

# 하인리히 폰 클라이스트의 노벨레 「미하엘 콜하스」의 劇的 構造

申 泰 浩  
(독문과 교수)

## I

하인리히 폰 클라이스트 Heinrich von Kleist의 노벨레 「미하엘 콜하스 Michael Kohlhaas」는 그의 다른 노벨레들과 같이 노벨레라는 種類의 小説이 요구하는 중요한 條件들을 가장 잘 充足시키고 있을 뿐만 아니라, 클라이스트文學의 特徵을 가장 잘 표현하고 있는 작품이다. 그러므로 이 노벨레研究는 클라이스트文學研究의 중심이 되며, 많은 問題點과 論難을 불러 일으키기도 한다. 지금까지 論難의 대상이 되고 있는 問題點들을 요약해보면 대개 다음 두 가지로 분류할 수 있다. 하나는 콜하스라는 人物과 그의 行動을 肯定的으로 평가하느냐 또는 否定的으로 평가하느냐의 문제이고, 다른 하나는 이 노벨레의 構造上 집시女人이 등장하는 부분과 신비로운 <주머니>에 관한 이야기가 삽입된 것이 결함이 아니면 文體의 不調和(Stilbruch)가 아니냐 하는 문제이다. 전자의 경우, 쉴체-야아데 K. Schultze-Jahde와 프리케 G. Fricke는 肯定的인 평가를<sup>1)</sup>, 루카스 R.S. Lucas는 否定的인 평가를<sup>2)</sup> 하고, 뷔트너 L. Büttner는 콜하스가 《德과 惡德을 함께 지닌 순수한 人間像》<sup>3)</sup>을 보여주고 있다고 양자를 융합한 평가를 하고 있다. 후자의 경우, 즉 집시女人이 등장하는 부분에 관하여도 두 가지 의견이 대립하고 있다. 클라인 J. Klein은 《사실적으로 構成된 事件이 낭만적 모티브에 의해서 內面化되기는 하였지만 形式的으로는 상처를 입고 있다.》<sup>4)</sup>고 말한 반면, 비제 B. von Wiese는 《신비적인 힘——집시女人, 예언, 주머니——의 개입을 통하여 클라이스트는 運命에 대하여 오랫동안 受動的인 자세에 있던 콜하스에게 能動的인 活動의 가능성을 제공해주

\* 본 논문은 1988년도 학술연구조성비에 의해서 작성된 것임.

- 1) Vgl. K. Schultze-Jahde, Kohlhaas und die Zigeunerin, *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*, 17 (1933~37), 108-35, und G. Fricke, Kleists Michael Kohlhaas, *Der Deutschunterricht*, 5, Nr. 1(1953), 21-25.
- 2) Vgl. R.S. Lucas, Studies in Kleist: 1. Problems in Michael Kohlhaas, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 44(1970), 124-136.
- 3) Ludwig Büttner, Michael Kohlhaas-eine paranoische oder heroische Gestalt? *Seminar: A Journal of German Studies*, 4(1968), 41.
- 4) Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle*, 4., verbesserte u. erweiterte Aufl., Wiesbaden 1960, S. 80-81.

고 있다.》<sup>5)</sup>고 하였다.

그러나 위에서 언급한 것 중 콜하스가 肯定的 人物이나, 否定的 人物이나, 또는 두 類型의 融合이나 하는 것은 지엽적인 問題로서의 論難의 대상은 될 수 있어도, 이 作品을 전체적으로 把握하는 데에 도움을 주지는 못한다. 오히려 한 人間이 어떤 狀況에 대해서 어떻게 對應할 수 있느냐, 즉 어떤 狀況과 여기에 對應하는 한 人間의 對立關係 속에서 보아야 이 作品을 보다 깊이 이해할 수 있을 것이다.

다음 집시女人과 신비로운 〈주머니〉에 관한 부분이 사실적으로 진행되던 이 小說의 줄거리와 調和를 이루지 못하며 異物質(Fremdkörper)과 같은 인상을 준다는 問題도 다른 각도에서 검토해볼 필요가 있다고 생각된다. 원래 불가사의한 事件은 클라이스트가 그의 모든 노벨레에서 다루고 있는 素材이다. 「미하엘 콜하스」가 그의 다른 노벨레들과 다른 것은 이러한 불가사의한 事件이 主된 素材가 아니라 副次的 素材로서 小說의 후반부에 위치해 있다는 점이다. 그러나 이 事件은 그때까지 受動的 姿勢에 있던 콜하스에게 活力을 주어 그의 姿勢를 能動的으로 바꾸고 事件의 方向을 전환시키는 데에 결정적인 역할을 하였다.<sup>6)</sup> 다시 말하면 이 불가사의한 事件은 콜하스와 작센 Sachsen王家와의 對立的 狀況에서 콜하스의 姿勢를 能動的으로 전환시키고 강화시켜주는 계기를 만들어 주었다.

「미하엘 콜하스」가 다른 어떤 클라이스트의 노벨레보다 더욱 뚜렷한 特徵은 그 줄거리의 對立的 狀況이다. 對立的 狀況은 劇的 狀況이다. 따라서 「미하엘 콜하스」는 클라이스트의 다른 어떤 노벨레보다도 가장 劇的인 小說이다. 어떤 小說이 劇的이라고 할 때 나타날 수 있는 特徵은 위에 언급한 對立的 狀況——劇的葛藤과 緊張——외에 客觀的 敘述, 具體的 提示<sup>7)</sup>와 小說의 각 部分이 獨立的 機能외에 하나의 目標인 問題의 解決——大團圓——을 향한 從屬的 機能, 즉 劇的 構成의 機能性(Funktionalität) 등을 들 수 있다.<sup>8)</sup>

「미하엘 콜하스」는 위에 열거한 劇的 特徵들을 거의 다 充足시키고 있을뿐 아니라 실제로 戲曲과 같이 均衡있게 構成되어있다. 크로이저 H.J. Kreutzer는 이 노벨레를 3幕劇과 같이 세 부분으로 나누고<sup>9)</sup>, 페찌지 C.E. Passage는 5幕劇과 같이 다섯 부분으로 나누고 있다.<sup>10)</sup> 심지어 브론넨 A. Bronnen과 길브리히트 W. Gilbricht는 이 小說을 戲曲으로 改作하기까지 하였다.<sup>11)</sup>

5) Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe his Kafka I*, Düsseldorf 1962, S. 60.

