

‘바그너의 경우’를 통해서 본 니체 대(對) 헤겔*

전 예 완

I. 서론: 왜 ‘바그너의 경우’인가?

1. 니체 사상에서 바그너의 의미

1888년의 저작 『바그너의 경우』 서문에서 니체는 다음과 같이 말한다. “내가 이 저작에서 바그너가 해롭다는 주장을 견지할 때, 동시에 그가 그럼에도 불구하고 누구에게 필요불가결한지도 주장하고자 한다 - 철학자에게. 그 밖에는 필경 바그너 없이도 잘들 살아갈 수 있을 것이다. 그러나 철학자에게 바그너 없이 지내는 것은 허락되지 않는다.”¹⁾ 왜 그러한가? 이에 대한 답은, 니체가 어째서 한때 자신이 열광적으로 추종했던 바그너를 집요하게 공격하는가에 대한 ‘철학적’ 답변이 될 것이다.

주지하다시피 니체의 후기 저작들은 바그너와의 혈투로 점철되어 있다. 그는 왜 바그너라는 예술가 한 사람을 몰고 늘어지는가? 니체는 자신의 바그너 비판이 바그너 개인에 대한 공격이 아님을 분명히 밝히고 있다.²⁾ 철학자의 사명은 자신의 시대를 극복하는 것이고, 그러려면 그는 자신의 시대를 가장 잘 알아야만 한다; 그런데 바그너는 이른바 ‘현대성의 요약’이므로, 철학자 니체는 바그너를 해부함으로써 자신의 과업을 가장 효율적으로 수행할 수 있다는 것이다.³⁾ 니체가 궁극적으로 몰두하는 문제는 유럽의 데카당스라는 문제이

* 본고는 “헤겔과 반(反)-헤겔”을 주제로 개최된 2012년 11월 헤겔학회 가을 심포지엄에서 발표했던 논문을 수정·보완한 것으로, <헤겔연구>제33호(2013. 봄호)에 게재됨.

1) F. Nietzsche, W, Vorwort, 4쪽. (본고에서 인용된 니체 저작의 약호 및 서지사항은 참고문헌 참조.)

2) F. Nietzsche, EH, “Warum ich so weise bin” 7, 272~273쪽 참조.

며,4) 따라서 그의 바그너 비판은 총체적 문화비판의 양상을 띤다. 즉 현재 유럽의 데카당스에는 기나긴 병력(病歷)이 있고, 동일한 옛 병소(病巢)가 현대적 변형을 거쳐 꽃피운 결정판을 우리는 바그너에게서 볼 수 있다는 것이다. 그러므로 니체가 『도덕의 계보학』에서 폭로했던 것, 『안티크리스트』에서 비판했던 것, 『즐거운 학문』의 기치(旗幟)를 걸고 대항하려 했던 모든 것이 바그너에 집약되어 있다. 게다가 『비극의 탄생』(1872)에 새롭게 붙여진 1886년의 서문 <자기비판의 한 시도>에서 그가 바그너의 정체를 제대로 파악하지 못했던 자신의 옛 과오를 토로하는 데에서 볼 수 있듯이, 바그너의 경우는 니체가 지향하는 바람직한 삶의 방식과 혼동될 우려가 다분한5) 가장 위험한 경우요 따라서 ‘가장 교훈적인 경우’6)이다. 그의 최후의 출간 저작 중 하나인 짧디짧은 『니체 대 바그너(Nietzsche contra Wagner)』7)가 니체 철학 전체의 압축판인 까닭도 여기에 있다.

그런데 우리가 여기서 주목할 만한 것은, 니체가 바그너를 ‘음악화된 헤겔적 이념’으로 보고 있다는 사실이다.

헤겔은 어떤 취미이다...독일적 취미일 뿐 아니라, 유럽적 취미! - 바그너가 파악했던 취미! - 그 자신이 능가했다고 느꼈던 취미! 그가 영원화시켰던 취미! - 그는 그것을 음악에 적용시켰을 따름이다 - 그는 “무한한 것의 의미”하는 양식을 고안해낸 것이다 - 그는 헤겔의 유산이 되었다...“이념”으로서의 음악이--8)

바그너가 ‘음악화된 헤겔’이라면, 이는 결국 니체가 맞대결하는 최후의 철학적 대항마가 헤겔이라는 뜻이다. 그렇다면 니체의 헤겔 비판을 정리해 보면

3) 이상 F. Nietzsche, W, Vorwort, 3~4쪽 참조.

4) 같은 곳, 3쪽.

5) 이 ‘혼동의 우려’에 대해서는 본고 II-3, “현대성의 칼리오스트로” 참조.

6) F. Nietzsche, W, Epilog, 47쪽.

7) 이 저작은 니체가 자신의 옛 저작들에서 바그너와의 대척점이 두드러지는 부분들을 뽑아 손질하여 묶은 것이다. F. Nietzsche, NW, Vorwort, 413쪽 참조.

8) F. Nietzsche, W 10, 30쪽.

그의 바그너 비판의 핵심이 드러나는가? 즉 니체의 총체적 유럽 문화 비판의 궁극적 근거가 드러나는가? 그러나 유감스럽게도 니체 저작에서 헤겔에 대한 실체적 비판이 전개되는 대목은 거의 없다시피 하다.⁹⁾ 헤겔의 이름은 여러 사상가들을 한꺼번에 비판할 때 끼워넣어지거나, 주로 독일인들의 취미에 대한 자조 섞인 조롱에서 언급될 따름이다.¹⁰⁾ 물론 그러한 부분들에서도 헤겔 비판의 근거의 자취를 찾을 수 없는 것은 아니며, 나아가 니체가 끊임없이 강조하는 ‘궁정’과 ‘몸’이라는 두 단어를 통해 헤겔의 반항 - ‘부정’과 ‘정신’이라는 - 을 들을 수 있다. ‘영원회귀’에서도 ‘변증법적 자기 회귀’의 반항이 드러난다. 이에 들뢰즈는 니체 철학 전반을 헤겔주의적 테마에 대항하는 것으로서 파악하는데,¹¹⁾ 이처럼 니체 철학을 헤겔 철학의 논쟁적 상관물(*polemische Korrelative*)로서 정립하는 일은 가능하며 또한 타당하다. 그러나 그보다 우리는 다음과 같이 묻고 싶다: 니체는 구체적으로 헤겔의 무엇을, 왜 비판하는가? 그리고 어째서 플라톤이나 칸트, 쇼펜하우어를 비판할 때처럼 그 비판점을 명확히 제시하지 않았는가?

이에 대한 답을 찾기 위해 우리는 니체가 ‘음악화된 헤겔’이라고 부르는 ‘바그너의 경우’를 분석하고자 한다. 바그너 비판을 통해 니체 자신이 염두에 두고 있는 바의 헤겔주의 - 즉 그가 헤겔에게서 무엇을 비판했는지를 추적할 수 있지 않을까? 나아가 데카당스 비판으로서의 니체 철학의 핵심이 무엇인지 드러나지 않을까? 니체에게뿐 아니라 니체를 이해하는 데 있어서도 ‘바그너의 경우’는 상당히 유용한 경우이다. 바그너의 작품세계라는 한정된 대상에 대한 구체적이고 치밀한 비판을 통해, 광범위하게 종횡무진으로 전개된 니체의 철학적 작업 전체의 요체가 파악될 수 있으리라 본다.

9) 물론 여하한 철학자의 사상에 대해서도 니체의 비판은 산발적이고 단편적이며, 온전한 논증 구조를 갖춘 비판이라고 보기는 어렵다. 그러나 상대적으로 볼 때, 칸트와 쇼펜하우어에 대한 비판은 비교적 구체적인 내용이 드러나는 반면 헤겔에 대해서는 그렇지 않다는 점에 주목해보자.

10) 예컨대 F. Nietzsche, EH, “Der Fall Wagner” 3; FW 357; JGB 244 참조.

11) G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, 187쪽. 나아가 169~222쪽 참조.

2. 철학적 미학 내에서 바그너론(論)의 지위

바그너론(論)은 철학적 미학 내에서 하나의 장르를 구성할 정도로 나름의 역사를 지닌다. 보들레르, 말라르메, 니체, 토마스 만, 하이데거, 아도르노를 거쳐 오늘날의 라꾸-라바르뜨, 지젝, 바디우에 이르기까지, 유수의 철학자 및 예술가들이 자신의 바그너 독해를 통해 시대의 문제를 묻고 답하려 하였다. 바그너에게서 위대한 선구자를 보든 반면교사를 보든, 이들에게 “바그너의 경우는 미학적 철학적 경우인 동시에 이데올로기적 정치적 경우이다.”¹²⁾

니체 이래 대중을 이루었던 반(反)바그너주의적 바그너론들에서, 바그너 비판은 근대성 비판과 궤를 같이 한다. 바그너의 과오는 근대 철학의, 거슬러 올라가 형이상학 전체의 과오에 기인한다. 예컨대 세계대전 후 ‘인류는 왜 진정한 인간적 상태에 들어서지 못하고 새로운 야만에 빠졌는가’를 철학적 화두로 삼았던 아도르노(T. W. Adorno)는 동일성의 철학에 내재한 폭력성을 간취해 ‘이성의 타자에 대한 억압’으로서의 서구 정신사를 구성해내며, 이로부터 바그너 비판의 궁극적 근거가 마련된다. 이러한 비판은 바그너 자신이 ‘총체 예술작품(Gesamtkunstwerk)’의 이상을 제시했던 점, 자기 예술 이념의 실현을 위해 결국 제후의 권위를 인정했던 그의 정치적 노선,¹³⁾ 그리고 결정적으로 독일 제3제국에서 히틀러가 민족사회주의(Nationalsozialismus: Nazismus)의 표상으로서 바그너를 애용했던 사실 등과 맞물리면서 더욱 가속화된다. 히틀러유겐트를 열광시키던 바그너, 아우슈비츠에 올려퍼지던 바그너의 근저에는 정점이자 종국(Ende)에 달한 근대 형이상학이 자리하고 있다는 것이다 - 그리고 이러한 비판은 고스란히 헤겔에게로 돌아간다. 아도르노와 라꾸-라바르뜨의

¹²⁾ A. Badiou, *Five Lessons on Wagner*, London · New York: Verso, 2010, 72쪽.

¹³⁾ 젊은 시절 청년독일단 활동을 통해 프루동주의의 영향을 받았고, 이후 포이에르바흐 사상에 매료되었던 바그너의 정치행보는 바이에른 왕 루트비히 2세의 전면적 후원 하에서 끝난다. 기실 바그너가 1849년의 혁명에 가담했던 이유는 자신의 예술적 이상이 좌절된 데 대한 분노였고, 결국 그에게 ‘혁명’이란 자신의 예술 활동을 보장해 줄 정치체제의 실현을 의미했다. G. Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia+Kant, 2005, 7~14쪽 참조.

바그너 비판은 곧 헤겔주의 비판으로 환원된다. “바그너는 헤겔이 형이상학사에서 지녔던 위치를 예술사에서 점했으며,”¹⁴⁾ 바그너에 관한 논증은 “명백히 예술적 외관을 띤, 형이상학 비판의 등가물”¹⁵⁾이었다.

완성이자 종말에 다다른 근대성(Modernität)의 총화로서의 바그너 - 그를 최초로 이러한 ‘경우’로 만든 것은 분명코 니체이며, 앞서 보았듯 바그너와 헤겔주의의 연관성을 명확히 언급한 것 또한 니체이다. 그렇다면 정작 니체는 헤겔주의에 대해 무엇이라 설명했는가? 예컨대 바디우(A. Badiou)는 아도르노의 바그너 비판을 근거를 찾기 위해 그의 『부정변증법』 - 헤겔의 변증법에 대한 비판적 독해로서의 - 을 분석한다. 아도르노의 바그너론을 대표하는 저작은 『바그너 시론(試論)(Versuch über Wagner)』이지만, 이것만으로는 아도르노의 바그너 비판의 궁극적 근거가 드러나지 않는다고 파악한 것이다. 니체의 경우는 어떠한가? 앞서 말했다시피 니체에게서는 헤겔과 구체적으로 대결할 만한 특정 텍스트가 발견되지 않는다. 그러므로 니체에게서 우리는 오히려 바그너를 통해 헤겔로 가는 길을 뚫어야 할 것이다.

본고는 니체가 분석한 ‘바그너의 경우’를 살펴봄으로써 두 가지 물음에 답하고자 한다. 첫째, 니체가 파악하는바 ‘헤겔적인 것’은 무엇인가? 두 번째, 그러한 ‘헤겔주의’를 니체는 왜 그런 우회적인 방식으로만 다루었는가? 이를 통해 니체가 데카당스의 극복이라는 자신의 철학적 기획에서 궁극적 대항마로 삼았던 헤겔과 니체 자신과의 종차(種差), 즉 니체 사상이 전통형이상학과 마침내 차별화되는 지점이 선명히 드러나기를 기대한다.

