

# 劇的 構成樣式으로 본 하인리히 폰 클라이스트의 노벨레

申 泰 浩

(독문학과 교수)

## I.

하인리히 폰 클라이스트 Heinrich von Kleist 의 노벨레 Novelle 를 考察할 때, 누구나 강조하는 그의 노벨레의 特徵은 劇的 要素이다. 물론 노벨레 자체가 이미 모든 種類의 小說 中에서 가장 劇的인 小說이기도 하지만, 클라이스트의 노벨레는 獨逸노벨레들 가운데서 戲曲에 가장 가까운 것으로 보고 있다. 군돌프 Friedrich Gundolf 는 클라이스트의 노벨레를 《小說로 變形된 戲曲》<sup>1)</sup>이라고까지 하였다. 클라이스트는 그의 노벨레에서 劇的 小說이 요구하는 모든 條件을 거의 다 充足시키고 있을 뿐만 아니라, 文章構成에서부터 作品의 全 構成에 이르기까지 劇的 效果를 살리기 위하여 모든 手段을 다 强求하고 있다.

우선 小說에서 劇的 方法이 사용되고 있다고 할 때 나타날 수 있는 여러 가지 特徵을 구체적으로 검토해 보면 다음과 같다.

브록스 C. Brooks 와 워렌 R.P. Warren 은 小說이 劇的 方法을 선택할 때 나타나는 特徵에 관하여 《엄밀한 意味에서 小說의 方法이 劇的이라는 것은 作家 스스로가 編輯者의 註釋과 綜合을 하거나 作中人物의 感情과 思想을 분석하지 않고, 素材를 순수하게 客觀적으로 表現하는 것을 말한다. … 따라서 劇的 方法이 사용되면 讀者는 外的 行動과 對話에 의해서 內的 狀況을 추측할 수밖에 없다. 그러나 이 劇的 方法이란 말이 넓은 意味로 사용될 때에는, 단편이건 장편이건, 그 속에 강열한 緊張狀態와 심한 葛藤이 있다는 것을 意味하며, 또 보다 넓은 意味로는 抽象的 表現에 對立되는 具體的 提示를 意味하기도 한다》<sup>2)</sup>고 말하였다. 여기서 말하는 小說의 劇的 方法은 다시 세 단계로 要約할 수 있다. 첫째는 客觀的 叙述, 둘째는 緊張과 葛藤의 必要性, 셋째는 具體的 提示이다. 이러한 세 가지 特徵은 小說一般이 지닐 수 있는 劇的 要素이며, 어떤 특정한 種類의 小說에만 해당되는 것은 물론 아니다.

한편 슈토름 Theodor Storm 은 노벨레를 定義하는 과정에서 戲曲과 노벨레의 共通點에 관하여 《오늘날의 노벨레는 戲曲의 姊妹이며, 散文으로 된 文學作品 中에서 가장 엄격한 形式을 갖고 있다. 노벨레는 戲曲과 같이 人間生活의 가장 깊은 問題를 다루고 있으며, 또 이것이 完結되기 위하여서는 반드시 葛藤이 있어서 이 葛藤을 중심으로 전체가 構成된다. 따라서 노벨레는 가장 完결된 形式을 지니고 있으며, 중요하지 않은 것은 모두 다 배제해 버

\* 본 논문은 1984년도 대학교수 해외파견 연구조성비에 의해서 작성된 것임.

1) Fr. Gundolf, *Heinrich von Kleist*, Berlin 1932, Einleitung S. 14.

2) C. Brooks and R.P. Warren, *Understanding Fiction*, 2nd Ed., New York 1959, S. 683.

된다<sup>3)</sup>고 하였다. 이 定義에서 슈토름은 노벨레의 중요한 劇的 特徵 세가지를 지적하고 있다. 첫째로 노벨레가 葛藤을 중심으로 하여 전체가 構成된다는 것은 劇的 構成의 原理를 말하며, 둘째로 人生의 깊은 問題의 完決—大團圓—을 위하여, 이 問題가 지니고 있는 葛藤을 중심으로 전체가 構成된다는 것은 전체를 構成하는 각 部分이 獨立的인 機能 외에 하나의 目標인 問題의 解決을 향한 從屬的 機能도 갖는다는 劇的 構成의 機能性(Funktionalität)을 간접적으로 示唆하고 있으며, 셋째로 중요하지 않은 것은 모두 배제해 버린다는 것은 지엽적인 것들은 간단히 처리해 버리고 중심이 되는 줄거리(Haupthandlung) 하나만을 迅速하게 進行시킨다는 말로 해석할 수 있을 것이다.

이상에서 小說의 劇的方法에 관한 두가지 定義를 검토하여 보았다. 하나는 小說一般을 대상으로 한 것이고, 다른 하나는 노벨레만을 대상으로 한 定義이다. 노벨레도 小說一般에 속하므로, 前者의 劇的 方法을 노벨레에도 받아들일 수 있음은 물론이다. 그러나 葛藤이라는 劇的 要素는 두 定義가 서로 共有하고 있으므로, 이를 다시 한번 종합해서 말하면 다음과 같다. 첫째 客觀的 表現, 둘째 葛藤을 중심으로한 構造, 셋째 具體的 提示, 넷째 하나의 줄거리, 다섯째 劇的 構成의 機能性이다. 小說 속의 場面(Scene)도 중요한 劇的 要素 중의 하나이지만 이는 〈客觀的 表現〉, 〈具體的 提示〉라는 項目에 포함시킬 수 있을 것이다.

노벨레만을 考察對象으로 할 때, 위에 열거한 劇的 要素 중 〈葛藤을 중심으로 한 構造〉와 〈하나의 줄거리〉는 거의 모든 노벨레가 갖추고 있는 것이지만 나머지 것은 作家에 따라서 선택여부가 결정되며, 노벨레가 일반적으로 필요로하는 劇的 要素는 아니다. 그러나 클라이스트의 노벨레는 위에 지적한 劇的 要素를 거의 갖추고 있을 뿐만 아니라, 文章構成과 作品의 外形的 構成에 이르기까지 劇的 構成原理를 따르고 있다. 예를 들면 文章의 各 部分은 劇的機能성을 지니고 하나의 目標을 향하고 있으며, 한 文章內 또는 文章과 文章 사이에 〈前提〉와 〈結果〉라는 圖式이 성립되고 있다. 그리고 作品 개개의 줄거리도 戲曲과 같이 5幕 또는 3幕으로 구분할 수 있다.

