

쓰이고 있다. 두 사람을 에워싼 양가의 관계가 복잡하면 할수록 그들의 사랑은 더욱더 관객의 눈에 애처롭게 보인다. 이제 그들이 서로의 적대관계를 해소하기 위해서는 먼저 그들 두 사람의 마음속에 도사리고 있는 의혹과 불신 그리고 오해의 덩어리를 거둬내야만 했다. 이를 위한 조그마한 계기가 마련되었다. 그것은 다름아닌 Ottokar에 대한 Agnes의 사랑이 죽음보다 강하다는 것이 증명되었기 때문이다. 그들이 동굴 앞에서 만났을 때 계속된 긴장 때문에 기력을 잃은 Agnes를 위해 Ottokar이 근처에 있는 우물로 물을 길으러 갔을 때 행한 그녀의 독백이 이를 뒷받침한다.

좋아! 이제 됐어. 나는 두려울 것이 없어. 왕관은 바다에 가라앉았고 나는 그것을 찾아 발가벗은 왕처럼 생명을 버리겠다. 그는 물을 길으러 갔어. 물이든 독이든 상관없어. 나는 받아 마시겠어. 그 분이 행하는 일이 아무리 무서운 일이라 할지라도 나는 감수하겠어.<sup>40)</sup>

그러나 그녀가 마시고 남은 물을 Ottokar이 마셨을 때 이 연극은 새로운 전환점을 맞이하게 된다. Peter의 죽음에 얼킨 의혹도 Johann의 습격도 모두 오해에서 발달한 것임을 두 사람은 확인하게 되는 것이다. 그러나 그들의 힘으로 양가의 오해를 해소시킬 수는 없었다. Rupert의 과격한 성격도 문제지만 이미 Aldöbern이 살해되었고 특히 그의 서자 Johann이 Jeronimus의 칼을 맞은 사건은 어떠한 화해도 용납될 수 없었다. Ottokar도 이점을 너무나 잘 알고 있었다. 그의 아버지에게 관용을 기대한다는 것은 불가능 했기 때문이다. Peter의 죽음이 Warwand가의 음모가 아님이 확실해 졌을 때 그는 동생의 시체 양손의 새끼손가락이 잘려나간 것이 머리에 떠올랐다. 그는 그것이 Peter의 죽음의 의혹을 푸는 열쇠가 되지 않을까 생각한다. 그래서 그는 Agnes와 내일 같은 장소에서 만날것을 약속하고 시체가 발견되었던 장소로 떠난다.

3막 2장의 무대는 다시 Rossitz 성의 한 방으로 바뀐다. Johann과 Aldöbern의 살해소식을 접한 Rupert는 증오와 복수의 불꽃을 더 한층 불태우며 좀더 자세한 조사를 그의 신하 Santing에게 명한다. 그가 퇴장한 후 Eustache의 안내를 받으며 Jeronimus가 등장하여 그 사이에 있었던 불행한 사건은 모두 양가의 재산상속에 얼킨 오해와 불신으로 빚어진 것이며 Peter 살해와 Sylvester 백작과는 아무런 관련이 없고, Aldöbern은 Sylvester가 기절해 있는 동안 그의 신하들에 의해서 저질러진 불상사였다고 역설한다. 뿐만아니라 Sylvester 백작의 고매한 인격을 극구 칭찬하고 오히려 Rossitz 가문에서 Agnes의 목숨을 노리고 Johann을 자객으로 보낸 것을 비난한다. 그리고 Johann은 죽은 것이 아니고 또한 중상도 아니지만 현재 발광상태이며 Agnes에게 칼을 들이대는 것을 자신이 직접 목격했으며 그에게 상처를 입힌것도 바로 자기 자신이라고 밝힌다. 그는 마지막으로 Agnes와 Ottokar이 서로 사랑하고 있으며 어떠한 연애시인(Minnesänger)도 그들의 아름다운 사랑을 노래할 수 없을 것이라고 말한다. 양가의 분쟁을 해결하고 더 이상의 유혈사태를 막기 위해서는 두 젊은이

40) *ibid.*, S. 96 (1296~1300)

를 결혼시키도록 하자고 제안했다. 그는 양가의 평화를 위해서 Agnes에 대한 자신의 청혼도 철회했다고 말한다. Eustache는 그러지 않아도 남편의 성급한 조치에 늘 불만과 불안을 표시해 오던차 Jeronimus의 조리정연한 반증과 타당성있는 제안을 마땅히 받아들여야 할 것이라 믿는다.