14) A. Badiou, 같은 책, 82쪽.

15) A. Badiou, 같은 곳. 만약 오늘날 바그너를 이러한 비판에서 구제하고자 한다면 그 방법은 두 가지이다. 그 하나는 바그너를 새롭게 독해함으로써 그의 작품세계가 기실 헤겔주의와 관련이 없음을 밝히는 것이다. 다른 한 가지는 헤겔주의를 새롭게 해석하여, 그러한 새로운 의미에서의 헤겔주의의 음악적 실현으로서 바그너를 파악하는 것이다. 바디우의 작업은 대략 전자에 속하며, 지젝의 작업은 뚜렷이 후자에 속한다.

II. 니체의 분석사례: ‘바그너의 경우’

1. 구원의 드라마

1) 자기 부정을 통한 구원의 여정

“그의 오페라는 구원의 오페라이다. 누군가가 그의 곁에서 항상 구원되기를 바라고 있다.”¹⁶⁾ 바그너 작품들의 궁극적 주제는 ‘구원’이며, 구원을 향한 주인공의 여정이 그의 모든 음악극의 내용을 이룬다. 예컨대 <방황하는 네덜란드인(Der fliegende Holländer)>에서 네덜란드인은 죽을 자유를 빼앗겨 영원히 방랑하는 저주를 받았지만, 순결한 처녀 젠타의 목숨을 건 사랑으로 인해 영면(永眠)의 구원을 얻는다. <탄호이저(Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg)>에서 탄호이저는 육욕의 쾌락에서 헤어나지 못하고 방황을 거듭하지만, 평생 그를 사랑하며 기다려 온 엘리자베트의 기도의 힘으로 구원받는다. <트리스탄과 이졸데(Tristan und Isolde)>에서 기나긴 기다림을 거쳐 마지막에 이루어지는 두 연인의 죽음은 그들의 사랑의 완성이자 구원이다. 총 4부작으로 이루어진 대서사시 <니벨룽의 반지(Der Ring des Nibelungen)>는 보탄 신(神)이 인간에 의해 구원받는 여정으로 요약될 수 있다. 바그너의 최후의 작품인 <파르지팔(Parsifal)>에서 암포르타스는 죽음보다 더한 상처의 고통으로부터, 쿤드리는 타락한 삶을 반복해야 하는 운명으로부터 구원받으며, 성배(聖杯)마저 파르지팔에 의해 구원받는다. 니체는 이러한 ‘바그너적 구원’을 가능한 모든 조소를 담아 정리하고 있다.

바그너가 아니라면 누가 가르쳐 줬으랴, 무구한 처녀가 관심 끄는 죄인을 애호하여 구원한다는 사실을?(<탄호이저>의 경우) 또는 영원한 유대인조차 결혼하게 되면 구원받아 눌러앉는다는 사실을?(<방황하는 네덜란드인>의 경우) 또는 늙고 타락한 여편네는 순결한 청년에게 구원받기를 선호한다는 사실을?(<쿤드리의 경우) 또는 아름다운 소녀는 바그너주의자인 기사

¹⁶⁾ F. Nietzsche, W 3, 10쪽.

에게 구원받기를 가장 좋아한다는 사실을?(<마이스터징어>의 경우) 또는 결혼한 여자들도 기사에 의해 기꺼이 구원받는다든 사실을?(이졸테의 경우) 또는 ‘옛 신’이 모든 점에서 도덕적으로 타협한 후에 결국 어떤 자유정신 이자 비도덕주의자에 의해 구원받는다든 사실을?(<반지>의 경우) 당신은 특히 이 마지막 것의 심오함에 경탄하신다고!¹⁷⁾

‘구원’은 바그너 작품 전반의 테마이지만, 그 중에서도 특히 <니벨룽의 반지>(이하 <반지>)¹⁸⁾가 바로 이러한 심오한 구원의 여정을 담고 있다는 사실을 니체는 지적한다. 신, 거인, 난쟁이, 영웅 등이 차례로 출몰하는 복잡다단한 신화적 대서사시인 <반지> 전체를 니체가 단적으로 ‘보탄(Wotan) 신(神)의 자기구원사’로 파악한다는 점에 주목할 필요가 있다. 자신의 유한성에 고통받는 신(神), 자신의 부자유를 자각한 신은 인간을 낳고, 그 인간에 의해 구원받는다 - 신은 인간 속에서 스스로를 실현한다. 이처럼 <반지>는 자기의식의 변증법적 지양이라는 헤겔주의를 예시하는 드라마라 해도 과언이 아니다.¹⁹⁾

<반지>에서의 정신의 자기-구원의 오딧세이를 살펴보자. <라인의 황금(Das Rheingold)>은 물속 깊은 곳에서 잠자던 황금이 역사 속으로 들어오는 사건을 담은바, 황금으로부터 반지의 출현은 무구한 자기동일성으로부터 스스로를 대자화하는 정신의 첫걸음을 신화적으로 그려낸 것이다. 보탄 신(神)은 그 반지를 제자리로 되돌려 놓기 원하지만, 계약의 수호신인 그는 스스로 이러한 일을 할 수 없다 - 그 자신이 계약을 통해 거인들에게 반지를 내주었기 때문이다. 따라서 보탄은 ‘신인 나보다 더 자유로운 인간 영웅’을 탄생시킴으로써 그

17) F. Nietzsche, W 3, 11쪽. 내용에서 알 수 있듯, 니체의 바그너 작품 언급은 연대기준이 아니라 조롱의 맥락을 따른다.

18) 부제를 포함한 이 작품의 제목은 ‘니벨룽의 반지: 3일과 전야(前夜)를 위한 무대축제극’으로, 나홀 동안 <라인의 황금>, <발퀴레>, <지그프리트>, <신들의 황혼>이라는 각 크이 차례로 공연되도록 기획되었다.

19) 이러한 헤겔주의적 독해에 따라 <반지>는 정신의 자기 지양 과정임과 동시에 정치사회적 발전 과정으로 해석되곤 한다. 예컨대 G. B. Shaw, *The perfect Wagnerite: a commentary on the Niblung's ring*, New York, Dover Publications, 1967; Roger Scruton, “Love in Wagner's Ring”, in: Jose Bermudez & Sebastian Gardner(ed.), *Art and Morality*, London, Routledge, 2003, 143~169쪽 참조.

과업을 수행하고자 한다. 그러나 보탄은 자기의 인간 자식인 지그문트마저 법대로 처단할 수밖에 없는데, 이때 보탄의 또 다른 자아인 브뤼힐데는 보탄의 법을 어기고 지그문트를 돕는다(<발퀴레(Die Walküre)>). 지그문트의 유복자로 태어난 지그프리트에게 결국 보탄은 패퇴하고(<지그프리트(Siegfried)>), 보탄의 후손인 브뤼힐데와 지그프리트의 결합은 반지의 귀환 과업을 완수하고 마침내 신들을 ‘구원’함으로써 보탄의 소망을 실현한다(<신들의 황혼(Die Götterdämmerung)>).

굴러가는 반지는 모순의 상징이다. 정화되어야 할, 부정되어야 할 부정성이다. 보탄은 추상적 보편성으로서의 법을 의미하며, 그러한 한에서 그는 부자유하다. 그러므로 자유의 본성에 따라 움직여 가는 정신은 이러한 보편성을 지양하여 주관화된 개별자로 되어야 한다. 신은 인간이 되어야 한다. 이는 곧 신들의 멸망이자 동시에 ‘구원’이다. 보탄이 자신의 정체를 숨긴 채 ‘방랑자’로서 떠도는 데에서 바그너의 작품들에 매번 등장하는 방랑-구원의 테마가 여실히 드러난다. 게다가 보탄을 배반하는 브뤼힐데가 보탄의 또 다른 자아라는 점, 신들의 질서를 파괴하는 지크프리트 또한 보탄의 자손이라는 점, 나아가 보탄의 창을 부러뜨린 검(劍) 노통을 보탄 자신이 선사했다는 점은 모두 <반지>가 보탄의 자기-지양의 드라마임을 암시한다. 신은 스스로를 부정함으로써 구원된다.

2) ‘구원’의 의미

니체는 바그너에게서 구원의 전제가 ‘믿음’이라는 점에 주목한다. 예컨대 로엔그린은 엘자의 결백을 믿고 그녀의 구원에 나서는데, 그때 그가 엘자에게 제시한 조건 또한 ‘무조건적 믿음’이다. 그가 누구인지를 절대 물어서는 안 된다는 것이다. “<로엔그린>은 탐구와 물음에 대한 엄숙한 파문을 포함하고 있다. 이로써 바그너는 “너는 **믿어야** 하며 **믿지** 않으면 안 된다”라는 기독교적 개념을 대변한다. 학적(學的)으로 된다는 것은 가장 높고 가장 거룩한 것에 대한 범죄이다...”²⁰⁾ 그러나 니체에 따르면 ‘확신은 거짓보다 더 위험한 진리의

적²¹⁾인데, 까닭인즉 ‘믿음’이란 ‘참된 것을 알고 싶어하지 않음’을 뜻하기 때문이다.²²⁾ 니체는 이른바 무전제의 학(學)을 추구했던 엄정한 형이상학들이 결국 믿음을 ‘놓고’ 출발한다는 점을 지적해왔다. “모든 철학에는 철학자의 ‘확신’이 무대에 등장하는 지점이 있다. 옛 축제식으로 말해, **멋지고 용감하기 그지없는 / 당나귀가 당도했도다.**”²³⁾ 철학의 제일근거, 철학의 출발점이 ‘믿음’ 즉 ‘탐구에의 금지’라는 아이러니이다. 지그프리트는 ‘이는 게 없는 자’로 그려진다. 그는 자신이 누구인지도 모르지만 확신 속에서 행동하며, 결국 보탄의 의지를 성취한다(<지그프리트>). 파르지팔은 또 어떤가? 그 역시 아무 것도 모르는 ‘순수한 바보(der reine Tor)’이며, 그 순수함으로 말미암아 구원의 담지자가 된다(<파르지팔>).

믿음에서 출발한 여정의 종말(Ende)에 이르러 얇이 획득된다. 보탄의 또다른 자아이자 지그프리트의 분신인 브뤼힐데는 <반자>의 대단원에 이르러 외친다. “모든 것, 모든 것, 모든 것을 난 알아요!”²⁴⁾ 그녀는 무엇을 안다는 것인가? “무엇이 당신께 필요한지를”: 모든 일이 ‘그래야만 했다’는 사실을. 여하한 물음이 금지된 채 믿음에서 출발하여, 자기 부정의 여정을 거쳐 마침내 알게 되는 것은 결국 그 여정의 필연성 자체이다. <파르지팔>에서 수없이 되풀이되는 그리스도-성배의 예언대로, 애초에 간택된 순수한 바보가 외야만 했다(“der reine Tor, harre sein, den ich erkor!”)는 사실 말이다. 그렇다면 결국 바그너에게서 구원이란 무엇인가? 정신의 자기회귀라는 궁극의 토폴로기(Tautologie): 보탄 자신의 애초의 불완전성 즉 부정성을 깨닫는 것, 그 부정성의 부정으로서의 삶의 필연성을 깨닫는 것 - 이 얇이 바로 바그너적-헤겔적 ‘구원’의 의미이다.²⁵⁾

20) F. Nietzsche, W 3, 11쪽.

21) F. Nietzsche, AC 55, 235쪽.

22) F. Nietzsche, AC 52, 231쪽.

23) F. Nietzsche, JGB 8, 15쪽.

24) *Die Götterdämmerung*, 3막 3장: R. Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Text mit Notentafeln der Leit motive*, Atlantis Musikbuch-Verlag, 2001, 344쪽.

25) 바그너는 <반자>의 결말을 여러 번 수정했다. 최초의 안(案)에서 ‘신들의 멸망’은 나타

<파르지팔>의 대단원을 장식하는 마지막 대사, “구원자에게 구원을 (Erlösung dem Erlöser!)”이라는 합창은 무엇보다도 의미심장하다. 이는 “구원자가 구원받았도다!”라는 기쁨의 찬양인데, 그리스도를 상징하는 성배가 필요로 하던 일을 마침내 파르지팔이 완수했기 때문이다. 앞서 보탄의 자기-분열과 자기-구원의 여정에서 보았듯, 이는 구원자 자신에 내재한 모순을, 즉 스스로를 불완전성으로서 파악하는 정신성을 의미하며, 니체에 따르면 이야말로 데카당스의 원천이다. “**구원의** 욕구는(...) 데카당스의 가장 정직한 표현형식이다(...) 기독교도는 자신으로부터 **해방되기**를 원한다. 자이는 항상 **가증스럽다** (Le moi est toujours haïssable).”²⁶⁾ 자신을 부정성으로 정립하고 그러한 자신을 부정하는 데에서 성취되는 구원이야말로 바그너 음악극의 영원한 ‘헤겔적’ 테마이다.