本論文은 위에 언급한 劇的 要素 중 〈劇的 構成〉과 그 〈機能性〉을 중심으로 클라이스트의 노벨레가 지니고 있는 獨特한 構成樣式(Aufbaustil)을 검토하려고 한다. 다른 劇的 要素들도 본 테마와 관련이 있는 것은 언급하겠지만, 〈客觀的 表現〉이란 항목만은 전보대상에서 제외하였다. 클라이스트의 노벨레의 경우, 敘述方法으로서의 表現의 客觀性은 劇的 要素이긴 하지만, 構成樣式보다는 表現對象, 즉 內容(Gehalt)과 관련이 있기 때문이다.

클라이스트의 노벨레의 劇的 構成樣式에 관한 중요 研究로는 바우만 R. Baumann, 슈타이거 E. Staiger, 콘라디 K.O. Conrady, 그라프 G. Graf 등의 것을 들 수 있다. 바우만은 클라이스트가 그의 노벨레에서 개개의 事件들을 생생한 場面으로 提示하고 있는 것은 그 必然的

3) Th. Storm, Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1981, in: K. K. Polheim (Hg), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Tübingen 1970, S. 119.

事由가 作家의 強烈한 事件體驗에 있다고 지적하고, 또 개개의 場面은 獨立인 意味보다는 作品全體의 한 부분으로서 全體인 作品의 흐름 속에서만 그 意義를 찾을 수 있다고 하였다.<sup>4)</sup> 그러나 여기서 마우만은 각 부분, 즉 場面の 劇的 機能性에 대해서는 간접적으로 示唆하고 있을 뿐이고, 그 보다는 劇的 場面和 叙事的 場面の 차이점을 설명하는데 주력하고 있다. 그러므로 마우만은 클라이스트의 노벨레의 劇的 構成樣式 자체를 증점적으로 다루지는 않았다. 이 방면에 획기적인 업적을 남긴 사람은 슈타이거이다. 그는 『로카르노의 거지노파 Das Bettelweib von Locarno』라는 노벨레의 構成樣式에서 劇의 特徵을 구명함으로써, 小說에서 발휘된 클라이스트의 탁월한 劇的 構成能力을 밝혀냈다. 여기서 슈타이거는 이 노벨레의 전체 줄거리를 이루는 개개의 部分은 그 자체 어떤 獨自인 意味를 지니기 보다는 하나의 目標을 향하는 機能的 역할을 하는 데 그 意義가 있다고 하고, 이 점은 文章構成에 까지 나타나고 있다고 지적하였다.<sup>5)</sup> 한편 콘라디는 말의 흐름에서부터 作品全體의 構成에 이르기까지 비교적 다각적으로 劇的 構成의 特性을 검토하였다. 대체적으로 콘라디는 슈타이거의 意見을 따르고 있지만 몇가지 劇의 特徵을 더 지적하고 있다. 즉, 클라이스트가 자주 사용하는 〈... ; dergestalt, daß...〉라는 接續詞를 劇的 轉換을 나타내는 말로, 報告體인 間接話法을 빈번히 사용한 것은 對話를 小說의 전체적인 흐름 속에 포함시키기 위한 것으로, 그리고 심지어는 直接話法까지도 事件의 흐름을 정제시키는 것이 아니라 하나의 目標을 향한 事件의 흐름을 촉진시키도록 삽입되어 있다고 하였다.<sup>6)</sup> 그라프는 『聖女세실리아 Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik』를 5幕劇과 같이 다섯 부분으로 구분하고 각 부분의 劇的 機能性을 구명함과 동시에 그 展開方法이 分析的이라고 덧붙여서 말하였다.<sup>7)</sup> 위에 소개한 解釋들의 공통점은 클라이스트의 노벨레에서 전체를 이루는 각 부분은 劇的 機能性을 지니고 하나의 目標을 향하여 전진한다는 것이다. 그러나 이들은 모두 叙述方法(Erzählweise)이나 構造를 劇的인 측면에서 파악하는 데에만 치중하였을 뿐이며, 클라이스트가 이러한 方法을 선택하게 된 必然的 事由는 전혀 도의시 하거나 自明한 事實로 취급하고 있다.<sup>8)</sup>

본 論文에서는 클라이스트의 노벨레에 나타난 劇的 構成과 각 部分의 機能性을 중심으로 하되, 필요에 따라서는 內容(Gehalt)적인 면도 언급하려고 한다. 즉, 클라이스트가 그의 노벨레에서 어떤 內容을 表現對象으로 하였으며, 왜 이렇게 밖에 表現할 수 없었나 하는 問題를 출발점으로 하여 劇的 構成樣式을 살펴보려고 한다.

4) Vgl. R. Baumann, *Studien zur Erzählkunst Heinrichs von Kleist*, Diss. Hamburg 1928, S. 63.

5) Vgl. E. Staiger, Heinrich von Kleist, Das Behelweib von Locarno. Zum Problem des dramatischen Stils, in: W. Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist*, Darmstadt 1967, S. 113-129.

6) Vgl. K.O. Conrady, *Die Erzählweise Heinrichs von Kleist*, Diss. Münster 1953, S. 46-58.

7) Vgl. G. Graf, Der dramatische Aufbau der Legende Heinrich von Kleists Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik, *Etudes Germaniques* 24, 1969, S. 346-359.

8) 이 점에 있어 G. Graf는 예외라고 할 수 있다. Vgl. G. Graf, *ibid.*, S. 346-359.