6) Ibid., S. 60.

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

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

9) Vgl. H.J. Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist*, Berlin 1968, S. 246.

10) Vgl. Charles E. Passage, Michael Kohlhaas: Form Analysis, *Germanic Review* 30, 1955, S. 181-197.

11) Vgl. A. Bronnen, *Michael Kohlhaas*, Schauspiel (urauff., Frankfurt/Oder, 5.10.1929). —W. Gilbricht, *Michael Kohlhaas*, Drama(urauff., Berlin 1936, Deutsches Theater).

본 論文에서는 위에서 언급한 劇的 要素 중 對立的 狀況——劇的 葛藤——과 劇的 構成에 중점을 두고 클라이스트의 노벨레 중에서 가장 劇的인 小說인 「미하엘 콜하스」의 獨特한 構成樣式(Aufbaustil)을 검토하려고 한다. 다른 劇的 要素, 즉 客觀的 敘述과 具體的 提示도 「미하엘 콜하스」뿐만 아니라 클라이스트의 모든 노벨레의 중요한 特徵이지만, 본 論文의 테마와 직접적인 관련이 없기 때문에 검토 대상에서 일단 제외시키고 필요할 때만 언급하려고 한다. 다음으로 劇的 構成의 問題로 그 構成의 機能性보다는 構成單位에 중점을 두고 5幕劇과 같이 다섯 부분으로 나누어 검토하려고 한다.

## II

클라이스트의 노벨레에는 그 序頭(Einleitung)에 이미 技法上의 特徵이 나타나고 있다. 지극히 事實的인 報告體로 장소와 때, 事件의 性格과 登場人物 그리고 狀況의 特殊性을 서술하고 있으며, 앞으로 전개될 事件에 대해서도 어느정도 暗示를 하고 있다. 그러나 그의 여덟 편의 노벨레 중 「미하엘 콜하스」와 「聖 도밍고島에 婚約 Die Verlobung in St. Domingo」의 序頭에서는 狀況의 特殊性외에 人物과 그 人物의 性格을 소개하고 나머지 다른 노벨레들의 序頭에서는 事件과 狀況의 特殊性만을 소개하고 있다.<sup>12)</sup> 노벨레를 事件中心의 小說이라고 規定할 때 前者의 두 노벨레는 序頭부터 그 性格을 달리한다고 볼 수 있다. 특히 「미하엘 콜하스」의 序頭는 이미 이 노벨레의 主題와 劇的 性格을 豫告하고, 무엇보다도 중요한 것은 클라이스트의 特別한 認識論的 立場을 表明하고 있다. 〈特別한 認識論的 立場〉이란 클라이스트文學의 出發點인 동시에 이 作品에서 콜하스라는 人物과 그의 行動을 올바르게 이해할 수 있는 起點이 되기도 한다. 따라서 구체적인 作品分析에 들어가기 전에 이 노벨레의 序頭를 검토하는 것이 필요불가결한 前提라고 생각된다. 「미하엘 콜하스」의 序頭에서 중요한 부분을 인용하면 다음과 같다.

……, ein Roßhändler, namens *Michael Kohlhaas*, Sohn eines Schulmeisters, einer der *rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit*.<sup>13)</sup>

이 인용문에서 우리는 두가지 점에 유의하지 않으면 안된다. 첫째 콜하스를 〈……가장 정직한 동시에 가장 소름끼치는 사람중에 하나……〉라고 한 것은 이와같은 逆說的인 特性이 콜하스 個人의 特性일 뿐만아니라 人間의 普遍性일 수도 있다는 점을 강조하는 것이라고 볼 수 있다. 둘째 〈*rechtschaffenst*〉와 〈*entsetzlichst*〉는 서로 矛盾 對立되는 말로서

12) 이러한 점에서 〈Findling〉의 序頭는 예외라고 할 수 있다. Vgl. Heinrich von Kleist, *Sämliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, 5., vermehrte u. auf Grund der Erstdrucke u. Handschriften völlig revidierte Aufl., Bd., II., München 1970, S. 199.

13) Ibid., S. 9.

그 자체만으로 해석할 때에는 분명히 콜하스 自身の 葛藤을 표현하고 있다고 볼 수 있다. 그러나 위에 언급한 두 가지 特性은 본래부터 콜하스 自身에게 內在하면서 서로 對立과 葛藤을 빚어내는 것이 아니라, 콜하스가 <가장 정의로운 人間>이기 때문에 <가장 소름끼치는 人間>이 된 것이다. 이 점은 《Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder》<sup>14)</sup> 라는 序頭 마지막 문장에 잘 나타나 있다. 즉, <특히 正義感이 그를 강도와 살인자로 만들었다.>는 말은 콜하스가 바로 그의 正義感 때문에——前提—— 소름끼치는 人間으로 변하였다——結果——는 것을 의미하며, 콜하스가 선천적으로 葛藤을 지닌 人物은 아니라는 것을 말한다. 이 노벨레의 劇的 葛藤과 對立은 콜하스의 性格(Charakter)에서 시작은 되지만 그의 性格自體에 對立的 要素가 있는 것이 아니라, 콜하스와 트롱카家와의 對立에서 그의 性格——正義感——은 뇌관과 같은 작용을 할뿐이다.

위에서 「미하엘 콜하스」의 序頭는 클라이스트의 <特別한 認識論的 立場을 表明하고 있다>고 하였다. 여기서 말하는 그의 特別한 認識論的 立場이란 바로 <正義感 das Rechtgefühl>에 있다. <正義感>은 문자 그대로 <感情 das Gefühl>을 토대로 하고 있다. <感情>은 클라이스트가 <理性 die Vernunft>의 한계를 깨닫고 이를 대신해서 택한 認識手段이다. 클라이스트는 원래 合理主義哲學에 심취하여 理性을 통하면 모든 問題를 해결할 수 있다고 믿고 이 地上에서 絶對的 眞理를 추구하려고 하였다. 그러나 그는 칸트 Kant의 哲學과 접촉하면서 理性의 한계를 깨닫게 되어<sup>15)</sup>, 學問研究를 통하여 絶對的 眞理를 구하려던 생각을 버리고 文學의 世界로 轉換하였다. 이러한 클라이스트의 大轉換은 그가 친구인 뮐레 폰 뢰리엔스 테른 Rühle von Lilienstern에게 보낸 편지에서 엿볼 수 있다.

