움도 포함된다. 이러한 이유로 독일은 제대로 된 민족국가로의 건설에 대한 필요성이 강력하게 제기된다. 독일의 시급한 근대국가로의 이행에서 비롯된 비스마르크의 철권정치의 등장은 당시 정치적 상황을 그대로 반영한 것으로 평가되지만 이 역시 강경한 정치란 이유로 1888년 빌헬름 2세에 의해 해임되면서 종결된다. 이후 독일은 제국 건설의 기치 아래 다른 국가의 식민화와 자국의 근대화가 본격적으로 진행된다. 이러한 독일의 급속한 성장은 계속해서 제1차 세계대전으로 이어졌지만 패망 이후 제2제국은 소멸된다. 이후 등장한 바이마르 공화국 시대에서도 독일의 근대화와 선진화는 국가적 사명이자 당면 과제였다. 하지만 1차 세계대전 패망 이후 독일 정부에 과징된 엄청난 분담금은 이후 독일 경제를 파국으로 몰았다. 인플레이션과 대량의 실업은 사회적 혼란을 야기했고 제국 열강들 사이에서 점차적으로 뒤쳐진다는 사회적 불안감을 안고 있었다. 이후 등장한 나치 정권의 우경화는 당시 독일의 이러한 사회적 불안감에서 기인한다. 나치는 바이마르 공화국 초기에 창단하여 정당활동을 통해 1933년 선거를 통해 집권에 성공한다. 이후 1945년 제2차 세계대전의 패망으로 나치 정권이 사라질 때까지 독일은 히틀러가 이끄는 제3제국 정권 하에 놓이게 된다.⁵⁾

2. 독일 근대화와 몸

뒤늦게 구성된 시민국가는 게르만 민족주의라는 신화가 요구되고 이에 “내적 통일성을 확보해 가는 과정에서 확립한 대표 이념(leading idea)”⁶⁾으로 게르만(German) 민족에 의한 근대 국가 형성에 주력한다. 이러한 독일이 필요한 내적 통일성은 민족주의로 모아진다. 독일은 선진화된 근대 국가의 시민으로서 갖추어야 하는 미덕으로 건강한 신체가 등장하는데 이는 다른 국가적 이데올로기로 정부가 주도하는 주요 정책으로 등장된다. 이러한 정치적 필요에 의해, 제국 건설에 필요한 강력한 사회적 결속력이 요구된다. 독일 제국의 선진화라는 당면 과제와 공명심은 당시 일반 시민들 뿐 만이 아니라 지식인과 지배층에도 팽배해 나치 정권의 탄생에 원인이 된다. 따라서 나치가 주도한 정책과 지배 원리가 몇몇의 열성적인 나치 당원들과 히틀러를 중심으로 진행되었다는 관점보다는 당시의 독일이 처한 특수한 사회적 배경 속에서 암묵적으로 합의된 결과라는 점을 인지해야 한다. 이러한 당시의 정치, 사회적 환경 속에서 독일의 근대성은 확립되었고 20세기에 진입하는 ‘선진 조국’ 독일이 갖추어야 하는 의식이 강력하게 작동한다. 그중 국가에 대한 역사성의 강조, 민족적 유대감의 필요성이 강화되면서 1933년 일당독재에 성

4) 백용기(2016), 독일 국민 의식의 형성과 나치의 민족 이데올로기, 『신학과 사회』 30(2), p.214.

5) wikipedia, History of Germany, <https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Germany, 2019. 2. 9.>.

6) 박용희(2007), 근대 독일 역사학의 민족사 기획-형성에서 해체로?, 『한국사학사학회』 16, p.191.

공한 나치는 1934년 이후로는 바이마르 공화국의 연방을 의도적으로 거부하는 경향이 짙어진다. 국민들이 바라는 독일의 제국건설이라는 당면과제는 반대로 나치 정부에 대한 기대로 증폭되면서 한편으로는 정치적 우경화를 포함하여 문화예술에 관한 기본적 태로의 변화로 이어진다. 우경화의 극단적 모습인 파시즘은 “신비주의적이고 야민적인 방식으로 이른바 토착적 전통을 격찬했는데”⁷⁾ 민족주의로의 지나친 경도는 인종주의와 우월주의가 결합하면서 게르만민족 제일주의로, 그리고 독일 제국의 우월성으로 드러난다. 그중에서도 시민 사회의 덕목들 중 신체에 관한 새로운 견해와 정책, 그리고 그 안에서 춤은 비슷한 시기의 서유럽과는 다르게 진행된다.

근대화로의 진입이 본격화되면서 독일은 시민국가, 제국의 완성을 위해 새로운 자아의 육성이 요구된다. 특히 지금까지 무시되고 외면했던 신체에 대한 견해에 커다란 변화가 시작된다. 이전의 중세 시대의 신체는 금욕의 대상이었으며 등한시되어 고통 받는 신체였다면 근대화의 길목에서의 신체는 인간성에 대한 각성, 자유주의적 실천으로의 몸이 강화된다. 그리고 이러한 변화의 전조는 바이마르 공화국 시절 등장한 다양한 운동들, 그중에서도 조국의 강토를 다시 인식한다는 민족 지향적 운동과 실천적 모색으로 직접적인 체험 운동이 일어난다. 일례로 ‘철새(Wandervogel)운동’으로 불리는 운동이 대학을 중심으로 청년들의 조국 순례, 자유주의적 체험 활동으로 진행된다. 이는 다시 “1913년에 새로운 통일 연맹인 ‘철새운동연맹(Wandervogel, Bund fuer deutsches Jugendwandern e.V.)’으로 창설⁸⁾되어 느슨한 근대적 차원에서의 국가의식 강화와 다소 낭만적인 조국 강토에 대한 직접적 체험으로 진행된다. 이와 함께 위생적이고 단련된 건강한 신체에 대한 강조는 이지적일 뿐 아니라 합리적이고 교양있는 현대인의 표상으로 떠오른다. 이는 교육활동에 편제되어 구체적이고도 체계적 활동으로 학교교육이라는 제도권으로 편입된다.

이러한 움직임들은 바이마르 공화국과 제3제국의 나치정권의 정치적 동맹국이었던 근대 일본을 거쳐 당시 일제치하에 있던 당시의 조선에도 그대로 전달된다. 서구식 교육 시스템과 교육과정의 일제에 의해 개혁된 신교육의 일환으로 당시 근대적 교육 방법 중 하나로 이식된다. 이러한 면면은 오늘날 한국의 청소년 교육 제도에 편재되어 있는 소풍이나 국토순례 프로그램이 그 흔적으로 남아 있다. 청소년들의 직접 경험을 통해 조국사랑, 애국심 고취, 국토와 국가의 일치, 민족성과 역사성 확인, 공동의 경험과 기억을 통한 공동체 조성이라는 이념을 몸으로 체험하게 함으로 국민의식을 강화하고 있다.

독일의 본격적인 근대화라는 의미를 내포하고 있는 바이마르 공화국 시대와 나치 정부가 이끌었던 제3제국 시대(1934-1945)의 몸의 인식은 대상화, 물질화, 정량화되는 몸으로 전이된다. 이에 대한 상징적 사건이 바이마르 공국의 후원으로 설립된 바우하우스(Bauhaus)학교의 건립이다. 대표적 예술가인 오스카 쉴레머(Oskar Schlemmer)와 같은 경우 신체성을 내적 표현성보다는 외적 조형성에 보다 강조하여 신체의 기계적 법칙을 파악하고자 한다. 하지만 무엇보다도 중요한 변화는 신체에 대한 기능성을 강화하고 이를 정량화하기 위해 일종의 표준화 작업까지 진행했다는 점이다. 또한 학교교육의 정식 교과로 채택된 체육교과에 체조가 정식으로 포함됨으로 효율적 신체훈련 및 강화로 근대적 몸으로 육성을 적극 꾀한다. 독일 바이마르 공화국 시절 이러한 몸에 관한 개념들은 에밀 자크-달크로즈(Émile Jaques-Dalcroze)의 음악과 신체의 연관성을 강화하는 유리드믹스(eurhythmics)로 나타난다. 유리드

7) W. 라이히(1997), 『파시즘의 대중심리』, 황선길(역)(서울: 그린비출판사, 2014), p.333.

