

인형 없는 인형극

김효진**

발터 벤야민의 라디오방송극 〈카스펠 소동〉과
카스펠 인형극의 매체교육적 수용*

초록 발터 벤야민의 〈카스펠 소동〉(Radau um Kasperl, 1932)은 전통적인 카스펠 인형극을 당시로서는 새 매체였던 라디오 방송극에 도입하고 있다는 점에서 주목된다. 이 방송극의 소재인 카스펠의 역사적 의미를 작가 자신의 개념에 따라 분석해 나가는 과정을 통해 벤야민의 주요한 사상적 흐름도 같이 읽어나갈 수 있다는 점에서 이 작품의 해석은 방송작가 벤야민뿐만 아니라 사상가로서 그의 정체성을 이해하는 데 많은 도움을 준다. 벤야민은 전통의 카스펠 인형극을 내면의 정신적 본질을 직접 전달할 수 있는 언어의 매체로 간주하여 새 매체 라디오 방송극에 도입한 것으로 보인다. 기술복제시대의 작가로서 벤야민은 전통의 ‘제의적 가치’에 속하는 인형극 카스펠을 새로운 예술 생산관계 내에 있는 ‘진시적 가치’의 라디오 방송극에 도입하여 신구 매체의 연결을 시도한다. 신구 매체의 연결고리로서 서사극 개념을 활용하여 〈카스펠 소동〉을 분석하면 이 방송극의 제작 의도가 새 시대의 매체를 교육하기 위한 것이었다는 사실이 밝혀진다. 본 연구는 주로 서사극의 개념에 의존해 제한적인 관점에서 연구되어 왔던 벤야민의 라디오 방송극 〈카스펠 소동〉을 보다 확장된 변증법적인 시각을 활용해 해석하고자 하는 목표를 갖고 수행되었다.

주제어 발터 벤야민, 라디오방송극 〈카스펠 소동〉, 변증법적 사유, 카스펠과 마리오네트, 〈베를린 인형극장〉, 서사극, 제스처

* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2023S1A5B5A17089818).

** KAIST 디지털인문사회과학부 강사

1. 들어가는 말

최근 발터 벤야민의 라디오작업들이 역사비평본 시리즈 제9권 『라디오 방송작업』(*Rundfunkarbeiten*, 2017)으로 한데 엮여 출간된 것을 통해서도 확인 되듯이 그동안 벤야민 연구에서 상대적으로 소홀히 다루어져 왔던 이 영역에 대한 재평가가 이루어지고 있다.¹ 벤야민의 라디오 작업을 선구적으로 연구하기 시작한 자비네 실러-레르크는 “라디오를 위해 집필된 방대한 양의 텍스트에 나타나는 소재의 다양성과 사상 흐름의 분명한 추적 가능성이 텍스트들의 수용을 위한 토대가 되었으며, 나아가 이에 대한 평가를 재정립하는 계기가 되었다”면서 벤야민 수용에서 라디오 작업에 대한 재평가의 당위성을 분명히 하고 있다.² 국내에서도 고지현이 벤야민의 라디오 작업을 본격적으로 다룬 이래, 최근 임석원은 벤야민의 마지막 방송극 〈리히텐베르크〉(*Lichtenberg*, 1933)를 ‘생산자로서의 청취자’ 개념 중심으로 분석함으로써 이 분야에 성과를 더하였다.³

1932년 3월 프랑크푸르트 남서독일방송국, 같은 해 9월 쾰른 서독일방송국을 통해 송출된 어린이 청소년을 위한 방송극 〈카스펠 소동〉은 실러-레르크가 언급한 벤야민 방송극 소재의 다양성과 벤야민 사상 흐름의 추적 가능성이라는 측면에서 주목할 만한 작품이다. 이미 충분히 알려져 양식화된 전통 매체 ‘카스펠’ 인형극을 당시로서는 최신매체인 라디오에 접목시켜

1 Walter Benjamin (2017), *Rundfunkarbeiten*, *Walter Benjamin Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 9.1/2 (ed. by Christoph GÖdde and Henri Lonitz), Berlin: Suhrkamp Verlag.

2 Sabine Schiller-Lerg (2006), “Die Rundfunkarbeiten”, *Benjamin Handbuch* (ed. by Lindner Burkhardt), Stuttgart; Weimar: Metzler, p. 407.

3 고지현(2018), 「발터 벤야민의 기술매체론: 라디오 방송작업과 계몽구상」, 『인문과학』 113, pp. 235-266; 임석원(2025), 「발터 벤야민의 라디오 방송작업의 문학적 재현」, 『독어교육』 93, 한국독어독문학회교육학회, pp. 303-327. 특히 벤야민 라디오 작업의 국내외 연구 동향에 대해서는 임석원(2025), pp. 304-305 참고.

옛것과 새것의 충돌을 피하고 있는 것이다.⁴ 이 어색한 충돌에 다분히 교육적인 의도, 곧 새로운 매체로서 라디오의 가능성과 실체를 대중에게 알리려는 벤야민의 의지가 개입되어 있다는 사실은 방송극의 첫머리에 브레히트의 서사극 『남자는 남자다』(Mann ist Mann, 1926)의 첫 장면이 차용되어 있는 사실로도 분명히 입증된다. 형식의 측면에서도 이 방송극은 서로 연관성 없는 장면들이 소음으로 단절되고 또한 알 수 없는 소음을 청취자에게 퀴즈로 제시하는 등, 브레히트의 서사극과 구성상 상당한 유사성을 갖는다. 이러한 배경에서 이 작품을 다룬 기존 연구는 주로 브레히트의 서사극과의 연관성 속에서 새 매체를 중심으로 수행되었다.⁵

그러나 옛 매체인 카스펠 인형극 쪽으로도 시선을 돌려 이 인형극에 내

4 어리석음과 교활함을 동시에 갖고 현실의 부당함에 맞서 문제를 해결하는 유쾌한 인물이라는 점에서 카스펠은 16세기에서 18세기 사이에 유행했던 ‘한스부르스트’(Hanswurst)의 전통선상에 있다고 간주될 수 있다. 이탈리아의 ‘폴치넬라’(Pulcinella), 프랑스의 ‘귀놀’(Guinol), 영국의 ‘펀치’(Punch), 러시아의 ‘페트루슈카’(Petrushka), 네덜란드의 ‘얀 클라션’(Jan Klaassen), 스위스의 ‘한스 요겔리’(Hans Joggeli), 덴마크의 ‘메스터 야켈’(Mester Jackel), 루마니아의 ‘바실라체’(Vasilache), 헝가리의 ‘비테즈 라슬로’(Vitez László), 그리스의 ‘파술리스’(Fasulis)도 비슷한 유형의 희극적 인물이다. 위와 같은 실제 연극무대의 희극적 인물 유형이 어떤 과정을 통해 인형극으로 전이되었는지에 대해서는 정확히 밝혀진 바가 없다. 카스펠의 역사를 기술한 미누트는 “유럽 각지의 전통적인 인형극은 코메디아 델라르테(Commedia dell’arte)에 버금가는 독자적인 계보를 짐작케 한다”고 하면서 서양의 기독교 전통에서 행해졌던 수난절, 부활절, 성탄절 인형극 전통을 또 다른 유래로 들고 있다. 그럼에도 카스펠을 비롯한 희극적인 인형극 인물들이 마부리코에 어두운 얼굴, 뽀족 모자와 화려한 복장 등의 공통적인 외모를 하고 있다는 점에서 폴치넬라와 카스펠의 직접적인 연관성을 언급한다. Johannes Minuth (1996), *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiben zur Puppenkunst*, Frankfurt a. M.: Puppen & Masken, pp. 41-43. 카스펠 외에도 카스퍼(Kasper), 카스페를레(Kasperle) 등의 호칭이 있는데 본 논문에서는 벤야민이 사용한 ‘Kasperl’을 음역하여 카스펠로 사용함.

5 Sabine Schiller-Lerg (1984), *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programm Arbeit zwischen Theorie und Praxis*, München: New York; London; Paris; Uwe Lothar-Müller (1988), “Radau im Rundfunk: Walter Benjamins Kasperl”, *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren* (ed. by Klaus Doder), Weinheim: München, pp. 113-120.

제한 본질적 속성과 방송극의 매체적 특성을 연결시켜 보면, 벤야민이 전통과 혁신 사이에서 옛 매체를 단순히 폐기해야 할 대상으로 취급하지만은 않았다는 사실이 드러난다. 그는 자신의 첫 방송극 〈카스펠 소동〉에서 시장 마당(Jahrmarkt)에 모인 대중들의 해방적 출구이기도 했던 전통 매체로서 카스펠 인형극의 원천에 자리 잡은 강력한 교화의 힘을 기술시대의 복제 가능한 매체, 라디오의 대중 영향력과 대조시켜 구분하면서도 대중을 위한 새로운 매체교육의 출발점으로서 긴밀히 연관지어 사용하고 있는 것을 볼 수 있다. 벤야민의 변증법이 “대립하는 항들 사이를 서로 구별하면서 긴밀하게 연관 짓는 사유(思惟), 대립하는 항들 사이의 구조적인 관계와 그 역사적 전개를 엄밀하게 파악하려는 사유, 항들 사이의 역사적 매개 과정을 밝힘으로써 각각의 구체적인 내용과 차이를 규명하려는 사유”⁶로 정의된다면, 벤야민이 〈카스펠 소동〉에서 신구 매체를 다루는 방법이야말로 ‘변증법적’이라고 규정할 수 있을 것이다.