“구원자에게 구원을(Erlösung dem Erlöser!)” 이 문구는 바그너의 장례식에서 그의 무덤에 바친 화환에 새겨졌다. 평생 구원의 문제에 몰두했던 우리의 구원자 바그너에게 영원한 안식을! 그러나 니체는 이에 덧붙인다. “구원자**로 부터** 구원을(Erlösung vom Erlöser!)”²⁷⁾ - 우리는 바그너에게서 벗어났도다!

나지 않으며, 보탄이 극 전체의 전개의 중심인물로 재구성된 후 ‘신들의 멸망으로 달성되는 신들의 구원’이라는 내용이 등장했고, 이후 사랑의 승리를 구가하는 일명 ‘포이에르바흐식 결말’을 시도했던 적도 있었다. 전적으로 무상함이 강조된 마지막 수정본은 ‘쇼펜하우어적 결말’로 널리 알려져 있는데, 이는 대본으로는 출간되었지만 바그너는 결국 이 대사에 음악을 붙여 완성하지는 않았다. 바그너 자신에 따르면 그 (쇼펜하우어적) 의미가 음악 속에 함축되어 있으므로 굳이 가사를 바꿀 필요가 없었다고 한다(<반지>의 결말 수정에 관해서는 “Über den Schluß der Götterdämmerung”, in: (Hg.)Dahlhaus, Carl, *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1971, 97~115쪽, 브라이언 매기, 『트리스탄 코드』, 김병화 옮김, 심산, 2005, 288~293쪽 참조). 니체 또한 <반지>의 결말에 관해 쇼펜하우어 사상의 지대한 영향을 언급하며, “데카당스 철학자가 데카당스 예술가에게 스스로를 선사했다”고 말한다(W 4, 15쪽). 그렇다면 쇼펜하우어의 철학적 대척자였던 헤겔은 데카당스의 반대측에 서 있는가? 그러나 니체는 바그너를 ‘이념화된 헤겔’이라 하지 않았던가? 니체에게 있어 쇼펜하우어와 헤겔은 어떤 의미에서는 일맥상통한다. 즉 궁핍에서 창조한다는 점에서 (본고 II-3, “현대성의 칼리오프트로” 참조).

²⁶⁾ F. Nietzsche, W, Epilog, 45~46쪽.

²⁷⁾ F. Nietzsche, W, Nachschrift, 35~36쪽.

이는 상기의 ‘구원’을 긍정하지 않겠다는 니체의 숨은 전언이다. 일차적으로는 구원사로서의 기독교적 세계관에 대한 거부이며, 나아가 ‘구원’의 의미를 ‘스스로를 세계 속에 실현해가는 정신성’으로서 가장 인간적·철학적으로 해석한 헤겔주의에 대한 거부이다.

2. 키르케(Circe)로서의 음악²⁸⁾

1) 수단으로서의 음악

‘구원’이 바그너 드라마의 핵심이라면, 그것을 설파하는 형식으로서의 바그너 음악은 어떠한가? 니체에게서 우선 눈에 띄는 것은, 바그너가 음악을 극에 종속시킴으로써 음악을 수단화했다는 비판이다.²⁹⁾ “‘음악은 항상 수단일 뿐이다’: 이것이 그의 이론이었고, 무엇보다도 그에게 가능한 유일한 **실천**이었다.”³⁰⁾ 그는 자신의 음악이 ‘음악 이상’임을 끊임없이 강조했으며, ‘그것의 의미’를 전면에 내세웠다.³¹⁾ 그러나 니체의 비판은 여기서 한 걸음 더 나아간다. 바그너는 자신의 이론에서 “드라마가 목적이고 음악은 수단”이라 주장했지만, 기실 그에게는 “태도(Attitude)가 목적이고, 드라마와 음악은 항상 수단일 뿐”이라는 것이다.³²⁾ 바그너는 ‘드라마’라는 말을 사랑할 뿐, 정작 그의 드라마는 갈등 및 그 해결에 필연성이 부족하고 극 구성의 엄격한 논리가 결여되어 있으며 오로지 **효과**만을 중시한다³³⁾: “어떤 대가를 치르더라도 에스프레소보

²⁸⁾ F. Nietzsche, W, Nachschrift, 37쪽.

²⁹⁾ 이를 언어(또는 내용)과 음악 사이의 우위다툼이라는 음악사적 논쟁의 맥락에서 읽으면 곤란하다. 그렇게 되면 자칫 당대의 바그너-브람스 논쟁으로 환원될 위험이 있기 때문이다. 니체 자신이 분명하게 밝히고 있듯, 니체는 바그너를 비판함으로써 브람스를 지지하는 것이 결코 아니다. 니체에 따르면 브람스는 그 ‘낭만주의적’(이 의미에 대해서는 본고 II-3, “현대성의 칼리오스트로” 참조) 성향에 있어 본질적으로 바그너와 같지만, 바그너보다 훨씬 덜 떨어진 음악가이다. F. Nietzsche, W, Zweite Nachschrift, 41~42쪽 참조.

³⁰⁾ F. Nietzsche, W 10, 30쪽.

³¹⁾ F. Nietzsche, W 10, 29쪽.

³²⁾ F. Nietzsche, NW, “Wo ich Einwände mache”, 47쪽.

(espressivo), 그리고 태도에 봉사하는, 노예짓하는 음악.”³⁴⁾

바그너가 ‘극과 음악의 진정한 통합’을 위해 개발한 저 유명한 음악적 장치들, 즉 ‘지도동기(Leitmotiv)’와 ‘무한선율(unendliche Melodie)’에 대해 살펴보자. 우선 무한선율이란 극음악의 연속성을 보장하기 위한 방법으로서, 의도적으로 으뜸음을 회피하여 막 전체를 통해 선율이 매듭 없이 흘러가게 하는 것을 말한다. 니체는 이를 가리켜 “선율 없는 무한성”으로 바꿔 부르며 다음과 같이 비판한다.³⁵⁾ 바그너에게는 명쾌한 음악적 논리에 의해 흘러가는 선율, 우리의 귀에 꽂히는 선율이 없다. 즉 바그너의 선율은 우리에게 선율로서 기억되지 않는다. 바그너는 의도적으로 아름다운 선율을 거부하는데, 이는 명료한 아름다움 대신 혼돈을 부각시켜 뭔가를 추측하게끔, ‘무한한 것을 의미하는’ 듯 보이게 만들기 위함이다.

종래의 오페라에서 레치타티보와 아리아의 명확한 양식적 분리로 인해 극과 음악이 따로 노는 것을 지양하여, 극과 음악을 동시에 진행시키며 극내용에 따라 음악을 전개시키기 위한 장치가 바그너의 ‘지도동기’이다. 이는 극중 사항들과 각각 대응되는 수많은 음악적 모티프들을 만들어 놓고, 극 전개 시에 이러한 사항이 등장하거나 언급될 때마다 이 동기들을 복합적으로 활용하는 방식을 말한다. 니체의 비판에 따르면 바그너는 양식(Stil)을 파괴하여 음악을 해체하고 원소화시킨다.³⁶⁾ 이러한 원자들의 아나키 상태는 전체적 생명성의 결핍을 의미하는바, “전체란 도무지 더 이상 살아 있지 않다. 전체는 조립되고, 계산되고, 인공적인, 가공품이다.”³⁷⁾ 바그너의 ‘발전’ 방식이란 각기 따로 따로 성장할 수 없는 것들을 그저 뒤죽박죽 끼워넣는 것에 불과한즉, 유기적으로 형성해내지 못하는 자신의 무능력을 원칙으로 위장한³⁸⁾ 것이 예의 ‘지도

33) 이상 F. Nietzsche, W 9, 26~29쪽 참조

34) F. Nietzsche, NW, “Wagner als Gefahr” 1, 420쪽.

35) 이하 F. Nietzsche, W 6, 17~20쪽 참조

36) F. Nietzsche, W 8, 24~25쪽.

37) F. Nietzsche, W 7, 21쪽.

38) F. Nietzsche, W 7, 22쪽.

동기'에 해당한다고 볼 수 있다.

“거장이 미술을 부려 차려준 음식”, “단지 눈앞에 현상할 뿐 먹을 수 없는 잔칫상” - 이렇듯 바그너의 음악에는 ‘실체(Substanz)’가 없다.³⁹⁾ 그렇다면 이러한 음악은 무엇을 위한 것인가? 대중을 호도하기 위한 것이다. 개인들을 ‘대중’으로 만드는 기술로서의 음악이다.

2) 대중 지향의 음악

니체에 따르면, 바그너가 음악사에서 갖는 의미는 “배우가 음악 속에 등장”했다는 점이다⁴⁰⁾: “음악가는 이제 배우가 되고, 그의 예술은 점점 더 속이는 재능으로 발전한다.”⁴¹⁾ “효과를 원하고, 효과 외에 아무 것도 원하지 않는” 바그너는 위대한 배우요 극장-천재, 연출가로서, 그의 음악은 극장취미의 휘하에 있을 따름이다. 따라서 바그너는 음악에 대해 아무 것도 모르는 사람들조차 지배할 수 있다.⁴²⁾ 니체는 바그너주의가 키운 가장 나쁜 것이 ‘극장지배주의(Theatrokratie)’라 말하는데, 그에 따르면 극장지배주의란 대중을 위해 적절히 왜곡되고 위장된 것인 ‘연극(Theater)’이 제반 예술을 지배하는 현상을 의미한다.⁴³⁾ 명료함 대신 불확실함을, 아름다움 대신 거대함을, 논리 대신 열정을 통해 바그너는 대중을 움직인다. 무한선율의 활용을 통해 혼돈을 야기하고, 과도한 음향을 통해 신경을 희롱하고, 엔하모닉(Enharmonik)의 사용을 통해 열정을 부추기면서 그는 능수능란하게 대중을 사로잡는다.⁴⁴⁾

그런데 이러한 대중 설득의 최면술사 - 거대한 벽화를 그리는 바그너가 있는 한편, 극히 작은 것의 대가인 세밀화가 바그너 또한 존재한다.⁴⁵⁾ 바그너는

³⁹⁾ F. Nietzsche, W 8, 25~26쪽.

⁴⁰⁾ F. Nietzsche, W 11, 31쪽.

⁴¹⁾ F. Nietzsche, W 7, 20쪽.

⁴²⁾ F. Nietzsche, W 8, 23~25쪽.

⁴³⁾ F. Nietzsche, Nachschrift, 36쪽.

⁴⁴⁾ F. Nietzsche, W 6, 17~20쪽.

⁴⁵⁾ 이하 F. Nietzsche, W 7, 22~23쪽; NW, “Wo ich bewundere”, 415~416쪽 참조.

깊은 고통을 누구보다 잘 아는 사람으로서, “가장 작은 공간에 무한한 의미와 감미로움을 밀어넣어” 내밀한 영혼을 나쁜 위로로 채우는 음악을 만들어낸다. “바그너는 데카당의 덕목을 지녔다, 곧 연민을.” 니체에 따르면 ‘함께-고통 겪음(mit-leiden)’으로써 타인과 하나되기를 추구하는 연민(Mitleid)의 도덕은 ‘데카당의 증대를 위한 핵심 도구’이다. 연민은 생명감의 에너지를 고양시키는 정서와 정 반대되는 것으로서, 고통을 감염시켜 ‘퇴락하는(dekadent) 삶’을 퍼뜨리기 때문이다.⁴⁶⁾

고통 받고 고독한 개인을 한없이 위로하는 음악은 ‘대중 설득의 음악’과 정 반대로 보이지만, 이는 연민을 통해 ‘서로 같아진’ 대중을 양산한다는 점에서 결국 동일한 목적에 복무한다. 바그너는 거대벽화와 세밀화를 총형무진하면서 - 설득의 음악과 위로의 음악을 전방위로 활용하면서 우리를 ‘대중’으로 만든다. 니체는 ‘바그네리안’을 “대중, 민중, 이웃, 동포, 거수기, 미성숙한 자, 백치” 등등과 등치시키는바,⁴⁷⁾ 이 용어들은 각자의 취미와 비판적 견해를 포기하고 서로가 같아져 하나의 무리가 되어버린 자들을 의미한다. “바이로이트로 갈 때, 사람들은 자기 자신을 집에 놔두고 간다. (...) 거기[극장]에서는 가장 개인적인 양심조차 최대 다수라는 평준화 미술에 굴복한다. 거기서는 이웃이 지배하며, 거기서 우리는 이웃이 **된다.**”⁴⁸⁾

3. 현대성의 칼리오스트로⁴⁹⁾

46) F. Nietzsche, AC 7, 170~172쪽.