8) 백용기(2016), p.196.

믹스는 좋은 음악과 리듬을 두뇌에 연관 지어 교육하는 일종의 교육법이다. 그가 제안하는 이론에서 리듬은 음악뿐만 아니라 모든 예술의 기초이며 원동력이라고 생각했고,⁹⁾ 음악을 귀로 듣는 것이 아니라 귀와 눈으로 듣고 보고 머리로 이해하며, 몸을 표현하는 과정 중에서 창의성과 표현력, 집중력 등 사회성을 연마하는 유익을 줌으로써 이전과는 다른 새로운 통합적 교육 철학을 제시했다. 이러한 표현성 강조, 개인의 직접적 경험과 예술의 교육적 방법론으로 제시하는 것은 그에게 지대한 영향을 받은 라반에게 그대로 반영된다.

바이마르 공화국 시절 몸에 대한 인식의 변화는 무용과 관련되어 표현주의 춤으로 구체화된다. 위에서 언급한 라반의 등장은 당시 독일의 이러한 변화의 추이를 그대로 반영한다. 바이마르 공화국이 비록 패전국이라는 결과로 심각한 경제적 파탄에 힘든 시기를 겪었지만 문화예술로는 나름의 황금시대를 이룩한 시대였다. 그중에서도 표현주의는 이를 단순히 무용에 국한된 것만이 아니라 미술과 문학 등 문화 예술 전반에 걸쳐 진행된 바이마르 심지어 짧은 역사를 가진 신생 예술인 영화에서도 커다란 영향력을 행사한다. 하지만 1933년 나치 정권이 수립되면서 제3제국으로 진격하는 독일에서의 문화예술은 이전과는 다른 변화를 맞이한다.

3. 예술로 분화되는 몸

근대 독일 제국 건설이 시급한 상황에 새로운 몸에 대한 인식은 근대화의 일환으로 대두된다. 그런 차원에서 당시 독일이 가지고 있었던 몸에 대한 인식의 변화를 보이는데 그중 가장 큰 변화는 체조와 춤의 분리이다. 근대적 몸은 건강, 위생, 보건의 주체이자 대상이었고 이에 대한 인식으로 독일 국민의 신체는 건강 증진과 효율적 관리를 위해 조직화되는 대상이었다. 효율적인 관리를 위해 세대별, 지역별 조직화는 물론이고 학교교육의 일환으로도 진행되는 체조 프로그램은 빠른 성과를 확보할 수 있었고 체계화가 용이했다. 이러한 학교교육의 일환으로도 진행되는 체조 프로그램은 빠른 성과를 확보할 수 있었고 체계화가 용이했다. 이러한 학교교육의 일환으로 체조가 널리 보급되고 권장된다. 체조의 경우에는 신체 훈련으로 특별한 시설보충이 따르지 않는다는 점, 훈련과 전달이 단순하여 프로그램으로 환영받았고, 특히 실내에서도 할 수 있다는 점에서 여성의 신체 강화 및 교육으로 적절한 운동으로 환영받았다. 실제로 1930년까지 ‘독일 체조협회(Deutsche Gymnastik Bund)’에 등록된 9만 명의 회원 중 8만 5천명이 여성이었다.¹⁰⁾ 제국으로의 진입과 민족주의적 각성, 그리고 궁극적으로 구축해야만 하는 유토피아적 삶에 있어 건강하고 깨끗한 여성의 몸으로 가는 수단으로 체조는 적극 권장할만한 프로그램인 동시에 대중적으로도 큰 인기를 얻었다. 따라서 체조 중에서도 맨몸으로 하는 운동, 그리고 음악에 맞춰 진행되는 리듬체조는 율동성을 띠었다. 따라서 움직임을 더욱 효율적으로 수행할 수 있다는 점과 더불어 음악을 함께 사용한다는 이유로 여성적인 성격이 강화되었고, 바로 이러한 이유로 여성들에게 적합한 프로그램으로 각광받는다.

이 시기에 체조교사로 활동했지만 움직임에 관한 여러 사람들의 견해는 체조를 분화시키는데 결정적으로 작동한다. 가령 리듬체조의 창시자로 알려진 루돌프 보데(Rudolf Bode)¹¹⁾가 음악을 전공했지만

9) 문연경(2006), 라반의 무용과 달크로즈의 유리디믹스 연구, 『한국스포츠리서치』 17(6), p.346.

10) Marion Kant(2011), The Moving Body and the Will to Culture, *European Review* 19(4), p.590.

11) Rudolf Bode(1881-1970), 리듬체조의 창시자로 원래는 라이프치히 음악원 출신의 피아니스트였지만 음악적 요인을 강조하는 체조에 더 관심을 가졌다. 달크로즈 학교에서 교사로 활동하다가 이후 1911년 보데 리듬체조학교(Bode School for Rhythm Gymnastics)를 설립한다.

체조교사로 활동하면서 움직임에 음악과 기구의 사용을 보다 강조하여 리듬체조를 완성했다면 라반은 움직임을 윤무(輪舞, Reigen Tanz)로 보면서 리듬감 있는 공간의 탐사의 태도로 몸을 바라본다. 라반의 이러한 견해는 그의 스승인 달크로즈의 유리디믹스에서 보여지는 ‘음악의 시각화’로 바라본 몸의 움직임에서 한 단계 앞선 진일보한 견해였다. 달크로즈는 같은 음악을 사용하더라도 신체 강화를 목적으로 하는 생리적 측면으로의 체조보다는 몸이 속한 공간에서 작동하는 리드미컬 감각의 각성, 에너지 등에 더욱 집중하면서 보데와는 다른 견해를 보인다. 여기에서 한발 더 나아가 라반은 체조와 춤이 분리되면서 예술로써 춤이 독립되는 다른 영역임을 제안한다. 물론 출발선이 모두 체조라는 점에서 라반은 체조와 춤이 본질적으로는 매우 유사하며 구분하기가 모호하다고 자신의 저서 『체조와 춤(Gymnastik und Tanz)』(1926)에서 스스로 밝히고 있다. 그럼에도 불구하고 그는 춤이 보다 예술적 형식을 갖추면서 새로운 정신적 영역으로 진일보하는, 단순히 물리적 경계를 뛰어 넘는 영역이라고 주장한다. 따라서 춤은 높은 수준의 예술인 동시에 체조가 할 수 없는 것을 표현하는 주체로 바라보면서 단순히 신체적 한계를 도전하는 물리적, 기능적 영역에서 머물기 보다는 인간의 정신세계를 탐구하고 내면에 보다 집중하는 예술성을 강조한다.

체조에서 춤으로의 독립적인 분화에는 달크로즈와 라반에게 공부한 마리 뷁그만의 활동이 주효했다. 달크로즈가 설립한 학교에서 체조교사 자격증을 취득한 마리 뷁그만은 졸업 후, 학교에서 체조 교사로 활동하면서 대중성과 예술성에 관한 다양한 실험을 적극 모색한다. 그녀는 체조교사로 활동하는 동시에 카바레나 클럽에서 행해지는 대중적으로 인기가 있는 춤에 대한 문화적 배경과 가치에 대해서 관심을 가지면서 한편으로는 아방가르드한 실험적 작업에도 적극적으로 탐색했다.¹²⁾ 마리 뷁그만 자신도 초기 활동 시기에는 체조 교육과 무용교육을 구분하지 않고 병행하여 교육했지만 이내 춤이 가지고 있는 고유한 예술성에 보다 집중한다. 그녀의 이러한 태도의 변화와 이에 입각한 예술적 창작활동은 당시 체조와 무용이 모호했던 상황에서 분리로 구체화되는데 일조한다. 그녀는 무용이 체조와는 근본적으로 다른 성격을 가지고 있다는 점을 주장한다. 음악에 맞춰 운동하는 체조는 효율성과 적극적 동기부여를 제공한다라는 차원에서 긍정적이었지만 마리 뷁그만은 움직임에만 국한하지 않고 특정한 주제를 몸으로 표현하는 표현주의적 입장을 견지한다. 그녀의 움직임은 단순히 음악에 맞춰 움직이는 것에서 벗어나 인간 이면 의당 가지고 있는 감정 이입의 충동은 춤에서도 적극적으로 그대로 드러낸다.