벤야민의 방송극 〈카스펠 소동〉을 신구 매체 간의 변증법적인 관계에서 해석하려면 우선 라디오 매체의 대립 항으로 소환된 전통적인 옛 매체 카스펠 인형극 자체의 이해가 필요하다. 이 옛 매체를 심층적으로 해석하기 위한 유용한 개념의 단초는 벤야민의 언어철학적 사고를 통해 비유적으로 얻을 수 있다. 그는 초기 저작 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」(Über Sprache überhaupt und über Sprache des Menschen, 1916)에서 정신적 본질로서의 언어와 소통수단으로서의 언어를 구분하여 “언어는 그 언어에 상응하는 정신적 본질을 전달하는 것으로, 이 정신적 본질은 언어 **속에서(in)** 전달되는 것이지 언어를 **통해서(durch)** 전달되는 것이 아니라는 것을 아는 것이 핵심이다”⁷라고 밝히고 있다. 벤야민에 따르면 가장 순수한 의미에서 언어는

6 하선규(2022), 「발터 벤야민의 변증법적 사유와 예술철학적 진리에 대한 고찰: 언어철학, 『비애극서』, 『예술작품』 논고를 중심으로」, 『미학예술학연구』 65, 한국미학예술학회, p. 60.

7 Walter Benjamin (1972-89), “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des

의미 전달의 “매체”로서 ‘직접성’(Unmittelbarkeit)이며 여기서 언어의 ‘마법’(Magie)이 생겨난다.⁸ 마법이라는 말은 언어의 ‘무한성’(Unendlichkeit)을 가리킨다. 반면, 언어를 소통수단으로 여기는 부르주아적인 언어, 곧 주제-메시지(내용)-언어(수단)의 도식에서 각 존재가 독립된 심급으로 서로 무관하게 존재하는 언어를 ‘통해서’는 아무것도 전달되지 않는다.⁹

벤야민의 대립되는 두 언어 개념 틀은 형태에 따라 전통인형극 매체를 구별하여 곧, 마리오네트로부터 카스펠을 구분해내어 ‘정신적 본질’을 전달하기 위한 효과적인 매체로서 카스펠의 의미를 부각시키는 데에도 유효해 보인다. 카스펠은 나무나 종이로 만든 머리 아래 천을 덮어씌워 몸통을 만들고 그 **속으로(in)** 손을 넣어 아무런 연결장치 없이 손만으로 동작을 만들어내는 매우 단순하고 원시적인 손인형극(Handpuppentheater)이다. ‘마리오네트’가 인형극 배우의 줄을 **통해(durch)** 간접적으로 통제되는 것과는 대조적이다. 벤야민의 시대에 마리오네트는 훈련된 전문 인형극 배우들이 섬세한 줄 조정으로 구현하는 정교한 동작의 세련된 예술, 주로 파우스트 전승을 본격적인 문학적 형식과 정교한 구성으로 공연하는 교양시민계급의 매체로 등장했다.¹⁰ 그러나 자신이 원하는 대로 인형을 제작해서 혼자만의 목소리로 다섯, 여섯, 혹은 그보다 훨씬 많은 배역을 맡아 인형의 머리 아래에서 손으로 직접 만들어내는 거칠고 투박한 큰 동작, 풍부한 제스처로 연기하는 카스펠은 마리오네트에 비하면 상대적으로 비전문적인 일반 대중의

Menschen”, *Gesammelte Schriften* Bd. II/1 (ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt a. M., Suhrkamp, p. 142. 이하 강조는 본 논문 필자.

8 Walter Benjamin (1972-89), “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, Bd. II/1, p. 143. 본 논문에서는 벤야민 문헌에 한해 반복 인용될 경우 각주에서 문헌 제목을 반복 표기함.

9 하선규(2022), pp. 53-54.

10 Johannes Minuth (1996), p. 41. 인형극 파우스트에 대한 자세한 내용에 대해서는 Gerd Eversberg (2012), *Das Marionettenspiel vom Doktor Faust*, Göttingen: Wallstein Verlag, 국내연구는 유창국(2003), 「파우스트 변화와 인형극」, 『인문논총』 17, 서울대학교 인문학연구원, pp. 137-154.

매체였다. 이 시기 좌파의 이념에 경도되었던 벤야민이 부르주아의 마리오네트보다 서민들의 카스펠을 더 계급적 진실에 가까운 매체로 간주했으리라는 가정은 역사적인 사실 외에도 두 인형극 매체를 그의 언어 개념 틀로 해석해도 충분히 유추할 수 있는 바이다.

〈카스펠 소동〉에서 변화된 카스펠 인형극의 역사적 좌표, 신구 매체들 사이의 관계는 변증법적 방법을 적용하여, 곧 기술복제시대의 변화된 예술 개념으로 매체를 구별함으로써 뚜렷하게 드러낼 수 있다. 옛 매체 카스펠 인형극은 시장마당에서 한 차례 공연으로 끝나는 진본으로서의 아우라를 가진 전통적인 예술이었다. 시대가 바뀌어 기술을 통해 예술복제품이 대량 생산되고 대중이 복제품을 개별적 상황 속에서 쉽게 접할 수 있게 되었다는 사실을 아직 알지 못하는 주인공 카스펠은 라디오 방송국 마이크 앞에서 시장마당에서 행하던 관행을 그대로 답습함으로써 문제를 일으킨다. 시장마당에서라면 단 한 번의 공연으로 끝나서 감추어졌을 저급한 욕설이 라디오 전파를 타고 대량 복제되어 여러 도시의 대중들에게 동시에 노출되는 방송사고로 인해 정작 카스펠 자신은 영문도 모른 채 방송국 관계자를 비롯한 당국에게 쫓기는 신세가 된다. “기술복제의 시대에는 기술을 통해 원작이 도달할 수 없는 상황에 원작의 모사를 가져다 놓을 수 있게 되었다”¹¹는 벤야민의 진술은 도주 중 부상을 당한 카스펠의 침대 밑에 설치된 마이크로도 형상화된다. 병상의 침대에서 마누라 푸쉬와 나눈 대화와 독백이 녹음되어 자기도 의식하지 못하는 사이에 연극을 공연한 셈이 된 카스펠은 시공간 제약을 넘어 광범위한 대중에게 전달 가능한 복제품을 뜻하지 않게 제공하게 된다. 방송국 관계자가 카스펠 부부에게 녹음의 대가로 건네주는 거액의 수표는 이제 기술적 복제품의 가치가 원작이 갖는 아우라보다 더 중요해졌음을 상징한다. 방송국 관계자들의 추격을 피해 쫓겨 들어간 동물

11 Walter Benjamin (1972-89), “Das Kunstwerk um Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, Bd. VII/1, p. 353.

원의 사자 우리 속에서 카스펠이 죽은 사자의 박제를 뒤집어쓰고 거짓으로 포효하는 것은 진본성, 아우라가 최고의 가치였던 제의적인 전통 예술의 시대가 저물고 있음을 상징적으로 보여주는 것으로 해석될 수 있다.

벤야민에 따르면 친구 매체 간의 접목은 교육적인 것, 즉 브레히트적인 서사극을 통해서 가능하게 된다. 라디오에 관한 성찰을 담은 텍스트 「연극과 라디오」(Theater und Rundfunk, 1931/32)에서 벤야민은 “라디오의 활동이 갈수록 더 광범위한 영향력을 행사하고 상대적으로 연극예술의 곤궁함이 갈수록 증대하는 상황에서 연극과 라디오의 공동작업은 교육적 작업을 통해서만 가능하다”고 밝힌다.¹² (부르주아의 연극치립) 대규모 물량 공세나 복잡한 기계도입만으로 연극이 라디오, 특히 영화와 ‘경쟁’하는 것은 불가능하지만 방송과 영화에서 결정적으로 중요한 몽타주기법, 곧 ‘중단’의 원리에 의거하는 진보적인 서사극 무대에서는 친구 두 매체(연극과 방송 및 영화)가 서로 ‘협업’하는 것이 가능하다는 것이다. 이때 몽타주 원리에서의 중단은 도발이 아니라 교육의 기능을 갖는다.¹³ 라디오 이론의 실습 무대로서 방송극 〈카스펠 소동〉에서도 벤야민은 친구 매체 간의 접목을 서사극 원리, 곧 몽타주기법으로 실현하고 있다.

위와 같은 맥락에서 벤야민이 방송극에서 사용한 다양한 소재 중 하나인 ‘카스펠’의 역사적 의미를 벤야민의 시각으로 해석하고 이를 변증법적으로 활용하는 작가의 사유를 따라 라디오 방송극 〈카스펠 소동〉의 서사극적인 매체 교육 의도를 기존의 연구보다 확장된 시각의 틀 안에서 밝히는 것이 본 논문의 목표이다.

12 Walter Benjamin (2017), “Theater und Rundfunk: Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”, Bd. 9-1, p. 523.

13 Walter Benjamin (2017), “Theater und Rundfunk: Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”, Bd. 9-1, p. 525.