## II-1.

클라이스트는 1807년부터 개별적으로 發表한 노벨레들을 두권의 『小説集 *Erzählungen*』<sup>9)</sup>으로 묶어서, 1810년과 1811년에 각기 한권씩 출판하였다. 여기서는 1811년에 나온 두번째 小説集에 수록된 『로카르노의 거지노파』와 『聖女세실리아』를 중심으로 앞에서 제시한 問題들을 검토하려고 한다. 지금까지 대부분의 클라이스트 研究家들은 이 두 作品이 지닌 內容(Gehalt)상의 빈약함을 지적하여 별로 관심을 기울이지 않았다. 슈타이거는 『로카르노의 거지노파』를 論함에 있어서 그 構成樣式과 叙述技法상의 탁월함은 인정하였지만 內容(Gehalt)에 있어서는 전혀 언급할 것이 없다고 하였다.<sup>10)</sup> 또 요하네스 클라인 Johannes Klein은 그의 『獨逸노벨레歷史 *Geschichte der deutschen Novelle*』라는 방대한 著書의 클라이스트에 관한 項目에서, 『로카르노의 거지노파』는 作品名만을 언급하였고, 『聖女 세실리아』에 대하여는 表題도 없이 『浪漫主義로에 推移가 有보인다』<sup>11)</sup>고 간단히 처리해버리고 말았다. 그러므로 이 두 作品은 <이야기 솜씨>에 그 優秀性이 있고, 감동을 줄만한 깊은 內容이나 人生의 깊은 問題를 지니고 있지는 못하다고 일반적으로 인식되어 왔다. 그러나 어떤 면에서 보면 이 두 노벨레는 가장 클라이스트의 素材와 內容과 問題를 다루고 있다고도 생각할 수 있다. 하나는 죽은 노파의 幽靈이 출현하여 자기를 죽도록 한 자에게 복수를 하는 幽靈의 이야기요, 다른 하나는 修女院에서 거행되는 聖體祝祭미사가 偶像破壞者들의 위협을 받을 찰나에 宗教的 奇蹟이 일어나 무사히 끝난다는 이야기이다. 이것은 다 같이 人間의 合理的 理解의 領域을 벗어나는 神秘的인 世界에 속하는 이야기들이다. 원래 클라이스트는 그의 모든 作品에서 非合理的인 것, 神秘的인 것, 즉 人間의 理性을 가치고는 理解할 수 없는 物自體(das Ding an sich)의 世界와 여기에 대항하는 人間의 모습을 形象化하였다. 이와 관련하여 막스 콤머렐 Max Kommerell은 클라이스트의 戲曲樣式이 수수께끼같은 人物에서 유도되는 것처럼, 그의 노벨레는 수수께끼같은 事實에서 유도된다<sup>12)</sup>고 말하였다. 그러므로 幽靈의 出現을 素材로 한 『로카르노의 거지노파』와 宗教的 奇蹟을 素材로 한 『聖女 세실리아』는 神秘的이라는 점에서 가장 클라이스트의 素材를 다루고 있다고 볼 수 있다. 그러나 클라이스트는 이와 같은 幽靈의 이야기나 宗教的 奇蹟에 관한 이야기에서, 일반적으로 이러한 이야기들이 그러한 것처럼, 어떤 분위기나 宗教的 昇華에 중점을 두지 않고,

9) Kleist가 책명을 <Erzählungen>이라고 한 것은 그 당시 Novelle란 말이 완전히 정착되지 못했기 때문이라고 생각됨.

10) Vgl. E. Staiger, Heinrich von Kleist, Das Bettelweib von Locarno. Zum Problem des dramatischen Stils, in: W. Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist*, Darmstadt 1967, S. 113.

11) J. Klein, *Geschichte der deutschen Novelle*, 4., verbesserte u. erweiterte Aufl., Wiesbaden 1960, S. 97.

12) M. Kommerell, Die Sprache und das Unansprechliche, in: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a. M. 1944<sup>3</sup>, S. 245 f.

여기에 대항하여 이를 解明(enträtselfeln)하려는 人間의 끈질긴 노력에 초점을 맞추고 있다. 그리고 또 콤페렌은 클라이스트의 노벨레에서의 이러한 解明의 過程을 <漸進的 解明>이라고 하고<sup>13)</sup>, 코프만 Helmut Koopmann은 分析的 解明이라고 하여 클라이스트의 노벨레를 <分析的 노벨레>라고 하였다.<sup>14)</sup> 일반적으로 수수께끼같은 事件과 이를 漸進的 또는 分析的으로 解明해 나가는 過程을 그린 小說의 標本은 探偵小說이다. 그러므로 코프만은 또 >클라이스트의 노벨레의 標本은 探偵小說<<sup>15)</sup>이라고 하였다. 지금까지 검토한 바를 다시 한번 종합하면 다음과 같다. 클라이스트의 노벨레에서 劇의 小說의 試金石이라고 할 수 있는 機能的 存在로서의 각 部分은 수수께끼같은 事實에 根據를 두고 있으며, 이 수수께끼같은 事實은 分析的·漸進的으로 解明이 된다. 다시 말하면 개개의 部分은 獨立性이 없이 수수께끼같은 事件의 解明을 目標로 하여 漸進하는 데 必要한 過程的·機能的 存在일뿐이다. 그리고 이러한 特徵이 특히 잘 부각된 作品이 『로카르노의 거지노파』와 『聖女 세실리아』이다. 前者에서는 幽靈의 出現이라는 수수께끼의 解明을 目標로 하고 있고, 後者에서는 宗教的 奇蹟이라는 수수께끼의 解明을 目標로 하고 있다.

## II-2.

슈타이거는 『로카르노의 거지노파』를 중심으로 劇의 樣式(→文體)을 分析한 論文에서, 이 노벨레는 별로 깊은 內容(Gehalt)을 담고있지 않기 때문에, 文體를 分析하는 데서 그 意義를 찾아야 할 것이라고 전제하고 다음과 같이 말하였다. >클라이스트는 여기서 과도할 정도로 文章의 從列的 羅列(Hypotaxe)을 많이 사용하고 있다. ...또 이와 가장 밀접한 관련이 있는 것은 句讀點을 사용하는 데에 세심한 주의를 기울이고 있다는 점이다. 풀론과 셰미콜론도 폭 넓게 쓰고 있으며, 조금이라도 존재가치가 있는 곳에는 콤마가 튀어 나오고 있다. 이러한 결과로 그의 文章은 극도로 세분된 散文이 되며, 세분된 개개의 部分(Teile)들은 엄격한 論理로 결합되어 서로 관련을 지니게 된다.<<sup>16)</sup> 이 作品은 불과 이십개의 文章으로 構成된 것으로 그 作品 속에는 從列的 羅列을 이끄는 從屬接續詞(da, indem, während등)와 關係代名詞가 사십여개나 되며, 또 이에 준하는 機能을 하는 콤마가 더 많은 수를 차지하고 있다. 이러한 성격의 接續詞가 인도하는 從屬節과 또 이러한 성격의 콤마로 절단된 插入句는 文章論的으로 獨立性이 없이 主節에 의존하고 있다. 원래 小說에서는 並列的 羅列(Parataxe)이 많이 쓰이고 있지만, 클라이스트의 경우에는, 위에 언급한 바와 같이 從列的 羅列을 많

13) Ibid., S. 256.

14) Vgl. H. Koopmann 'Das, rätselhafte Faktum' und seine Vorgeschichte. Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 84, Heft 4 1965, S. 508-550.

15) Ibid., S. 526, Fußnote 25.

16) E. Staiger, Heinrich von Kleist, S. 117.

이 섞여서 사용하고 있다. 並列的 羅列은 事件의 前進의 흐름을 叙述하고, 從列的 羅列은 事件의 흐름을 中斷시켜 同時的인 것을 파악한다. 그러므로 클라이스트의 小說에서는 事件이 베그럽게 進行되는 것이 아니라 斷續的으로 進行되고 있다. 즉, 한편으로는 앞으로 前進하려고 하고, 다른 한편으로는 이 前進을 中斷시키려 하고 있다. 이와 같이 文章構造 자체에서도 劇的 機能性과 劇的 葛藤을 찾아 볼 수 있다.