그녀의 이러한 태도는 당시 독일을 중심으로 전개되던 표현주의와 결합하여 무용에서도 표현주의적 견해를 반영하는 무용창작 활동이 진행된다. 그녀의 안무 데뷔작인 「마녀춤(Witch Dance)」(1914)에서 기존의 무용예술인 낭만발레나 고전발레에서 추구하는 여성적인 아름다운 신체의 아름다운 구현보다는 개인의 감정적 상태와 몸을 통해 내적 경험을 극대화하는 것에 초점을 맞추었다.¹³⁾ 작품 「마녀춤」은 무용수의 신체를 의도적으로 괴기스럽게 구부리거나 그로테스크한 극적인 분위기를 극대화하는 것에 보다 집중한다. 마리 뷁그만의 혁신적 실험은 1920년대에 진입하면서 표현주의 춤으로의 대표성을 획득한다. 이는 마리 뷁그만이라는 개인적인 안무가의 탄생이라는 의미도 있지만 한편으로는 본격적인 근대 사회를 맞이한 독일의 20세기로의 진입을 상징한다. 그녀는 무용을 남성 중심의 집단적 작업 과정을 거

12) Jiyun Song(2007), Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch?, *Forum for Modern Language Studies* 43(4), p.431.

13) A. Kolb(2009), *Performing Femininity: Cultural History and Literary Imagination*(Peter Lang AG, International Academic Publishers 48), p.145.

쳐야 하는 발레와는 다르게 여자라도 새로운 미학적 견해가 추대되는 예술 창작으로 가능성을 연 동시에 서사성이 강조되는 발레처럼 재현의 구현보다는 ‘정신적 현실을 상징적으로 표현하는 미학적 충동’¹⁴⁾으로서의 예술로 표현주의 춤을 제시한다. 이제는 무용이 체조가 아니라 예술의 독립된 장르의 하나로 근대화에 성공한 독일의 문화예술의 성과로 자리한다. 마리 뷔그만의 춤은 진정한 현대예술로 예술적, 사회적 성과를 얻는데 성공한다. 이는 바이마르 공화국 시대에 등장한 ‘신여성(New Woman)’으로 새로운 여성상을 제시한 사건이기도 했다. 그녀의 춤은 마치 체조처럼 고도로 구조화된 춤인 동시에 “바이마르 시대에 내재된 과학적 합리성과 기술적 진보의 언어를 모방”¹⁵⁾한 춤으로 평가 받는다. 그녀의 춤은 신비롭고 당시로는 중요하게 다루어지지 않았던 여성주의적 성격이 강하며 바이마르 시대가 요구하는 새로운 여성상을 제시했을 뿐 아니라 독립된 여성 예술가로 표현주의 춤의 새로운 가능성을 열었다. 그녀의 춤은 “어떤 고정관념이나 가치 체계에 의해서가 아니라 스스로 행한 경험의 산물로 스스로의 모습을 구성하고 있다. 뷔그만은 실존적 인물로 스스로의 운명을 스스로 구현하는”¹⁶⁾ 주체로 본격적인 현대무용으로 진입했음을 상징했다.

III. 나치즘과 춤

1. 제3제국과 라반, 그리고 뷔그만의 관계

나치는 자신들의 이데올로기를 구현할 목적으로 춤을 바라보았고 관료주의자들의 전체주의적 관점에서 춤을 다루었다. 그들은 검열과 수정을 지도와 관리라는 이유로 자행했고 이 과정에서 수많은 작품들이 강제로 파손되었으며 수많은 예술가들은 추방, 투옥, 활동금지를 당했다. 공개적으로 나치와 비판적인 관계였던 독일 무용가 쿠르트 요스(Kurt Jooss)는 1933년 일찍이 독일을 떠나 영국에 정착했다. 하지만 이내 바이마르 공화국 시절부터 나치와 협력적인 관계를 유지했던 라반과 뷔그만 역시 나치와의 관계가 서서히 멀어지기 시작한다. 1933년 나치 정부가 지시하는 대로 자신의 무용단에서 활동하는 유대인 무용수들을 해고하고, 베를린 올림픽과 같은 국가적 문화예술 활동에 기여했지만 라반과 뷔그만이 추구하는 표현주의 예술은 본질적으로 나치와 협력적인 관계를 유지하는 것에는 한계가 있었다. 특히 나치는 1936년 베를린 올림픽 이후 이들의 작업에 비판적인 시각을 보이기 시작한다. 특히 라반의 경우, 헝가리 출신의 이민자라는 신분 역시 긍정적으로 작동하지는 않았다. 비록 1935년 독일 정부로부터 독일 국적을 받았지만¹⁷⁾ 나치 정부가 주장했던 순혈주의에 입각한 이민자 탄압 정책이 라반에게 결코 유리하지 않았다. 1937년 라반은 나치 정부로부터 추방 명령을 받았고 마리 뷔그만은 문화선전부 장관인 괴벨스와 그의 스태프들에게 자신이 독일인으로서의 국가적 신념의 헌신을 강조하는 증언과 호소를 통해 깊은 인상을 남겨 겨우 추방을 면한다.¹⁸⁾ 그럼에도 불구하고 독일인이었던 뷔그만 역시 베를린 올림픽

14) 조주연(2017), 『현대미술 강의-순수 미술의 탄생과 죽음』(파주: 글항아리), p.44.

15) B. Hales(2010), Mediating Worlds: The Occult as Projection of the New Woman in Weimar Culture, *German Quarterly* 83(3), p.323.

16) 김말복, 이지원(2014), 20세기 초엽 독일 현대춤에 나타난 실존적 의미와 해석, 『무용예술학연구』 47(2), p.49.

17) 권혜인(2018), 무용가 라반과 독일나치정부의 협력관계 연구-1933년부터 1937년까지 독일에서의 활동을 중심으로, 『무용역사기록학』 48, p.19.

이후 점차 자신의 활동을 제한 받기 시작해 이후로는 자신의 무용단 운영 정도로만 활동이 국한된다.

라반과 뷁그만의 나치 정권의 협조와 동조한 행위는 역사 속에서 명확하게 드러나고 있었지만 전후 독일에서 이들의 행적에 대해 공식적인 비판과 처벌을 받지 않는다. 그 이유로는 첫째, 그들을 따르는 제자들에게 의해 암묵적으로 은폐되거나 침묵을 지키는가 하면 오히려 두 사람이 이룩한 예술적 성과만을 강조함으로써 자연스럽게 독일을 대표하는 표현주의 안무가로 추대되었다는 점이다. 두 번째로는 연합군의 1944년 베를린 대공습으로 인해 당시 독일연방문서보관서에 보관되어 있던 제국국민계몽선전부(Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: RMVP)의 문서들 대부분이 사라졌다는 점이다. 따라서 이들의 친나치적 행위는 두 사람과 추종자들이 사망한 이후에 포츠담(Potsdam)이나 코브렌츠(Koblenz), 베를린의 다른 곳에 보관되어 있던 문서, 생존자들의 기록에 의해 서서히 밝혀진다.¹⁹⁾ 세 번째로는 나치 정권이 선거에서 승리한 1933년 이후 본격적으로 진행된 여러 무용가들에 대한 정치적 탄압에 의해 라반과 뷁그만 역시 결국에는 이용만 당하고 버려진 존재라는 점이다. 두 사람 모두 독일 바이마르 공화국 이전부터 독일 무용을 대표하는 안무가인 동시에 바이마르 공화국 시절에 등장한 나치와 우호적 관계에 있었음에도 불구하고 히틀러의 권력이 강해질수록, 그리고 전쟁이 본격화되자 이내 그들의 활동은 불가능하게 된다. 이후 표현주의 무용가들 대부분이 나치에 의해 예술적 활동이 전면 금지당하면서 나치가 제안하는 새로운 문화적 견해에 추종하는 예술만이 인정되는 제3제국 시대가 도래 한다. 이는 결론적으로 표현주의 춤과 제3제국은 결코 함께할 수 없는 미학적 한계가 존재했기에 이들의 관계는 이내 내 종말을 고한 셈이다.