2. 줄 없는 인형 카스펠의 역사적 정체: 벤야민의 전통매체 카스펠 수용 양상

벤야민이 방송국으로 소환한 카스펠 정체를 파악하기 위해서는 작가가 이 매체를 역사적으로 어떤 의미에서 수용했는지를 추적할 필요가 있다.¹⁴ 벤야민은 1932년 방송극 〈카스펠 소동〉을 제작하기에 앞서 1929년 12월 7일 베를린방송국에서 어린이를 위한 강연 〈베를린 인형극장〉(Berliner Puppentheater)을 방송하였다. 이 강연에서 그는 바이마르 시대 베를린의 오락문화를 언급하며 카스펠의 존재를 다음과 같이 기술하고 있다.

오랫동안 인형극은 아이들과 서민을 위한 오락거리였으나, 점차 쇠락의 길을 걸으며 사람들의 관심에서 멀어졌습니다. 하지만 다시금 주목받게 되었을 때, 인형극은 돌연 매우 세련된 예술로 탈바꿈하여 오직 성인, 그것도 상류층만을 위한 전유물이 되어버렸습니다. 오직 카스페를레(Kasperle)만이 아이들 곁을 지켰습니다.¹⁵

주지하다시피 카스펠은 아이들을 포함한 서민들, 비주류층의 매체로서 거칠고 투박한 손인형극이다. 또한 벤야민이 여기서 카스펠의 대립항으로 내세운 ‘상류층의 매우 세련된 예술로 탈바꿈한 인형극’의 정체는 앞서 언급한 것처럼 전문가의 섬세한 줄 조정 인형연기로 문학작품을 원본처럼 구현하고자 했던 부르주아계급의 고상한 예술 ‘마리오네트’임을 어렵지 않

14 카스펠 인형극에 등장하는 주인공을 비롯해 상대역 악마, 죽음, 부인, 할머니, 마녀와 강도, 경찰, 왕, 왕자와 왕녀, 친구 제펠과 그레텔, 동물(악어, 사자, 개) 등의 유형화된 등장인물들의 상징적, 심리적 의미에 대한 상세한 분석은 Wolfram Ellwanger and Arnold Grömminger (1989), *Das Puppenspiel: Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung*, Basel; Wien: Verlag Herder Freiburg, pp. 30-55 참고.

15 Walter Benjamin (2017), "Berliner Puppentheater", Bd. 9-1, p. 198. 인용문의 "카스페를레" 표기는 원문의 "Kasperle"를 음역함.

게 유추할 수 있다. 두 인형극이 갖는 형태상의 차이, 곧 인형의 몸통 안으로 직접 들어가 제스처를 만들어내는지, 줄을 통해 간접적으로 동작을 만들어내는지의 여부에 따른 각 인형 매체의 심층적 의미 차이는 벤야민의 언어철학 개념을 적용하여 상징적으로 도출될 수 있음을 이미 앞에서 언급한 바 있다. 벤야민은 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」에서 언어가 속에서 ‘스스로를 전달하는’(sich mitteilt) 것의 이 ‘스스로’가 바로 정신적 본질이라고 본다. 이때 언어는 가장 순수한 의미에서 전달의 매체이다.¹⁶ 이런 개념을 다시 인형의 형태에 적용시켜 본다면, 줄을 통해 말하는 마리오네트보다는 인형 안의 직접적인 행위로 스스로를 전달하는 카스펠이 벤야민에게 더 순수한 언어로서의 전달 매체로 간주되었을 가능성이 크다.

각 인형극 매체에 대한 추상적 개념의 의미 차이가 인형극들의 물질적 특성에 따른 제스처와 공연방법의 차이에서 기인한다는 사실은 역사적으로도 확인할 수 있다. 클라이스트 (Herinrich von Kleist, 1777-1811)는 에세이 「마리오네트극장에 대하여」(Über das Marionettentheater, 1810)에서 “인형들을 공중으로 들어올리는 힘이 그들을 땅에 묶어두려는 힘보다 더 강력하기 때문에 물질의 관성을 전혀 알지 못한다”고 마리오네트 인형극의 특성을 기술한 바 있다.¹⁷ 벤야민 역시 〈베를린 인형극장〉에서 클라이스트를 인용해 마리오네트는 “작은 인형들이 마치 천사처럼 위에서 내려오기 때문에 실제 배우들과는 달리 중력에 얽매이지 않으며, 발끝으로 지면을 간질이는 듯한 모습을 보인다”고 묘사하고 있다.¹⁸ 마리오네트 인형들의 반중력적인 움직임을 만들어내기 위해 인형극 배우들은 마치 숫자와 로그, 또는 점근선과 쌍곡선을 계산하는 것처럼 철저한 계산에 의해 손가락을 움직이며 거기에

16 Walter Benjamin (1972-89), Bd. II/1, p. 143.

17 Heinrich von Kleist (1970), “Über das Marionettentheater”, *Sämtliche Werke und Briefe*, München: Carl Hanser Verlag, p. 340.

18 Walter Benjamin (2017), “Berliner Puppentheater”, Bd. 9-1, p. 201.

연결된 인형들의 움직임과 매우 복잡한 관계를 맺는다.¹⁹ 최대한 인형들이 자연스러워 보이는 섬세한 동작을 만들어내기 위해 철저히 이성적인 계산에 의해 ‘합리주의적’(rationalistisch)으로 움직이는 배우들의 움직임은 무용수처럼 보이는 특유의 동작을 만들어낸다. 반면 카스펠에서는 연기자의 손 움직임이 인형 자체의 동작과 일치될 정도로 고스란히 전달된다. 나아가 몸통 속에서 연기자의 손가락으로 만들어지는 작은 움직임은 인형 바깥에서는 과장된 동작으로 확장되는데, 이렇게 거칠고 큰 제스처는 카스펠 특유의 거침없는 성격, 폭력성으로 이어진다. 또한 위로 열린 마리오네트와는 달리 아래쪽 곧, 심연을 향해 열린 카스펠은 심리적인 기저, 무의식의 영역에 더 가까이 있다. 이러한 직접성, 과장성, 폭력성, 무의식적인 특성으로 인해 카스펠은 땅은 살짝 스치기만 할 뿐인 마리오네트보다 원초적이고 구체적인 일상생활을 상징하기에 더 적합한 매체로 간주되었다. 카스펠은 이와 같은 형태의 특징에 힘입어, 엘방어의 표현에 따르자면, “인형과 연기자의 **완벽에 가까운 일치(Identität)**”로 매우 호소력 있고 말의 진정한 의미로 대중을 장악하는 강렬한 매체가 될 수 있었다.²⁰

역사적인 공연 매체로서 카스펠이 갖는 효과와 특성에 대한 벤야민의 생각은 비슷한 시기에 집필된 「프롤레타리아 아동연극 프로그램」(Programm eines proletarischen Kindertheaters, 1929)을 통해 유추할 수 있다.²¹ 벤야민은 여기서 아동의 내면에 자리 잡은 창조적인 잠재능력을 거침없이 표현할 것을 보장하는 프롤레타리아 아동연극과 높은 예술적 완결성을 요구하는 부

19 Heinrich von Kleist (1970), p. 340.

20 Wolfram Ellwanger and Arnold Grömminger (1989), p. 19. 강조는 필자.

21 Walter Benjamin (1972-89), “Programm eines proletarischen Kindertheaters”, Bd. IV/1, pp. 763-769. 이 문헌에 대한 상세한 분석은 Karin Burk (2015), *Kindertheater als Möglichkeitsraum: Untersuchungen zu Walter Benjamins »Programm eines proletarischen Kindertheaters«*, Bielefeld: transcript Verlag 참고. 국내연구로는 김효진(2021), 「아동연극 교육의 혁신 모델: 발터 벤야민의 프롤레타리아 아동연극 프로그램 분석」, 『독어교육』 82, 한국독어독문학교육학회, pp. 181-207 참고.

르주아 아동연극 교육을 대립 항으로 놓고 비교하고 있다. 부르주아 연극 교육이 가장 중요한 가치로 삼는 것은 숙련성, 예술성, 구조적 완성도로서, 도덕적으로는 규율, 복종, 근면, 겸손들의 덕목과 연결되어 있다. 이는 온갖 최신 심리학적 기법을 동원, 섬세하게 미리 잘 짜여진 방법으로 아동을 교육시키고자 한 ‘합리주의적인’(rationalistisch) 부르주아 교육원칙에 근거하는 것으로서, 벤야민이 보기에는 아무런 효과도 없는 오히려 “비체계적인”(systemlos) 교육방법이다.²² 반면, 프롤레타리아 연극교육에서는 아동들의 활동 중 갑자기 펼쳐지는 ‘즉흥’(Improvisation)²³이 연극 실행의 가장 중요한 방법이 된다. 공연은 오히려 아동들의 즉흥 활동과정에서 나오는 부수적인 산물일 뿐이다. 어른들의 역할은 아이들을 지도하는 것이 아니라 뒤로 물러나 아동들의 즉흥적인 활동을 ‘관찰’(Beobachtung)²⁴하는 데 그치며, 여기서 교육의 본래적인 천재성이 발휘되는 엄청난 힘들이 나타나게 되고 이는 기존 질서를 전복하는 힘이 된다. 즉흥의 과정에서 아동들의 창조적 신경감응과 수용적 신경감응이 정확하게 연결된 신호로서 ‘제스처’(Geste)²⁵가 나타나는데, 이 신호는 억압, 검열의 신호라기보다 아이들이 ‘명령자’(Diktator)²⁶로서 살아가고 명령하는 세계에서 온 것이다.²⁷ 인형극 연기자처럼 아이들은 자신들의 세계에서 독재자로서 어른들의 간섭 없이 스스로를

22 Walter Benjamin (1972-89), "Programm eines proletarischen Kindertheaters", Bd. IV/1, p. 763.

23 Walter Benjamin (1972-89), "Programm eines proletarischen Kindertheaters", Bd. IV/1, p. 767.

24 Walter Benjamin (1972-89), "Programm eines proletarischen Kindertheaters", Bd. IV/1, p. 766.

25 Walter Benjamin (1972-89), "Programm eines proletarischen Kindertheaters", Bd. IV/1, p. 766.

26 Walter Benjamin (1972-89), "Programm eines proletarischen Kindertheaters", Bd. IV/1, p. 766.

27 독자적으로 명령을 내리는 아동들의 내면세계는 인형극의 독재자, 인형극 배우의 입장에 비유해볼 수 있다. Walter Benjamin (2017), "Berliner Puppentheater", Bd. 9-1, p. 201.