듣기로는 자네도 예술에 몰두하고 있다고? 세상에 예술보다 더 神聖하고 동시에 더 쉬운 것은 있지! 그런데 왜 또 그렇게 어렵기만 한가? 모든 첫번째 動作은, 모든 無意識의인 動作은 그렇게나 아름다운데, 意識이 가해지면 왜 이 아름다움이 비틀어지고 마는가! 오, 悟性이여! 가련한 悟性이여! 여보게, 정말 너무 생각하지 말고, 자네의 感覺만을 따르게……<sup>16)</sup>

이는 클라이스트가 칸트哲學에서 받은 衝擊——Kantkrise——을 극복하고 學問에서 文學으로 방향을 轉換한 후에, 창작활동에 전념하면서 藝術에 대한 그의 基本的 態度를 표명한 말이다. 그는 칸트가 그의 認識論에서 絶對的 眞理를 추구하는 데 한계가 있다고 말한 人間의 悟性이 美的 認識에도 妨害가 되며, 오히려 美的 表象을 흐리게 하기 때문에 感覺만을 따르라고 강조한 것이다. 위에 인용문에서 <모든 첫번째 動作은, 모든 無意識의인 動作은 그렇게 아름다운데, 意識이 가해지면 왜 이 아름다움이 비틀어지고 마는가?>라는 말은 클라이스트가 文學에서 추구하는 대상이 理性에 의한 觀念的 把握이 불가능함은 물론, 이를

14) Ibid., S. 9.

15) Vgl. Ibid., S. 634.

16) Ibid., S. 769.

추구하는 데 있어서도 意識的 省察(Reflexion)을 加하여 假飾을 하여서는 안된다는 것을 의미한다. 따라서 클라이스트의 藝術觀의 基本的 立場은 <意識的 省察을 排除한 假飾없는 美的 追求><sup>17)</sup>이다. 다시 말하면 클라이스트의 美的 認識은 <自然스러운 感情>에서 出發한다.

그러나 이와 같이 클라이스트의 美的 認識의 土臺가 된 <自然스러운 感情>이 「미하엘 콜하스」에서는 콜하스 個人的 認識機能으로 바뀌고, 이러한 認識機能을 소유한 콜하스는 社會正義의 實現과 自然法에 의거한 法的秩序의 實現을 위하여 투쟁하였다. 그러므로 「미하엘 콜하스」에서의 <自然스러운 感情>은 認識機能 외에 實踐的 의미도 함께 지니며, 이러한 두 의미를 좀 더 具體的으로 나타내기 위하여 클라이스트는 <Recht>와 <Gefühl>을 합한 <Rechtgefühl>이란 複合語를 사용했다고 생각된다. 즉, 認識機能으로서의 콜하스의 <das Rechtgefühl>은 모든 事件 또는 狀況을 正確하게 把握하는 尺度로서 <正確한 感情>을 의미하며, 實踐的 機能인 行動의 指標로서는 <義로운 感情> 또는 <秩序意識>을 의미한다. 이러한 複合的 意味에도 불구하고 表現의 통일은 기하기 위하여 <das Rechtgefühl>을 <正義感>이라고 번역하였지만 이 作品을 올바르게 이해하려면 이 말의 複合的 意味와 또 이 말이 클라이스트의 認識論에 근거를 두고 있다는 점을 알아야만 한다.

第Ⅰ章)에서 언급한 바와 같이 「미하엘 콜하스」의 劇的 構造는 콜하스라는 한 特殊한 人間과 封建社會의 支配階級과의 對立을 그 기초로 하고 있다. 支配階級과 그 不義에 도전하는 反抗者와의 對立은 희랍時代 이후 古典의 悲劇에 흔히 나타나는 類型이다. 그러나 콜하스라는 <反抗者>는 古典劇에서 흔히 볼 수 있는 俠客은 아니다. 자기가 추구하는 目標가 社會正義와 法的 秩序의 實現임에도 불구하고 살인과 방화를 일삼는 矛盾된 行動을 한다. 行動의 이러한 矛盾된 構造 역시 劇的 效果를 나타낸다고 볼 수 있다. 그리고 콜하스가 對抗하는 世界도 그 범위가 <작은 世界>에서 <큰 世界><sup>18)</sup>로 확대된다. <작은 世界>란 트롱켄브르크 Tronkenburg에서 벤젤 폰 트롱카 Wenzel von Tronka의 무리들과 衝突하는 데서부터 시작하여 마르틴 루터 Martin Luther를 만나기 전까지 콜하스가 體驗한 世界를 말한다. 이 기간동안 콜하스는 자기가 입은 被害를 보상받기 위하여 法에 호소하다가 아내 리스베트 Lisbeth마저 잃고 이에 衝擊을 받아 스스로 복수의 길을 택하여 트롱켄브르크와 비텐베르크를 공격한다. 다시 말하면 계속 受動的 姿勢로서 法과 秩序에 의거하여 社會正義의 實現을 추구하던 콜하스는 자기 아내의 죽음을 계기로 갑자기 能動的 姿勢로 변하여 暴力까지 사용하게 된다. 여기에서 마르틴 루터가 이 問題에 개입을 하고, 콜하스는 지금까지와는 다른 世界, 즉 <큰 世界>와 대면하게 된다. 그가 대면하게 되는 <큰 世界>는 루터가 대표하는 教會와 작센選帝侯가 대표하는 작센王國과 전통적인 階級社會이다. 소위 이 <큰 世界>를 대하는 콜하스의 姿勢도 受動的이었다가 能動的인 姿勢로 변한다. 루터의 仲裁에

17) Vgl. Ibid., S. 338-345.

18) Vgl. Charles E. Passage, Michael Kohlhaas: Form Analysis, *Germanic Review* 30, 1955, S. 181-197.