2. 제3제국의 춤 인식

1919년부터 1933년까지의 바이마르 공화국 시대의 성과는 본격적인 자유주의 사상과 근대성이 결합하여 독일 특유의 문화적 유산으로 산출한 다양한 시도들, 그 자체였다. 하지만 히틀러의 등장으로 시작된 제3제국은 예술에 관하여, 그중에서도 무용에 관해서는 베를린 올림픽 이후 비판적이고 부정적 태도로 돌변한다. 이러한 변화의 이유로는 예술을 바라보는 나치즘의 미학적 태도에서 비롯된다. 나치는 예술을 기본적으로 쉽게 이해할 수 있어야 했기에 분명해야 하며, 아름답게거나 거룩해야 하고, 숭고함과 경건함이 동반되어야 했다. 그런가 하면 분명한 메시지가 존재해 도덕적으로 긍정적이거나 계몽적인 내용이 수반해야만 했다. 따라서 예술은 친절해야했고 대중이 이해하는 것만이 예술이었다. 따라서 추상적인 예술, 집단보다는 개인이 강조되는 예술은 탐탁하지가 않았다. 또한 보편적 인류에 보다는 민족주의가, 지식인보다는 대중이 이해하고 좋아하는 것이 바람직한 예술이었다. 이와 더불어 예술가의 자격도 중요한데, 이왕이면 이방인보다 순수한 독일인이어야 했다.

이러한 이유로 나치 정부가 주관하는 예술은 추상적이지 않으며 민족주의를 고양하고 국민들의 정신적 굳건함과 시대적 의무를 강조하는 내용의 작품들이 환영을 받았다. 일례로 1937년 정부가 주도한 '위대한 독일 예술(Grosse deutsche Kunstausstellung)'전에 출품된 작품들은 정부 당국의 검열과 시장의 우여곡절을 겪으면서 겨우 전시에 제출될 수 있었는데 '5분의 2는 풍경화였고 5분의 2는 초상화'²⁰⁾

18) L. Karina, M. Kant(2004), *Hitler's Dancers*(Bergabn Books), p.131.

19) Ibid., p.72.

20) 리처드 오버리(2004), 『독재자들』, 조행복(역)(서울: 교양인, 2008), p.507.

로 비구상 예술은 극히 제한되었다. 이러한 나치가 가지고 있었던 예술에 대한 시각은 표현주의 춤에 대해 우호적인 태도를 보이기에 한계가 있었다. 라반과 마리 뷔그만으로 대표되는 독일 표현주의 무용가들은 올림픽이나 나치 정부주관 행사에서 일정한 역할을 수행했음에도 불구하고 대중이 이해하기 힘든 예술, 모호함으로 명확한 메시지가 전달되기가 한계가 있는 예술이기에 프로파간다(Propaganda)로는 적합한 예술이 아니었다. 나치가 1933년 선거에서 승리하여 일당독재로 나아가기 이전부터 나치 정당과 밀착된 관계에 있었던 두 사람이었지만 나치가 궁극적으로 지향했던 그들만의 유토피아 구축 사업에서 표현주의 춤은 적절한 예술이 아니었다.

바이마르 공화국 시절부터 나치 정당에 협조적이었던 라반과 마리 뷔그만은 자발적으로 나치 조직의 구성원이 되고 그들의 사업에 적극 협조했지만 궁극적으로 자신들이 예술이라고 여기는 것과 나치가 원했던 예술과의 간격은 시간이 지날수록 큰 격차를 보이게 된다. 대표적으로 마리 뷔그만의 경우 1928년 나치 정당에서 주도하여 설립한 ‘독일문화투쟁동맹(Kampfbund für deutsche Kultur : KfdK)’²¹⁾이라는 조직에서 정치조직의 무용분과 위원장을 역임한다. 이 단체는 나치 정당이 활동하던 바이마르 공국 시절부터 나치의 문화 이데올로기를 생산하는 업무를 담당했다. 여기에서 나온 정책들은 구체적인 프로그램으로 개발, 전환되어 나치가 지향하는 문화예술의 선전에 적극 활용된다. 뷔그만은 나치가 제안하는 공식 직함을 받는 것 외에도 자신의 작품 활동을 통해 제3제국에 협조한다. 예를 들어 뷔그만 자신이 직접 출연한 “1935년에 발표된 군무인 「춤의 노래(Tanzgesänge)」에서 솔로 부분인 「운명의 노래(Schicksalslied)」를 나치스에 헌정”²²⁾했다. 라반의 경우에도 “1933년에는 프로이센 등지에서 무용교사들에게 독일제국문화원에 대한 설명을 위한 강연을 하였고 1935년 여름 랑스도르프(rangsdorf)에서 개최된 나치의 계몽 및 선전을 위한 무용수들의 훈련캠프와 1937년 베를린에서 열린 독일댄스페스티벌을 감독”²³⁾을 맡았다. 마리 뷔그만과 라반 모두 1936년 베를린 올림픽 관련 문화예술 프로그램에 직접적으로 관여했으며 이외에도 국가가 주도하는 사업에 참여하였거나 공식적 직함을 받았다.

그럼에도 불구하고 표현주의 춤은 나치와 끝까지 우호적인 관계를 유지하지 못했다. 특히 베를린 올림픽 식전 행사였던 뷔그만의 “작품 군무작품 「죽은 자의 탄식(Totenklage)」이 80명의 무용수들과 함께 공연되었다. 그리고 마지막으로 독일의 시인 프리드리히 쉴러(Friedrich Schiller)의 장시 「환희의 송가(An die Freude)」를 바탕으로 작곡된 베토벤 교향곡 9번 「합창 교향곡」이 울려 퍼지며 ‘두 위대한 독일인에 의해 만들어진 온 세상의 입맞춤’으로 알려졌다. 그러나 괴벨스의 격노를 샀다”²⁴⁾. 여기에 1937년 뷔그만의 학교가 정부로부터 등록이 말소되고 정부의 지원금이 끊기는 일이 벌어진다. 특히 베를린 올림픽이 끝난 직후인 1937년 장관 파울 괴벨스(Paul J. Goebbels)가 이끄는 문화선전부(RMVP)의 제2국무장관으로 칼 한케(Karl Hanke)로 교체되면서, 그리고 같은 해에 진행된 히틀러의 문화예술에 관한 라디오 공식 연설이 있은 후 급속도로 차가워졌다. 장관 괴벨스는 이제 더 이상 “햇불 축제 하나만으로는 일상 속에서도 유지될 수 있는 항구적인 충성을 확보할 수 없다는 냉정한 판단을 내렸다. 따라서 빈곤한

21) 나치에 의해 조직된 ‘독일문화투쟁동맹(KfdK)’은 나치가 정권을 수립한 이후 1934년에 다시 ‘국민사회주의 문화공동체(Nationalsozialistische Kulturgemeinde)’로 새롭게 조직해 운영된다.

22) 고은숙(2014), 현대춤 사상의 관점에서 본 마리 뷔그만 표현춤의 아방가르드적 특성 연구, 중앙대학교 대학원 박사학위논문, p.138.

23) 권혜인(2018), p.18.

24) 고은숙(2014), p.139.

민족공동체 이념을 보충하기 위해서는 수동적인 충성이라도 확보해야했고, 이를 위해서는 메스미디어를 통해 오락을 제공하는 편이 나왔다.”²⁵⁾ 따라서 순수예술보다는 대중예술을 적극 보급, 권장하였고 그나마 순수예술이더라도 고전주의나 낭만적인 예술을 진정한 예술이라 여겼다. 더욱이 1937년 히틀러의 공식 연설에서 모더니즘에 대한 위협성을 경고하면서 민족주의에 입각한 대중을 위한 예술이 진정한 예술임을 천명한다.