교육해 나간다.

위와 같은 벤야민의 아동연극 이론에서 추출한 대립적 개념구도를 지금 논의하고 있는 역사적인 매체 마리오네트와 카스펠의 대립 항에 적용해 볼 수도 있겠다. 통제와 구속의 줄과 완벽한 구조, 훈련된 기술을 통해 완결된 연극작품의 공연을 중요하게 여기는 부르주아의 아동연극이 마리오네트에 가깝다면, 과정으로서의 즉흥을 완결된 공연 자체보다 중시하고 창조와 수용의 감응과정이 정확히 일치된 제스처의 해석에 집중하는 프롤레타리아 아동연극은 카스펠과 유사성을 상당 부분 공유하고 있다. 그렇다고 해서 본 논문에서 논의하고 있는 마리오네트와 카스펠의 대립 항에 ‘부르주아 인형극과 프롤레타리아 인형극’으로서 정치적 성향을 그대로 덧입힐 수 있는 것은 아니다.

벤야민은 「프롤레타리아 아동연극 프로그램」에서 “(공산)당의 강령은 아동들을 계급의식적으로 교육하는 도구가 아니며, 그 자체가 아무리 중요한 이데올로기라고 해도 상투적인 것으로 와닿는다”고 하면서 이념 자체보다는 교조적이고 상투적인 방법으로 이념을 교육하는 좌파의 선전선동적인 교육방법에도 이의를 제기한다.²⁸ 실제로 벤야민은 청소년 정치극단 ‘트롬멜그루펜’(Trommelgruppen), ‘레벤데 차이퉁’(Lebende Zeitung), ‘블라우에 블루젠’(Blaue Blusen)의 노골적인 공산당 프로파간다 연극에는 반대하며 자신의 프롤레타리아 아동연극 교육방법과는 선을 그었다.²⁹ 대신 그는 “아이들은 상상력이 거칠게 방출되는 가운데 공연 속에서 자유롭게 되고 자신들의 아이디어를 실현할 수 있다”³⁰고 하면서 프롤레타리아 아동연극 교육을 계급투쟁을 위한 당장의 성취 수단이 아니라 오히려 과정 중심의 잠재력

28 Walter Benjamin (1972-89), “Programm eines proletarischen Kindertheaters”, Bd. IV/1, p. 766. 괄호는 본 논문 필자.

29 Karin Burk (2015), p. 142; 김효진(2021), p. 193.

30 Walter Benjamin (1972-89), “Programm eines proletarischen Kindertheaters”, Bd. IV/1, p. 768.

실현의 교육적 수단으로 보고 있다. 계급투쟁의 전사로 아이들을 키워내는 것은 장기적인 관점에서 이루어져야 할 최종의 목표이다. 이런 맥락에서 보면 벤야민은 적어도 연극교육 방법론의 측면에서는 좌우를 떠나 성취만을 중시하는 목적 지향적인 연극교육 방법으로부터 자유로운 양비론적인 관점을 가졌었다고 보는 것이 옳을 것이다. 연극교육에서 그의 관심사는 아동들의 내면 ‘안에’ 엄청난 힘으로 잠재하고 있는 에너지, 정신적 본질을 기성 세대의 교육적 의도, 곧 정교하게 구성된 완결성이라는 구속의 줄을 ‘**통하지 않고**’, 카스펠과 같은 ‘**직접적인 제스처**’의 언어로 거침없이 ‘**자유롭게**’ 표현하는 것을 가능하게 하는 데 있었다. 연극의 자연스러운 교육 효과에 집중한 벤야민으로 미루어보면 그가 전통적인 카스펠을 라디오에 도입할 때도 비슷한 효과를 기대했으리라고 유추할 수 있다.

벤야민이 교육적 측면에서 전통적인 카스펠을 활용한 의도 속에는 옛 매체가 갖는 ‘익숙함’과 ‘친근함’이라는 덕목도 들어 있다. 그러나 벤야민은 양식화된 전통 카스펠 인형극의 구성과 진행을 그대로 옮겨오지는 않았다.³¹ 구성상 일부 인물과 모티브만 전통 카스펠에서 선택적으로 수용하여 익숙함은 최소로 유지하고 있으며 내용 면에서도 라디오 카스펠은 권선징악의 유형화된 결말에서 벗어나 있는 것을 볼 수 있다.

양식화된 전통 카스펠 양상들 중에서 주인공을 제외하고 〈카스펠 소동〉에 등장하는 캐릭터는 친구 제펠과 마누라 푸쉬뿐이다. 그것도 제펠은 방송사고의 수신자로 간접적으로 언급만 될 뿐이다. 전통적인 카스펠에서라면 심한 구타와 심지어는 살해의 대상이었을 푸쉬는 극의 첫머리에서 생선 심부름을 시키는 명령자이며 도주 과정에서 자동차사고를 당한 카스펠의 하소연을 받아주는 상담자로, 남편 카스펠과 함께 부지불식간에 제공하게 된 녹음방송의 공동 기여자로, 생선 대신 거액의 수표를 받게 된 새로운 매체의 수혜자로 등장한다. 무엇보다 주인공 카스펠은 음흉한 음모와 영

31 본 논문 각주 14 참고.

리한 재치로 악당을 물리치는 인형극의 해결사가 아니라, 무지에서 기인한 방송사고를 일으킨 후 자기도 모르는 사이에 범죄자가 되어 방송국 당국자들에 의해 교화되어야 할 피교육 대상으로 등장한다. 전통적으로는 악마(Teufel)가 담당할 카스펠의 상대역은 방송국 사회자 마울슈미트가 맡고 있는데, 그는 제거되어야 할 악의 화신이 아니라 오히려 카스펠에게 라디오 매체의 원리와 효과를 가르치는 교육자, 금전으로 카스펠을 통제하는 지배자 역할을 한다. 이 두 캐릭터가 방송극의 첫머리에서 각자의 이름 마울슈미트(Maulschmidt)와 카스펠(Kasperl)을 놓고 입씨름을 벌이는 것은 두 매체가 서로의 정체를 알아가며 경쟁하는 양상을 상징하는 것으로 해석될 수 있다.

카스펠: 누구시라고요?

마울슈미트: 마울슈미트(Maulschmidt).

카스펠: 그것 참 신기하군요, 이웃집 나리. 아가리(Mäuler)들이 언제부터 담금질로 만들어지게 된(geschmiedet) 거죠? 저는 아가리란 기껏해야 막히거나 할(gestopft) 뿐이라고 생각하고 있었는데요.

마울슈미트: 이런 무례한 자를 봤나! 내가 아가리를 만드는 대장장이가 아니라 그냥 내 이름이 그렇다고.³²

기술사회의 중요한 소통창구인 방송국에서 일하는 사회자 마울슈미트의 본질을 결정적으로 조롱하는 “막혀 있다”(gestopft)는 표현은 새로운 매체에 대한 경계와 비판을 상징한다. 정작 카스펠은 자신의 이름을 (헛된 소리를 끊임없이 지저귀는) “K+Sperl(참새)”로 소개한다.

카스펠: 기다려봐요, 이웃양반. 그러니까 내 성은 Sperl(참새: Sperling)이라

— www.kci.go.kr

32 Walter Benjamin (2017), “Radau um Kasperl”, Bd. 9-1, p. 60.

고 쓰죠. 그리고 이름은 K로 시작해요.

[...]

(다음 말들은 점점 더 억양이 고조된다. 마지막 말은 찾아냈다는 기쁨의 외침)

마울슈미트: K sperl -- Kas-perl --Kasperl!!!

카스펠: 그렇지요, 이웃집 양반, 나는 바로 카스펠이오.³³

또한 극의 첫머리부터 마울슈미트가 카스펠을 하대하는 것은 두 매체 간에 새로운 역학관계가 형성되었음을 상징한다. 시장마당 인형극의 독재자 카스펠이 당대의 권력자, 종교지도자 등을 비판했다면 이제 그가 조롱할 대상은 기술시대의 권력으로 등장한 새로운 매체, 라디오 방송 관계자로 바뀐다.

마울슈미트: 그렇다면 당신은 당신을 무엇으로 생각하는 거요?