의해서 赦免을 받고 公正한 裁判을 기다리던 콜하스는 뜻하지 않은 事件때문에 완전히 守勢에 물리고 死刑宣告까지 받는다. 이때 집시女인이 준 神秘的 주머니의 힘을 입어 작센選帝侯와의 對立에서 유리한 攻擊의 姿勢을 유지할 수 있게 된다. 그러나 이 攻擊의 姿勢는 콜하스의 生命을 담보로 한 것이다.

外見上 이 노벨레에서 狀況에 對處하는 콜하스의 姿勢는, 狀況의 變化에 따라, 變化된 모습으로 나타난다. 그러나 이것은 狀況의 變化에 따라서 그의 姿勢가 根本적으로 변하거나, 그가 追求하는 目標이 변하는 것이 아니라, 그 자신이 法과 秩序를 너무나 존중하기 때문에 상대방의 不法과 無秩序를 참을 수가 없는 데서 기인한다고 볼 수 있다. 다시 말하면 《황금저울과 같이 正確한 그의 正義感》<sup>19)</sup>은 모든 狀況을 精確하게 파악하며 적절한 對處를 하다가도 狀況이 어떤 한계를 넘어서면 이해를 초월한 行動을 하게 된다. 왜냐하면 그의 法과 秩序에 대한 意識은 理性이 아닌 感情에 바탕을 두고 있기 때문이다. 따라서 外見上으로 나타나는 콜하스의 姿勢變化는 外部狀況에 그 원인이 있으며, 콜하스 자신의 根本的 姿勢는 일정하다고 볼 수 있다. 그는 正義의 實現이라는 目標을 향하여 生命까지도 버리는 투쟁을 한 것이다.

지금까지 검토한 바를 토대로 「미하엘 콜하스」의 劇的 特徵을 정리해보면 다음과 같다. 첫째는 對立的 構造로 콜하스와 貴族社會와 對立的 構造와 콜하스의 行動自體에 나타난 對立的 構造, 둘째는 하나의 目標(Ziel)을 향한 事件의 흐름과 部分의 機能性, 셋째는 人物의 浮刻을 들 수 있다. 따라서 이 노벨레는 전통적인 의미에서의 目的劇(das Zieldrama)의 構造를 지니고 있다고 볼 수 있다. 그러나 이보다 특이한 「미하엘 콜하스」의 劇的 構造는 5幕劇과 같이 다섯 部分으로 구분할 수 있는 점이다. 여기서 우리는 小說家로서의 自身을 經験하고, 스스로 劇作家임을 자랑스럽게 여긴 클라이스트의 文學的 趣向을 엿볼 수 있다.<sup>20)</sup> 그러므로 다음 章에서는 이 노벨레를 다섯 部分으로 구분하여 전통적인 5幕劇과 비교 검토하면서 이 노벨레의 特徵을 분석하려고 한다.

### III

구스타프 프라이타크 Gustav Freitag는 그의 「戲曲의 技巧 Die Technik des Dramas」에서 戲曲의 5段階 構造論을 펴고, 傳統的 戲曲은 대개, 導入(Einleitung), 上昇(Steigerung), 頂點(Höhepunkt), 轉換(Umkehr), 終末(Katastrophe)의 순서로 된 피라밋 形의 構造를 지니고 있다고 하였다.<sup>21)</sup> 앞에서 언급한 5段階 構造란 바로 5幕劇의 構造를 말하며, 「미하엘

19) Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band II, S. 14.

20) Curt Hohoff, *Heinrich von Kleist*, Hamburg: Rowohlt 1958, S. 114.

21) Vgl. Gustav Freitag, *Die Technik des Dramas*, Darmstadt 1975 (Unveränderter reprographischer Nachdruck der 13. Aufl., Leipzig 1922), S. 170-183.

콜하스」는 노벨레라는 種類의 小説이면서도 5幕劇과 같은 構造를 지니고 있다. <I章>과 <II章>에서 언급한 對立的 構造는 劇的 小説이 지닌 일반적 特徵이지만, 이 小説과 같이 5幕으로 구분할 수 있는 예는 흔하지 않다.

그러면 「미하엘 콜하스」의 劇的 構造를 5幕劇과 같이 구분할 때 그 導入部, 즉 第1幕은 콜하스가 말을 팔기 위하여 드레스덴(Dresden)으로 출발하는 데서부터 그의 부인이 죽기까지이다. 드레스덴으로의 여행 도중 콜하스는 벤젤 폰 트롱카와 그의 부하들의 恣意的 行動에 의하여 그의 여행이 저지당하고, 빼앗긴 그의 말(Rappen)이 심한 노력 때문에 못쓰게 되고, 그의 하인 헤르제는 몹시 구타를 당한다. 이에 대한 告訴를 그는 드레스덴 法廷에 제기하지만 실패한다. 마지막 試圖로서 콜하스의 부인이 브란덴브르크選帝侯에게 직접 탄원서를 제출하려고 하지만 이것도 실패하고, 그녀는 이 때 호위병들에게 구타당한 것이 원인이 되어 사망하고만다. 여기서 劇的 葛藤의 發端이 된 事件이 제시되고, 主動人物과 反動人物이 소개되며, 줄거리의 性格과 方向이 예시된다. 그러나 導入部에서 가장 주목할 부분은 葛藤의 發端이 된 事件이 발생하는 場面과 이 事件때문에 야기된 狀況에 對處하는 콜하스의 姿勢를 나타내는 場面이다.

첫째 葛藤의 發端이 된 事件이 발생하는 場面은 通行證이 없는 콜하스를 어떻게 처리할까 하고 벤젤공자와 그의 부하들이 의논하는 데서 시작된다.