이러한 상황변화에서 독일 근대성이 내제되어 있는 표현주의 무용은 이내 곤란한 처지에 직면한다. 표현주의 춤이 가지고 있는 추상성은 현대성의 한 단면을 규정하는 동시에 개인의 심리적 상태에 보다 더 중점을 두었다는 점에서 지극히 모더니즘을 내포하고 있기 때문이다. 표현주의 예술가들, 그중에서도 무용가들은 기존의 무용의 전통과 관습에서 벗어났다는 점에서 이미 현대성을 의미부여 받고 있었다. 또한 표현주의 춤의 탄생과 특성 모두 1937년 제3제국이 원하는 모습을 제시하기에는 내재적으로 분명한 한계가 존재했다. 여기에는 표현주의 춤의 출발부터 이미 현대성을 담보로 출발했기 때문이다. 표현주의 춤은 과거의 고전주의나 낭만주의로 회귀하기에는 너무 아방가르드한 현대 춤이었다.

가. 청년문화 운동과 춤

20세기 전후의 당시의 독일사회가 요구하는 근대화와 맞물려 표현주의 무용은 청년운동의 활동과 결합하면서 새로운 문화적 삶을 예술적 가치로 파악하고 있었다. 일례로 당시 혁신적인 교육이론가였던 마틴 루서케(Martin Luserke)²⁶⁾의 청소년 교육 프로그램은 표현주의자들에게 긍정적 모델로 작동한다. 연극과 무용단체, 수많은 체육학교와 사회 보건 프로그램, 자유체육문화, 생활복구운동은 루돌프 라반과 미리 뷔그만의 코러스 율동과 집단무(Mass Dance)로 자연스럽게 연결된다.²⁷⁾ 그들은 무용과 학교교육이 결합해 독일 근대국가 형성에 지대한 영향을 미친다. 신체 강화와 보건의 의미가 강조되면서 체조의 한 부분으로 제시된 춤은 후에 독립된 예술임을 천명하지만 20세기 초반의 독일에서 근대화 되는 교육의 일환으로 함께 소개되었다.

일례로 반더포겔(Wandervogel)운동이 제안한 자연애와 열렬한 조국애는 표현주의자 무용가들과 결합하면서 퍼레이드, 운동장에서 춤추기, 공동체 무용으로 활용되지만 반더포겔은 이후 나치의 히틀러 청소년단, 일명 ‘히틀러 유겐트(Hitler-Jugend)’로 변질된다. 10세에서 18세 청소년단인 ‘히틀러 유겐트’는 1933년 이후 미래의 군사조직과 준비된 노동자로 청소년들을 양성해야 한다는 목표로 구성되었다. 1934년 소년, 소녀 조직으로 확대해 재창단한 ‘히틀러 유겐트’는 “1934년부터 히틀러 유겐트의 전체 활동에서 3분의 1은 민족사회주의 세계관을, 그리고 나머지 3분의 2는 육체적 활동과 스포츠에 할애 하도록 지시”²⁸⁾한다. 히틀러 유겐트에서의 신체 강화 훈련은 히틀러가 제안한 제3제국의 시민으로 갖추어야 할 덕목을 인류애적 박애주의자, 평화주의자, 탐미주의자, 자유주의자보다는 강력한 민족국가론에 입각한 남성주의의 강력한 인간상의 완성을 의미했다. 따라서 이와 부합한 청소년 대상의 활동은 금기시 되었다.

25) 테틀레프 포이케르트(1982), 『나치 시대의 일상사』, 김학이(역)(서울: 개마고원, 2009), p.284.

26) 1880-1968, 독일의 진보적 교육자이자 음유시인, 작가이자 연극제작자로 청소년의 적극적인 야외 활동과 공동체 연극을 학교교육에 적극 수용하는 교육을 제안하고 실행했다.

27) 수잔네 솔리히(1987), 『탄츠테아터』, 박균(역)(파주: 범우사, 2006), p.35.

28) 권형진(2007), 나치정권의 소년들에 대한 통제 -히틀러 유겐트를 중심으로, 『대구사학』 89, p.279.

예를 들어 청소년들의 모임, 노동 단체들의 클럽과 모임에서 추어지는 춤 또한 통제의 대상이었다. 청소년들은 미래의 준비된 군인이어야 했기에 그들에게는 강철 같은 체력과 제국 건설에 걸 맞는 정신세계를 유지해야만 했다. 독일 민족주의의 영애를 이어나갈 미래였던 청소년들이 이국적인 문화, 자유방임적 삶의 태도가 내포된 문화예술에 노출되는 것을 위협시 하였다. 따라서 영어문화권의 대표적 하위 문화인 스윙 댄스(Swing Dance)가 당시 독일 내 부르조아 청소년 사이에서 유행을 했을 때에도 나치는 이를 금지시킨다. 그 이유로는 나치가 ‘검둥이 음악’이라고 불렀던 재즈에 맞춰 즉흥적이고도 자유로운 스텝에 미친 듯이 추어대는 스윙은 나치가 추구하는 품위 있고 정제된 움직임과는 상관된 불쾌한 동작들이었기 때문이다.²⁹⁾ 더욱이 스윙이 가지고 있는 비틀거리고 요란한 스텝과 스커트가 어떻게 펼쳐어도 상관없는 움직임은 건전한 청소년들의 정신과 몸을 올바르게 선도함에 걸림돌로 여겨졌다. 대표적으로 스윙 댄스 모임을 가진 함부르크(Hamburg) 청소년 스윙 댄스 모임이 1940년 나치의 비밀경찰인 게슈타포(Gestapo)에 의해 체포, 구속된다. 하지만 청소년의 자율적 모임과 자유로운 신체활동의 적극적 조력자였던 독일 표현주의 무용가들은 이러한 제3제국의 문화예술 정책과 공조하기에는 본질적으로 한계가 있었다. 청소년의 신체, 예술, 교육에 있어 분명한 차이를 보이고 있는 견해는 표현주의 무용가들에게 이후로 정치적, 사회적 시련을 겪게 된다. 또한 독일에서 진행되는 자유스러운 모든 문화예술적 행위에 대한 관습과 규정들이 검열과 통제로 작동한다. 여기에 표현주의 무용가들의 예술 활동도 예외가 아니었다.

나. 자유주의와 표현주의 춤

표현주의 무용가들의 정치적 박해와 곤란함은 지속적이고도 집요하게 이루어졌다. 루돌프 라반은 영국으로 떠나고 독일에 남아있던 마리 뷁그만 역시 끊임없는 타협과 해명이 뒤따라야만 했다. 그녀는 나치의 압력에 굴복해 자신의 무용단에 고용되어 있던 유대인들을 해고하고도 나치 정부로부터 좌파 예술가, 공산주의자라는 혐의를 받아야만 했다. 특히 뷁그만의 경우 달크루즈의 헬레라우 학교(Hellerau institute)에서 2년간의 학습을 마치고 달크루즈의 베를린 분교로 교사 제의를 받았지만 이를 거절하고 활동한 1913년부터 1919년까지의 활동도 의심을 받는다. 그녀가 이때 스위스의 작은 도시 아스코나(Ascona)에서 진행했던 여름 활동과 다다이스트인 휴고 발(Hugo Ball)과의 직접적인 교류는 나치에게 긍정적인 이력은 아니었다. 당시 헬레라우 학교를 마치고 체조교사 자격증을 막 취득한 그녀에게 체조와 무용이 분리되어야 한다는 예술적 결정을 도와준 아스코나에서 활동, 그중에서도 아이다 호프만(Ida Hofmann)과 앙리 오덴코벤(Henri Oedenkoven)이 공동 설립한 ‘몬테 베리타(Monte Verità)’³⁰⁾에서의 활동은 라반을 만나는 직접적인 계기가 되었을 뿐만 아니라 리듬체조에서 춤이 분리되어 본격적인

29) Claire Wallace, Raimund Alt(2001), Youth Cultures under Authoritarian Regimes: The Case of the Swings Against the Nazis, *Youth & Society* 32(3), p.291.