카스펠: 당신이 무엇을 하는 사람이 됐든, 누가 됐든 애당초 내가 신경 쓸 바가 아니오.

마울슈미트: 감히 그만두지 못할까! 나로 말하면 존경받는 인물 (Respektperson)이란 말이오.

카스펠: 비겟살 인간(Speckperson)치고는 상당히 마른 것 같군요.³⁴

새로 바뀐 매체 간의 역학관계로 보자면, 기술복제시대의 작가 벤야민은 전통적인 카스펠의 역할, 정신적 본질의 직접적인 소통 통로로서 카스펠이 가졌던 기존 인형극 매체의 의미가 한계에 다다른 것으로 파악한 듯하다. 벤야민은 〈베를린 인형극장〉의 마지막 부분에서 새로운 기술과 결합된 새로운 인형극, ‘인형을 이용해 연출한 살아있는 그림’(living pictures)을 언급

33 Walter Benjamin(2017), "Radau um Kasperl", Bd. 9-1, p. 61.

34 Walter Benjamin (2017), "Radau um Kasperl", Bd. 9-1, p. 60.

하며 시장마당을 지배했던 전통 인형극이 영화에 흡수되었음을 알린다.

3. 기술복제 시대의 카스펠: 매체 생산관계 속의 카스펠

변화된 문학 생산환경, 곧 기술복제시대의 매체 생산환경 속에서 카스펠의 좌표를 확인하는 것은 〈카스펠 소동〉을 변증법적으로 이해하기 위한 두 번째 걸음이 된다. 벤야민은 「생산자로서의 작가」(Der Autor als Produzent, 1934)에서 어떤 “작품, 소설, 책 등을 별개의 것들로 고립시켜 바라보는 식으로는 아무것도 시작할 수 없으며 변증법적으로 접근하려면 그것들을 생생한 사회적 연관 관계 속으로 가져가지 않으면 안 된다”³⁵고 말한다. 그는 재차 “문학작품이 생산관계에 **대해** 어떤 입장에 있는가라고 묻기 전에 그 작품이 생산관계 속에서 어떤 위치를 점하고 있는지를 묻는 것이 중요하다”³⁶면서 문학작품을 생산관계 **속에서** 바라볼 것을 요구한다.

벤야민의 〈카스펠 소동〉이 라디오 방송극으로서의 매체 측면에서 갖는 심층적인 의미는 이 방송극을 중심으로 전과 후의 매체로서 전통 인형극과 라디오의 생산 관계를 비교할 때 더욱 뚜렷하게 부각된다. 사실 인형극의 역사는 원시적인 종교 주술의식과 고대 그리스비극에서도 찾아볼 수 있을 만큼 오래되었지만 기록상 카스펠의 이름이 문헌에 정식으로 등장하기 시작하는 것은 1850년 전후로 그리 오래되지 않았다.³⁷ 인형극 역사에서 카스펠의 역사가 유독 짧은 것은 다른 매체, 예를 들어 말 중심의 마리오네트에 비해 카스펠은 제스처 위주의 즉흥으로 공연되는 비중이 많았던 데에서 우선 그 이유를 찾을 수 있을 것이다. 19세기 중반 포치 백작(Graf von Pocci,

35 Walter Benjamin (1972-89), “Der Autor als Produzent”, Bd. II/2, p. 685.

36 Walter Benjamin (1972-89), “Der Autor als Produzent”, Bd. II/2, p. 685.

37 Johannes Minuth (1996), p. 50.

1807-1876)은 인형극의 역사에서 고전으로 꼽히는 작품들을 처음 기록으로 남김으로써 이 매체를 본격적으로 시작한 인물로 인정받게 되었다.³⁸ 그러나 사실 포치 이전에도 많은 인형극 배우들이 기록은 남기지 않고 시장마당에서 실제로 카스펠을 공연해오고 있었던 터였다.

오늘날에는 많은 인형극 대본이 인쇄되어 나오지만, 최고의 작품은 역시 인쇄되지 않은 것, 즉 아이들과 인형극 배우들이 직접 만들어낸 작품들입니다. 물론 여기에는 분명한 예외가 있는데, 바로 포치 백작의 훌륭한 ‘카스펠레’ 희극들입니다.³⁹

사실 매체적인 관점에서 볼 때 위 인용문에서 방점이 찍힐 곳은 “최고의 작품은 역시 인쇄되지 않은 것”이라는 부분이다. 즉흥이 많은 비중을 차지한다는 이유 외에도 인형극 배우들은 실제적인 이유에서 자신들이 공연하는 작품을 글로 남기거나 인쇄하여 보급하지 않았다.

인형극인들은 일종의 비밀 결사와 같은 집단을 형성했습니다. 이 기술은 아버지에게서 아들로 전수되었는데, 한 사람이 다른 사람에게서 내용을 통째로 머릿속에 담아 외우는 방식으로 배웠습니다. 그들은 공연 내용이 잘못된 사람의 손에 넘어가 생계 수단을 잃게 될 것을 우려하여, 단 한 줄도 글로 남기지 않겠다는 맹세를 해야 했습니다. 적어도 예전에는 그랬습니

38 귀족 출신 포치 백작이 글로 남긴 카스펠 작품은 마리오네트 방식의 카스펠이었다. 슈토름(Theodor Storm, 1817-1888)은 같은 방식의 카스펠 공연을 소재로 『인형극연기자 폴』(*Pole Poppenspüler*, 1874)에서 카스펠 인형극 연기자 신분과 관련된 문제를 다루고 있다. 슈토름의 이 작품을 다룬 국내연구는 송희영(2026), 「예술가와 시민의 삶, 그 경계에 서: 테오도르 슈토름의 「꼭두각시패 폴레」」, 『카프카연구』 35, 한국카프카학회, pp. 203-222 참고.

39 Walter Benjamin (2017), “Berliner Puppentheater”, Bd. 9-1, p. 202.

다.⁴⁰

이와 같은 이유에서 과거 인형극의 실제 공연실행은 ‘예술작품이 있는 장소에만 있는 일회적인 현존재’로서 어떤 복제의 가능성에서도 벗어나 있는 진품으로서의 예술이 되었다.⁴¹ 유일성의 예술로서 여기에서 인형극이 갖는 아우라가 생겨나고 이는 안 그래도 실천적인 의미에서 사용되어 오고 있던 제의의 가치로 연결된다. 인형극의 아우라는 극 진행의 모든 것을 혼자 아우르며 지배하는 독재자로서의 연기자 특성으로 인해 더욱 강화된다.

진정한 인형극 연기자는 러시아 황제 차르(Tsar)조차도 그에 비하면 보잘것없는 순경에 불과할 정도로 절대적인 지배자입니다. 한번 상상해 보십시오. 그는 직접 작품을 짓고, 무대 배경을 그리며, 자신이 원하는 대로 인형을 조각하고, 자신의 목소리로 다섯, 여섯, 혹은 그보다 훨씬 더 많은 배역을 연기합니다. 그 과정에서 그 어떤 간섭이나 제약, 장애물도 마주하지 않습니다.⁴²

이와 같은 인형극 매체의 특수성에 근거하여 옛 매체 인형극, 특히 즉흥 중심의 카스펠은 구시대의 예술 매체로서 벤야민의 개념에 따르자면 ‘제의가치’(Kultwert) 쪽에, 그것도 극단의 위치에 자리 잡고 있음을 확인할 수 있다. 벤야민의 예술개념에서 또 다른 극점에 위치하는 것은 ‘전시가치’(Ausstellungswert)로서, 복제 가능한 영화, 라디오 매체가 여기에 해당한다. 전시가치는 예술작품을 복제할 수 있는 가능성에서 생겨난다.

40 Walter Benjamin (2017), "Berliner Puppentheater", Bd. 9-1, p. 202.

41 Walter Benjamin (1972-89), "Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Zweite Fassung", Bd. VII/1, p. 356.

42 Walter Benjamin (2017), "Berliner Puppentheater", Bd. 9-1, p. 202.

복제기술은 복제된 것을 전통의 영역에서 떼어내며 복제를 대량화한다. 복제대상이 일회적으로 나타나는 대신 대량으로 나타나게 하여 수용자로 하여금 그때그때의 개별적 상황 속에서 복제품을 쉽게 접하게 함으로써 그 복제품을 현재화한다.⁴³

벤야민에 따르면 제의적 예술에서는 진품성의 가치를 유지하기 위해 예술품을 감추기 위해 노력했다면, 기술복제시대에는 여러 가지 복제기술을 이용하여 복제품을 대량생산함으로써 예술품의 전시가능성을 높이게 된다. 대신 제의적인 예술의 유일무이성, 진품성의 아우라는 포기하게 되는데, 바로 이 지점에서 예술 생산관계의 구조적인 격변이 일어나게 되고 예술은 다른 실천 영역, 정치로 넘어가게 된다.⁴⁴ 여기서 다른 실천 영역이라는 것은 예술이 독재적인 아우라에서 벗어나 (민주적인) 실천의 방향으로 넘어가게 되었음을 뜻한다.