그러나 Rupert는 Jeronimus를 양가의 평화를 위한 중재자가 아닌 Sylvester의 세력으로 인정하고 자기도 세력의 살해현장을 보지않기 위해서는 언제라도 기절할 수 있다고 위협한다. Rupert의 위협은 위협으로만 끝나는 것이 아니고 실현된다. Jeronimus의 살해 장면은 무대 위에 직접 올려지지 않고 엄폐된 사건진행(Verdeckte Handlung)으로 처리된다. 따라서 관객은 사건진행을 시각을 통해서가 아닌 청각을 통해서 전달받는다. 엄폐된 사건진행이란 관객에게 직접 보이지 않으나, 보고된 사건들이 관객이 바라볼 수 있는 시계 안에서 일어나야 하며 시간상으로 동시적<sup>41)</sup> 이어야 한다. Jeronimus의 살해장면은 Eustache임으로 이렇게 전달된다.

제발 저이를 살려 주세요! 모두가 합세해서 저이를……! 몸둥이를 들고 있어요. 살려 주세요! 살려 주세요! 제발, 저런! 저이를 쓰러뜨리요. 땅에 쓰러졌습니다. 제발 이 창가에 와서 내다보세요. 모두가 저이를 죽입니다. 저런 다시 일어났어요. 칼을 뽑아 싸우군요. 모두가 뒤로 물러섰어요. 자 지금입니다. 지금이면 그를 구할 수 있습니다. 오 Rupert! 제발 부탁드립니다. 모두가 다시 덤벼들고 있습니다. 저이는 결사적으로 막고 있어요. 제발 그만 두라고 소리 좀 치세요. 한 마디만 하세요. 한 마디만 이 창밖으로 소리 치세요! 아, 쓰러졌습니다. 비틀거리고 있습니다. 몸둥이에 맞았어요. 또… 이제 끝났어! 그는 뺏겼습니다. 이제 죽었군요!<sup>42)</sup>

창밖에서 행해지는 잔학행위의 중단을 Eustache가 그렇게 간청해도 Rupert는 무표정이다. 그녀는 남편의 냉혹함을 <언젠가 당신이 이와같은 위급한 경우에 처하여 신의 도움을 간청했을 때 지금처럼 그의 도움이 지체되어도 좋겠느냐><sup>43)</sup>고 비난하며 Jeronimus의 고귀한 희생을 애석해 한다.

제 4막은 모두 5장으로 구성되어 있으며 이제까지의 막과 막, 장과 장 사이에 빈틈없이 얽혀 진행된 사건들의 결말과 새로운 사건진행의 향방을 제시해 준다.

4막 1장은 전장과 같은 무대로 Rossitz성의 한 방이며 Rupert와 그의 신하 Santing이 등장한다. 아수라의 흥분이 가라앉자 Rupert도 역시 일말의 죄책감과 아울러 인간의 죄업에 대한 허무감에 사로잡힌다. 그는 Jeronimus 살해에 대한 책임을 전적으로 Santing에게 전가하고 예수를 재판한 빌라도(Pointius Pilatus) 처럼 손을 댄으려한다.

Ottokar과 Agnes의 결합을 통해서 두 집안을 화해시킬 가능성을 아직도 믿고 있었던

41) Vgl. Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, Carl Hanser Verlag München, S. 29

42) Kleists sämtliche Werke I. Band S. 115 (1787~1797)

43) ibid, S. 116 (1802~1804)

Eustache는 이와같은 Rupert의 심경변화를 매우 다행스럽게 생각한다. 그는 남편의 손에 입을 맞추며 <여자란 자기 남편의 결백함을 기꺼이 믿지요. 당신의 손에 입맞추겠습니다. 당신의 손이 살인과 아무런 관련이 없다면...><sup>44)</sup>하고 말한다. 그녀는 진상을 알면서도 Jeronimus 사건은 Santing의 조급한 사주에 의해서 일어났으며 당신이 도우려해도 때가 이미 늦었다고 오히려 그의 마음을 위로한다. 그녀는 또한 실로 오래만에 보는 그의 인간다운 모습과 감정에 매달려 더 이상 사태를 악화시키지 말아달라고 애원한다. 그러나 그녀의 애원도 그의 복수에 대한 집념을 녹이지 못한다. Rupert는 오히려 이렇게 반문한다.