30) 1900년 스위스 마조레(Maggiore) 호수 부근 작은 도시 아스코나(Ascona)에 설립된 공동체로 친환경, 공동생산, 자유주의의 일환으로 공동체 생활과 생산을 기본으로 채택하여 운영한다. 채식주의에 입각한 농산물 공동 생산 활동, 육체 노동이 강조되었고 유토피아적 세계 구현의 이상적 실천에 가치를 두었다. 이러한 이유로 세계 각국의 예술가들이 모여 예술적 공동체 구현과 활동을 시도했는데, 화가 안톤 파이스타우어(Anton Faistauer), 로빈 크리스티앙 안데슨(Robin Christian Andersen)의 합류를 시작으로 수많은 예술가들의 방문이 이어졌다. 이외에도 칼 융(Carl Jung)과 같은 심리학자를 비롯해 문인 헤르만 헤세(Hermann Hesse) 등 철학, 음악, 건축, 사진, 심지어 교육자들과 의사들 역시 이 공동체를 방문하여 체험하였다. 무용가로는 이사도라 던컨이 방문했으며 방문객과 거주자들을 위한 무료 무용 강습도 진행하였다.

현대무용가로의 활동하는데 큰 역할을 했다. 뷔그만의 젊은 시절의 중요한 이력이었던 헬레라우 학교와 스위스에서의 ‘몬테 베리타’에서의 여름 활동은 그녀의 대표작 「마녀춤」(1914)이 발표되는 것에 결정적 요인이 된다. 이 춤은 당시 독일 표현주의의 대표적인 화가인 에밀 놀데(Emil Nolde)의 영향을 받은 춤으로 이 춤이 안무되던 시기의 마리 뷔그만과 에밀 놀데는 “서로 존경하고, 신뢰하며 정서적 열린 관계”³¹⁾로 상호 교류하고 있었다. 당시 표현주의의 대표적 화가였던 에밀 놀데는 직접 마리 뷔그만이 춤추는 모습을 그릴 정도로 가까웠고 그들의 우정은 1920년대까지 지속되었다. 나치에 우호적이었던 에밀 놀데가 제3제국 시절 나치에 의해 대중에게 해로운 예술로 규정되면서 그림들이 미술관에서 강제로 내려지는 상황에 처하자 그와 가까웠던 마리 뷔그만 역시 곤란해진다. 자유주의적이고 게르만 민족주의에 우호적이었지만 에밀 놀데의 표현주의 그림은 너무 이해하기 힘든 추상적 개념의 그림이었기 때문이다. 또한 1916년 2월 11일 다다이스트들의 실질적 활동지였던 취리히에 위치한 카페 ‘볼테르’에서 마리 뷔그만의 공연 이력 역시 부정부주의자라는 오해를 받기에 충분했다. 그녀는 이러한 이력과 이때 형성된 인사들과의 관계 때문에 이후 나치정부에 의해 배격 당하는 상황에 직면한다. 그중 대표적인 예로는 1934년 제국국민계몽선전부(RMVP) 으로 보내진 투서였는데, 그녀가 자신의 이름을 영어식으로 바꾼 것과 주변 인물들과의 관계를 들면서 불세비키 공산주의자라는 내용이였다.³²⁾

라반 역시 1913년 ‘몬테 베리타’에서 여름을 지내며 무용 강습을 지도하였다. 그는 신체 운동에 관한 근대적 시각과 자유주의적 예술관을 가지고 있었고 이러한 그의 예술적 태도와 더불어 제3제국이 주도한 이민자에 대한 적대적 정책도 라반에게는 불리하게 작동된다. 결국 라반과 뷔그만은 독일에서의 예술 활동이 점진적으로 중단되는데 특히 제2차 세계대전이 한창이던 시기에 들어서자 현대무용 활동은 급격하게 사라지고 극소수의 발레 공연만 남게 된다.

다. 제3제국의 한계

제3제국의 예술관은 표현주의가 내포하고 있는 추상성에 대한 모호함에 대한 반감으로 일종의 타락의 예술로 간주된다. 물론 나치 집권 초기에는 게르만 민족 공동체의 건설과 수립이라는 차원에서 유토피아적 국가 목표 수립에 많은 예술가들을 적극 활용한다. 그중에서도 국가적 대중 행사와 프로파간다를 통해 공동체적 열광과 환호를 이끌어 내는 공식 행사의 수단으로 표현주의 무용의 코러스 댄스와 집단무를 적극 활용한다. 가령 나치에 의해 신축된 인민축제광장(Thingplätze)에서 진행된 대규모의 합창과 연출된 행진으로 구성된 일종의 대중적 축제를 기획한다. 루돌프 라반과 마리 뷔그만 역시 나치의 이러한 국가적 행사에 적극 참여하는데 그들은 대중들을 어떻게 배치하고 움직임 어떻게 구성하여 표현을 극대화하는지는 움직임 전문가인 무용가들, 그중에서도 신체가 드러내는 효과에 대해 많은 연구와 실험을 거친 표현주의자들이었기에 그 누구보다도 제격이었다. 그들은 집단에서 효과적으로 나타내는 획일성과 단결력, 극적인 효과를 효율적이고도 적극적으로 응용한다. 군국주의가 바라는 통일된 집단의 힘, 그 속에서 구현될 수 있는 대중심리를 민족사회주의의 옹호로 연결하는데 주력한다. 이러한 메시지가 담긴 퍼포먼스는 무대에서 진행되는 극장예술은 물론이거니와 학교와 일상에서조차 나치에 의해 조직화되어 공연된다. 하지만

31) S. L. Funkenstein(2005), There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art, *Gender & History* 17(3), p.837.

32) 고은숙(2014), p.140.

전쟁이 가까워지고 일당독재가 심해질수록 순수예술에 대한 입장에 변화가 생긴다.

특히 예술의 경우 추상적 개념을 노골적으로 적대시 했다. 현대예술 작품이 가지고 있는 모호함과 다양한 해석을 허용하는 작업들, 개념 중심의 작업들은 일반 대중을 현혹하거나 혼란에 빠뜨리는 불건전한 예술로 치부했는데, 그중 가장 유명한 사건이 1937년 베를린을 필두로 독일 전역을 돌며 순회 전시를 한 「퇴폐 미술전(Ausstellung der entarteten Kunst)」이었다. 사물의 형태를 의도적으로 왜곡하고, 색채에 대한 자유로운 해석과 주관적 추상 표현의 작업들은 대중을 혼란스럽게 하는 무익한 예술이기에 반면교사(反面教師)의 목적으로 기획된 정부 주도 사업이었다. 그 주요 대상은 인상주의, 미래주의, 큐비즘, 다다이즘 등이었고 나치는 이러한 예술적 작업을 자의식이 강한 건방진 지식인 그룹의 자가당착으로 작업으로 폄하했다. 이에 표현주의 무용도 예외가 아니었다. 모더니즘 계열의 예술 작업은 전면 민족주의적 작업으로 대치되어야 한다는 1937년 7월 18일의 히틀러의 연설³³⁾은 독일 내에서 진행되어 온 현대예술의 사실상 종말을 고하는 사건이었다. 이는 바이마르 공화국 시절부터 전개되어 오던 모더니즘 계열의 작업들은 전면 금지되거나 경외 시 된다. 대중을 혼란스럽게 하고 ‘예술을 위한 예술’에 대한 위험성을 지적한 히틀러의 1937년 연설은 오로지 민족주의에 입각한 대중을 위한 것만이 바람직한 예술로 치부되었다. 그는 5시간 만에 그려지는 그림이 많은 노동자들의 땀과 노력으로 건설된 건물에 전시되는 상황을 허용하지 말아야 한다고 주장했고 ‘모더니즘’은 정작 국민들과 아무 상관이 없다고 비판³⁴⁾한다. 제3제국의 예술관을 극명하게 보여주는 이 연설은 표현주의 춤과의 사실상 결별을 의미했다. 독일 근대화의 일환으로 중흥을 맞이했던 표현주의는 제3제국의 예술적 견해에서 자유로울 수 없었다.