벤야민은 “예술사를 예술작품 속에 들어 있는 두 극의 대결로 서술하고 그 대결 과정의 역사를 예술작품의 두 극 중 한 극이 다른 한 극으로 비중을 옮아가는 과정으로 바라보는 것도 가능하다”⁴⁵고 하면서 두 예술 가치의 역사적인 역학관계에 대해서도 언급하고 있다. 물론 벤야민의 시대는 영화와 라디오의 시작으로 제의가치에서 전시가치 쪽으로 예술 가치의 무게중심이 본격적으로 이동하기 시작한 때였다.

그런데 두 가치 사이의 역학관계를 이해하지 못하고 이미 지난 가치를 새로운 매체의 시대에도 고수하게 되면 문제가 생긴다. 제의가치에 해당하는 “‘창조성’과 ‘천재성’, ‘영원한 가치’와 ‘비밀’과 같은 일련의 전승된 개념

43 Walter Benjamin (1972-89), “Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Zweite Fassung”, Bd. VII/1, p. 358.

44 Walter Benjamin (1972-89), “Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Zweite Fassung”, Bd. VII/1, p. 358.

45 Walter Benjamin (1972-89), “Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Zweite Fassung”, Bd. VII/1, p. 357.

들이 폐기되는 마당에 이 개념들을 통제 없이 사용하게 되면 [...] 사실 자료를 파시즘으로 가공하는 결과를 낳게 되는” 것이다.⁴⁶ 매체의 무게중심을 전시가치 쪽으로 옮기지 못하고 계속 제의가치에 머물러 있었던 옛 카스펠 매체의 행로가 어떠했는지는 역사적인 몇 가지 사례가 충분히 입증해 준다. 카스펠은 제국주의 팽창기에 아프리카에서 식인종과 맞닥뜨리게 되었으며, 제1차 세계대전 중에는 장병 위문을 위해 전장의 참호를 누볐다. 바이마르 공화국 시기에는 ‘빨간 카스펠’(der rote Kasper)이 노동운동을 지도했으며, 1933년 이후 ‘브라운 카스펠’(der braune Kasper)은 전선과 민간에서 나치의 프로파간다 도구로서 충실하게 복무했다.⁴⁷

흥미로운 점은 벤야민 자신이 교육지도자 뷔네켄(Gustav Wyneken, 1875-1964)과 함께 젊은 시절 헌신했던 개혁교육학(Reformpädagogik)운동의 카스펠에서도 볼 수 있다. 산업화, 기계화로 인해 위기에 처한 교양시민 계급의 자녀세대 청소년들에 의해 주도되었던 집단활동 ‘반더포겔’(Wandervogel)에서 카스펠은 “산더미처럼 쌓이는 신문과 수십 편의 오페라와 드라마 그리고 수 킬로미터에 달하는 영화필름으로 대표되는 기술의 시대에 문명화의 폐해로 오염된 인간을 해방하여 다시 생명력을 부여할 수 있는 매체”로서 적극 추천되었다.⁴⁸ 또한 카스펠의 고전 ‘혼슈타이너’(Hohnsteiner) 인형극을 정립한 인물로서 역사상 최고의 인형극 배우로 평가받은 막스 야콥(Max Jacob, 1888-1967) 역시 젊은 시절 직장인 그룹의 반더포겔에서 열성적으로 활동하다가 자연스럽게 나치의 충실한 나팔수가 되어 군인과 민간을 인형

46 Walter Benjamin (1972-89), “Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Zweite Fassung”, Bd. VII/1, p. 350.

47 독일 역사, 특히 19세기 후반부터 20세기 전반까지의 격동기에 카스펠이 정치적 선전 도구로 동원된 내용에 대해서는 Johannes Minuth (1996), pp. 65-138; Ingrid Ramm-Bonwitt (2000), *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: verlegt bei Wilfried Nold, pp. 156-225 참고.

48 Ingrid Ramm-Bonwitt (2000), p. 156.

극으로 선동한 이력을 갖고 있다.⁴⁹

라디오 방송극 〈카스펠 소동〉은 1933년 이후 곧 닥칠 파시즘의 위기에 처한 옛 매체 카스펠을 새 매체 라디오를 통해 구원하려는 시도로 읽을 수 있다. 구원은 옛 매체로서 카스펠의 구습을 벗어버리고 새 매체로 통합되는 데에 있으며 교육을 통해 새 매체에 눈을 뜨는 데에서 온다.

카스펠: 제가 제대로 이해하긴 한 건가요, 이웃 양반? 당신이 방송국에서 오셨다는 것ですよ.

마울슈미트: 확실히 그렇지.

카스펠: 아시다시피, 불꽃이 **사방으로(rund)** 튀는데 그 **불꽃(Funk)** 하나를 잡으려 할 거고, 그러면 난 바로 불타버리고 말 거예요,

마울슈미트: 카스펠, 자네는 방송이 뭔지 모르는구먼. 내 뒤를 쫓아 오게. 그러면 자네는 곧 다른 생각을 갖게 될 것이라고 믿어 의심치 않네.⁵⁰

방송극 관계자들이 카스펠의 뒤를 뒤쫓았던 것은 새 매체로의 편입, 신구 매체의 통합을 위해 그를 교육시키기 위해서였다.

4. 인형 없는 카스펠 인형극:

신구 매체 통합의 라디오 서사극 〈카스펠 소동〉

〈카스펠 소동〉을 변증법적으로 이해하기 위한 세 번째 단계는 구 매체

49 Max Jacob (2011), *Mein Kasper und ich: Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*, Stuttgart: Ogham Verlag. 막스 야콥의 자서전인 이 문헌에는 학생뿐만 아니라 직장인을 포함하여 수많은 독일 청소년들이 참여했던 반더포겔 운동의 반동적인 양상, 곧 나치에 이용당한 청소년들의 활동이 상세히 기술되어 있다.

50 Walter Benjamin (2017), "Radau um Kasperl", Bd. 9-1, p. 62.

카스펠을 새 매체 라디오 방송극에 담는 과정을 통해 벤야민이 새로운 매체 실험으로 이 방송극을 제작한 심층적인 의도를 파악하는 것이다. 벤야민은 비슷한 시기에 집필한 「서사극이란 무엇인가?」(제1판)(Was ist das epische Theater?〈1〉, 1931)에서 “서사극의 형식들은 새로운 기술적 형식들인 영화나 방송에 상응하며 서사극은 기술의 정점에 있다”고 하면서 두 매체 간의 기술적 공통성, 결합 가능성을 분명히 하고 있다.⁵¹ 실제로 〈카스펠 소동〉을 분석해보면 벤야민이 이 방송극에 브레히트의 서사극 이론을 직접 적용하여 서사극으로서 라디오 방송극의 가능성을 실험해보려 했다는 사실을 확인할 수 있다.

〈카스펠 소동〉을 제작하면서 벤야민이 브레히트의 『남자는 남자다』(Mann ist Mann, 1926)를 의식적으로 차용했다는 사실은 시작 부분에 ‘부인의 부탁을 받아 생선을 사러 나선 남자’의 모티브가 그대로 등장한다는 점을 통해서 볼 수 있다. 그 밖에도 브레히트의 ‘과일바구니를 들어달라라고 부탁하는 과부’의 모티브는 벤야민에게서 ‘시장바구니를 들어달라라고 부탁하는 여자’, ‘강아지를 봐달라라고 부탁하는 어린 소녀’, ‘우체통에 편지를 넣어달라라고 부탁하는 군인’ 등으로 변형되어 나타난다. 브레히트 작품의 갈리 가이의 코끼리는 벤야민에서는 카스펠의 동물원 우리 안 사자가 된다. 무엇보다 새로운 시대 환경에 적응하여 새로운 본성으로 교육되어지는 남자로 태어난다는 결말을 가진 점도 두 작품의 내용상 공통점이다. 물론 브레히트의 남자는 자신의 아내마저도 인정하지 않게 되는 가공할 만한 전사로, 벤야민의 카스펠은 아내와 함께 기술복제시대 새로운 매체의 수용자/창작자로 거듭난다는 차이점이 있긴 하지만 말이다. 벤야민은 「서사극이란 무엇인가?」(제1판)에서 『남자는 남자다』의 갈리 가이를 “다름 아닌 우리의 사회 질서 모순들이 펼쳐지는 무대”⁵²로 규정하는데, 이렇게 보면 〈카스펠 소동〉

51 Walter Benjamin (1972-89), “Was ist das epische Theater?〈1〉”, Bd. II/2, pp. 519-531.

52 Walter Benjamin (1972-89), “Was ist das epische Theater?〈1〉”, Bd. II/2, p. 526.

의 카스펠은 ‘기술복제 시대 신구 매체 간의 갈등이 펼쳐지는 무대’로 볼 수 있겠다.

벤야민이 〈카스펠 소동〉에서 적용하려 한 브레히트의 서사극적 요소는 형식의 측면에서 더 강하게 드러나며 바로 여기에서 이 방송극의 교육적 효과를 확인할 수 있다. 벤야민은 “서사극의 본질은 상황을 다시 재현하는 것이 아니라 상황을 발견하게 하는 것”이라고 정의하고 있는데 상황의 발견은 극이 중단될 때 일어난다.⁵³ 또한 구조적으로도 “중단하면서 지체하는 성격과 틀로 감싸 일화를 만들어내는 성격이 바로 제스처적인 연극을 서사극으로 만든다”고 설명한다.⁵⁴ 서사극의 교육적 효과는 바로 이 중단의 순간에 일어난다. 따라서 이 순간을 중심으로 작품의 구조를 파악하는 것은 이 작품의 교육적 효과가 일어나는 지점을 확인하는 것이 된다. 또한 연극으로서 서사극이 이러한 중단의 기법을 통해 몽타주 기법을 기술적 핵심으로 하는 새 매체 영화, 방송극과 ‘나란히 할 수 있는’ 지점을 갖게 된다고 할 때 신구 매체의 연결고리는 ‘중단’에서 발견할 수 있다.