Nun! sprach der Junker, *da eben das Wetter wieder zu stürmen anfang, und seine dünnen Glieder durchsauste*: laßt den Schlucker laufen. ...Der Schloßvogt sagte, zum Junker gewandt, daß er(=Kohlhaas) wenigstens ein Pfand, ...zurücklassen müsse. ...Der Verwalter meinte, ..., er(=Kohlhaas) könne ja die Rappen selbst zurücklassen,... Kohlhaas, über eine so unverschämte Forderung betreten, sagte dem Junker, *der sich die Wamsschöße frierend vor den Leib hielt*, daß er (=Kohlhaas) die Rappen ja verkaufen wolle; doch dieser, *da in demselben Augenblick ein Windstoß eine ganze Last von Regen und Hagel durchs Tor jagte*, rief, um der Sache ein Ende zu machen; wenn er(=Kohlhaas) die Pferde nicht loslassen will, so schmeißt ihn wieder über den Schlagbaum zurück; und ging ab.<sup>22)</sup>

이는 벤젤의 부하들이 콜하스의 말(Rappen)을 빼앗기 위하여 벤젤에게 許諾을 받아내는 場面이다. 벤젤의 이와 같은 恣意的인 許諾이 바로 이 小説에서는 가장 중요한 劇的 葛藤의 發端이 된다. 그러나 벤젤이 이를 許諾하게 된 것은 그의 恣意的인 性格에도 원인이 있지만, 이텔릭體로 된 부분에서 알 수 있듯이, <偶然히도> 바로 그 때 밀어닥친 <惡天候>에도 원인이 있다고 볼 수 있다. 만일 <惡天候>가 아니었다면 벤젤이 모든 문제를 보다 신중하게 처리할 수도 있지 않았을까 하는 점을 전혀 배제할 수는 없다. 따라서 이 노벨레에서 劇的 葛藤이 된 事件은 必然的으로 발생한 事件이 아니고 偶然性이 介在된 事件이라 할 수

22) Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band II, S. 12.

있다. 그런데 偶然性은 노벨레의 事件의 特徵이다. 이 것은 이 小說이 戯曲과 같은 構造를 지니고 있으면서도 노벨레임을 부정할 수 없는 것 중의 하나이다.

둘째로 狀況에 對處하는 콜하스의 姿勢를 엿볼 수 있는 곳은 여러 군데 있지만 가장 강렬하게 나타난 곳은 아래 인용하는 場面이다.

—Warum willst du dein Haus verkaufen? rief sie(=Lisbeth), indem sie mit einer verstörten Gebärde, aufstand. Der Roßkamm, indem er sie sanft seine Brust drückte, erwiderte: weil ich in einem Lande, liebste Lisbeth, in welchem man mich, in meinen Rechten, nicht schützen will, nicht bleiben mag. Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch!<sup>23)</sup>

콜하스는 자기가 받은 被害의 補償을 法에 호소하였다가 실패하자 보다 적극적으로 對應하기 위하여 家財를 팔기로 결심하고 계약까지 맺는다. 이에 대한 그의 아내의 항의에 답하여 콜하스는 <자기의 權利를 보호받지 못하는 나라에서는 살고 싶지 않다>고 말하며, <짓밟히며 사는 人間보다는 차라리 개가 되고 싶다>고 한다. 이 場面은 무엇을 끝까지 追求하는 콜하스의 性格과 함께 앞으로 전개되는 그의 行動을 이해할 수 있게하는 부분이다.

특히 이 導入部는 自然法에 입각하여 正義와 法的 秩序를 追求하는 콜하스와 트롱카家와의 對立(Spiel und Gegenspiel)에서 트롱카家の 힘이 優位에 있다.

上昇部, 즉 第2幕은 콜하스의 아내가 죽은 다음부터 콜하스가 루터를 만나기까지이다. 이미 導入部에서 法的 호소의 실패와 그의 아내의 죽음이 上昇의 계기를 마련하지만, 콜하스는 여기서 완전히 攻撃的 姿勢로 전환한다.

콜하스는 아내의 葬禮式을 치르고 난 다음 그의 아내의 침대 앞에 엎드려 복수를 결심하고, 트롱카城에 다음과 같은 最後通牒을 보낸다.

Er setzte sich nieder und verfaßte einen Rechtsschluß, in welchem er den Junker Wenzel von Tronka, kraft der ihm angeborenen Macht, verdamnte, die Rappen, die er ihm abgenommen, und auf den Feldern zu Grunde gerichtet, binnen drei Tagen nach Sicht, nach Kohlhaasenbrück zu führen, und in Person in seinen Ställen dick zu füttern.<sup>24)</sup>

여기서 <그에게 타고난 權能에 의하여>란 표현은 콜하스의 自慢心과 함께 그의 認識과 行動이 本能的이고 感情的임을 엿보게 한다. 여하튼 그의 最後通牒에 대해서 응답이 없자 그는 몇몇 하인들과 함께 트롱카城을 공격하고 방화한다. 다음은 달아난 벤젤 폰 트롱카를 추격하여 비텐베르크로 가서 벤젤의 引渡를 요구하며 또 몇 번의 방화를 한다. 콜하스는 벤젤이 라이프찌히로 갔다는 소식을 듣고 다시 그곳을 攻撃하고 또 방화한다. 그리고 그는 자기가 작성한 布告文에서 스스로를 《이 싸움에서 公子의 편을 드는 자들과 온 世上을 뒤

23) Ibid., S. 27.

24) Ibid., S. 31.



엮은 奸計를 불과 같로 罰하기 위하여 온 大天使 미하엘의 代理人<sup>25)</sup>이라고 칭하고, 《뤼첸에 大城, 우리들의 臨時世界政府가 있는 곳에서》<sup>26)</sup>라고 서명하였다. 바로 이때 루터가 이 問題에 개입을 하게 된다. 루터는 콜하스를 비난하는 壁報를 만들어 여러 곳에 부착한다. 이 壁報에서 루터는 콜하스를 《머리끝부터 발끝까지 不法과 不正으로 가득 찬 者》<sup>27)</sup>라고 혹평한다. 콜하스는 이 글을 읽고 큰 衝擊을 받는다. 자기가 가장 존경하는 人物인 루터가 正義와 秩序를 위하여 싸운 자기를 不正과 不法의 化身으로 보았기 때문이다. 그래서 그는 이 글을 두번 세번 읽고 난 다음 루터를 직접 만나러 간다. 여기서 〈上昇〉, 즉 第2幕이 끝남과 동시에 콜하스는 〈작은 世界〉로부터 〈큰 世界〉로 발을 옮기게 된다.

〈上昇〉에서는 트롱카사와의 對立에서 콜하스가 優位에 서게 되며, 또 많은 사람들이 콜하스를 지지한다. 특히 주목할 것은 프라이타크가 그의 「戲曲의 技巧」에서 지적한 바와 같이 콜하스와 對立되는 人物로서 〈導入〉부분에서 등장하지 않은 人物들이 새로 등장한다.<sup>28)</sup>

〈頂點〉, 즉 第3幕은 콜하스가 루터와 만나 對談하는 데서 시작하여 드레스덴法廷에서 死刑宣告를 받기까지이다.