표현주의 무용 또한 불건전한 문화로 낙인을 찍히고 전체주의를 훼손하는 예술로 치부되어 정치적으로 규제의 대상이 된다. 동성애나 성매매와 같은 비전통적 성행위는 물론이거니와 개방적이고 관대한 자유주의적 요인들은 모두 적대시된다. “파시즘을 지지하는 사람들은 상대적으로 진보적인 입장을 포기”³⁵⁾하는 경향이 강했고 나치 역시 공화국의 타락을 방지한다는 명분으로 자유주의적 요인들은 경제의 대상이 된다. 나치 정부가 허락한 그들의 관점에서 ‘건전한’ 문화 활동만을 허락했는데 여기에서 기준은 인민을 위한 예술, 민족주의를 적극 고양하는 예술, 국가적 사명과 소명을 강조하고 영웅적 희생을 치하하거나 이를 숭고히 하는 예술이어야만 했다. 무엇보다도 일괄된 자신들이 관리와 직접 운영 가능한 것들만을 권장했다. 게르만 민족의 우월함을 강조하는 민족주의적 성향의 문화예술, 정신 건강의 무해함과 건전성을 강조하는 문화들, 정치적 목적이 분명한 것들만을 허용한다. 더 나아가 정치적 프로파간다의 목적을 더욱 노골화하여 나치즘의 당위성과 제3제국의 건설과 구축에 문화예술을 적극 권장한다. 이를 위해 검열은 물론이거니와 선도와 교정이라는 이유로 제재를 받는데, 그 범위는 모든 문화예술을 망라했다. 1933년 선거에서 승리한 나치의 문화예술 정책은 집권초반에는 대중들에게 눈높이를 맞추어 나치의 지지기반을 확보하고 유지하기 위한 ‘인기몰이’가 목적이었다. 그러나 전쟁에 가까워지면서 나치의 이 ‘부드럽고 친근한 출발’은 다시 ‘과격하고 호전적인 본색’으로 변화³⁶⁾한다. 우호적 정책

33) 데이비드 웰시(1993), 『독일 제3제국의 선전정책』, 최용찬(역)(서울: 해안 2000), p.272.

34) 앞의 책, p.277.

35) J. Hung(2018), A backlash against liberalism? What the Weimar Republic can teach us about today's politics, *International Journal for History, Culture and Modernity* 5(1), p.94.

36) 박상욱(2011), 나치 문화정책에서의 프로파간다-“기쁨을 통한 힘”(KdF)의 속성변화와 문화포스터를 중심으로-, 『서양사론』 110(110), p.296.

보다는 보다 강력한 총력전으로 전환될 때 예술은 그저 방해물에 지나지 않는다는 판단에서였다.

이후 나치 정권이 춤에 관한 입장은 매우 분명해졌다. 특히 자유스럽고 자신의 감정을 적극 분출하는 춤, 이민자나 이민족의 춤, 계급적으로는 하위문화에 대한 반감은 매우 노골적이었다. 따라서 고전주의와 낭만주의적 미학적 견해를 추종했고 이에 벗어나는 춤들은 철저히 규제 대상이었다. 흥미롭게도 이러한 문화적 검열과 탄압은 나치 정권 치하의 문화예술의 발전에 전혀 요인이었음에도 불구하고 독일 시민들 대부분은 이에 개의치 않았다. 나치가 추방한 추상적 개념보다는 인민 다수가 긍정적이고도 폭넓게 수용할 수 있는 국가가 허용한 쉽고도 평이한 예술, 분명하게 전달되는 메시지 중심의 문화, 민족문화의 우월성이 강조된 예술에 만족했다. 그들 역시 이 난해하고 복잡한 예술보다는 정부가 제공하는 단순한 메시지가 편했고 용이했기 때문이었다. 이러한 분위기는 이내 독일에서 표현주의 예술 대신 기존 사회질서를 옹호하고 건전한 여가 생활 중심의 문화 예술로 대치되면서 개인과 내면적 충돌, 주관적 상황의 묘사보다는 표준화되고 전형화 되었으며 지극히 계몽적인 정치적 선전물 수준의 저급한 문화 예술이 주류를 이루게 된다.

이후 독일 표현주의 무용의 전통은 확연하게 단절된다. 사실 “나치즘은 독자적인 문화적 비전을 보유하지 못했다. 따라서 나치의 문화정책은 파괴적이거나 기생적이었다. 나치는 한편으로 정치적, 인종주의적, 반근대적 편견에 따라 특정한 문화 차원들을 타락한 것으로 폄하하고 파괴했다.”³⁷⁾ 예술이 가지고 있는 고유한 특징인 자율적이고 자유분방한 요인들은 나치와 본질적으로 맞지 않았다. 나치가 구현하려는 유토피아와 진정한 예술적 공존은 본질적으로 한계가 있었다. 나치는 예술의 본질을 이해하지 못했고 창의적 국민에 대한 막연한 두려움으로 인해 그 가능성을 원천 봉쇄했다. 따라서 예술가들이 자발적으로 형성하는 개성과 가치관을 존중하고 격려해야 한다는 것을 부정했다. 아울러 예술적 자율성에 따른 모임에 대한 끊임없는 통제와 금지를 강요했고 국가주도의 문화예술 활동만을 허용했다. 하지만 무엇보다도 중요한 요인은 나치 정부 스스로가 문화예술과 관련해서 책임질만한 아젠다(agenda)를 제시할 만큼 철학과 소양을 갖추지 못했다는 점이다. 나치는 적어도 한 국가를 책임지고 운영할 수 있는 집단이 아니었고, 그들의 왜곡되고 편협한 예술관은 근대 독일이 이룩한 문화예술을 기만하고 발전을 저해하는 요인이 되었다. 그럼에도 불구하고 정치가 권력을 발생시켜 예술가 개인을 억압하고 물리적 재제를 가할 수는 있었지만, 작품과 정신으로 다시 소생할 수 있었다. 이는 예술을 정치의 상위의 개념으로 보는 이유가 설명되며 바로 독일 제3제국의 문화예술 정책의 실패로 평가받는 근거이기도 하다.

IV. 결 론

20세기 초 독일 바이마르 공화국과 제3제국에서의 표현주의 춤은 정치로부터 결코 자유롭지 못했다. 바이마르 공화국 시절 근대적 의미에서 현대무용은 체조에서 벗어나 독립성을 획득하는데 성공한다. 이후 독일 표현주의 춤은 개인의 감정과 표현에 보다 주목하면서 인간의 개성과 자유주의를 표현하는 예술로 자리 잡는다. 제1차 세계대전의 패망으로 인해 정치, 경제적으로는 혼란한 바이마르 공화국이었지

37) 데틀레프 포이케르트(2009), p.285.

만 독일의 근대화와 선진화가 진행되었고 문화예술에서는 나름의 황금시대를 열었다는 평가를 받는다. 이러한 상황에서 등장한 나치즘의 초기에는 유연하고 친근하게 문화예술을 수용했지만 이는 나치의 지지기반을 확보하고 유지하기 위한 정치적 ‘인기몰이’가 주된 목적이었다. 그러나 점차적으로 제3제국의 일당독재가 진행되고 마침내 전시 상황에 놓이자 나치의 예술을 대하는 태도와 방식은 매우 과격하고 호전적으로 변한다.

이러한 상황에서 나치는 춤을 예술적 측면보다는 건강 증진을 위한 육체활동이라는 기능적 측면과 제국 건설을 옹호하는 정치적 프로파간다의 수단으로만 인식한다. 방만하고 이국적인 춤, 하위계급의 춤, 개인적 성향이 짙은 춤, 추상적 개념의 춤, 지나치게 성적(性的)이거나 혹은 성적 정체성이 모호한 춤, 반민족적인 춤은 이내 나치에 의해 금지당하거나 대중을 타락시키는 건전치 못한 춤으로 규정된다. 표현주의 춤을 대표하는 루돌프 폰 라반과 마리 뷔그만은 당시 나치의 이러한 태도로 곤란한 상황에 직면한다. 두 무용가는 나치 정권 초기에는 자신의 예술적 활동을 보장받기 위해서, 그리고 지속적 후원을 받기 위해 나치에게 우호적 태도를 취한다. 사실 두 사람 모두 나치에 대한 경계가 부재했다. 이는 당시 수많은 지식인과 예술가들이 나치가 표방한 민족주의와 선진화에 밝은 미래를 전망하고 환영한 나치 정권 초기의 사회적 분위기가 크게 작동했다. 두 무용가의 정치적 둔감함, 중앙 정부에 대한 의존과 타협은 예술가로서 지켜야 되는 선들을 서서히 넘게 된다. 그들은 나치의 요구대로 자신의 무용단과 무용학교 소속의 유태인들을 해고하고, 나치가 제시하는 친나치 조직의 보직을 받았으며, 그들이 제공하는 사업에 적극 참여한다. 결국 마지막에는 자신의 안무 작품을 공식적으로 나치에 헌정하기까지 했다. 그럼에도 불구하고 그들의 춤은 모더니즘 예술로 추상적이고 반민족적이며 대중적이지 않다는 이유로 이내 나치에 의해 배격 당한다.