<내가 복수를 잊을 수 있느냐고? 차라리 내가 살아 있느냐고 물어보시오!><sup>45)</sup>

Eustach는 마지막으로 Ottokar과 Sylvester의 딸 Agness가 그들끼리 이미 결혼을 약속한 사이이며 이들을 결합시키므로써 이 분쟁에 종지부를 찍자고 호소한다. 그리고 Jeronimus의 고귀한 희생을 헛되게 해서는 안되며 만약 이러한 간절한 청을 들어주지 않으면 그의 명령이 잠자리를 어지럽게 할 것이라고 까지 말한다. 그리고 Agnes와 Ottokar이 산속의 동굴을 그들의 밀회의 장소로 쓰고 있으며 그들을 결합시키는 것은 곧 우리 모두에게 평화를 가져다 주는 것이라 역설한다. 그러나 Rupert는 그들의 밀회장소인 동굴의 소재를 재차 확인하고는 Santing을 불러 함께 떠난다. Eustache는 그들이 만나는 장소를 무심코 발설해버린 것을 후회하지만 이미 때가 늦었다.

4막 2장의 무대는 이미 몇 차례 사용된 Warwand 성의 한 방이다. 두 집의 화해를 위해 자청해서 Rupert를 찾아갔던 Jeronimus가 그들의 손에 의해서 무참하게 살해된 소식을 들은 Sylvester는 그를 이 사건에 연루케 한것을 몹시 뉘우치며 자기를 대신해서 죽은 그의 죽음을 애도한다. 그리고 이제까지 계속 온건한 방법으로 사태를 수습하려 했던 태도를 버리고 이렇게 말한다.

이제부터 모든 탄 생각을 버리고 복수할 것만 생각하겠어! 오늘까지 나는 참을성 있는 구름처럼 그의 머리위에 떠돌아 다녔지만 지금부터는벽력이되어 그를 치고 말겠다.<sup>46)</sup>

그는 출정준비를 서두르도록 명령한다. 무대위는 전운이 짙게 감돈다.

4막 3장의 무대는 농가의 부엌. 무대의 조명은 어둡고 요기마저 감돈다. Ursula노파의 딸 Barnabe가 불위에 올려놓은 냄비를 저으며 노래를 부르고 있다.

Peter의 사인의 밝히기 위해서 시체가 발견된 장소로 찾아온 Ottokar은 그 부근의 외딴집 부엌에서 Barnabe를 만난다. 그리고 그녀가 냄비에 끓이고 있는 것이 바로 아이의 새끼손가락인 것을 알게된다. 경위를 묻자 그녀는 이렇게 대답한다.

우리가 약초를 찾아 계류를 따라 올라가고 있었을 때 물에빠진 소년이 우리가 있는 곳으로 떠내려

44) *ibid.*, S. 118 (1868~1872)

45) *ibid.*, S. 120 (1924~1926)

46) *ibid.*, S. 125 (2054~2059)

왔었죠. 들어서 그 아이를 건져내어 녀석을 살리려고 무척 애를 썼지만 허사였다요. 살아나지 못했지요. 그래서 엄마가 그 아이 한 쪽 손의 새끼손가락을 잘랐습니다. 엄마는 죽은 아이의 새끼손가락이 살아있는 어른의 다섯 손가락 보다 더 좋은 일을 할 수 있다고 말했지요. 왜 그런 일곱을 하죠? 무슨 생각을 그렇게 골똘히 하세요?<sup>47)</sup>

Ottokar은 아연실색했다. 그는 계속 그곳에 너희밖에 없었느냐고 묻자 Warwand의 두 사람의 기사도 그 근처에 있었지만 그 후에 그들이 어떻게 되었는지 모르겠다고 그녀는 대답한다. 이렇게 해서 Peter의 죽음에 얼킨 모든 의혹을 풀게된 Ottokar은 이 사실은 한시라도 빨리 Agnes에게 알리고 싶다. 그래서 그는 Barnabe에게 부탁해서 오늘중으로 Agnes를 예의 동굴있는 곳으로 나오게 한다.