‘중단’의 구조로서 〈카스펠 소동〉을 파악하는 과정은 이 문헌의 원전 연구와 연결된다. 앞서 언급한 것처럼 〈카스펠 소동〉은 1932년 3월과 9월 두 차례 방송되었다. 3월 방송은 벤야민 자신의 연출로 프랑크푸르트의 남서독일방송국의 저녁방송에서 어린이 아동청소년과 어른을 포함하는 청취자를 대상으로 60분 분량으로 방송되었다. 또한, 같은 해 9월 쾰른 서독일 방송국에서는 40분 분량으로 개작되어 칼 하일(Carl Heil) 연출로 어린이를 위한 오후 방송으로 송출되었다. 실러-레르크는 쾰른 방송 가운데 두 장면의 음성녹음을 발견, 분석하여 이 음성자료가 벤야민 전집 제IV권(본 논문에서는 2017년 9-1권 pp. 58-86)에 수록된 〈카스펠 소동〉의 방송대본에 더 가깝다는 사실을 밝혀냈다.⁵⁵ 두 판 사이의 차이는 호텔 장면, 시장 장면의 유무

53 Walter Benjamin (1972-89), “Was ist das epische Theater?(1)”, Bd. II/2, p. 521.

54 Walter Benjamin (1972-89), “Was ist das epische Theater?(1)”, Bd. II/2, p. 521.

55 Sabine Schiller-Lerg (1988), “Am Mikrophon: Der neue Erzähler Walter Benjamin”,

외에도 음향 자료를 다루는 기법에서 결정적으로 드러난다. 쾰른 판에서는 음향효과가 에피소드의 ‘뒷배경’(Hinterkulisse)으로, 대사에 흡수되어 동시에 진행된다. 반면, 프랑크푸르트 판에서는 장면과 장면 사이에 정체를 파악하기 어려운 소음을 삽입하고, 청취자들이 그 소음의 정체를 맞춰 방송국으로 답을 보내면 상품을 제공하는 퀴즈를 도입했다. 이 소음은 ‘생선 사러 가는 길-방송국-호텔-기차역-동물원-택시-병원’으로 구성된 일련의 에피소드들 사이에 삽입되어 극의 흐름을 중단시킨다. 요컨대, 쾰른 판에서는 음향을 ‘환상을 강화’하기 위한 효과의 도구로, 프랑크푸르트 판에서는 소음을 ‘환상을 깨기’ 위한 교육의 수단으로 사용하고 있는 것이다.⁵⁶ 명백히 서사극적인 구조를 갖는 프랑크푸르트 판이 벤야민의 원래 의도에 더 근접한다는 사실은 장면 사이를 소음으로 명확히 구분하고 있는 벤야민의 초안(Exposé) 「카스펠과 방송: 소음으로 하는 이야기」(Kasperl und der Rundfunk: Eine Geschichte mit Lärm)로도 확인된다.⁵⁷ 이 연구를 통해 실러-레르크는 벤야민의 카스펠이 “옛 인형극을 방송으로 변안한 수준 낮은 저작”일 뿐이라는 랄(Roland Rall)의 기존 연구 관점을 극복한다.⁵⁸

이제 본 논문은 서사극의 핵심 개념 ‘제스처’를 축으로 시선을 다시 옛 매체 카스펠 인형극 쪽으로 돌려 친구 매체 사이의 연결고리를 찾고자 한다. 벤야민은 「서사극이란 무엇인가?」(제1판)에서 “서사극은 제스처적이며 [...] 제스처가 서사극의 재료이고, 이 재료를 함목적으로 사용하는 것이 서사극의 과제”라고 하면서 제스처를 서사극의 핵심개념으로 지명하고 있

Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren (ed. by Doderer, Klaus), Weinheim: München: Juventa, pp. 102-112.

56 Sabine Schiller-Lerg (2006), pp. 414-415.

57 Walter Benjamin (2017), “Kasperl und der Rundfunk: Eine Geschichte mit Lärm”, Bd. 9-1, pp. 51-57.

58 Roland Rall (1979), “Kasperl – Ein Plebejer auf dem Theater”, Zum Kinderbuch Betrachtungen, Kritisches, Praktisches (ed. by Jörg Drews), Frankfurt a. M.: Insel Verlag, pp. 60-85.

다.⁵⁹ 또한 서사극이 행동을 중단시키는 것은 더 많은 제스처를 얻어내기 위한 것으로, “중단하면서 지체하는 성격과 틀로 감싸 일화를 만들어내는 성격이 바로 제스처적인 연극을 서사극으로 만든다”고 하면서 서사극의 본질인 ‘중단되는 구조’ 역시 제스처로부터 출발함을 밝힌다.⁶⁰ 벤야민은 서사극 배우가 거두는 가장 중요한 성과는 “제스처를 인용 가능하게 만드는 일”이라고 하면서 “합리적으로 관찰되어야 하는 건축물로서의 서사극”을 인식할 수 있는 단위로서, 마치 식자공의 활자처럼 제스처를 단위화해야 할 과제를 배우에게 부여한다.⁶¹ 그런데 제스처가 의미 전달(의 수단)이 아니라 (행동, 말, 제스처가 인장처럼 찍힌) 상황을 표현하는 매체 (자체)⁶²라고 한다면 앞서 벤야민의 언어철학 개념에서 언급한 매체로서의 언어로 치환할 수 있는 가능성도 보인다. 정신적 본질을 전달하는 매체로서 마법을 만들어 낼 수 있는 직접성의 언어를 손인형 카스펠의 형태를 통해 유추할 수 있었던 것을 상기하면 카스펠 인형으로 만들어지는 양식화된 언어, 제스처를 시각적으로 그리면서 그 의미를 짐작할 수 있을 것이다.

여기서 본래 시각적인 동작에서 출발한 인형극의 제스처가 청각만으로 구현되는 라디오 방송극에서 구현될 수 있는가 하는 의문이 제기될 수 있다. 그러나 서사극에서 제스처란 단순히 행동뿐만 아니라 대화를 포함하는 넓은 개념이다. 그런데 제스처의 의미 생산, 교육적 효과는 중단의 순간에 만들어진다. 이렇게 보면 청각적으로 집중된 라디오 방송에서의 중단된 순간이야말로 시각적 효과가 무대 위에 그대로 남아 있는 채 중단되는 서사극에서보다 오히려 더 완전한 중단을 통해 더욱 순수한 의미의 제스처를 만들어 낸다고 할 수 있을 것이다. 벤야민은 시각적 효과보다는 청각에 의

59 Walter Benjamin (1972-89), “Was ist das epische Theater?〈1〉”, Bd. II/2, p. 521.

60 Walter Benjamin (1972-89), “Was ist das epische Theater?〈1〉”, Bd. II/2, p. 521.

61 Walter Benjamin (1972-89), “Was ist das epische Theater?〈1〉”, Bd. II/2, p. 529.

62 윤미애(2020), 「[해제] 벤야민, 브레히트를 만나다: 동의와 유보 사이에서」, 『발터 벤야민 선집 8』(윤미애·최성만 옮김), 도서출판 길. 팔호 안은 본 논문 필자.

존하는 매체, 라디오 서사극으로서 〈카스펠 소동〉의 정체성과 교육적 효과를 이미 방송극 첫머리에서 안개와 경적 소리의 대비를 통해 분명히 제시하고 있다.

카스펠: 또 안개 낀 아침이구먼. 배 경적소리 때문에 귀가 떨어져 나갈 것만 같구나. 이런 안개 속에서 배를 몰고 다니는 것도 쉽지 않은 삶이지. 푸시는 하필 오늘 같은 날 나를 시장에 보내야만 하는 걸까! [...] 어우, 안개 속에서 하마터면 물속으로 걸어 들어갈 뻔했네. 안개 속에서는 아무것도 볼 수가 없지. 그런데 아무것도 안 보인다면, 이 안개는 어떻게 볼 수 있는 거지? 내 생각엔, 안개가 너무 짙으면, 안개도 볼 수 없을 것 같은데 말이지. 내가 지금 안개를 보는 걸까, 아니면 못 보고 있는 걸까! 안개를 보고 있는 것이 아니라면, 필시 다른 것을 보고 있는 것이 틀림없을 거야. 그런데 안개를 보고 있는 것이라면, 바로 그래서 안개가 끼었다고 할 수가 없지.⁶³

벤야민의 초안에 따르면 이 방송극은 방송국-호텔 주방-기차역-동물원-길거리 장면 등 모두 5개의 에피소드로 구성되어 있었다. 중요한 것은 각각의 에피소드가 전화 벨소리, 방송 잡음-거리 소음-ナイ프와 포크가 부딪히고 식기가 깨지는 소리-역의 소음, 기차가 들어오고 나가는 소리-자동차 경적 소리, 총소리, 신호음, 자동차 충돌, 폭발음-방송잡음 등의 소음으로 구분된다는 사실이다. 앞에서 언급한 중단의 기능, 곧 의미의 발생과 교육적 효과가 바로 이 순간에 생겨나며, 제스처의 완결이 이런 중단을 통해 이루어진다고 하면 이 방송극에서 핵심적인 부분은 극 중의 대사보다도 바로 에피소드를 구분하는 청각적인 소음들이라고 할 것이다. 특히 벤야민은 이 극의 마지막 부분을 다음과 같이 소음으로 완결하며 청각의 제스처

63 Walter Benjamin (2017), "Radau um Kasperl", Bd. 9-1, p. 59.

들로 구성된 방송극을 마무리한다.