나치가 원했던 춤은 민족의 고유성을 부각시키고 우월함을 강조하며 대중들에게 자신들의 정치적 목적성을 분명하게 각성시키거나 옹호해 주는 것이어야 했다. 하지만 춤은 너무나도 자유스러웠고 분방한 성격을 가진 매체였으며 더욱이 표현주의 춤은 난해했고 추상적이었으며 개인의 감성과 감각을 중시했다. 이러한 혼돈과 모호함은 대중을 우롱하는 예술, 소수 지식인의 자가당착의 예술이기에 나치의 입장에서는 마땅히 배척해야 하는 예술이었다. 나치는 1936년 베를린 올림픽 관련 홍보와 운영에 적극 참여했던 무용가들의 공적을 긍정적으로 평가하지 않았다. 오히려 1937년부터는 표현주의 춤에 대한 본격적인 탄압을 가해 라반은 영국으로 떠나고 마리 뷔그만 역시 수많은 음해와 오해에 해명을 해야만 했다. 결국 그녀 역시 무용단 등록이 취소되고 지원금이 끊어지는 수모를 당하면서 무용수로 은퇴를 한다. 이후 제2차 세계대전의 패배로 나치 정권은 몰락했지만 라반은 독일 귀국을 포기했고 마리 뷔그만 역시 간간히 자신의 작품을 발표하거나 무용학교 운영에만 집중한다. 이후 독일에서의 두 사람의 현대무용 활동은 찾아보기 힘들어 진다.

이러한 결과의 원인은 첫째, 나치는 춤을 기능적인 면만 보았다. 그 근거에는 나치가 가지고 있는 고급문화, 소수문화, 개념을 중시하는 지적 활동에 대한 막연한 반감이 존재했다. 나치는 이러한 문화예술을 제국 건설에 불필요한 요인, 제거의 대상으로 인지했다. 그리고 여기에 표현주의 춤도 포함되었다. 둘째, 예술에 대한 몰이해이다. 강력한 중앙 집권에 대한 사회적 요구는 독재를 허용했고 독재자의 개인적 성향과 비천한 견해가 그대로 정책에 반영된 부정적 사례이다. 실패한 예술가인 히틀러와 왜곡된 예술관을 가진 괴벨스가 결합하면서 이제 막 태동한 독일 현대춤의 비극이 시작되었다. 셋째, 나치즘 자체

의 문화예술적 비전 제시가 부재했다. 나치는 문화예술을 선전선동의 도구로만 인지하고 자신들의 정치적 목적으로만 활용했지 국가로서 지켜야하는 공공성과 자율성을 무시했으며 예술이 가지고 있는 창의성과 독창성을 수용하지 못했다.

나치정권의 등장은 독일 표현주의 춤의 부흥을 이끌었던 무용가들의 원치 않았던 퇴장과 몰락으로 이어진다. 이는 정치적 상황이 예술적 활동과 결과에 지대한 영향을 미침을 의미하는 동시에 독일 표현주의 무용의 어두운 결말이었다. 하지만 독일 표현주의 무용은 전후 분단된 서독에서 다시 '신표현주의 춤'으로 쿠르트 요스의 폴크방 탄츠 스튜디오(Folkwang Tanz Studio)에서 발굴된 젊은 안무가들, 대표적으로 피나 바우쉬(Pina Bausch)와 같은 안무가들에 의해 다시 전개된다.

■ 참고문헌

- 조주연(2017). 『현대미술 강의-순수 미술의 탄생과 죽음』. 서울: 글항아리.
- 라이히, W.(1997). 『파시즘의 대중심리』. 황선길(역). 서울: 그린비출판사. 2014.
- 오버리, R.(2004). 『독재자들』. 조행복(역). 서울: 교양인. 2008.
- 포이케르트, D.(1982). 『나치 시대의 일상사』. 김학이(역). 서울: 개마고원. 2009.
- 솔리허, S.(1987). 『탄츠테아터』. 박균(역). 파주: 범우사. 2006.
- 웰시, D. (1993). 『독일 제3제국의 선전정책』. 최용찬(역). 서울: 혜안. 2000.
- Karina, Lilian. Kant, Marion(2004). *Hitler's Dancers*. New York: Bergbahn Books.
- Kolb, Alexandra(2009). *Performing Femininity; Cultural History and Literary Imagination*. Bern: Switzerland. Peter Lang AG, international Academic Publishers 48.
- 고은숙(2014). 현대춤 사상의 관점에서 본 마리 뷔그만 표현춤의 아방가르드적 특성 연구. 중앙대학교 대학원 박사학위 논문.
- 김말복, 이지원(2014). 20세기 초엽 독일 현대춤에 나타난 실존적 의미와 해석. 『무용예술학연구』, 47(2):21-54.
- 권형진(2007). 나치정권의 소년들에 대한 통제 -히틀러 유겐트를 중심으로, 『대구사학』, 89:1-34.
- 권혜인(2018). 무용가 라반과 독일나치정부의 협력관계 연구-1933년부터 1937년까지 독일에서의 활동을 중심으로, 『무용역사기록학』, 48:9-24.
- 박상욱(2011). 나치 문화정책에서의 프로파간다-“기쁨을 통한 힘”(KdF)의 속성변화와 문화포스터를 중심으로-. 『서양사론』, 110(110):268-297.
- 문연경(2006). 라반의 무용과 달크로즈의 유리디믹스 연구. 『한국스포츠티서치』, 17(6):345-354.
- 백용기(2016). 독일 국민의식의 형성과 나치의 민족 이데올로기. 『신학과 사회』, 30(2):177-218.
- 박용희(2007). 근대 독일 역사학의 민족사 기획-형성에서 해체로?. 『한국사학사학회』, 16: 187-222.
- 손옥주(2017). 자기민족지적 응시-박영인의 작품에 나타난 조선무용의 재발견. 『인문연구』, 81: 285-318.
- Funkenstein, Susan Laikin(2005). There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art. *Gender & History*, 17(3): 826-859.
- Hales, Barbara(2010). Mediating Worlds: The Occult as Projection of the New Woman in Weimar Culture. *German Quarterly*, 83(3): 317-332.
- Hung, Jochen(2018). A backlash against liberalism? What the Weimar Republic can teach us about today's politics, *International Journal for History. Culture and Modernity*, 5(1) : 91-107.
- Kant, Marion(2011). The Moving Body and the Will to Culture. *European Review*, 19(4): 579-594.
- Song, Jiyun(2007). Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch? *Forum for Modern Language Studies*, 43(4): 427-437.
- Wallace, Claire. Alt, Raimund(2001). Youth Cultures under Authoritarian Regimes: The Case of the

Swings Against the Nazis. *Youth & Society*, 32(3): 275-302.

History of Germany. <https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Germany/ 2019. 2. 9.>.

논문투고일 2019. 02. 14

심사일 2019. 02. 20

심사완료일 2019. 03. 13

The Change of Recognition on the Expressionist Dance in Nazism

— Between Weimar Republic and Third Reich —

Park, SungHye

Lecture, Department of Dance, Dankook University

Expressionist dances in the Weimar Republic of Germany and the Third Reich in the early 20th century were not separated from politics. During the Weimar Republic, German modernist dance had gained independence from gymnastics, but the Third Empire recognized dance as a means of propaganda. Rudolf von Laban and Mary Wigman, who were representatives of the expressionist dance at that time, fired Jewish dancers, were assigned to work, and received financial support in order to guarantee their artistic activities from Nazi. Nonetheless, their dances were soon rejected by the Nazis as modernist art because they were abstract, anti-national, and not popular.

Keywords: Nazis and Dance(나치와 춤), Rudolf von Laban(루돌프 폰 라반), Mary Wigman(마리 뷔그만), Expressionist Dance(표현주의 춤), Dance and Politic(춤과 정치)