분쟁의 직접적인 발단이 Peter의 죽음이고 이 죽음의 진상이 밝혀지므로써 사건을 일단락짓는 순조로운 사건처리에 Kleist는 만족하지 않고 사건을 재차 반전시키고 있다. 물론 비극작가로서의 진면목이 이러한 철저한 사건추구를 통해서 나타나지만 《새끼손가락》처리는 Goethe의 논평처럼 문화적 유산도 없고 <wildfremd><sup>48)</sup> 하기만 한다. 아이의 새끼손가락을 넣어 품인 국(Glücksbrei)에 세가지 소원을 발원하여 문지방아래 두면 큰 행운을 얻을 수 있다는 대목에서는 작가의 의도와는 달리 독자와 관객의 혐오감을 불러 일으키기 알맞다. 특히 여성관객은 분노마저 티뜨리게 될 것임을 쉽게 짐작할 수 있다.

4막 4장은 산속의 다른 장소. Rupert와 Santing이 Ottokar과 Agnes의 밀회장소를 찾아가고 있다. 도중에 그들은 Ottokar의 부탁을 받고 Agnes를 만나러 가는 Barnabe와 마주친다. 그녀의 입을 통해 오늘 중으로 Agnes와 Ottokar이 그 장소에서 만난다는 사실을 알게 된다. Rupert는 뜻밖에 자기의 계획이 순조롭게 되어가는 것을 알고 기뻐한다.

이 장면은 특별한 무대장치가 필요없으며 단지 다음 장의 무대장치를 위해 시간을 연장하는 정도로 가볍게 처리할 수 있다.

4막 5장은 Rossitz성의 성루에 마련된 감옥이 무대다.

Peter의 죽음에 얼킨 모든 의혹을 풀 Ottokar은 그 진상을 아버지 Rupert에게 알리고 더 이상의 유혈을 저지하기 위해 달려왔으나 Rupert는 이미 그들의 밀회장소로 Agnes를 찾아 출발한 뒤였고 그 자신은 가신 Fintenring에 의해 감옥에 갇힌다. 그가 아무리 애원을 해도 우직한 Fintenring은 그를 놓아주지 않는다. 뿐만 아니라 어머니 Eustache의 말은 그를 더 한층 절망의 구렁텅이로 빠뜨린다. 그녀의 말에 따르면 Rupert는 Agnes의 목숨을 노력 동굴을 향해 떠난지 오래라는 것이다. 그는 더 이상 망서릴 수 없다. 그는 죽을 자오로 높은 망루의 감옥에서 <목숨이란 그것을 초개같이 여길 때 더 큰 가치가 있는 법><sup>49)</sup>이라고 의

47) *ibid.*, S. 130 (2185~2195)

48) Johann Wolfgang von Goethe, *Gedankenausgabe der Werke, Briefe und Gespräche* Bd. 19. Hrsg. von Ernst Beutler S. 525

49) Kleists sämtliche Werke I. Band S. 137 (2366~2367)

치며 바위투성이인 아래로 뛰어 내린다.

제 5 막은 1장뿐이다.

지금까지 있었던 모든 선행사건들이 마치 물이 한곳에 모이듯 파국의 장을 향해 치달고 있다. 이제는 겉모습만 보였던 동굴의 내부가 무대로 바뀐다. 동굴입구는 관객을 향해 무대 중앙 안쪽에 설치해도 좋고 좌우 양측 어느곳을 선택해도 무방하다. 단지 관객이 모두 동굴안에 함께 들어와 있는 느낌이 들도록 설치해야 한다.

때는 밤, 불안한 표정의 Agnes와 Barnabe가 무대중앙에 서 있다. 그녀는 겉옷위에 다시 망토를 걸치고 있고 모자도 쓰고 있다.

망루감방에서 탈출한 Ottokar이 가쁜 숨을 몰아쉬며 동굴입구를 통해 등장한다. 그는 Agnes의 무사한 모습을 보고 매우 기뻐하며 Peter의 죽음은 Warwand가문과 관계없는 단순한 익사사고 였다고 전한다. 이제 두 사람은 이러한 확인을 통해 완전한 화해에 도달하였고 동굴안은 사랑의 환희가 넘친다. 그러나 그들의 생명을 노리는 검은 그림자는 이 동굴을 향해 시시각각으로 접근해 오고 있다. Rupert 일행은 이미 이 근처 어딘가에 와있었고 야음을 이용하여 병을 일으킨 Sylvester도 Rossitz성을 치기위해 이 동굴이 있는 산길을 지름길로 택하고 있었다.