47) F. Nietzsche, FW 368, 300쪽, NW, “Wo ich Einwände mache”, 418쪽; NW, “Wagner als Gefahr” 2, 421쪽 참조.

48) F. Nietzsche, NW, “Wo ich Einwände mache”, 418쪽.

49) F. Nietzsche, W 5, 17쪽, W, Epilog, 47쪽. 칼리오스트로(Alessandro di Cagliostro, 1743~1795)는 희대의 사기꾼으로 유명했던 주세페 발사모(Giuseppe Balsamo)이며, 그는 자칭 칼리오스트로 백작으로 행세했다. 소년시절 수도원에서 추방당한 뒤 그리스인 연금술사를 사사했다고 알려진 그는 유럽 전역을 여행하며 다양한 가명으로 사교계를 누볐다. 로마에서 이단 혐의로 종교재판에 회부되어 종신형을 언도받고 복역 중 옥사했으나, 사후에도 살아서 돌아다니는 모습을 보았다는 목격담이 무성했다.

데카당스란 ‘생리적 퇴행’⁵⁰⁾이다. 좀더 자세히 설명하자면, 삶의 퇴락을 초래하는 가치와 습관들을 도리어 추구하는 삶의 방식을 말한다. 당뇨병환자가 단 것을 찾듯, 마약중독자가 마약에 이끌리듯, 이는 병든 자들의 전형적인 선택이며 필연적으로 병을 더 깊게 만든다.⁵¹⁾ 니체에 따르면 기독교는 데카당스의 표본이다. 궁핍한 삶으로 인해 삶 너머를 꿈꾸며 삶을 부정하는 그러한 삶을 지향하기 때문이다. 구세주는 ‘병자를 위한 신’이며, 이 신을 믿음으로써 건강한 삶은 점점 더 부정된다.

계몽된 근대 유럽에서 기독교는 실체적 지배권을 상실했지만, ‘기독교적 사고방식’은 결코 사라지지 않았다. 사람들은 ‘살아계신 신’을 더 이상 믿지 않지만, 기독교 도덕의 핵심인 데카당스적 삶의 방식은 여전히 유럽 문화 전체를 지배하고 있다. 니체는 이러한 당대 유럽 문화의 데카당스적 성격을 ‘낭만주의’라 부르며 비판한다.

낭만주의란 무엇인가? 모든 예술, 모든 철학은 (...) 항상 괴로움과 괴로움 겪는 자를 전제한다. 그러나 두 종류의 괴로움 겪는 자가 있으니, 그 하나는 **삶의 넘침(Überfülle des Lebens)**으로 괴로움 겪는 자들로서, 이들은 디오니소스적 예술을 원하며 또한 삶에 대한 비극적 조망과 통찰을 원한다. 그리고 다른 하나는 **삶의 빈곤(Verarmung des Lebens)**으로 괴로움 겪는 자들로서, 그들은 안식, 고요, 잔잔한 바다, 예술과 인식을 통한 자신으로부터의 구원을 추구하거나, 아니면 도취, 경련, 마비, 광기를 추구한다. 후자의 이중의 욕구에 상응하는 것이 모든 예술과 인식에서의 낭만주의이다.⁵²⁾

그런데 여기서 낭만주의가 나타나는 양상에는 두 종류가 있다는 사실에 주목해보자. 궁핍한 삶은 안식과 고요를 추구하기도 하지만, 도취와 경련을 추구하기도 한다. 앞서 보았던 바그너의 음악과 대응시켜 보면, 전자는 ‘위로의 음

⁵⁰⁾ F. Nietzsche, AC 17, 181쪽.

⁵¹⁾ F. Nietzsche, W 5, 16쪽; GD, “Das Problem des Sokrates” 11, 66~67쪽; AC 6, 170쪽 참조.

⁵²⁾ F. Nietzsche, FW 370, 302쪽. 이 내용은 『니체 대 바그너』에서도 반복된다. NW, “Wir Antipoden”, 422~425쪽 참조.

악, 후자는 ‘설득의 음악’에 해당한다. 바그너의 음악은 약자와 지친 자들을 달래주는 한편, 지친 신경을 온갖 수단으로 자극하여 반쯤 죽은 사람조차 일으켜 세운다.⁵³⁾ 그러나 앞서 밝혔듯, 이 두 가지 욕구는 다름 아닌 하나이다. 자기 포기를 통한 구원의 욕구, 즉 궁핍한 삶을 부정하려는 욕구.

그런데 기실 한가지인 이 낭만주의적 욕구가 상반된 두 가지 양상으로 드러난다는 점, 이것이 바그너의 유해함을 가증시킨다. 생각해 보자. 당뇨병자가 단것에 끌리듯 데카당은 바그너에게 끌릴 수 있겠지만, 애초에 건강한 사람이 바그너에게 끌릴 까닭이 있는가? 그러나 위의 두 가지 양상 중 후자인 ‘낭만주의적 도취’가 삶의 넘침에서 나온 ‘디오니소스적 도취’와 일견 비슷해 보인다. 데 함정이 있다.⁵⁴⁾ 사람들은 바그너를 ‘풍요로운 자, 낭비하는 자의 표본’으로 오해한다.⁵⁵⁾ 그러나 겉으로는 마치 삶을 약동케 하는 것처럼 보일지라도, 기실 바그너 음악은 앞서 말했듯 반혼술을 써서 좀비를 일으키는 것에 불과하다. 『비극의 탄생』을 쓸 당시 니체 자신이 그랬듯 이를 ‘디오니소스적 도취’와 혼동할 가능성이 있기에,⁵⁶⁾ 바그너의 경우는 ‘가장 위험한 경우’이다. 전혀 다른 원천에서 나온 두 도취의 표면적 유사성으로 인해 바그너는 데카당이 아닌 사람도 얼마든지 끌어들이는 유혹의 기술을 시전할 수 있다. 그래서 니체는 바그너의 음악을 ‘키르케’라고 불렀던 것이다. “지친 것, 쇠한 것, 삶에 위험한 것, 세계비방적인 것은 모두 바그너의 예술에 의해 비밀리에 보호받는다. 이는 그가 이상이라는 빛의 장막 안에 숨겨둔 검디검은 반계몽주의이다.”⁵⁷⁾

53) F. Nietzsche, W 5, 17쪽.

54) ‘넘치는 삶’에 근거한 디오니소스적 도취가 상승하는 힘의 감정 속에서 파괴와 창조를 가능케 하는 바탕인 반면, ‘궁핍한 삶’에 근거한 낭만주의적 도취는 ‘의식을 흐리는 (benebelend)’ 마취제로서의 기능을 한다. 이에 관해서는 즐고, 「니체의 『비극의 탄생』에 대한 재고찰: ‘디오니소스’의 형이상학적 의미를 중심으로, 美學 제47집, 2006, 163~164쪽 참조.

55) F. Nietzsche, W 8, 25쪽.

56) 『비극의 탄생』(1872)에 새롭게 추가된 서문 “자기비판의 시도”(1886)에서 니체는 이러한 혼동의 우를 범한 이 처녀작을 비판적으로 회고한다.

57) F. Nietzsche, W, Nachschrift, 36~37쪽.

바그너는 반기독교적 가치들을 거침없이 내세웠다. 자유로운 사랑을 노래하고, 관능을 찬양했으며, 스칸디나비아의 거칠고 야성적인 신(神)들을 불러냈다. 그러나 그럴 때조차 바그너는 암약하는 기독교도이다. 니체가 ‘바그너가 십자가 앞에 무릎을 꿇었다’⁵⁸⁾고 비판할 때, 그것은 예컨대 그가 <파르지팔>을 만들었다는 단순한 의미가 아니다……데카당의 전형으로서 바그너는 가장 내밀한 차원에서 기독교도라는 뜻이다.

이러한 양가성이야말로 니체가 끊임없이 비판하는 ‘현대성(Modernität)’의 정체이다. 현대인은 신을 믿지 않지만 신을 믿는다는 모순⁵⁹⁾ - “현대인은 **모순되는 가치들**의 생물학적 표현으로서, 두 의자 사이에 걸치고 앉으며, 예와 아니오를 동시에 말한다.”⁶⁰⁾ 당대 문화 속에 - 실증주의적 과학 및 학문 속에, 무신론 속에, 민주주의와 사회주의 속에 - 은밀히 거하며 삶을 독살하는 옛 신. 기독교가 고졸하고 순박한 데카당스라면, 현대성은 세련되고 더욱 위험한 데카당스이다. 대립되는 가치들로 무구하게 위장하고 있기 때문이다.⁶¹⁾ 그리고 그러한 현대성이 진단되는 가장 교훈적인 경우가 바로 바그너의 경우이다.

4. “구원자로부터 구원을!”

정리해 보자. 니체가 파악하는 바그너는 누구인가? 그자신 전형적인 데카당이며, 데카당을 끌어들이는 뿐 아니라 데카당이 아닌 자마저도 데카당으로 만들

58) F. Nietzsche, NW, “Wie ich von Wagner loksam” 1, 429~430쪽.

59) 『즐거운 학문』 125절에는 밝은 대낮에 등불을 들고 시장통에서 ‘신의 죽음’을 외치는 광인이 등장한다(FW 125, 158~160쪽 참조). “그곳에는 신을 믿지 않는 사람들이 많이 모여 있었기 때문에 그는 큰 웃음거리가 되었다.” 여기서 대중이 ‘신을 믿지 않는 자’들이라는 점에 주목하라. 그들은 이미 신을 믿지 않으나, 신의 죽음을 들을 귀 또한 아직 없다. 즉 현대인은 여전히 신의 그림자에 붙들려 있으면서도 그러한 사실을 모른다. 이렇듯 신을 믿지 않으면서도 신을 가정한 삶의 방식을 유지하는 태도를, 니체는 『도덕의 계보학』에서 ‘금욕주의적 이상’이라 불렀다.

60) F. Nietzsche, W, Epilog, 46쪽.

61) 이와 같이 ‘대립되는, 모순적 가치들을 한꺼번에 제시하는 오류’에 관해서는 F. Nietzsche, W, Epilog, 44~47쪽; EH, “Der Fall Wagner” 1, 355~356쪽 참조.

수 있는 능력을 지닌 자이다. ‘연민을 통해 깨우친 순수한 바보(Durch Mitleid wissend, der reine Tor)⁶²⁾’의 구원사인 <파르지팔>은 지극히 바그너적인 우화이다. 바그너는 설득과 위로의 음악으로 우리를 ‘구원’하여 ‘대중’이 되게 한다. 이러한 바그너가 우리에게 미치는 해악은 궁극적으로 어떤 것인가?

“내 몸 전체는 음악에서 무엇을 **원하는가?** (...) 몸이 **가벼워지는** 것이다. 마치 모든 동물적 기능들이 가볍고, 대담하고, 분방하고, 자기확신적인 리듬을 통해 촉진되어야 한다는 듯이; 청동의 삶, 납같이 무거운 삶이 황금빛의 유연하고 매끄러운 선율을 통해 자신의 무게를 잃어버려야 한다는 듯이.”⁶³⁾ 니체에 따르면 음악은, 나아가 예술은 삶을 상승시키는 것이어야 한다. 음악은 리듬과 선율을 통해 생리적 기능들을 촉진시켜 몸을 발(發)하게 만들어야 한다. 그런데 “바그너는 기존의 음악의 생리적 전체를 전복시켰다.”⁶⁴⁾ 바그너의 음악은 몸을 무겁게 만든다. 삶을 상승시키기는커녕 더욱 아래로 끌어내린다.

니체는 바그너 음악을 ‘술’, ‘늪’ 등으로 표현하는바, 이는 몸의 움직임을 둔하고 무감각하게 만든다. 우리는 거장의 음악에 취하고 거장의 음악에 빠져 든다. 바그너의 음악은 바다와도 같아서, 최대의 위험인 ‘리듬 감각의 완전한 퇴화’를 초래한다. 명쾌한 음악적 논리에 맞춰 ‘춤추는’ 것이 아니라 물의 장력에 휘말려 허우적덜 수밖에 없기 때문이다. 우리의 발을 휘어잡는 ‘음악에서의 축수’인 바그너의 ‘무한선율’은 “시간과 힘의 균형을 깨뜨려버린다.”⁶⁵⁾

무엇보다도 바그너 음악은 니체에게서 ‘나쁜 공기’로 일컬어진다.⁶⁶⁾ 질식할

62) 이는 <파르지팔>에서 반복적으로 등장하는 성배의 예언이다. “연민을 통해 깨우친, 순수한 바보: 그를 기다려라, 내가 선택한 그를!(Durch Mitleid wissend, der reine Tor: harre sein, den ich erkor!)”