마지막 소동: 한동안 방송 잠음만 들리다가, 카스펠이 방금 전 말한 내용의 단편들이 들려온다. 마지막으로 멋진 선물을 준 것에 대한 감사의 말을 전한다.⁶⁴

이 방송극의 결론을 벤야민은 마지막 방송소음으로 전하며 새 매체 라디오에 대한 교육을 통해 기술복제시대에 적응한 카스펠을 통해 감사의 말로 새로운 매체 라디오를 환영하고 있다.

5. 나가는 말

벤야민의 방송극 〈카스펠 소동〉을 해석하는 작업은 이중의 과제를 부여한다. 벤야민의 방송극 관련 텍스트로서 이 작품의 의미를 그의 전체 저작 가운데서 이해하는 것이 첫 번째 과제라면, 소재로 사용된 카스펠 인형극이 매체로서 갖는 위치를 벤야민의 개념틀에 따라 파악하는 것은 두 번째 과제가 된다. 이 과제의 해결을 위해 독일에서는 어릴 때부터 교육 혹은 교화의 도구로 현재까지도 빈번하게 사용되고 있는 익숙한 매체, 카스펠 인형극의 전통을 독일문화권 밖의 벤야민 독자로서 이해해야 하는 작은 과제가 더해진다. 이러한 과제를 해결하는 과정을 통해 벤야민이 제작한 첫 번째 방송극으로서 〈카스펠 소동〉을 해석하는 시도는 몇 가지 유의함을 주는 동시에 시사점을 동시에 제기한다. 먼저, 벤야민 방송극의 다양한 소재 중 하나인 카스펠 인형극을 매체적의 측면에서 작가 자신의 개념틀에 따라 해

64 Walter Benjamin (2017), "Kasperl und der Rundfunk: Eine Geschichte mit Lärm", Bd. 9-1, p. 57.

석하여 이 소재가 갖는 역사적이고 심층적인 의미를 드러내는 것은 본 논문의 표면적인 성과가 될 것이다. 그 과정에서 벤야민을 따라 그의 사상적 흐름을 같이 읽어나가는 것은 벤야민 독자에게는 오히려 지적인 즐거움에 속한다. 약 100여 년 전 새로운 매체로서 라디오와 영화가 동시대인에게 미쳤던 충격과 영향력을 수용하는 과정에서 보였던 지식인들의 태도를 통해 오늘날 비교할 수 없는 속도로 변화하는 매체 환경에서 시사점을 얻을 수 있는 것도 본 논문이 부수적으로 제공할 수 있는 성과이다. 또한 2015년 교육과정 개편을 통해 연극 교과목이 정식으로 고등학교에서 교육되고 있는 상황에서 현장에 적용가능한 매체로 손 인형극 카스펠을 소개하고 동시에 역사적이고 심층적인 의미를 보여줄 수 있다는 점에서 본 논문은 연극교육적인 측면에서도 실천적인 도움을 제공할 수 있을 것이다.

참고문헌

자료

- Benjamin, Walter (2017), *Walter Benjamin Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe* Bd. 9.1 (ed. by Gödde, Christoph and Lönitz, Henri), Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1972-1989), *Gesammelte Schriften* Bd. II/1, III, IV/1, IV, VII/1 (ed. by von Tiedemann, Rolf and Schweppenhäuser, Hermann), Berlin: Suhrkamp Verlag.
- von Kleist, Heinrich (1970), *Sämtliche Werke und Briefe*, München: Carl Hanser Verlag.

논저

- 고지현(2018), 「발터 벤야민의 기술매체론: 라디오 방송작업과 계몽구상」, 『인문과학』 113, pp. 235-266.
- 김효진(2021), 「아동연극 교육의 혁신 모델: 발터 벤야민의 프롤레타리아 아동연극 프로그램 분석」, 『독어교육』 82, 한국독어독문학회교육학회, pp. 181-207.
- 송희영(2026), 「예술가와 시민의 삶, 그 경계에서: 테오도르 슈토름의 「꼭두각시패 폴레」」, 『카프카연구』 35, 한국카프카학회, pp. 203-222.
- 유창국(2003), 「파우스트 변화와 인형극」, 『인문논총』 17, 서울대학교 인문학연구원, pp.

137-154.

윤미애(2020), 「[해제] 벤야민, 브레히트를 만나다: 동의와 유보 사이에서」, 『발터 벤야민 선집 8』(윤미애·최성만 옮김), 도서출판 길.

임석원(2025), 「발터 벤야민의 라디오 방송작업의 문학적 재현」, 『독어교육』 93, 한국독어독문학교육학회, pp. 303-327.

하선규(2022), 「발터 벤야민의 변증법적 사유와 예술철학적 진리에 대한 고찰: 언어철학, 『비애극서』, 『예술작품』 논고를 중심으로」, 『미학예술학연구』 65, 한국미학예술학회, pp. 50-78.

Burk, Karin (2015), *Kindertheater als Möglichkeitsraum: Untersuchungen zu Walter Benjamins »Programm eines proletarischen Kindertheaters«*, Bielefeld: transcript Verlag.

Ellwanger, Wolfram, and Arnold Grömminger (1989), *Das Puppenspiel: Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung*, Basel; Wien: Verlag Hderder Freiburg.

Eversberg, Gerd (2012), *Das Marionettenspiel vom Doktor Faust*, Göttingen: Wallstein Verlag.

Jacob, Max (2011), *Mein Kasper und ich: Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*, Stuttgart: Ogham Verlag.

Lothar-Müller, Uwe (1988), “Radau im Rundfunk: Walter Benjamins Kasperl”, *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren* (ed. by Doderer, Klaus), Weinheim; München: Juventa.

Minuth, Johannes (1996), *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiben zur Puppenkunst*, Frankfurt a. M.: Puppen & Masken.

Rall, Roland (1979), “Kasperl — Ein Plebejer auf dem Theater”, *Zum Kinderbuch Betrachtungen, Kritisches, Praktisches* (ed. by Drews, Jörg), Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

Ramm-Bonwitt, Ingrid (2000), *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: verlegt bei Wilfried Nold.

Schiller-Lerg, Sabine (2006), “Die Rundfunkarbeiten”, *Benjamin Handbuch* (ed. by Burkhardt, Lindner), Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler.

Schiller-Lerg, Sabine (1988), “Am Mikrophon: Der neue Erzähler Walter Benjamin”, *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren* (ed. by Doderer, Klaus), Weinheim; München: Juventa.

Schiller-Lerg, Sabine (1984), *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programm Arbeit zwischen Theorie und Praxis*, München; New York; London; Paris:

Zusammenfassung

Puppentheater ohne Puppen

Kim, Hyo Jin*

Walter Benjamins Hörspiel 'Radau um Kasperl' und seine medienpädagogische Rezeption des Kasperltheaters

Walter Benjamins Hörspiel *Radau um Kasperl* überführt das traditionelle Kasperltheater in das seinerzeit neue Medium des Rundfunks. Ausgehend von einer Analyse der historischen Bedeutung der Figur des Kasperls anhand von Benjamins eigenen theoretischen Konzepten zeigt der Beitrag zugleich, wie sich zentrale Linien seines Denkens erschließen lassen. Die Interpretation des Hörspiels trägt damit nicht nur zum Verständnis Benjamins als Rundfunkautor, sondern auch als Denker bei. Benjamin versteht das traditionelle Kasperltheater als ein Medium der Sprache, das die unmittelbare Vermittlung des inneren geistigen Wesens ermöglicht. Als Autor im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit überführt er das dem „Kultwert“ zugehörige traditionelle Kasperltheater in das Medium des Rundfunks, das dem „Ausstellungswert“ innerhalb der neuen künstlerischen Produktionsverhältnisse zugeordnet ist, und nutzt es als Verbindungsglied zwischen alten und neuen Medien. Wird *Radau um Kasperl* unter Rückgriff auf das Konzept des epischen Theaters als Verbindungsglied zwischen alten und neuen Medien analysiert, so wird

* Lecturer, School of Digital Humanities and Computational Social Sciences, KAIST

deutlich, dass Benjamin mit diesem Hörspiel das Ziel verfolgt, das neue Medium pädagogisch nutzbar zu machen. Während Benjamins Hörspiel *Radau um Kasperl* bislang überwiegend unter dem Aspekt des epischen Theaters untersucht wurde, verfolgt der vorliegende Beitrag das Ziel, das Werk aus einer erweiterten dialektischen Perspektive neu zu interpretieren.

Schlagwörter Walter Benjamin, *Radau um Kasperl*, Dialektik, Kasperl und Marionette, *Das Berliner Puppentheater*, Episches Theater, Geste