동굴입구에서 두 사람의 사랑을 위한 파수꾼 노릇을 하던 Barnabe는 낮에 만났던 두 남자를 멀리서 보고 달려와 그 사실을 Ottokar에게 알린다. Ottokar은 이제 자신의 생명을 바쳐서라도 Agnes를 지킬 결심을 한다. 그는 Agnes에게 서로의 옷을 바꿔입을 것을 요구한다. 그리고 남장한 Agnes를 Barnabe와 함께 동굴밖으로 나가도록 한다. 비록 어두운 조명에서 행해지지만 무대위에서 젊은 여성이 옷을 벗는 대담한 장면은 당시의 보수적인 극장 분위기로 미루어 볼때 파격적이라 아니할 수 없다.

Agnes가 동굴밖으로 채 빠져나가기 전에 Rupert가 길을 막고 누구냐고 묻는다. Ottokar은 그녀의 생명을 구하기 위해서 <Agnes를 찾는다면 바로 저예요. Warwand성에서 오신 분이면 저를 집으로 데려다 주세요><sup>50)</sup>하고 집짓 Agnes의 목소리를 흉내내어 말한다. 관객은 물론 그 목소리의 주인이 Ottokar인줄 알지만 무대위의 Rupert는 이를 알지 못한다. 고전극에서 흔히 쓰였던 이와같은 비극적인 반어(tragische Ironie)가 관객에게 얼마만큼 이해될지 모르지만 상당히 어색한 장면이다.

Rupert는 그 목소리의 주인이 Ottokar인줄 꿈에도 모르고 그 가슴에 칼을 꽂으므로써 그의 복수의 집념에 마지막 불꽃을 태운다. 그러나 Rupert는 Agnes의 시신이 막상 그의 발앞에 길게 뻗어 있을 때 허탈감과 수치심에 사로잡힌다. Peter와 Aldöbern 그리고 Johann의 복수라고 자기 행위를 합리화하지만 그는 무거운 발걸음으로 Santing라 함께 단지 Ottokar이 무사할 것을 빌면서 퇴장한다.

50) ibid, S. 143 (2514~2515)

뒤미처 Agnes와 Barnabe가 다시 등장한다. 그러나 Ottokar이 칼을 맞고 쓰러져 있는 모습을 발견한 Agnes는 비탄에 잠기며 그의 시신위에 몸을 던진다. 이때 Theistiner를 동반한 Sylvester가 동굴입구로 들어오며 Agnes를 덮치고 있는 Ottokar을 발견한다. 그는 Ottokar로 변신한 자기 딸의 가슴에 칼을 꽂는다.

한편 동굴밖에서는 만세소리가 들리며 Warwand가의 병사들이 Rupert와 Santing을 체포하여 연행해온다. 두 젊은이의 시체결에서 망연자실한 채 무릎을 꿇고 있었던 Sylvester는 이 모든 비극을 초래케한 장본인인 Rupert를 보자마자 그를 향해 칼을 겨눈다. 그러나 먼 발치에서 아들의 시체를 발견한 Rupert는 <Mein Sohn! Mein Sohn! Ermordet! Zu meinem Sohne laßt mich, meinem Sohne!><sup>51)</sup>하고 외치며 달려간다. 이들 두 사람은 아직도 그들이 저질러 놓은 엄청난 비극을 알지 못한다.

이제까지의 혼란과 분규와 반전에 반전을 거듭해온 연극은 마지막 해결을 향해 달려가고 있다. 이제는 이 극의 거의 모든 중요 등장인물들이 자기 제몫을 다하기 위해 등장한다. 딸의 살해소식을 들은 Gertrude는 Agnes의 시신에 메달리며 Eustache는 그녀대로 Ottokar을 어루만지며 통곡한다. 그들도 아직 제자식을 구별하지 못한다. 그들은 겉으로 나타난 현상만 보았지 그 속에 있는 본질을 알아차리지 못하는 것이다. 결국 미친 Johann의 손에 이끌리어 비극의 현장으로 달려온 눈먼 Sylvius 노인만 현상에 현혹되지 않는 마음의 눈으로 진상을 파악한다.

햇불이 밝혀지고 시체가 확인되는 과정에서 Rupert와 Sylvester는 제자식의 가슴에 제손으로 칼을 꽂은 사실을 알게된다. 그들은 정말 어처구니없는 우스꽝스러운 망상과 집념의 최면에 걸려 있었다는 것을 깨닫게되며 그들의 고통은 그 망상과 집념이 우스꽝스럽다는 것을 앞으로써 가중된다. 이들의 어리석은 행위를 마지막으로 웃음거리로 삼은 것은 Peter의 익사체에서 새끼손가락을 잘라낸 Ursula노파다. 그녀는 그 새끼손가락을 물적증거로 들고 나와 그들의 피비린내나는 싸움이 모두 오해에서 비롯된 것임을 재확인한다. 이 노파의 등장으로써 무대에 팽배하였던 긴장은 서서히 해소되고 광인인 Johann은 성한 정신을 가진 정상인보다 더 정확한 판단력으로 양가의 화해를 촉구하는 가운데 막이 내린다.