줄거리를 중심으로 劇的 機能性을 살펴보면, 이 作品의 줄거리는 前提와 結果라는 圖式에 의해서 이어지면서, 結果는 또 새로운 結果의 前提가 되고 이같은 과정을 반복하면서 最後의 目標에 까지 도달한다. 슈타이거는 이 노벨레의 》첫째 文章은 노파가 城 안에 갇힌 잠자리에 있는 狀況을, 둘째 文章은 이 狀況이 야기한 후작의 命을, 셋째 文章은 이 命의 結果를 나타낸다《<sup>17)</sup>고 하였다. 그러나 네번째 文章만은 앞에 結果를 직접적인 原因으로 하지 않는 새로운 狀況을 전개하고 있다. 즉, 네째 文章은 재정형편상 城을 팔아야 한다는 狀況을, 다섯째 文章은 후작이 부인에게 이 城을 사러온 騎士를 노파가 사망하였던 방에 제우라는 命을, 여섯째 文章은 그 結果 幽靈의 出現을 목격(?)한 騎士의 놀라움을 말하고 있다. 그러므로 幽靈이 出現한다는 狀況을 놓고 볼 때, 앞에 세 文章의 結果인 노파의 죽음이 다음 세 文章의 結果인 幽靈의 出現의 前提가 된다고 볼 수 있다. 이러한 關係를 뒷받침하기 위하여 노파가 죽을 때의 狀況을 묘사한 《……, hinter den Ofen aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank and verschied《<sup>18)</sup>란 表現을 幽靈이 出現하는 場面마다 약간씩 變形시켜 사용하고 있다. 이것은 라이트 모티프로서 마지막 場面까지 반복되며, 특히 聽覺을 자극하는 말을 사용하여 더욱 現實感을 자아내게 하고 있다.

앞에 말한 삼단계 圖式이나 前提와 結果라는 圖式이 항상 여러 개의 文章을 單位로 하는 것은 아니며, 또 세단계 圖式이 꼭 지켜지는 것은 아니다. 그러나 前提와 結果라는 圖式은 여러 개의 文章을 單位로 하건 한 文章을 單位로 하건 항상 존재하고 있다. 특히 <…; dergestalt, daß…>라는 接續詞로 결합되는 文章에는 비록 한 文章이지만, 줄거리 흐름에 결정적인 중요성을 담은 前提와 結果가 암축되어 있다. 이 노벨레에는 <…; dergestalt, daß…>로 결합된 文章이 세개가 있다. 다 같이 중요한 前提와 結果를 내용으로 하고 있다. 첫째는 세번째 文章으로 그 자체는 앞의 두 文章의 結果이지만 자기 자체 속에서도 前提와 結果를 내포하고 있다. 즉, 노파는 후작의 성난 命에 따라서 몸을 일으키다 넘어져서 허리를 다치게 되며, 이것이 原因(→前提)이 되어 죽고 만다. 노파의 죽음이라는 結果는 이 노벨레의 導入部에서 가장 중요한 事件으로 이 事件이 發端이 되어 전체의 줄거리가 전개된다. 둘째로 <…; dergestalt, daß…>가 들어있는 文章은 아홉번째 文章으로 이 小說 줄거리의 본격적인 上昇(Steigerung)이 시작되는 곳이다. 노파가 죽은 방에서 幽靈이 出現한다는 믿지 못

17) Ibid., S. 119.

18) H. v. Kleist, *Sämtlich Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, 5., vermehrte u. auf Grund der Erstdrucke u. Handschriften völlig revidierte Aufl., Bd., II, München 1970, S. 196.

할 事件이 계기가 되어 몇몇 購買者가 물러서는 結果를 초래하고 또 이 結果가 原因이 되어 후작이 직접 幽靈의 出現을 확인하는 結果를 낳게 만든다. 첫번째 幽靈의 出現은 騎士에 의해서 간접적으로 그것도 偶然히 確認(?)되지만, 이번에는 자기가 죽도록한 사람의 幽靈을 자기가 직접 確認하려고 한다는 점에서, 緊張이 본격적으로 上昇하기 시작하는 중요한 대목이라고 할 수 있다. 세번째 <…… ; dergestalt, daß…>로 결합되는 文章은 열네번째 것으로, 여기서부터 頂點(Höhepunkt)이 시작되는 곳이다. 세번째로 幽靈의 出現을 確認하기 위하여 그 방으로 가는 도중 후작부부는 偶然히도 자기집 개를 발견한다. 이 偶然한 개의 반납이 原因이 되어, 자기를 외에 제삼의 어떤 살아있는 存在와 같이 있고 싶은 <無意識의>인 생각에서 개를 데리고 문제의 방으로 간다. 그리고 <無意識의>인 생각에서 개를 데리고 간다는 結果가 다시 前提가 되어 마지막 클라이맥스의 場面이 전개된다. 슈타이거는 또 이 作品을 두 部分으로도 나눌 수 있다고 하였다.<sup>19)</sup> 즉, 過去形으로 叙述된 열네번째 文章까지를 前提로 보고, 現在形으로 叙述된 열다섯번째 文章 이후를 結果로 보는 것이다. 作家의 意圖는 개에 의해서 幽靈의 出現이 確認(?)되는 場面을, 즉 過去形으로 叙述되던 것이 갑자기 現在形으로 바뀌는 이 마지막 場面을, 위해서 앞의 모든 것을 이야기한 것이다. 결론적으로 말해서, 『로카르노의 거지노파』에서는 文章을 構成하는 部分들이건, 前提와 結果를 構成하는 플롯상의 部分들이건, 그 자체는 獨立性이 없고 오직 마지막 場面을 향하여 가는 機能的 存在밖에는 되지 못한다. 그러므로 이 作品의 構成樣式은 劇的이라고 할 수 있다. 왜냐하면 》戯曲에서는 모든 部分이 마지막 結末을 目標로하여, 즉 作品의 面目을 제공해 주는 제 5幕을 目標로하여 있는 機能的 存在(20)에 불과하기 때문이다.