루터는 콜하스와의 긴 對談에서 처음에는 강경한 態度를 취하다가 차차 콜하스의 立場에 어느정도 수긍을 한다. 데니스 다이어 Denys Dyer의 말과 같이 루터와 콜하스는 《서로 다른 見解는 가졌지만 본질적으로 같은 類型의 人間》<sup>29)</sup>이다. 콜하스는 《보다 나은 秩序》<sup>30)</sup>의 실현을 꿈꾸었고, 루터는 宗教改革을 실현했다. 콜하스는 루터와 마찬가지로 權威라는 것을 인정하고 君主에 대한 깊은 존경심을 가졌다. 그러나 콜하스는 國家에 대한 忠誠의 대가로 國家의 法이 자기를 보호해줄 것을 요구했다. 이러한 의미에서 콜하스는 자기가 法の 보호를 못받고 社會에서 《추방당했다 verstoßen》<sup>31)</sup>고 생각하고, 이 점을 특히 루터에게 강조하였다. 클라이스트는 이것을 形式的으로 반영하기 위하여, 이 場面에서 〈verstoßen〉이란 단어를 다섯 行에 다섯 번 사용하고 있다. 이러한 반복에서 클라이스트는 라이트모티브의 技法을 충분히 활용하고 있는 것이다. 그리고 이 단어에는 콜하스가 중요시하는 社會契約의 理念이 具現되어 있다고 볼 수 있다.

콜하스는 루터에게 두 가지 〈要請〉을 한다. 하나는 자기를 赦免하여 드레스덴法廷에서 정당한 裁判을 받을 수 있도록 仲裁하여 줄 것과, 다른 하나는 성찬의 축복을 베풀어 달라는 것이다. 루터는 仲裁의 件은 승낙하지만, 성찬의 축복은 베켈公자를 콜하스가 용서해야 한다는 條件을 붙인다. 그러나 콜하스는 이 條件을 거절한다. 이어서 루터도 성찬의 축복을

25) Ibid., S. 41.

26) Ibid., S. 41.

27) Ibid., S. 42.

28) Vgl. G. Freytag, *Die Technik des Dramas*, S. 174.

29) Denys Dyer, *The Stories of Kleist, A critical study*, London 1977, S. 127.

30) Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band II, S. 41.

31) Ibid., S. 45.

거절한다. 絶對的 正義의 실현을 꿈꾸는 콜하스와 福音主義者인 루터와의 사이에는 결국 극복할 수 없는 한계가 있다고 볼 수 있다.

결국 루터는 콜하스의 첫번째 要請만을 받아들여 작센選帝侯에게 콜하스를 赦免하여 새로운 裁判을 받게 하도록 드레스덴까지 호송해 줄 것을 요구한다. 이상과 같은 내용의 편지를 받은 작센選帝侯는 콜하스의 問題를 놓고 臣下들과 의논을 한 끝에, 이 요구를 받아들인다. 이에 따라서 콜하스와 벤젤 폰 트롱카는 드레스덴으로 오게 된다. 이 부분이 첫번째 轉換點이라고 할 수 있다. 다음은 그동안 행방불명이 된 말(Rappen)을 찾아내는 일이다. 그러나 城앞 장터에서 어렵게 찾아낸 말은 식별하기조차 힘들고 《당장 죽을것 같은 비참한 動物》<sup>32)</sup>로 변해서 어느 廢馬屠殺者의 손에 있었다. 벤젤의 사촌인 쿤쯔 폰 트롱카는 콜하스를 데려다 이 말이 콜하스의 말인지를 확인시킨 후 하인을 시켜 끌고 가도록 하려 하였다. 그러나 그 하인은 《내게 그러한 요구를 하기 전에 이들을 다시 훌륭한 말로 회복시켜야 한다》<sup>33)</sup>고 말하며 쿤쯔의 명령을 거부한다. 이와 같이 두 사람이 다투는 과정에서 뜻하지 않은 불상사가 발생하여 쿤쯔가 부상을 당하게 된다. 이 事件을 계기로 트롱카家와 그 追從者들은 裁判을 지연시키려고 하였으며, 狀況이 콜하스에게 불리한 방향으로 진행된다. 이곳이 두번째의 轉換點이라고 할 수 있으며, 이 때부터 〈上昇〉부분에서 약해졌던 트롱카家의 세력이 다시 優位를 차지하게 된다. 다른 한편으로는 과거 콜하스의 하인이었던 요한 나겔슈미트가 보헤미아 지방의 숲 속에서 도둑들을 모아 놓고 콜하스의 代理人으로 행세하고 있었다. 그러나 그는 부하들을 통솔할 능력이 없었기 때문에, 마침 콜하스가 곤경에 처해 있다는 것을 알고, 콜하스에게 몰래 편지를 보내 그가 모아 놓은 도둑의 무리를 이끌어 줄 것을 요청하였다. 이 편지를 갖고 가던 하인을 우연히 붙들게 된 작센家의 追從者들은 이 하인을 매수하여 콜하스에게 접근시켰으며, 콜하스는 자기가 처해 있는 곤경을 감안하여 나겔슈미트의 요청에 응하는 회답을 한다. 이러한 간계에 빠져서 콜하스는 체포되어 死刑宣告를 받는다. 이것으로 가장 긴 第3幕이 끝나며, 마지막 부분에 있는 나겔슈미트事件으로 인하여 대중의 輿論이 처음으로 콜하스를 떠난다. 그리고 여기서 이미 下降이 시작된다.

轉換, 즉 第4幕은 브란덴부르크選帝侯가 이 問題에 개입하는 데서 시작된다. 브란덴부르크選帝侯는 콜하스가 자기의 百姓임을 내세우며 그의 最終判決을 브란덴부르크法廷에서 내릴 것을 요구한다. 작센王家는 자기들의 내부사정 때문에 이 요구에 응하지만 콜하스의 便紙事件은 자기들이 처리할 수 없기 때문에 皇帝에게 이 事件의 처리를 의뢰한다.