#### IV

이상으로 이 작품의 전체적인 구도와 극의 짜임새 그리고 특징들을 극중의 중요 사건 진행을 따라 살펴보았다. 이제 여기서는 이 희곡이 발표되었던 당시의 몇몇 비평에 눈길을 돌릴 필요가 있다.

먼저 1803년 3월 4일의 <자유인 : Der Freimütige>에 실은 글에서 Ludwig Ferdinand Huber는 <우리 잡지는 오늘 독일문학의 현재의 상황에 관심을 갖는 독자에게 희소식을 전

51) *ibid.*, S. 147 (2612~2613)

한다. 비록 무명이긴 하지만 한 새로운 익명의 작가의 출현을 알린다. 나는 5막의 비극 「Schroffenstein」을 서글픈 기대속에서 손에 들었다. 왜냐하면 기사극—등장인물표로 쉽게 알 수 있지만—의 경우 대개는 기대에 어긋나기 때문이다. 나는 내가 대체 무엇을 읽는지도 모르면서 한장한장 읽어 나갔다. ……(중략)

딱딱한, 균형잡히지 않은 언어속에서, 불분명하고 막연한 암시 속에서, 철저한 졸작 (grundschlechtes Stück)으로 전락할 여러가지 요소를 갖추고 있으면서도 어떻게 이와같이 당당한 작품세계를 펼쳐 놓을 수 있었는지 경탄을 금치 못했다<sup>52)</sup>고 진제하면서 Goethe와 Schiller의 장점이 Kleist의 작품에 큰 영향을 주었으나 Kleist의 독선적이고 기발한 소재와 제작상의 결함 때문에 이 두 거성의 걸작품과의 대비는 불가능하다고 그의 미숙함을 지적했다. 그리고 그들이 Shakespeare의 비극정신을 입증한 것처럼 Kleist의 <Schroffenstein>의 표현과 묘사의 많은 세밀한 부분이 그 극정신을 입증하지는 못했다고 말했다. 특히 Ottokar과 Agnes가 펼치는 마지막 장면은 천재적이고 대담한 것이지만 이 작품의 무대공연을 불가능케 하는 요소이고 도덕적인 측면에서 혹평을 면치 못할 것이라는 점도 아울러 지적했다. 그리고 결론으로서 이 작품을 <천재의 요람>이라 불렀고 원숙기를 맞이할 때까지는 발육도상의 기행도 예측되며 독선적인 길을 걸기도 하겠지만 작가는 아마도 비범한 재능의 소유자의 한 사람이 될 것이라고 추켜 세우고 있다.

Huber의 평론은 매우 온건했고 작가의 문체상의 애매함과 인체의 부정확성에 대해 언급하면서 이 신진작가의 능력에 많은 기대를 표시했다.

다음으로 같은 해의 7월 30일자 《여성지 : Zeitung für die elegante Welt》에는 이와 같은 기사가 실려있다.

<우리 문학계는 최근 「쉬로펜슈타인 일가」라고 제목한 5막의 참으로 뛰어난 천재적 작품을 얻었다. 우리 나라 문단의 발전을 지적코저하는 모든 잡지는 뛰어난 작품에 대한 동시대인의 냉담한 반응에서 비롯되는 갖가지 사정이 새로운 싹을 움트게 할 천재를 얼마나 무참하게 짓밟아 버리는가하는 실로 주목해야 할 여러 현상을 알릴 의무가 있다. 교양있는 독자라면 이 작품에는 타당성 없는 것 (das Inkorrekte)과 지리멸렬함과 조야함(das Wilde)등 한마디로 말하면 미성년자적 분위기 (das Jugendliche)가 지배하고 있음을 인식하게 된다. 그러나 바로 그 점에, 다시말하면 작가가 이제 막 작품활동을 시작한 신진이라는 점에 큰 희망을 걸게되는 것이다. 그러나 그의 작품에는 이미 그자신의 독특한 자주성이 일관되고 있음을 알게된다. 하나하나의 세밀한 부분뿐만 아니라 작품전체의 구상에도 이러한 대담성이 뚜렷히 나타난다. 작가는 Goethe나 Schiller보다 근대 연극문학의 원류인 Shakespeare를 모범으로 삼고있다. 그의 독창성은 바로 Shakespeare에 의해서 환기되었으며 이러한 현상은 특히 그의 작품의 끝장면 몇곳에서 명백히 나타나 있다. 특히 <광인의 성찰 (die Reflexionen