63) F. Nietzsche, NW, “Wo ich Einwände mache”, 417쪽.

64) F. Nietzsche, NW, “Wagner als Gefahr” 1, 420쪽.

65) 이상 F. Nietzsche, W 1, 7~8쪽, W, Nachschrift, 34~39쪽; NW, “Wo ich Einwände mache”, 416~418쪽; NW, “Wagner als Gefahr” 1, 419~420쪽 참조.

66) 니체에게 ‘공기(Luft)’란 그가 어떤 사상의 핵심으로서 파악하는 ‘사상의 정조(Ton)’를 나타내는 중요한 은유이다. “내가 가장 견딜 수 없는 것은 나쁜 공기다.” FW 134; 293; Z III, “Auf dem Ölberge”; Z IV, “Unter Töchtern der Wüste 1-2”, GM I-12, 14; III-8; III-14, W 5 등을 참조하라.

듯 후덥지근한 열풍(Scirocco), 축축하고 혼탁한 북방적 대기, 납처럼 내리누르는 음습한 잿빛 기후……우리는 여기서 ‘구원’되어야 한다⁶⁷⁾: 남방의 햇살 가득한, 건조하고 투명한 대기가 필요하다.⁶⁸⁾ 여기서 대기 혹은 기후로 표현되는 바를 니체는 종종 ‘정조(Ton)’라 불렀다. 자타가 공인하는 니체의 최고작 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』는 니체가 지향하는 정조를 구현한 저작이다. 앞서 밝혔듯 철학자 니체의 궁극적 목표는 당대의 데카당스 극복인데, 짜라투스트라는 이를 달성한 자 즉 ‘상승하는 삶의 회복’을 이루어낸 자이다. 그런데 니체 자신이 『짜라투스트라』에 대해 다음과 같이 말한다: “이 책에 담긴 지혜의 뜻을 곡해하지 않으려면 무엇보다도 이 입에서 흘러나오는 정조(Ton)를 제대로 들어야 한다.”⁶⁹⁾ 짜라투스트라의 정조 즉 ‘힘의 상승과 충만의 느낌’⁷⁰⁾을 전달함으로써 사람들이 스스로 회복의 길로 나서도록 만드는 것이야말로 니체의 의도이다. 따라서 이 정조는 짜라투스트라가 자신의 사상을 효과적으로 전달하기 위한 수사(修辭)에 불과한 것이 아니라, 오히려 사상의 핵심이며 사상 그 자체이다.

그렇다면 결국 바그너의 해악은, 짜라투스트라와 정 반대되는 - 앞서 익히 보았듯 무겁게 내리누르고, 신경을 쇠약하게 하고, 기력을 소진시키는 정조를 널리 퍼뜨린다는 데 있다. 그렇다면 어떻게 이 ‘나쁜 공기’로부터 벗어나는가? 니체는 말한다: “바그너 음악에 대한 나의 반박은 생리적 반박이다.”⁷¹⁾ 말하

67) 『바그너의 경우』 본문은 비제(G. Bizet)를 칭송하면서 시작한다. 그러나 니체가 비제를 바그너에 필적하는 위대한 작곡가로 취급한 것은 아니며, 사실 『바그너의 경우』 자체에서도 비제를 바그너의 대안격으로 비중 있게 다루었다고 볼 수는 없다(니체가 편지글에서 비제를 폄하했음은 잘 알려진 사실이다). 그러나 여기서 니체는 비제의 <카르멘>이 [바그너로부터] 우리를 ‘구원한다’고 말하는데, 이 작품이 지닌 남국의 정취, 뚜렷한 선율과 강렬한 리듬, 성(性)과 사랑에 대한 관념 등 모든 것이 바그너의 안티테제로서 효과적으로 기능하기 때문이다. 따라서 <카르멘>은 뒤이어 분석될 바그너적 ‘구원’과 대비시키기 위한 도입부로서 활용된다.

68) 이상 F. Nietzsche, W 1, 7~8쪽; W 2, 9쪽; W 10, 31쪽 참조.

69) F. Nietzsche, EH, Vorwort 4, 257쪽.

70) F. Nietzsche, GD, “Streifzüge eines Unzeitgemässen” 8, 110쪽.

71) F. Nietzsche, NW, “Wo ich Einwände mache”, 416쪽.

자면 이는 근거에 의해 정당화되거나 반박될 수 있는 그런 성질의 것이 아니라는 뜻이다.⁷²⁾ 정조를 어떻게 ‘논박’하겠는가? “바그너는 하나의 질병이다.”⁷³⁾ 우리는 질병을 논박하지 않는다⁷⁴⁾ - 병에 걸리거나, 병을 퇴치할 따름이다. “여기서 유혹당하지 않으려면 냉소자가 되어야 하고, 여기서 숭배하지 않으려면 물어뜯을 수 있어야 한다. 자, 늙은 유혹자여! 냉소자가 네게 경고한다 - 개조심(cave canem)…”⁷⁵⁾

병은 학적 논박거리가 아니다. 그러나 그것이 병임을 진단하는 일은 치유의 전제이자 첫걸음이다. 최적의 분석사례, ‘현대성의 진열장’과도 같은 환자 바그너의 사례(Der Fall Wagner)를 통해 니체는 옛 질병의 현대적 진화 양상을 보여준다. 바그너가 주인도덕을 가장하고 있지만 실은 데카당임을, 활력을 불러일키는 강장제 같지만 실은 기력을 앗아가는 미약임을 밝혀낸다. 바그너로 대변되는 현대적인-위장된 데카당스를 폭로하여 건강한 삶의 정조 회복의 전제를 마련하는 것이야말로, 시대극복의 사명을 띤 철학자 니체의 과업이다 - “구원자로부터 구원을(Erlösung vom Erlöser)!”

III. 헤겔 對 니체: 사변과 망치⁷⁶⁾ 사이에서

1. 바그너를 거쳐 헤겔로

『바그너와 철학』의 저자 브라이언 매기(B. Magee)는 니체의 바그너 비판이

72) F. Nietzsche, W, Nachschrift, 34쪽; W, Epilog, 45쪽 참조

73) F. Nietzsche, W 5, 15쪽.

74) F. Nietzsche, W, Epilog, 45쪽.

75) F. Nietzsche, W, Nachschrift, 38쪽. 또한 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』에 등장하는 목동의 비유를 참조하라. 뱀이 목구멍 속에 들어가 질식할 지경에 이르렀던 목동은 결국 뱀의 머리를 물어뜯음으로써 놓여난다(Z III, “Vom Gesicht und Räthsel” 2, 197~198쪽).

76) F. Nietzsche, GD, 49쪽, 155쪽.

읽기에는 근사하지만 실체적 바그너론으로서의 가치가 없다고 비판했다. 그리고 니체가 편지글들에서 여전히 바그너에게 찬탄을 보냈던 사실을 예로 들며 니체의 자기모순을 지적한다. 그러면서 “니체와 바그너 중에서 도대체 누가 배우인가?”라고 힐난한다.⁷⁷⁾

매기의 주장에도 일리는 있다. 니체는 바그너에게 태도(Attitude)만이 목적이라고 비판했지만,⁷⁸⁾ 기실 니체의 바그너 비판 자체가 - 아니 니체 철학 전체가 태도에서 출발해 태도로 끝나기 때문이다. 그러나 중요한 점은, 그것이 바로 니체 철학의 핵심이라는 사실이다. 매기가 놓친 점이 이것이다. 이 점을 인정하지 않는다면 니체를 철학사에서 빼버리고 문학의 영역으로 보내면 그만이다. 하지만 우리가 철학자 니체를 논의하는 한, 그의 철학이 ‘태도’인 까닭을 물어야 한다. 매기가 니체를 비판하기 위한 근거로 삼은 그 ‘자기모순’이야말로 물음의 시작이 되어야 한다. 이러한 견지에서, 니체의 바그너 비판 자체를 “잘못된 라벨이 붙은 찬가요 다른 종류의 칭송”⁷⁹⁾으로 보았던 토마스 만(T. Mann)은 옳았다. 바디우 또한 니체의 바그너 비판 저작들에서 “사랑싸움의 어휘들을 쉽게 식별할 수 있다”고 지적했다.⁸⁰⁾ 바그너 비판을 담은 출간저작과 바그너 예찬을 담은 편지글 사이의 모순을 지적하며 이를 니체의 바그너론에 대한 반박근거로 삼는 매기의 단순한 논의와 비교해볼 때, 만과 바디우의 시각은 훨씬 섬세하며 핵심을 짚은 것이다. 실로 니체의 바그너 분석은, 뒤따르는 혹독한 가치평가만 제외한다면, 그대로 찬탄의 근거들로 활용해도 무방할 정도이다. 그렇다면 이러한 ‘모순’, 즉 니체와 바그너의 이중적 관계는 어떻게 설명해야 하는가?

또한 다음과 같은 물음을 제기해보자. 예컨대 비판지점들을 명확히 제시하

77) 이상 브라이언 매기, 『트리스탄 코드: 바그너와 철학』, 김병화 옮김, 심산, 2005, 501~534쪽 참조.

78) 본고 주32) 참조.

79) L. Kramer, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, Berkeley · Los Angeles · London: University of California Press, 2004, 108쪽에서 재인용.

80) A. Badiou, 같은 책, 60쪽.

고 구체적인 바그너 작품 분석을 통해 그 근거를 밝히는 아도르노의 바그너론과 비교해볼 때, 니체의 바그너 비판은 현란한 어휘를 통해 전방위로 전개되는 듯하지만 결국 ‘몰락의 정조’ 비판으로 수렴된다. 즉 바그너가 전형적 데카당으로서 우리를 병들게 하는 나쁜 정조를 퍼뜨린다는 결론이 있을 따름이다. 이는 요령부득의 실제 없는 비판인가? 아니면 니체 자신의 철학적 기획에서 나온 필연적 결과인가?

이와 유사한 질문들을 니체와 헤겔의 관계에 대해서도 던져보자. 니체가 비판하는 헤겔은 니체 자신과 어떻게, 얼마나 다른가? 그리고 니체의 헤겔 비판 지점이 선명하지 않은 것은 비판점을 제대로 포착하지 못한 무능력의 소산인가, 아니면 니체 철학 본연의 의도인가? 만약 후자라면, 니체가 헤겔에 대해 그러한 ‘태도’를 취해야 했던 까닭은 무엇일까?

2. 니체의 전통철학비판에서 헤겔의 자리

니체의 전통철학비판은 ‘도덕형이상학’ 비판이다. 그는 ‘참된 세계’와 ‘세계의 본질로서의 도덕’을 ‘가장 악질적인 두 가지 오류’로 꼽는다.⁸¹⁾ 즉 이 세계 너머에 ‘참된 세계(實在)’가 존재하며 그 참된 세계로부터 이 세계의 질서가 필연적으로 규정된다는 관념으로, 니체는 이제까지의 모든 철학이 이 두 가지 오류에서 벗어나지 못했다고 비판한다. 『우상의 황혼』의 한 절에서 니체는 이 긴 오류의 역사를 매우 짧게 정리한다⁸²⁾: 플라톤, 기독교, 칸트, 실증주의, 그리고 마침내 짜라투스트라의 도래 - 여기에 왜 헤겔의 이름은 나오지 않을까? 니체는 ‘독일 철학은 교활한 신학’이라며 튀빙엔 신학교를 들먹이지 않았던가?⁸³⁾ 그렇다면 주지하듯 ‘철학적 신학’의 완성자인 헤겔은 어째서 거론하지 않을까?

헤겔은 현실세계와 분리된 실재세계를 전제하지 않았다: “이성적인 것은 현

81) F. Nietzsche, AC 10, 174쪽.

82) F. Nietzsche, GD, “Wie die “wahre Welt” endlich zur Fabel wurde”, 74~75쪽.

83) F. Nietzsche, AC 10, 174쪽.

실적인 것이고, 현실적인 것은 이성적인 것이다.” 그는 “신 자체는 죽었다 (Gott selbst ist tot)”는 느낌을 최고의 이념의 계기로 삼아야 한다고 말하며,⁸⁴⁾ 스스로를 알아 가는 인간의 정신성 내에서 신앙과 지식의 화해를 도모한다. 요컨대 니체의 ‘신은 죽었다’는 선언으로 가장 공박하기 힘든 경우가 헤겔이며, “마침내 참된 세계를 없애버리기까지의 오류의 역사” 내에 위치시키기 어렵다.