『로카르노의 거지노파』는 또 5幕劇과 같이 다섯 部分으로도 나눌 수 있다. 처음 노파가 죽는 데까지가 導入(Einleitung)部分이고, 이를 發端으로 하여 노파의 幽靈이 네번 나타난다. 그러므로 노파의 幽靈을 확인(?)하기까지의 네 場面을 합쳐서 다섯 部分이 된다. 그리고 頂點과 終末(Katastrophe)은 후작이 개와 함께 마지막으로 幽靈의 出現을 확인(?)하고 미쳐서 죽는 다섯번째 部分, 즉 제 5幕에 있다. 그러나 이 劇的 小説의 特異한 점은 줄거리의 下降은 없고 上昇만이 최후의 頂點을 향하여 치달고 있는 것이다. 導入部가 끝난 후 騎士에 의해서 幽靈의 出現이 感知되는 것이 上昇의 계기가 되며, 여기에 충격을 받은 후작이 직접 幽靈의 存在를 確認하려고 하는 데서부터 본격적인 上昇이 시작되어 최후의 頂點에까지 계속 上昇된다. 이러한 점진적인 上昇을 뒷받침하기 위하여 클라이스트는 간접적인 수단이지만, 이 神祕로운 事件을 지켜보는 人物을 늘려서 이 믿을 수 없는 事件의 客觀性을 증대시키고 동시에 劇的 緊張感을 자아내게 하고 있다. 그래서 처음에는 후작 혼자서, 다음은 후작부부와 하인이 함께, 마지막으로는 후작부부와 개가 함께 지켜본다. 여기서 개를 등장시키는 것은 특별한 意味를 갖는다. 개는 本能的 感覺만을 가진 動物로서,

19) Vgl. E. Staiger. Heinrich von Kleist, S. 113f.

20) Ibid., S. 124.

클라이스트의 認識論에 따르면 절대적 認識에 도달하는 데, 理性을 가진 人間보다 오히려 한단계 우위에 있다.<sup>21)</sup> 또 다른 한편으로 클라이스트는 반복되는 유령의 출현에 대한 후작과 후작부부의 反應을 漸層的으로 표현하여 劇的 緊張感을 계속 上昇시키고 있다. 처음 騎士로부터 이 믿을 수 없는 事件에 대한 이야기를 들었을 때의 反應은 <betreten 당황하였다><sup>22)</sup> 로, 두번째 反應은 <erschüttert 충격을 받았다><sup>23)</sup> 로, 세번째 反應은 <von Entsetzen überreizt 공포에 사로 잡혔다><sup>24)</sup> 라는 말로 漸層的으로 표현하고 있다.

이 作品은 단순한 幽靈의 이야기도 아니며, 또 자기를 냉대할 데 대한 복수의 이야기도 아니며, 超自然的·神秘的 現象에 대한 人間の 挑戰을 그린 이야기이다. 그러므로 모든 초점은 幽靈의 出現이라는 믿을 수 없는 現象을 確認하려는 후작의 끈질긴 노력에 있다. 그러나 실제로는 이것도 逆說(Paradox)이고, 후작이 確認하려는 것은 幽靈의 存在가 아니라 幽靈의 出現을 否定하려는 것이다. 왜냐하면 人間の 理性은 이러한 現象을 否定하기 때문이다. 幽靈을 否定하려는 후작의 理性과 그의 罪責感이 對立하면서 후작을 破局으로 몰고 간 것이다. 마지막으로 개를 통해서 幽靈의 存在가 確認되는 것은 人間の 理性의 能力에는 한계가 있음을 의미한다. 이러한 人間能力의 한계는 다음 文章에 잘 나타나고 있다.

...und während der Marquis, der den Degen ergriffen: wer da? ruft, und da ihm niemand antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut,...<sup>25)</sup>

여기서 <wer da?>에 대한 답은 <niemand antwortet>이다. 즉, 人間の 마지막 외침에 대해서 아무도 <답>을 주지 못한다는 것은 人間能力의 한계가 있음을 의미한다. 그러므로 『로카르노의 거지노파』는 人間이 超越의 世界에 挑戰하였다 실패한 悲劇이다.

### III-3.

『聖女 세실리아 혹은 音樂의 힘』이라고 기이한 제목이 붙어 있는 이 노벨레는 또 聖徒傳(eine Legende)이라는 副題가 달려있다. 이 作品은 小說의 한 種類(Art)로서의 聖徒傳에 속하는 말이다. 그러나 이 作品은 일반적으로 우리가 이해하고 있는 聖徒傳과는 다르다. 聖徒傳이란 스스로의 行動이나 자기에게 일어난 奇蹟을 통해서 聖人의 地位에 도달한 한 人間の 生涯나 生의 한 斷面을 그린 것이다<sup>26)</sup> 라고 콘라디는 말하였다. 이러한 定義를 토대로 할 때 『聖女 세실리아』는 聖徒傳과는 극히 부분적으로 밖에는 관련이 없다. 분명히 어떤 宗教的 奇蹟이 일어난 것은 사실이지만, 이 奇蹟을 행한 聖者의 行動이나 生涯는 완전히

21) Vgl. Kleist, *Sämtliche Werke*, S. 338.

22) Ibid., S. 196.

23) Ibid., S. 197.

24) Ibid., S. 198.

25) Ibid., S. 198.

26) K.O. Conrady, *Die Erzählweise Heinrichs von Kleist*, Diss. Münster 1953, S. 152.



뒤로 사라져버리고, 奇蹟에 의하여 變身된 兄弟들의 奇異한 運命과 그 原因을 追跡하려는 어머니의 努力이 이야기 되어지고 있다. 『로카르노의 거지노파』가 단순한 幽靈의 이야기가 아닌 것처럼 『聖女 세실리아』도 聖人의 行跡이나 그 人間을 그린 소위 聖徒傳이 아니다. 이 노벨레도 『로카르노의 거지노파』와 마찬가지로 宗教的 奇蹟이라는 人間의 理解(Verstand)가 미치지 못하는 神秘的 領域과 이 領域에서 발생한 수수께끼같은 事件(→奇蹟)을 풀려는 人間의 努力을 그리고 있다. 人間이 어떤 對象과 對峙하여 緊張感을 자아내게 한다는 점에서 이 노벨레는 劇的 小說이며, 수수께끼같은 事件을 풀어나간다는 점에서 探偵小說<sup>27)</sup>의 技法을 따르고 있다고 할 수 있다. 그리고 이 노벨레도 『로카르노의 거지노파』와 마찬가지로 內容(Gehalt)보다는 構成樣式에 더 큰 가치와 비중을 두고 있다. 즉, 클라이스트는 여기서 宗教的 奇蹟의 意味를, 兄弟들의 變身の 意味를 부여하는 데에 그 目標을 두고 있는 것이 아니라, 이러한 事件에 대응하는 人間의 行動을 어떻게 緊張感있게 劇的으로 이야기하느냐 하는 데 目標을 두고 있다. 그러므로 이 노벨레도 앞에서 검토한 『로카르노의 거지노파』와 같은 관점에서 그 劇的 構成樣式을 검토하려고 한다.