52) Lbss. Nr. 98a S. 76

des Wahnsinnigen)》 따위는 Shakespeare 밖에는 할 수 없는 대단한 묘사이고 동굴안의 장면은 걸작이며 그 효과는 매우 크다.><sup>53)</sup>

이 두 논평은 이 작품에 대한 당시의 대표적인 견해로 보아도 무방하며 4막과 5막에 대한 그들의 입장을 달리하면서도 대체로 긍정적인 평을 보내고 있다. 이 작품이 Gratz의 국민극장에서 초연되었을 때에도 일부 관객의 냉담한 반응에도 불구하고 Gratz Zeitung은 다음과 같은 평론을 실었다. <암흑의 독일문단을 헤집고 Shakespeare의 굽높은 반장화를 신은 신인작가가 이 작품(Schroffenstein)을 들고 나타났다. 약간의 결함을 빼면 인간의 운명의 실상을 완벽하게 그린 훌륭한 비극작품이라 할 수 있을 것이다. 사건진행, 개별적인 사건의 종합, 인물묘사, 전체를 포함하는 색채등등 나무랄데 없는 작품이다. 줄거리의 규모가 크고 사건진행이 다양하므로 행동의 장소가 빈번히 바뀌는 것은 부득이하다. 이러한 관점에서 보면 Shakespeare, Goethe, Schiller도 마찬가지다. 그러나 이러한 빈번한 장의 변경은 무대효과를 저해하는 요인인것만은 틀림없는 사실이다. 성격묘사는 진실하며 자신있는 필치로 그려져있다. 여러차례의 변화(Jeronimus의 경우)가 있어도 그것은 충분한 Motiv에서 출발하고 있다.…… Sylvester 역을 맡은 Grenzin은 키텐콜과 함께 많은 박수갈채를 받았다.><sup>54)</sup>

이상의 논평을 미루어보면 이 첫작품이 기대 이상의 호평을 누린 것처럼 되어있으나 실제로 이 극에 주목한 사람은 매우 적었다. 그리고 이 작품의 판매부수도 매우 미약했던 모양으로 Charlotte von Kalb가 Jean Paul에게 보낸 1804년 7월 27일자 편지에는 <백립에서는 「Schroffenstein」을 아는 사람은 없습니다. 그 작품은 아직 누구도 읽지 않았읍니다.><sup>55)</sup> 라고 쓰고있다. 작가 자신도 Ulrike에게 보낸 편지의 끝머리에 <이 작품은 형편없는 졸작(Scharteke)><sup>56)</sup>이라고 부르며 읽지말기를 부탁하고 있다. 그러나 그의 이와같은 실망에도 불구하고 이 작품은 극작가로서의 그의 품성을 잘 나타내고 있다. F. Gundolf도 Kleist를 Lessing과 비교하면 어리석은 자로 보이고 Schiller와 비교하면 정신착란자, Goethe와 비교하면 야만인(Barbar)으로 비치지마는 그들이 갖지못한 비극작가로서의 천품을 타고났다고 지적하고 있다.<sup>57)</sup>

53) Lbss. Nr. 99. S. 78ff

54) Lbss. 1957 Nr. 133 S. 93

55) Lbss. Nr. 134 S. 101

56) Kleists sämtliche Werke II. Band S. 731

57) Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist, S. 15



## Literaturverzeichnis

### a. Texte

Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Fünfte, vermehrte und revidierte Auflage. München 1970. 2 Bände

Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Herausgegeben von Paul Stapf. Emil Vollmer Verlag. München

### b. Sekundärliteratur

Beutler, Ernst (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Gedankenausgabe der Werke, Briefe und Gespräche Bd. 19

Blöcker, Günter: Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich. Argon Verlag, Berlin 1960.

Goldammer, Peter: Der Mythos um Heinrich von Kleist: In: Kleists Aktualität. Herausgegeben von Walter Müller-Seidel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981.