그러나 칸트가 지식에 한계를 그으면서 그 바깥으로 보내버린 믿음의 영역⁸⁵⁾을 헤겔은 사유 속으로 되가져오는데, 니체는 여기에서 헤겔 비판의 실마리를 찾는다. 앞서 우리는 니체의 바그너 비판에서 “대립되는 가치들을 대립적으로 보지 않으려 하는 오류”에 대해서 살펴보았는데,⁸⁶⁾ 이 대목에서 헤겔의 이름이 등장한다. 단호히 버려야 할 것, 배척해야 할 것도 전부 다 집어삼키는 몰취미가 독일인의 특성인바, “독일 영혼의 근저에 있는 모순의 본성을 헤겔은 체계화했고, 게다가 리하르트 바그너는 마침내 그것을 음악으로 작곡했다.”⁸⁷⁾ 이로써 니체는 헤겔의 ‘부정의 **방법론**’을 비판한다. 스스로를 부정성으로 정립하고 그것을 부정해가는, 자기부정을 통한 지양의 변증법에서 기독교와 일맥상통하는 데카당의 모습을 보았던 것이다. 이 방법론이 음악으로 승화된 것이 바그너 작품들로서, 앞서의 바그너 분석에서 우리가 확인한 비판 지점들을 짚어보면 다음과 같다. 1)궁핍에서 출발한다는 점, 2)궁극적 목적(바그너적 ‘구원’에 해당하는)을 갖는다는 점, 3)그 목적을 향한 발전의 필연성을 지닌다는 점. 이제 이들을 하나하나 살펴보도록 하자.

⁸⁴⁾ G. W. F. Hegel, “Glauben und Wissen”: in: Werke in zwanzig Bänden Bd.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 432쪽.

⁸⁵⁾ “나는 믿음의 여지를 위해 지식을 지양해야만 했다.” I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Werke in zehn Bänden Bd.3, Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft, 1983, 33쪽.

⁸⁶⁾ 본고 II-3, “현대성의 칼리오프스트로” 참조.

⁸⁷⁾ F. Nietzsche, JGB 244, 193쪽. ‘대립되는 것들을 모순으로 느끼지 못하는 독일 민족의 본성’에 대해서는 이밖에도 본고 주61) 참조.

3. 니체의 헤겔 비판 지점들

1) 궁핍에서 출발

그러나 죽음을 두려워하여 황폐화로부터 스스로를 철저히 지키는 삶이 아니라, 죽음을 견디며 그 속에서 스스로를 유지하는 삶이 곧 정신의 삶이다. 정신은 오직 절대적 찢김 속에서 자기 자신을 발견할 때라야만 자신의 진리를 획득한다. 정신은 (...) 부정적인 것을 외면하는 긍정적인 것으로서의 권력이 아니다; 오히려 정신은 오직 부정적인 것을 대면하고 부정적인 것과 함께 머무는 때라야 그러한 권력이다. 이 머무름은 부정적인 것을 존재로 전환시키는 마력이다.”⁸⁸⁾

앞서 바그너를 위시한 낭만주의자, 곧 데카당들이 ‘궁핍한 삶에서 창조하는 자’로 제시되었던 것을 생각해보자. 이들은 부정성으로서의 자기를 부정함으로써 구원에 이르기를 항상 바라고 있다. 위에 인용된 헤겔의 ‘찢겨진 정신’ 즉 ‘자기 안에 부정성을 포함하는 정신’ 또한 그 출발점에서 ‘궁핍한 자’로 정의될 수 있다. 그렇다면 니체의 경우는 어떠한가?

니체의 초기작 『비극의 탄생』에서 근원적 일자(Ur Eine)로 제시되는 디오니소스는 ‘찢겨진 일자’ 즉 ‘개체화된 근원’으로서, 영원 · 불변 · 부동의 ‘존재’로서의 전통적 근원 개념과는 대립된다. 즉 니체의 디오니소스는 근원이라 불리되 이미 어떤 역설적 근원인바, 그의 중기사상 이후에 선언되는 ‘신의 죽음’을 선취한다고 볼 수 있다.⁸⁹⁾ 그런데 『비극의 탄생』의 디오니소스가 신의 죽음을 선취했다면, 헤겔의 ‘찢겨진 정신’은 디오니소스를 선취했다고 볼 수는 없는가? “영원히 고통 겪는 자이며 모순에 찬 자”⁹⁰⁾로 제시되는 디오니소스와, “부정적인 것과 함께 머무는 정신”은 어떤 차이가 있는가?

⁸⁸⁾ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke in zwanzig Bänden Bd.3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 36쪽.

⁸⁹⁾ 이상 줄고, 「니체의 『비극의 탄생』에 대한 재고찰: ‘디오니소스’의 형이상학적 의미를 중심으로」, *美學* 제47집, 2006, 137~178쪽 참조.

⁹⁰⁾ F. Nietzsche, GT 4, 34쪽.

우선, 헤겔에게서 “정신적인 것만이 현실적인 것”이라면 니체의 ‘디오니소스’는 단연코 ‘몸’이라는 차이가 있다. 니체에 따르면 인식과 행위가 소급되는 단일한 정신적 기체로서의 ‘자아’란 허구에 불과하며, 삶의 주체는 몸이다.⁹¹⁾ ‘몸’은 그 동기와 목적이 결코 의식에 온전히 알려질 수 없는 복합적 작용의 총체로서, 다양한 충동들 및 미처 알려지지 않은 요소들을 통해 부단히 새롭게 구성된다.⁹²⁾

그러나 다시 한 번, “부단히 새롭게 구성되는 잠정적 통일체로서의 니체적 **몸**”과 “차이들을 지절화하며 지절들을 가능케 하는 전체로서의 헤겔적 **정신**”이 그 의미상 얼마나 다른 것인가 하는 물음이 여전히 가능하다. 니체는 몸을 가리켜 “몸은 하나의 커다란 이성이며, 하나의 의미를 지닌 다수성이고, 전쟁이자 평화이며, 무리이자 목자이다”⁹³⁾라고 말하는데, 이와 상기 인용된 헤겔의 ‘정신의 삶’의 결정적 차이는 무엇인가? 니체의 ‘몸’이 한갓 데카르트적 이분법의 한편이 아니라 ‘실존’을 의미한다 할 때, 헤겔이 말하는 ‘현실성으로서의 이성’과의 종차(種差)는 무엇인가?

관건은 ‘자기의식성’의 여부이다. “절대적 찢김 상태에 있는 자기 자신을 발견”하는 헤겔의 ‘정신’이란 곧 스스로를 모순으로, 부정성으로, 궁핍으로 **의식하는 자**이다. 자신의 불충분성으로 인해 고뇌하는 주관성, 즉 ‘불행한 의식’이야말로 변증법적 지양의 핵심이며,⁹⁴⁾ 이 사실이 마침내 헤겔을 니체와 구별해준다. 니체가 헤겔을 데카당의 범주에 넣을 수 있는 것은 이 ‘반성적 주관성’ 때문이다. 니체의 ‘디오니소스’는 ‘부정적인 것과 함께 머무는 정신’과 똑같이 ‘고통 겪고 모순에 찬 자’이지만, 자기의식을 담보하지 않음으로 해서 영원히 무구한 ‘겪음 자체’가 될 수 있다. 앞서 설명했듯 니체의 ‘몸’은 다수의

91) F. Nietzsche, Z I, “Von den Verächtern des Leibes”, 35~37쪽 참조.

92) F. Nietzsche, M 116, 106~107쪽, M 129, 116~118쪽; GD, “Die vier grossen Irrthümer” 3, 85쪽; JGB 12, 21쪽 등 참조.

93) F. Nietzsche, Z I, “Von den Verächtern des Leibes”, 35쪽.

94) 장 이벨리프, 『헤겔의 정신현상학 I』, 이종철, 김상환 옮김, 문예출판사, 1986, 238~260쪽.

충동이나 정념이나 기타 등등의 권력의지들이 끊임없이 투쟁하며 새로이 관계 맺는 장(場)으로서 제시되는데, 이러한 장(場)을 대자적으로 의식하여 지양하는 정신적 주체란 존재하지 않는다. 매 순간마다의 ‘몸’을 화해되어야 할, 지양되어야 할 어떤 것으로서, 즉 부정성으로서 정립하는 “‘자기의식’이란 허구적이다.”⁹⁵⁾ 이렇듯 니체 철학에서 ‘몸’은 더 이상 소급불가한 최종 근거이며, 따라서 ‘자기모순을 의식하는 정신성’을 세계의 본질로 파악하는 헤겔 철학과 그 근본적 출발점을 달리한다.

2) 궁극적 목적을 향하여

헤겔에게서 정신은 자신의 본성과 자신의 현실성 간의 부정적 관계 즉 모순을 부정함으로써 궁극적 목적인 ‘자기의식과 실재의 완전한 통일’을 향해 나아간다. 반면 니체의 ‘몸’은 반성적 주관이 아니므로, 행위하는 순간의 방향성은 있으나 궁극적 목적지향성은 가질 수 없다. 니체에 따르면, 행동 자체의 원인과 ‘여하한 목적을 추구하는 행동’의 원인은 다르다. 전자의 원인은 소모 되도록 축적된 힘이요, 이 힘에 비하면 후자의 원인은 하찮은 것에 불과하다. 그런데 사람들은 오랫동안 ‘목적’을 추동력으로 잘못 보는 오류를 범해 왔다는 것이다. 니체는 묻는다: “‘목적’이란, 배에 물론 방향이야 있지만 실상 키잡이는 없다는 것을 인정하지 않으려는 (...) 핑계요 자기기만이 아닐까? 우리는 ‘목적’이란 개념을 비판할 필요가 있다.”⁹⁶⁾ 키잡이 즉 반성적 주관성이 없다면, ‘목적’ 개념은 그 의미를 상실하게 된다.

헤겔 변증법에서 궁극적 목적의 최종 실현 여부는 논란의 대상이다. 모든 차이는 종국의 절대적 화해 속에서 지양되고, 체계는 완결되는가? 이 체계 완결성-달합성은 헤겔 비판자들의 주요 공격지점이 되어왔다. 그러나 니체는 궁극적 목적 달성 여부를 헤겔 비판의 초점으로 삼지 않았다는 사실에 주목하

⁹⁵⁾ F. Nietzsche, KGW VIII-1, 21쪽. 또한 KGW VII-2, 282~283쪽, KGW VII-3, 382쪽, JGB 12, 21쪽 참조.

⁹⁶⁾ F. Nietzsche, FW 360, 289~290쪽.

자. 비록 니체가 바그너에게서 구원의 문제를 한껏 비판했지만, 이는 구원의 전제가 되는 무조건적 믿음 그리고 ‘자기부정’에 담긴 데카당스를 향한 것이었지, 구원의 ‘최종성’을 겨냥한 것은 아니었다. 바그너 악극에서 누군가가 항상 구원되기를 기다리는 것은 맞지만, 대단원에서 정녕 구원 즉 최종적 화해가 실현되는가는 별문제이며, 니체 또한 그러한 ‘구원의 기다림’을 비판할 뿐 구원의 실현 여부를 문제삼지 않았다. 이는 헤겔에 대해서도 마찬가지이다. 니체를 선구자로 삼는 후대의 이른바 포스트모더니즘 계열의 철학자들과 달리, 니체의 헤겔 비판 지점은 ‘목적 달성에 따른 체계완결성’이 아니라 **헤겔 방법론에 내재한 목적지향성**이다. 따라서 체계완결성을 부정함으로써 바그너-헤겔을 ‘단한 체계’라는 비판으로부터 구제하려는 여하한 시도에 의해서도 [목적지향성에 준한] 니체의 바그너-헤겔 비판은 재반박될 수 없다는 사실을 주지해야 한다.

3) 필연적 발전의 역사

그러나 여기서 다시 한 번 질문해 보자. 헤겔의 자기의식의 변증법 내에서 목적은 자기 외부에 있는 것이 아니다. 그러한 한에서 헤겔 철학은 기존의 목적론적 세계관에 부과된 비판들을 비껴갈 수 있지 않을까? 외부로부터 부과된 목적으로서의 도덕적 세계 질서가 없는 상태에서 스스로로 하여금 무한히 새로운 경험을 가능케 하는 변증법적 자기회귀가 곧 ‘목적’이라면, 즉 무한히 열려 있는 매개의 가능성만을 본다면, 헤겔 철학의 ‘목적지향성’과 ‘모든 기투를 통해 끊임없이 재구성되는 몸으로서의 삶’이라는 니체적 개념 사이의 결정적 차이는 어디에 있는가? 헤겔의 ‘변증법적 자기회귀’와 니체의 이른바 ‘영원회귀’ 사이에는 어떤 차이가 있는가?