슈타이저의 意味에서 이 作品의 줄거리도 엄격하게 細分되어 있으며, 機能的 性格을 띤 개개의 部分은 獨立性이 없이 하나의 目標을 향하여 진진하고 있다. 여기에 맞추어 文章構成도 從列的 羅列(Hypotaxe), 콤마, 콜론, 세미콜론을 많이 사용하고 있다. 部分이라는 概念의 單位를 확대시켜 보면, 줄거리 진행에서 중요한 劇的 機能을 하는 前提와 結果라는 圖式도 찾아 볼 수 있으며, 또 이 概念을 좀 더 확대시켜 이 作品을 5幕劇과 같이 다섯개의 部分으로 나눌 수도 있다.

이 노벨레에 나타난 劇的 構成의 機能성을 살펴봄에 있어서 文章論的 分析은 생략하기로 하였다. 이 部門에 있어서는 슈타이저를 비롯하여 많은 클라이스트 研究者들이 충분한 검토를 하였을 뿐만 아니라 에른스트 폰 로이스너 Ernst von Reusner는 『文章·形態·運命 Satz·Gestalt·Schicksal』이라는 그의 著書에서 한 章(Kapital) 전체를 『聖女 세실리아』의 文體를 다루는 데 할애하고 있다.<sup>28)</sup> 그러므로 여기서는 部分의 單位를 확대시켜, 5幕劇으로 구분하여 각 部分의 劇的 機能성을 살펴보고 한다.

『聖女 세실리아』를 5幕으로 구분하는 데에는 약간의 異見이 있다. 이 노벨레는 詰막한 結말을 제외하고 다섯개의 단락(Absatz)로 構成되어 있다. 데니스 다이어 Denys Dyer는 이와 같은 단락에 따라서 이 作品을 5幕으로 구분하였다.<sup>29)</sup> 그러면 제 1幕은 네 兄弟들이 墮體祝祭미사를 방해하려는 계획과 이를 알게 된 聖堂의 불안과 또 미사音樂을 지휘할 안토

27) H. Koopmann, Das ‚rätselhafte Faktum‘ und seine Vorgeschichte. Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists, in: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 84, Heft 4 1965, S. 526. Fußnote 25.

28) Vgl. E. v. Reusner, Satz-Gestalt-Schicksal. Untersuchungen über die Struktur in der Dichtung Kleists, Berlin 1961, S. 33.

29) Vgl. Denys Dyer, The Stories of Kleist. A critical study, London 1977, S. 100.

니아修女가 병이나서 修女들과 修女院長이 당황하게 되는 데서 끝난다. 그리고 제 2幕은 안토니아 修女가 갑자기 나타나는 데서 시작된다. 그러나 이렇게 구분하면 劇的機能性이란 면에서 內的 聯關性이 희박하다. 즉, 위험을 받고 있는 聖堂에 안토니아修女の 출현은 결과적으로 劇的 轉換을 초래한 것은 사실이지만 必然的인 聯關性은 없다. 그러므로 클라이스트의 노벨레는 수수께끼같은 事實에서 유도된다(30)는 콤머렐의 말을 토대로, 聖堂에서 일어난 수수께끼같은 事實(→奇蹟)을 前提로하고 이 수수께끼를 풀려는 어머니의 努力을 結果로 하여 구분하는 것이 보다 합리적일 것이다. 31)

이와 같은 기준으로 구분하면 둘째 단락까지가 1幕이 된다. 즉, 兄弟들이 모여서 聖堂에서 거행되는 聖體祝祭미사를 방해하려고 시도하는 데서부터, 갑자기 나타난 안토니아修女가 지휘하는 미사音樂에 의해서 이들 兄弟가 變身하는 데까지이다. 여기서 두가지 수수께끼같은 事實이 벌어진다. 하나는 앞서서 意識도 잃고 있었다던 안토니아修女가 건강한 모습으로 갑자기 나타나서 미시음악을 지휘하게 된 것이요, 다른 하나는 음악이 <gloria in excelsis>라는 부분에 이르렀을 때 聖堂안은 쥐죽은듯이 고요해지고 破壞行爲를 계획했던 네 兄弟들은 완전히 變身되어 聖堂이 破壞직전에 구제된다는 것이다. 兄弟들의 變身은 이 作品에서 가장 중요한 劇的 轉換이다. 이 부분에서 클라이스트는 그가 항상 중요한 대목에서 사용하는 接續詞 <...dergestalt, daß...>를 쓰고 있다.

...es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem salve regina und mehr bei dem gloria in excelsis, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat, ...32)

그러나 어떻게 해서 안토니아修女가 갑자기 나타나게 되었는지에 대해서는 전혀 설명이 없고, 또 兄弟들이 음악을 들으며 어떤 心理的 충격을 받아서 變身하게 되었는지에 대해서도 전혀 설명이 없다. 그러므로 제 2幕으로 연결이 필요하게 된다.

제 2幕은 육년 후 어머니가 실종된 아들을 찾기 위하여 아아헨市에 나타나는 데서부터 시작된다. 자식의 행방을 모르는 어머니로서는 당연한 行動이라기보다는 本能的·必然的인 行動이다. 그러므로 部分的 機能性이란 의미에서 제 2幕은 제 1幕에 必然的으로 聯結된다. 여기부터 어머니는 探偵과 같은 役割을 한다. 마침내 어머니는 아들들이 정신병원에 있다는 사실을 알고 그곳으로 찾아가 管理人으로부터 아들에 관한 이야기를 듣는다. 관리인은 그들이 일종의 宗教的 狂信者가 되어 크리스토를 찬양하는 데에만 전념하고 있으며, 육년동

30) M. Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche, in: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a. M. 1944<sup>2</sup>, S. 245.

31) Vgl. G. Graf, Der Dramatische Aufbaustil der Legende Heinrich von Kleists, *Etudes Germaniques*, 24, 1969, S. 346-359.

32) Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd., II, S. 219.

안을 별로 먹지도 않고 별로 자지도 않고 별로 말도 없이 幽靈과같은 생활을 하면서 《자정 이던 자리에서 일어나 건물 유리창이 깨어질 정도의 큰 소리로 gloria in excelsis를 외친다》<sup>33)</sup>고 말하였다. 이와 같은 설명으로 물론 아들들에 대한 수수께끼가 풀릴 수는 없었다. 그래서 어머니는 아들들의 이러한 비참한 모습에 관하여 좀 더 자세한 것을 알기 위하여 고트헬프라는 사람을 찾아가게 되는데, 이것으로 3幕과 직접적 연결이 된다. 그는 당시 偶像破壞行爲에 兄弟들과 함께 가담했던 사람으로 그의 보고가 3幕이 된다.