소위 第4幕에서 가장 주목할 부분은 집시女人과 그 女人이 콜하스에게 준 神秘의 주머니에 관한 이야기이다. 이 부분은 콜하스가 지나간 일을 작센選帝侯에게 이야기하는 것으로부터 시작된다. 즉, 콜하스는 자기 부인의 장례식을 치르고 난 다음 날 위터부크 Jüterbock

32) Ibid., S. 60.

33) Ibid., S. 62.

에 있는 장거리에서 한 집시女人으로부터 神秘의 주머니를 받는다. 이 집시女人은 주머니를 주면서 《말장수 콜하스씨, 여기에는 符籙이 들어있습니다. 이것을 잘 보관하십시오. 그러면 이것이 장차 당신의 生命을 구해줄것입니다.》<sup>34)</sup>라고 말하였다. 또 콜하스는 작센選帝侯에게 이 符籙에는 작센王家의 運命에 관한 중요한 豫言이 적혀있다고 말하였다. 그래서 작센選帝侯는 이 神秘의 주머니를 손에 넣으려고 온갖 노력을 다한다. 그는 콜하스에게 주머니를 양도하는 조건으로 自由와 生命을 보장해주겠다고 약속하고, 또 이것이 실패할 때에는 그의 도주를 도와주겠다고까지 하지만 콜하스는 이를 끝까지 거절하고, 오히려 이 주머니를 이용하여 작센王家에게 복수할 것을 결심한다. 여기서 콜하스와 작센王家와의 對立에서 다시 大勢가 역전되어 콜하스가 優位에 서게 된다.

집시女人에 관한 이야기는 그때까지 寫實的으로 진행되어 오던 이 小說에 浪漫的이고도 異質的인 要素를 插入하였다고 생각하기 쉽다. 그러나 패서지 C.E. Passage는 《이 小說에서 이 부분은 全體構造에 필수불가결한 要素》<sup>35)</sup>라고 하고 그 근거를 다음과 같이 말하였다.

The literary symbols—gypsy woman and capsule and prophecy—are, as has been mentioned, unappealing to the modern taste, though vivid enough to Kleist's contemporaries. Their purport, however, remains no doubt awesome. The author conceived of the original isolated act of injustice, the theft of the horses, as a stone dropped into still water: its circles spread infinitely until justice is achieved. From the wronged individual they widen over home, district, province, and empire; they affect every station in life; they are felt beyond the frontier of death; they extend into times of men yet unborn. Justice is a timeless and a universal cause.<sup>36)</sup>

콜하스가 추구하는 正義는 普遍的이고 時代를 超越한 것이기 때문에, 집시女人이 豫言하는 未來의 世界, 죽음을 超越한 世界에까지 그의 追求는 확대된다. 이러한 象徴的 意味를 지니고 있는 집시女人과 그녀가 준 神秘의 주머니를 통하여 콜하스는 힘을 얻어 끝까지 正義의 實現을 위하여 투쟁한다. 이상과 같이 〈轉換〉부분에서는 브란덴브르크選帝侯와 집시女人과 같은 새로운 人物들이 등장하여 事件을 새로운 方向으로 끌고 간다. 일반적으로 〈轉換〉부분에서는 새로운 人物들이 등장하여 事件에 적극적으로 개입하며 또 신속하고 활발한 行動을 전개하는 것이 18세기 G.E. Lessing 이후 獨逸 5幕劇의 특징이다.<sup>37)</sup>

〈終末〉부분, 즉 第5幕은 콜하스가 베르린에 있는 騎士의 監獄에 수감되어 死刑執行을 기다리는 場面에서부터 시작된다. 〈終末〉부분은 〈轉換〉부분의 마지막 줄거리가 그대로 이어지는 것이 일반적 특징이다.<sup>38)</sup> 「미하엘 콜하스」의 경우에도 콜하스의 목에 걸린 神秘의 주머니를 손에 넣으려는 작센選帝侯의 집요한 노력이 계속된다. 그는 한 집시女人을 고용

34) Ibid., S. 83.

35) Charles E. Passage, Michael Kohlhaas: Form Analysis, *Germanic Review* 30, 1955, S. 181.

36) Ibid., S. 190.

37) Vgl. Freytag, Ibid., S. 176.

38) Vgl. Ibid., S. 177.

하여 원래의 집시女人으로 분장시킨 다음 그녀로 하여금 콜하스를 설득하려고까지 하였다. 그러나 그가 고용한 집시女人은 바로 원래의 그 집시女人이었으며, 또 콜하스의 부인 리스벨의 幽靈이었다. 그러나 콜하스는 그녀가 자기 부인의 幽靈이라는 것을 알지 못한다. 오히려 콜하스의 개(犬)가 그녀를 알아보고 꼬리를 흔든다. 이것은 「로카르노의 거지노파」에서 侯爵의 개가 幽靈의 存在를 확인하는 장면과 너무도 유사하다.<sup>39)</sup> 여하튼 그녀는 자기가 온 연유를 설명하고 콜하스에게 그 주머니와 自由와 生命을 바꾸라고 권한다. 그러나 콜하스가 이를 거절하자 모든 것을 그의 運命에 맡기고 떠나버린다.

한편 작센選帝侯는 神秘의 주머니를 손에 넣으려는 그의 모든 노력이 실패하자 콜하스에 대한 그의 소망을 취하해 줄 것을 皇帝에게 요청하지만 皇帝는 자기 영토 내에서 소란을 피웠다는 죄목으로 콜하스에게 死刑을 宣告한다. 콜하스는 이 神秘의 주머니를 이용하여 자기의 生命을 구하기보다는 불공정한 작센選帝侯에게 끝까지 복수할 것을 결심하고 死刑 宣告를 달게 받아들인다. 그는 자기의 死刑執行 날에 작센選帝侯가 참석했다는 소식을 적은 쪽지를 矯導官으로부터 전해 받는다. 그 쪽지에는 <당신의 엘리자벨>이라고 그의 죽은 아내의 이름이 적혀있었다. 그래서 그는 죽은 후에라도 그 神秘의 주머니를 빼앗길까와 執行 전에 주머니 속에 든 쪽지를 꺼내 읽어보고 입에 삼켜버렸다. 한편 콜하스는 죽기 전에 자기가 요구하고 있던 모든 일들이 다 실현되었음을 확인했다. 말(Rappen)은 다시 살지게 되었으며, 그 때까지 자기가 입은 손해는 다 배상이 되었으며, 벤젤 폰 트롱카는 2年刑이 宣告되었다. 그리고 그의 아들들은 騎士가 되었다. 이러한 것들을 확인시킨 다음 브란덴부르크選帝侯가 콜하스에게 《이제 그대는 내게 만족을 하는가?》<sup>40)</sup>하고 물었을 때 콜하스는 《이 世上에서 가장 바라던 바가 실현되었습니다》<sup>41)</sup>라고 대답하였다. 이와 같이 콜하스의 人生은 悲劇적으로 끝났지만 그가 추구하던 正義와 秩序는 實現이 되었다.