헤겔의 변증법적 자기회귀는 세계 내에 스스로를 실현해 가는 정신의 여정이다. 정신이 대자와 자기회귀라는 부정의 과정을 되풀이하며 자신의 현실성을 풍부히 해 가는 과정이 바로 ‘역사’이다. 그런데 반성적 주관이 아니며 따라서 ‘목적 없는’ 작용으로서의 ‘몸’은 그러한 자기 발전 및 역사를 가질 수

없다는 커다란 차이점이 있다. 여기에 니체가 방법론적 ‘부정’ 대신에 ‘긍정’을 맞세운 까닭이 있다. ‘긍정’은 기실 방법론이 아니라, 헤겔의 변증법적 부정에 대한 논쟁적 상관물이다. ‘부정의 부정’의 경우, 궁핍으로서의 부정성은 그것의 부정으로서의 완전성을 추구함이 필연이요, 그 필연적 여정의 **역사**가 정신의 내포를 형성한다. 그러나 이에 대응하는 니체의 ‘긍정의 긍정’ 즉 이중 긍정을 보자. ‘예’가 ‘아멘’을 필연적으로 요청하는가? ‘아멘’은 ‘예’에 대한 되풀이일 따름이다. 역사성을 갖지 않는 이중 긍정은 순전한 토톨로기에 불과하다. 그러나 ‘아멘’이 ‘예’에 대한 ‘힘찬’ 반복이라는 사실에 주목하자. 덧붙여진 것은 어떤 ‘정조’이다. 니체가 ‘정신’ 대신에 ‘몸’을, 목적지향적 필연성 대신에 목적 없는 우연성을, 역사성 대신에 순간을 내세워 강조하고자 하는 것은 결국 이 ‘정조’이다. 자기의식의 역사성과 필연성 대신에, 행위하는 순간의 정조가 들어선다 - 이것이 변증법적 자기회귀에 대응되는 ‘영원회귀’의 논쟁적 의미이다.

니체의 짜라투스트라는 ‘인식자’가 아닌 ‘행위자’이다. 그는 ‘발전된 자기의 식으로 회귀’하는 것이 아니라, ‘힘의 상승과 충만의 느낌’ 속에서 다시금 행위로 뛰어든다. 『정신현상학』이 스스로를 온전히 알아가는 인식주관의 오딧세이를 **기술한다**면, 『짜라투스트라』는 행위하는 몸의 회복의 오딧세이를 통해 상승하는 삶의 정조를 **전달한다**. 『짜라투스트라』는 『정신현상학』의 완벽한 상관물이다. 니체가 바그너에게서 아쉬워했던 것이 결국 생의 충만으로 가볍게 상승하는 ‘정조’였듯이,⁹⁷⁾ 헤겔에게서도 정확히 마찬가지이다.

4. 철학에서 예술로

아도르노에게서 예술이 인간다움의 최후의 보루인 것은, 총체화하는 권력에 맞서 파편화를 가능케 하는 유일한 장소이기 때문이다. 예술만이 효용성의 원

97) “우리 **알키오네** 사람들이 바그너에게서 아쉬워하는 것 - 즐거운 학문, 가벼운 발, 재치, 불꽃, 우아; 위대한 논리; 별들의 춤, 분방한 정신성; 남국의 빛의 전율; **매끈한** 바다 - 완전성...” F. Nietzsche, W 10, 31쪽.

리에 포섭되지 않고 ‘쓸모없음’을 견지하는 ‘유토피아’이기 때문이다. 그렇다면 니체에게서 예술이 중시되는 까닭은 무엇인가? 창조의 순간, 행위하는 순간의 넘침의 정조를 전달함으로써 삶을 상승시키기 때문이다. 니체가 파악했던바, 가장 명랑하고 행복하고 건강한 민족이었던 고대 그리스인들이 ‘비극’이라는 장르를 그토록 필요로 했던 까닭도, 고대 그리스 비극이 “가장 낮설고 가혹한 문제들 속에서도 드러나는 삶에 대한 긍정”⁹⁸⁾의 정조 곧 ‘디오니소스적 정조’를 전달해주었기 때문이다.

그렇다면 바그너의 예술은 어떠한가? 니체에 따르면 바그너는 헤겔 철학이 체계화한 ‘정신의 변증법적 자기지양’의 여정을 제시하는 것을 과업으로 삼는다.⁹⁹⁾ 바그너 오페라에서는 무대 위에서 행동이 이루어지는 장면의 비중이 극히 적고, 주로 과거의 회상이나 상황 설명, 심경의 토로 등이 대부분의 시간을 차지한다는 점을 생각해보자. 바그너 작품들이 길고 장대한 이유는 『정신 현상학』의 오딧세이를 보여주고, 나아가 그 필연성마저도 보여주어야 하기 때문이다. 주인공들의 반성적 인식의 토로를 통해서 말이다. 그것이 왜 문제인가? 그것은 관객에게 어떤 영향을 미치는가? 니체의 바그너론을 따라 추론해보자. 그러한 예술은 정신의 여정의 필연성을 설득함으로써, 현재 및 현재까지 나아온 과거 전체를 “그럴 수밖에 없는” 것으로 이해하고 받아들이게 만든다. 이는 관객에게 숭고한 체념의 정서를 낳고, 역사의 거대한 흐름을 주관하는 무한한 이념을 예감케 하며, 개체들을 이러한 이념에 복속시켜 ‘대중’을 양산한다. 한 마디로 테카당스의 전파이다. 앞서 보았듯 바그너의 능수능란한 음향

⁹⁸⁾ F. Nietzsche, GD, “Was ich den alten verdanke” 5, 155쪽.

⁹⁹⁾ “독일인은 모든 종류의 불확실한 것, 형태가 갖추어지지 않은 것, 스스로 전위(轉位)하는 것, 성장하는 것을 ‘깊다’고 느낀다. 독일인은 그자신 존재하지 않는바, 그는 **생성 중**이며, ‘발전해간다’. ‘발전’이란 따라서 철학 형식의 거대 왕국 내에서 진정한 독일적 발견이요 시도이다. (...) 외국인들은 독일 영혼의 근저에 있는 모순의 본성(이를 헤겔은 체계화했고, 마지막으로 리하르트 바그너가 다시 음악으로 작곡했다)이 제시하는 수수께끼 앞에서 경탄하며 매혹된다.”(F. Nietzsche, JGB 244, 193쪽) 니체에 따르면 바그너는 평생 ‘이념의 해설가’였으며 ‘헤겔적 취향을 음악에 적용시켰을 따름’으로, ‘무한성’의 이념을 구현하는 것이야말로 바그너 예술의 과업이다(F. Nietzsche, W 10, 29~31쪽 참조).

기술이 이러한 전과를 더욱 증폭시킬 것이다.

니체적 ‘긍정’의 순간에서도 모든 과거가 단번에 긍정되지만, 이는 헤겔적-바그너적 경우에서와는 전혀 다르다. 이는 나의 행위의 순간에, 넘치는 힘의 감정 속에서 기투의 순간에 나의 모든 과거가 이 순간의 발산을 위해 수렴되는 카이로스적 체험을 의미한다. 니체에 따르면 예술은 모순으로서의 삶의 본성과 그것이 부정되어야 할 필연성을 **이해시키는 것이 아니라**, 삶을 그 자체로 긍정하고 나아가 자신의 삶을 창조하도록 자극해야 한다. 심연 앞에서도 두려움 없이 기투하는 넘침과 상승의 정조를 전달함으로써, 행위할 필연성을 제공해야 한다. 필연성은 나의 창조행위에 있음을 체감케 해야 한다.

이러한 일은 예술의 몫이다. 철학은 나의 행위를 반성적으로 정당화하여 그 필연성을 입증해주지만, 내가 행위하도록 만들어주는 것은 아니다. 니체는 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』를 한 편의 비극작품처럼 구성함으로써 고대 그리스 비극과 마찬가지로 과업을 수행하려 한다. 여하한 주인공의 서사 자체보다도 그것을 통해 ‘디오니소스적 쾌’를 전달하는 것이 그리스 비극의 핵심이듯, 니체는 짜라투스트라의 여정을 통해 ‘상승과 넘침의 정조’를 전달하려 했던 것이다. 데카당스의 시대 극복이 철학자의 사명일진대, 철학자는 결국 예술가가 되어야 한다. 바그너의 예술이 사변화됨으로써 예술을, 나아가 사람들을 병들게 했다면, 니체는 거꾸로 철학을 예술화함으로써 데카당스를 물리치고 건강한 삶을 회복하려 한다.

5. “나는 다이너마이트이다”: ‘부정’의 니체적 실천

역사성을 담보하려면 자기 내적 거리유지가 필수적이다. 역사란 스스로를 의식하는 정신 속에 있기 때문이다. 그런데 이처럼 스스로의 부정성과 부정을 통한 회귀의 필연성을 의식하는 가운데 창조적 생명력, 행위 시의 충분한 힘의 정조는 사라진다. 니체는 이 사이에서 선택을 했다. 사변을 포기한 지점에서 니체에게 더 이상 ‘철학적’ 길은 남아 있지 않다. 새로운 방법론이 필요하

다.

“나는 인간이 아니다. 나는 다이너마이트이다.”¹⁰⁰⁾ 니체는 앞서 ‘바그너는 인간이 아니라 질병’이며, 병은 논박할 것이 아니라 물어뜯어버릴 수밖에 없다고 하였다.¹⁰¹⁾ 뒤이어 기독교 또한 반증될 성격의 것이 아니라고 말한다.¹⁰²⁾ 그러므로 니체가 궁극적으로 몰두하는 데카당스라는 문제는 이른바 ‘철학적’ 방법으로는 처리 불가능하며, 이에 그는 스스로 다이너마이트가 된다. 주판치치(A. Zupančič)는 이 ‘다이너마이트’의 의미에 관해 다음과 같이 설명한다.

다이너마이트의 역할은 격렬히 폭발하여 어떤 주어진 관행 내부에 일종의 진공을, 그 사건의 유일하게 가능한 장소로 여겨지는 곳을 터놓는 것으로 보인다. 이 진공은 여기서부터 창조하기가 가능해지는 특권적 장소이다.¹⁰³⁾

야스퍼스(K. Jaspers) 또한 니체의 철학적 기획을 다음과 같이 통찰한다.

만약 니체가 독일에서 철학적 관념론의 종언 이후 가장 통절(痛切)한 철학적 사건이라면, 본질적으로 이러한 사건의 내용은 사람들이 소유할 수 있을 어떤 내용, 어떤 지속, 어떤 진리로 나타날 수는 없으며, 그것은 오로지 **움직임(Bewegung) 자체**, 즉 결코 완결되지 않으면서 공간을 열어주는, 어떤 토대도 마련하지 않고 다만 미지의 미래를 가능케 하는 그런 사유이다.¹⁰⁴⁾

‘망치로 철학하기’, ‘다이너마이트 되기’로 대변되는 니체 철학은 사유내용이 아니라 태도요 행위이며, 인식이 아니라 창조를, 진리가 아니라 예술을 추

¹⁰⁰⁾ F. Nietzsche, EH, “Warum ich ein Schicksal bin” 1, 363쪽.

¹⁰¹⁾ 본고 주73), 74), 75) 참조.

¹⁰²⁾ F. Nietzsche, W, Epilog, 45쪽.

¹⁰³⁾ A. Zupančič, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge · London: The MIT Press, 2003, 8쪽.

¹⁰⁴⁾ K. Jaspers, *Nietzsche und das Christentum*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1952, 64쪽.

구한다. 그런데 이러한 니체 철학이 모종의 ‘사투’를 통해 획득되었다는 점에 주목해야 한다. “철학자가 최초이자 최후로 스스로에게 요구하는 바는 무엇인가? 자신의 시대를 자기 안에서 극복하는 것, ‘시대초월적으로’ 되는 것이다. 그러면 그가 가장 격렬한 사투를 벌이는 대상은 무엇인가? 바로 그를 그 시대의 자식으로 만드는 그것이다. 좋다! 나는 바그너만큼이나 이 시대의 자식, 즉 데카당이다. (...) 다만 내 안에 있는 철학자가 그것에 저항했을 따름이다.”¹⁰⁵⁾ “자신의 시대를 자기 안에서 극복하기” 위한 사투에서 무엇보다 중요한 것은 적(敵)의 능력을 최대한으로 파악하여 결정적 싸움의 지점을 확보하는 것일 터이다. 니체가 파악한바 바그너는 시대를 대변하는 가장 탁월한 예술가이다.¹⁰⁶⁾ 그래서 니체는 바그너를 투쟁의 대상으로 선택했고, 자신의 바그너 분석·비판이 ‘역설적 찬가’¹⁰⁷⁾로 보일 정도로 바그너의 가능성에 정통했으며, 그러한 바그너 이해에 기초하여 바그너에 대한 비판을 전개한다.