고트헬프로부터 어머니는 그날 발생했던 충격적인 事件에 대해서 이야기를 듣는다. 특히 音樂이 연주되면서부터 兄弟들은 전혀 이해할 수 없는 反應을 보였으며, 그후 연속되는 이상한 行動 때문에 醫師로부터 精神異常이라는 판정을 받아 精神病院으로 옮겨지게 되었다고 하였다. 그리고 고트헬프는 이 兄弟들이 밤중에 갑자기 <gloria in excelsis>라고 외칠 때의 場面을 자세히 설명하였다. 이 말은 형제들에 관한 수수께끼를 解明하는 것이 問題가 될 때 各幕마다 언제나 나타나는 라이트모티브(Leitmotiv)로서 各部分(→幕)을 연결하는 劇的 機能性을 갖는다. 또 고트헬프가 한 말 중에 중요한 것은 《...der Himmel selbst scheint das Kloster der frommen Frauen in seinen heiligen Schutz genommen zu haben》<sup>34)</sup>이라는 것이다. 제 2幕에서 어렵듯이 예감했던 것이 좀 더 구체적으로 암시된 것이다. 그러나 <seint>란 말에는 이 수수께끼같은 事件이 아직은 완전히 解明되지 못하였으므로, 계속적인 追跡이 필요하다는 것이 간접적으로 암시되어 있다. 따라서 다음 이야기가 필요하게 된다.

제 4幕에서 어머니는 《神이, 마치 보이지 않는 벼락처럼, 자기 아들들을 쳐서 파멸하게 만든 그 끔찍한 장소》<sup>35)</sup>를 보기 위하여 修道院으로 찾아간다. 수도원으로 가는 도중 그녀는 두가지 이상한 光景을 목격한다. 한편에서는 수백명의 人夫들이, 즐거운 노래를 부르며, 教會의 擘을 더 높이기 위하여 작업을 하고, 다른 한편 教會建物 뒤로는 금빛 테를 한 검은 먹구름이 壟堂이 있는 쪽을 향하여 몇번 힘없이 번쩍인 다음, 불쾌하게 투덜거리는 듯한 천둥 소리를 내며, 증기가 되어 동쪽으로 사라지는 모습이 보였다. 본줄거리(Haupt-handlung)를 叙述하는 것 외에 별로 外道를 하지 않는 클라이스트에게 있어서 이 대목은 중요한 象徴的 意味를 갖는다. 《이 두 光景은 兄弟들의 무모한 위험으로부터 教會를 보호함을 象徴한다》<sup>36)</sup>고 데니스 다이어는 말하였다. 이것은 또 <神이, 보이지 않는 벼락처럼...>이란 앞의 말과도 관계가 있다. 그녀가 修道院에서 院長을 만났을 때, 院長은 그녀에게 아들의 편지를 보여줄 것을 요구한다. 院長이 편지를 읽는 동안 그녀는 악보대 위에 펼쳐져 있는 악보를 보게 된다. 옆에 있던 젊은 修女에게 이것이 바로 육년전 그날에 연주되었던 그 악보이냐고 물었을 때 그렇다고 대답하였다. 여러 가지 생각이 마음을 스치는 가운데 그

33) Ibid., S. 220.

34) Ibid., S. 221.

35) Ibid., S. 222.

36) Denys Dyer, The Stories of Kleist. A critical study, London 1977, S. 101.

녀는 그 악보대 앞으로 간다. 여기가 이 노벨레 전체의 頂點에 속한다.

Sie betrachtete die unbekanntenen zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie grade *das gloria in excelsis* aufgeschlagen fand. Es war, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge;……und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück.<sup>37)</sup>

여기서 神과 音樂의 힘이 작용하여 教會가 구제되고 兄弟들이 파멸에 빠졌다는 것이 밝혀진 셈이다. 적어도 그들의 어머니에게는 그렇게 確信이 든 것이다. 이제 남은 것은 안토니아 修女에 관한 수수께끼이다.

제 5 幕은 »Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermut Eurer schwer verirrtten Söhne beschirmt«<sup>38)</sup>란 修道院長의 말로 시작된다. 이어서 院長은 그날 미사음악을 지휘한 것은 안토니아 修女가 아니라고 말한다. 그녀를 간호하던 한 修女の 증언에 의하면 안토니아 修女는 미사음악이 연주되는 동안 계속 앉아서 意識마저 잃고 있었다고 한다. 또 이 事件에 대한 보고를 받은 大主教도 »聖女 세실리아 자신이 이와 같이 끔찍하고 훌륭한 奇蹟을 이룩했다«<sup>39)</sup>고 말하였다고 말하고, 이를 확인하는 教書를 教皇으로부터 받았다고 하였다.

이것으로써 部分(一幕)의 機能性を 토대로 한 이 作品의 劇的 構造를 다 검토한 셈이다. 마지막 目標(Ziel)라고 할 수 있는 <兄弟들에 관한 수수께끼>와 <안토니아 修女에 관한 수수께끼>도 解明되었다고 볼 수 있다. 그러나 이것은 어디까지나 劇的 叙述의 技法上的 이야기이지 근본적으로 宗教的 奇蹟의 意味가 해명된 것은 아니다. 그러나 클라이스트가 이러한 神秘的 事件과 소위 그 解明을 客觀化시키려고 努力하였다는 흔적은 역역히 보인다. 이러한 客觀化의 수단으로 그는 이 作品에서, 다른 그의 노벨레와는 달리 直接話法을 많이 사용하고 있다. 제 2 幕에서는 심지어 間接話法을 쓰면서도 거기다가 直接引用符號를 사용하고 있다. 直接引用文은 말하는 사람의 觀點을 나타낸다. 그러나 여러 사람의 觀點이 하나로 일치될 때에는 客觀性を 띄게 된다. 제 2 幕에서 精神病院 관리인의 觀點에서, 제 3 幕에서는 고트헬프의 觀點에서, 제 4 幕과 5 幕에서 修道院長의 觀點에서, 이 事件에 대한 이야기가 진행된다. 이와 같이 클라이스트는 여러 사람의 觀點을 통하여 어떤 客觀性を 얻으려고 하고 있다. 왜냐하면 이 事件이 너무나 믿을 수 없는 것이기 때문이다.

37) Kleist, *Sämliche Werke und Briefe*, Bd., II. S. 226-227.

38) Ibid., S. 227.

39) Ibid., S. 227.