Gundolf, Friedrich: Heinrich von Kleist. Georg Bondi in Berlin 1922.

Helbling, Robert E.: Heinrich von Kleist. Novellen u. Ästhetische Schriften. London-Toronto-New York 1997)

Hermann, Helmut G.: Daten zur Werkgeschichte. In: Kleists Dramen. Neue Interpretation. Herausgegeben von Walter Hinderer. Reclam, Stuttgart 1981.

Ide, Heinz: Der junge Kleist. Würzburg Holzner 1961.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form in Drama. Carl Hanser Verlag, München.

Mommsen, Katharina: Kleists Kampf mit Goethe. Lothar Stiehm, Heidelberg 1974.

Sembdner, Helmut: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. dtv. Gesamtausgabe 8, München 1969.

Sembdner, Helmut: Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. dtv. Verlag, München 1977.

Scheufele, Theodor: Die theatralische Pysiognomie der Dramen Kleists. Anton Hain Verlag, Meisenheim am Glan 1975.

Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrungsweise. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1974.

Streller, Siegfried: Das Dramatische Werk Hinrich von Kleists. Rütten & Loening Verlag, Berlin 1966.

Witkop, Philipp: Heinrich von Kleist. H. Haessel Verlag, Stuttgart 1969.

## —Zusammenfassung—

**Eine Studie über Kleist "Die Familie Schroffenstein"****Lee, Kap-Kyu**

Leben und Werke Heinrich von Kleists werden nach wie vor in verschiedener Weise gedeutet. Jedem Kenner von Kleist ist es eine vertraute Vorstellung, daß in den Werken dieses Dichters immer wieder ein bestimmter kämpferischer Geist auffallend zutage tritt. Eine der Ursachen dafür liegt in der charakteristischen Struktur Kleists. Er sieht immer das gesamte Leben als einen Ringkampf an. Und seine gesamte Lebensdaten zeigen das Fehlen einer durchgreifenden Einheit in Denken, Planen und Handeln. Sein Versuch, sich in der Schweiz als Bauer anzusiedeln, die Annahme eines Amtes in Königsberg, die Gründung des „Phöbus“ in Dresden, die der „Berliner Abendblätter“, all dies steht von Anbeginn unter einen unglücklichen Stern, so daß Kleist kurz vor seinem Tod zusammenfaßt: „Wirklich, es ist sonderbar, wie sich mir immer, wenn ich mich einmal entscheiden kann, einen festen Schritt zu tun, der Boden unter meinen Füßen entzieht.“ (Brief an Marie von Kleist, Berlin, 17. September 1811)

In der Dichtung Kleists läßt sich auch gelegentlich ein Phänomen beobachten, das man als Konkretismus bezeichnen könnte. Vor allem »Die Familie Schroffenstein« —ein Drama, das von den uns bekannten Werken das früheste und von einem mißlingenden Kommunikationsversuch handelt— enthält charakteristische Beispiele für dieses Phänomen.

Kleist baut die Dynamik seines Dramas auf Mißverständnissen auf. Die beiden Häuser der Familie Schroffenstein, zu Rossitz und zu Warwand, sind seit Jahren verfeindet. Nachdem der Erbvertrag eine Atmosphäre des Mißtrauens hervorgerufen hat, ergeben sich alle Verwicklungen aus Vorurteilen und Irrtümern. Absolute Tragik, aus der es kein Entweichen und mit der es keine Versöhnung gibt, herrscht in diesem ersten Drama Kleists, wie in keinem seiner anderen Werke.

Die wenigen Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte des Werkes zeigen deutlich den Zusammenhang zwischen Kleists tragischer Auffassung vom Leben als einer dauernden Täuschung und Verwechslung. Es ist bekannt, daß »Die Familie Schroffenstein« das erste Ergebnis der auf die Kantkrise folgenden dramatische Bemühung Kleists ist. Thematisch

nimmt er in diesem Drama die Erfahrung der Kantkrise unvermittelt auf. „Das Kanterlebnis“ war die entscheidende Wende in Kleists Leben. Die Krisis, die ihn in Verzweiflung stürzte, befreite ihn von einer seinem Wesen fremden Geisteshaltung.

In diesem Drama hat sich Kleist Vertrauen und Mißtrauen als die menschlichen Haltungen, in denen die heilen oder gestörten Beziehungen zwischen den Menschen sich äußern, dargestellt. Es geht um Täuschung und Verwechslung in allen Graden und auf allen Stufen.