자신 또한 ‘시대의 자식’으로서 바그너와 공유할 수밖에 없는 본성, 즉 그 자신을 “그 시대의 자식으로 만드는 것”의 ‘철학적’ 형태를 니체는 헤겔에게서 찾는바, 니체의 헤겔 비판에서는 그의 바그너 비판에서와 마찬가지로의 양상이 펼쳐진다. 니체는 헤겔의 ‘부정의 방법론’이 지닌 ‘무한히 열려 있는 매개의 가능성’을 일찍이 파악한 급진적 헤겔 독자이되, 헤겔 철학의 최대의 가능성에 대한 이해 속에서 그것을 전복시킬 결정적 지점들을 가려낸다. 반성적 주관성, 목적지향성, 필연성이 제거될 때 ‘부정(Negation)’의 실천은 지양 즉 지니고-감(Aufheben)이 아니라 버리고-떠남(Verlassen)이다. 시대의 산물로서의 자신 안에서 시대를 극복하려는 니체 철학은, 자신의 최고 대항마인 헤겔주의와의 투쟁을 통해 전통형이상학과 완전히 결별함으로써, ‘창조’가 가능해지는

105) F. Nietzsche, W, Vorwort, 3쪽.

106) 니체는 자신의 바그너 비판이 당대의 다른 음악가들을 칭송하기 위한 것이 아님을 분명히 하며, “다른 음악가들은 바그너에 필적하지 못한다”고 말한다. 니체는 당대에 브람스가 ‘바그너의 대척자’로 회자되었던 것은 브람스에 대한 오해에 불과하다고 보며, 브람스를 ‘무능력한 자’로 폄하한다. F. Nietzsche, W, Zweite Nachschrift, 40~43쪽 참조.

107) 본고 주79), 80)참조.

공간을 터놓는 ‘다이내마이트’가 된다.

IV. 결론

『비극의 탄생』에서 출발해 『니체 대(對) 바그너』에 이르는 그의 출판 저작에서 볼 수 있듯, 니체의 사유는 바그너로부터 시작해 바그너로 끝난다. 주지하듯 처녀작 『비극의 탄생』에서 니체는 쇼펜하우어 철학과 바그너 예술을 ‘디오니소스적인 것’의 발로로서 이해하고 찬양했다. 그러나 곧 니체는 자신이 ‘가장 중대한 차이’를 혼동하는 과오를 범했다는 깨닫는다.¹⁰⁸⁾ 이 차이는 앞서 보았듯 후기 저작들에서 니체가 바그너 비판을 통해 부각시키고자 하는 것으로서, 바로 이러한 ‘차이 짓기’가 니체의 철학적 과업인 ‘자신의 시대 극복’에 해당한다.

쇼펜하우어 철학과의 만남이 바그너의 예술관 및 세계관에 지대한 영향을 끼쳤음은 주지의 사실이며, 니체 또한 초기에서부터 후기 사상에 이르기까지 그 사실을 부정하지 않는다.¹⁰⁹⁾ 그러나 니체는 후기 저작들에서 바그너 예술이 ‘음악화된 헤겔주의’임을 분명히 밝히고 있는바, 이러한 니체의 바그너 이해에는 약간의 설명이 필요할 듯하다.

쇼펜하우어 철학은 세계의 근원을 ‘의지’로 파악하는 개가를 올렸지만 결국 실존을 부정함으로써 고통에서 해방될 것을 설파하는바, 궁핍의 소산인 전통 형이상학의 유산을 벗어나지 못했을 뿐더러, 세계의 근원을 ‘의지’로 파악하는

¹⁰⁸⁾ “다들 알리라, 내가 무엇을 오해했는지. 마찬가지로 다들 알리라, 내가 바그너와 쇼펜하우어에게 무엇을 **선사했는지** - 나를 선사했다는 것을.”(F. Nietzsche, NW, “Wir Antipoden”, 423쪽) 여기서 알 수 있듯, 니체는 자신의 초기 사상에서 쇼펜하우어적-바그너적 견해를 지지했다가 차후에 자신의 사상적 입장을 바꾼 것이 아니다. 다만 니체는 초기 사상에서 쇼펜하우어-바그너적 견해가 자신의 ‘디오니소스적 사유’와 같은 맥락에 있다고 오해했던 것이며, 차후에 자신의 사유가 좀더 선명해짐에 따라 그 오해를 바로잡은 것이다.

¹⁰⁹⁾ F. Nietzsche, GM III-5, 362~364쪽; W 4, 13~15쪽 참조.

데에서 오는 새로운 가능성을 무색케 하는 후퇴마저 보였다는 것이 니체의 생각이다. “쇼펜하우어는 헤겔과 셸링의 시대를 부정직한 시대라며 가혹하게 나무랐지만 - 그건 가혹하되, 부당한 나무람이었다. 늙은 염세주의적 화폐위조꾼인 그 자신도, 자신보다 더 유명했던 동시대인들에 비해 ‘더 정직’한 구석이라고 없었으니.”¹¹⁰⁾

쇼펜하우어와의 만남 이후에 바뀐 바그너의 염세주의적 리브레토는 분명 쇼펜하우어의 영향이라 할 수 있지만, 그것은 바그너가 보여 주는 [쇼펜하우어가 끝내 벗어나지 못한] 전통철학적 세계관의 현대적 변형의 일면일 따름이다. 한편 쇼펜하우어에게서 음악은 ‘의지 자체의 직접적 객관화’로서 근원적 가치를 지니는데,¹¹¹⁾ 작곡가로서 바그너는 이러한 음악지상주의에 매료되었으나 정작 자신의 예술에서는 음악의 근원적 지위를 강조하기는커녕 음악을 시종일관 이념의 ‘수단’으로 활용했다고 니체는 강조한다. 니체가 보기에 바그너 예술의 **본성**을 지배했던 것은 쇼펜하우어 사상이라기보다, 혁명을 꿈꾸던 청년 바그너 시절 이전부터 당대의 정신적 자양분이 되었던 헤겔주의였다.

전통형이상학의 테두리 내에서 가능한 현대적 변형의 모든 것을 구현해내는 최고의 ‘현대 예술가’로서의 바그너 - 그 배후에는 동시대 독일인들의 정신적 지주이며 유럽적 취향을 선도하는, 전통철학의 최후의 가능성을 보여 주는 헤겔이 있다는 것이 니체의 판단이다. 헤겔 철학과 쇼펜하우어 철학은 앞서 보았듯 ‘궁핍으로부터의 창조’라는 점에서 실존 ‘너머’에 실제성을 부여하는 전통형이상학의 유산을 공히 물려받았지만, 실존과 분리된 근원적 배후를 상정하는 이분법적 세계관을 견지하기보다 정신이 스스로를 실현시켜 가는 과정으로서 세계를 설명하는 헤겔 철학은 전통형이상학의 가장 세련된 현대적 변형을 보여준다. 헤겔 철학에서, 자기의식과 현실성의 완전한 통일을 열망하는 정신의 끊임없는 자기외화와 자기회귀의 필연적 계기로서 이 세계 및 실존은 정

¹¹⁰⁾ F. Nietzsche, W 10, 30쪽.

¹¹¹⁾ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, §52, 356~372쪽.

당화되고 옹호되는 듯하다. 그러나 자신의 외화로서의 세계를 자신의 부정성으로서 파악하고 이 부정성을 부정함으로써 자기회귀하는 정신의 발전 과정에서, 결국 이 세계와 실존은 ‘부정됨으로써 정당화되는’ 것이며, 이로써 헤겔 철학이 ‘현실과 분리된 영원불변의 궁극적 실재’를 가정하는 전통형이상학들과 근본적 연관관계를 지녔음이 드러난다. 전통형이상학의 토대를 완전히 떠나지 않고서는 실존의 구제란 불가능함을, 즉 전통형이상학의 한계지점을 헤겔의 방법론은 끝내 보여준다.

데카당스의 극복, 곧 삶-실존의 구제를 철학자의 사명으로 파악하는 니체는 바그너 비판이라는 우회로를 통해 전통철학의 완성자로서의 헤겔과 대결함으로써, 자신의 사유가 전통형이상학과 결별하는 지점을 분명하게 드러낸다. 궁핍에서 출발하여, 여하한 완전성을 지향하며, 필연적 발전의 역사성을 담보하는 인식주관의 대척자는 곧 넘침의 순간을 끊임없이 되풀이하는 행위자-창조자로서의 몸이다. 그러나 이러한 대결을 통해 밝혀지는 니체 철학의 핵심은 추론적 반박을 통해 획득되는 어떤 사유 ‘내용’이 아니다. 그것은 애초에 출발점을 달리하는 어떤 태도요, 어떤 정조이다. 니체 철학이 실제적 의미내용의 집합으로서가 아니라 ‘새로운 가능성을 터놓는’ 하나의 ‘다이너마이트’로 제시될 수밖에 없는 까닭이 여기에 있으며, 그의 헤겔 비판이 구체적 논박을 통해 전개될 수 없는 까닭도 여기에 있다.

참고문헌

· 니체의 저작

Nietzsche, F. W., KGW = Colli & Montinari(Hg.), *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*[Berlin · New York: Walter de Gruyter, 1967~]

GT	<i>Die Geburt der Tragödie</i>	KGW III-1
M	<i>Morgenröthe</i>	KGW V-1
FW	<i>Die fröhliche Wissenschaft</i>	KGW V-2
Z	<i>Also sprach Zarathustra</i>	KGW VI-1
JGB	<i>Jenseits von Gut und Böse</i>	KGW VI-2
GM	<i>Zur Genealogie der Moral</i>	KGW VI-2
W	<i>Der Fall Wagner</i>	KGW VI-3
GD	<i>Götzen-Dämmerung</i>	KGW VI-3
AC	<i>Der Antichrist</i>	KGW VI-3
EH	<i>Ecce Homo</i>	KGW VI-3
NW	<i>Nietzsche contra Wagner</i>	KGW VI-3

· 그 외 문헌들

Adorno, Theodor. W., *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981(*In search of Wagner*(with a new foreword by Slavoj Žižek), London · New York: Verso, 2005)

Badiou, Alain, *Five Lessons on Wagner*(with an afterword by Slavoj Žižek), (tr.)Spitzer, Susan, London · New York: Verso, 2010 (『바그너는 위험한가: 현대 철학과 바그너의 대결』, 김성호 옮김, 북인더겝, 2012)

Dahlhaus, Carl, “Über den Schluß der *Götterdämmerung*”, in:

- (Hg.)Dahlhaus, Carl, *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1971, 97~115쪽
- _____, *Richard Wagner's music dramas*, London · New York · Melbourne: Cambridge University Press, 1979
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994 (*Nietzsche and Philosophy*, (Tr.)Tomlinson, Hugh, London: The Athlone Press, 1986)
- Dolar, Mladen & Žižek, Slavoj, *Opera's second death*, New York · London: Routledge, 2002 (『오페라의 두 번째 죽음』, 이성민 옮김, 민음사, 2010)
- Hegel, G. W. F., “Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie” in: *Werke in zwanzig Bänden Bd.2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 287~433쪽
- _____, *Phänomenologie des Geistes*, *Werke in zwanzig Bänden Bd.3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986
- _____, *Philosophie der Religion I*, *Werke in zwanzig Bänden Bd.16*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986
- Hyppolite, Jean, 『헤겔의 정신현상학 I』, 이종철 · 김상환 옮김, 문예출판사, 1986
- Jaspers, Karl, *Nietzsche und das Christentum*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1952
- Kramer, Lawrence, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, Berkeley · Los Angeles · London: University of California Press, 2004
- Lacoue Labarthe, Philippe, *Musica Ficta: Figures of Wagner*, (Tr.)McCarren, Felicia, California: Stanford University Press, 1994

- Löwith, Karl, *Vom Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhundert*, Hamburg: Felix Neiner Verlag, 1981
- Magee, Bryan, 『트리스탄 코드: 마그너와 철학』, 김병화 옮김, 심산, 2005
- Paddison, Max, 『아도르노의 음악미학』, 최유준 옮김, 세종출판사, 2003
- Raunig, Gerald, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia+Kant, 2005
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986
- Scruton, Roger, “Love in Wagner's Ring”, in: (ed.) Jose Bermudez and Sebastian Gardner, *Art and Morality*, Routledge, 2006
- Spencer, Stewart & Millington, Barry, *Wagner's Ring of the Nibelungen: A Companion*, New York: Thames & Hudson, 2000
- Wagner, Richard, *Der Ring des Nibelungen. Text mit Notentafeln der Leit motive*, Atlantis Musikbuch-Verlag, 2001
- Zupančič, Alenka, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge · London: The MIT Press, 2003