## III.

지금까지 『로카르노의 거지노파』와 『聖女 세실리아』를 중심으로 劇的 構成의 問題를 검토하였다. 이 두 作品은 다 같이 後期作品에 속하며 같은 해 같은 달에 發表되었다<sup>40)</sup>는 事實 외에 몇가지 중요한 共通點을 가지고 있다. 素材면에서 하나는 幽靈의 이야기를 다루고 있고, 다른 하나는 宗教的 奇蹟을 다루고 있다. 그러나 人間의 理解能力을 완전히 超越하는 것을 대상으로 하였다는 점에서 두 作品은 共通點이 있다고 할 수 있다. 물론 클라이스트의 노벨레가 다루고 있는 素材가 거의 다 수수께끼같고 非合理的인 것들이지만, 그래도 어딘가 現實性(Realität)이 있어서 우리의 關心을 자극하지만 이 두 作品만은 素材 자체만을 놓고 볼 때 現實性이 거의 없다. 그러나 文學作品이 주는 現實性은 대상으로서의 素材에도 달렸지만 거기에 對應하는 人間의 자세와 叙述技法에도 달려있다. 어떤 意味에서는 후자가 더 중요할지도 모른다. 叙述技法의 중요성에 관하여 슐레겔 Fr. Schlegel은 《小說家는, 즐겁지만 無價値한 것, 逸話에 불과한 것, 엄밀한 의미에서 逸話도 못되는 것을 가지고 우리를 속이면서 우리에게 즐겁게 이야기해줄 줄 안다. 다시 말하면, 전체적으로 볼 때는 價値가 없는 것을 그의 풍부한 技巧를 통해서 가치가 있는 것으로 너무나 잘 꾸며놓기 때문에 우리는 여기에 기꺼이 속을 뿐만 아니라 진지한 흥미까지도 갖게 된다<sup>41)</sup>라고 말하였다. 이 말은 좀 과장된 말이지만 小說에서 叙述技法이 얼마나 중요한 것인가를 강조한 것이라고 받아들이면 되며, 특히 클라이스트의 이 두 作品의 경우에 적용될 수 있는 적절한 表現이라고 생각된다.

클라이스트는 이 두 作品에서 主人公(Hauptfigur)의 적극적·투쟁적 자세와 슐레겔이 말한 바와 같은 叙述의 技巧를 통하여 우리의 진지한 관심을 자아내게 하고 있다. 즉, 각 部分의 獨立性을 제거시킴으로써 우리의 관심을 어떤 한 부분에 정체시키지 않고 계속 目標를 향하여 긴장감을 지니도록 만든다. 다만 두 作品의 劇的 構成上的 차이가 있다면 『로카르노의 거지노파』에서는 하나의 問題를 놓고 거기에 대응하는 行動이 반복되고, 『聖女 세실리아』에서는 두가지 問題를 놓고 視點을 바꿔가면서 대응한다는 점이다.

40) 그러나 <Die heilige Cäcilie>를 1811년 그의 <Erzählungen II>에 실을 때는 많이 수정되었다.

41) F. Schlegel, Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio, in: F.S., Seine Prosaischen Jugendschriften, 2 Bde, hg. v. J. Minor, Bd., 2, 1882, S. 412.

## 참 고 문 헌

## I. Texte

1. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. H. Sembdner. 5., vermehrte und auf Grund der Erstdrucke und Handschriften völlig revidierte Auflage, 2 Bde. München 1970.
2. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke in einem Band*, Nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und Berücksichtigung der Erstdrucke und Handschriften, mit Nachwort u. Anm. von Gurt Grützmaker, München 1967.

## II. Literatur

1. M. Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, in: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a.M. 1944<sup>3</sup>
2. F. Gundolf, *Heinrich in Kleist*, Berlin 1922.
3. Th. Storm, Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1981, in: K.K. Polheim(Hg.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland his Musil*, Tübingen 1970.
4. R. Baumann, *Studien zur Erzählkunst Heinrichs von Kleist*, Diss. Hamburg 1928.
5. W. Müller-Seidel(Hg.), *Heinrich von Kleist*, Darmstadt 1967.
6. K.O. Conrady, *Die Erzählweise Heinrichs von Kleist*, Diss, Münster 1953.
7. J. Klein, *Geschichte der deutschen Novelle*, 4., verbesserte u. erweiterte Aufl. Wiesbaden 1960.
8. E.V. Reusner, *Satz-Gestalt-Schicksal*, Berlin 1961.
9. Denys Dyer, *The Storie of Kleist*. A critical study, London 1977.
10. G. Graf, Der dramatische Aufbaustil der Legenden Heinrich von Kleists Die heilige Cécile oder die Gewalt der Musik, *Etudes Germaniques* 24, 1969. S. 346-359.
11. H. Koopmann, Das ‚rätselhafte Faktum‘ und seine Vorgeschichte. Zum analytische Charakter des Novellen Heinrich von Kleists, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd., 84, Heft 4 1965, S. 508-550.
12. C. Brooks und R.P. Warren, *Understanding Fiction*, 2nd., New York 1959.

## 《Zusammenfassung》

Der dramatische Aufbau der Novellen  
Heinrichs von Kleist

Tae-Ho Shin

In dieser Arbeit habe ich versucht, zwei Novellen von Kleist (Das Bettelweib von Locarno) und (Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik) unter dem Aspekt ihres dramatischen Aufbaustils zu untersuchen. Die Novelle (Das Bettelweib von Locarno) ist eine Spukgeschichte. Aber sie erregt unser Interesse nicht durch die Stimmung, sondern durch ihre dramatische Gestaltung. (Die heilige Cäcilie) ist dagegen eine Legende, aber sie gibt keine Darstellung des Lebens einer Heiligen. Auch hierbei kommt ihre dramatische Gestaltung in Betracht.

Die beiden Novellen, wie alle seine anderen, leiten sich ab aus dem rätselhaften Faktum, das weit über unser Verständnis hinausgeht. Über dieses rätselhafte Faktum und dessen allmähliche Enträtselung—auch analytisch wie in einer Detektivgeschichte—erzählt Kleist sachlich, spannend und dramatisch. Und seine Erzählweise manifestiert sich hier besonders in dem Dramatischen. Dramatisch meint hier die Art der Gestaltung, die das Geschehen in straffer Durch- und Untergliederung der Teile auf das Ziel hinstreben läßt. Deswegen sind die einzelnen Teile dieser Novellen unselbständig. Die Unselbständigkeit der Teile, das heißt, die Funktionalität des Einzelnen und das Hinstreben auf das Ziel sind die Kennzeichnung des Dramatischen in den Erzählungen von Kleist.

Dramatisch meint hier auch, daß der Mensch dem rätselhaften Faktum gegenübersteht. Aber in diesen Novellen gibt es keinen beiderseitigen Kampf zwischen den Spielern und den Gegenspielern, sondern nur einen einseitigen Kampf der Menschen, das rätselhaften Faktum aufzuhellen. So können wir daraus schließen: Die Funktionalität der einzelnen Teile und die Zielstrebigkeit des Erzählens sind die auffallende Eigenschaft des dramatischen Aufbaustils in diesen Novellen. Und das (Was) innerhalb dieser Erzählungen betreffend, können wir sagen: Es handelt sich eigens hierbei um den menschlichen Kampf, in den Bereich des Unverständlichen zu gelangen.