#### IV

지금까지 「미하엘 콜하스」의 劇的 構造를 두 가지 觀點에서 고찰하여 보았다. 하나는 이 노벨레의 對立的 構造를 중심으로 검토하고, 다른 하나는 古典的 意味에서의 5幕劇과 같이 구분하여 검토하였다. 前者의 경우는 모든 劇的 小說에 일반적으로 나타날 수 있는 現象이지만, 後者의 경우는 일반적인 現象은 아니다. 또 前者는 素材面에서 본 劇的 構造이고, 後者는 技法上으로 본 劇的 構造이다. 클라이스트의 「미하엘 콜하스」는 위에 언급한 두 가지 構造의 特徵을 다 지니고 있을뿐만 아니라, 엄격한 5幕劇의 構造 속에 중심人物인 콜하스를 뚜렷하게 부각시키기 위하여 다른 人物들은 中心人物에 종속시키고 있다. 그리고 콜

39) Vgl. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band II, S. 197-198.

40) Ibid., S. 102.

41) Ibid., S. 102.

하스는 아리스토텔레스가 그의 「詩學」에서 定義한 비극적 主人公과도 共通點과 差異點을 지니고 있는데, 콜하스라는 人物과 이 作品의 플롯을 보다 正確하게 理解하기 위하여 아리스토텔레스의 定義를 인용해 보면 다음과 같다.

德과 正義에 있어 월등하지는 않으나 惡德과 非行 때문이 아니라, 어떤 過失 때문에 불행에 빠진 인물이 곧 그러한 인물인데, 그는 오이디푸스나 뤼에스테스나 이와 동등한 家門의 저명한 인물들처럼, 큰 명망과 번영을 누리는 자들 가운데 한 사람이어야 한다.<sup>42)</sup>

아리스토텔레스의 비극적 인물과 콜하스를 비교해 보면, 콜하스는 德과 正義에 있어 월등하지 않은 것이 아니라 너무나 월등하며, 貴族家門의 저명한 인물은 아니지만, 큰 명망과 번영을 누리고 있는 普通人物이다. 그리고 또 이 定義를 토대로 하여 「미하엘 콜하스」의 플롯을 대략 정리해 보면, 德과 正義感을 가진 콜하스는 바로 德과 正義感의 과도함——過失<sup>43)</sup>——때문에 큰 犯罪를 저지르게 된다. 따라서 「미하엘 콜하스」는 아리스토텔레스 이래 傳統的인 古典劇의 形式과 特徵을 거의 다 구비하고 있다고 볼 수 있다.

그러나 이러한 劇的 構造와 特徵에도 불구하고 「미하엘 콜하스」는 戲曲이 아니고 노벨레임을 간과해서는 않된다. 또 클라이스트가 왜 이 素材를 戲曲으로 쓰지 않고 小說로 쓰지 않으면 안되었나 하는 점도 생각해야 한다. 우선 이 作品이 戲曲이라면, 여기서 가장 중요한 역할을 하는 라이트모티브인 동시에 物的象徴인 말(Rappen)을 어떻게 처리하느냐 하는 문제이다. 《만일 戲曲에서 이러한 物的象徴을 여러번 등장시키면 우스꽝스러운 효과를 나타낼 것이다.》<sup>44)</sup> 또 〈上昇〉부에서와 같이 많은 인원과 넓은 장소를 무대에 상연한다는 것도 불가능한 일이다. 그리고 콜하스라는 人物을 부각시키면서도 노벨레의 特徵인 事件——偶然的 事件——을 강조하며, 콜하스의 一生은 비극적으로 끝났지만 그의 소망은 다 이루어졌기 때문에 悲劇이라고도 할 수 없다. 끝으로 패찌지의 말을 빌리면 《그는(=Kleist) 새로운 예술形式을 찾고 있었는지도 모른다. 어떻게 古典의 戲曲과 浪漫的 散文을 혼합함으로써 이 作品에 보통이상의 힘을 부여한 것은 사실이다.》<sup>45)</sup>

## 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.

42) Aristoteles(천명회역) : 詩學 · 서울 1983, S. 91.

43) Vgl. Ibid., S. 93-94.

44) Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle*, Bd. I, Düsseldorf 1967, S. 57-58.

45) Charles E. Passage, Michael Kohlhaas, Form Analysis, *Germanic Review* 30, 1955, S. 195.

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 bis 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.
13. C.E. Passage, Michael Kohlhaas: Form Analysis, *Germanic Review* 30, 1955, S. 181-197.
14. Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle*, Bd. I. Düsseldorf 1967.
15. Aristoteles(권병희역) : 詩學 · 서울 1983.

## 《Zusammenfassung》

**Der dramatische Aufbaustil der Novelle Heinrichs von Kleist:  
*Michael Kohlhaas***

**Tae-Ho Shin**

In der vorliegenden Arbeit habe ich die beiden dramatischen Strukturen der Novelle Heinrichs von Kleist, "Michael Kohlhaas", untersucht: die eine Struktur ist die gegensätzliche; die andere diejenige fünfstufige, wie sie in einem Fünf-Akt-Drama im klassischen Sinne zu beobachten ist.

Bei der ersteren gegensätzlichen Struktur sind die Gegenparteien, die im Gegensatz zu Michael Kohlhaas stehen, die Familie Tronka, die von Martin Luther vertretene Kirche und das Kurfürstentum Sachsen, das in der Novelle von dem Kurfürsten von Sachsen vertreten ist. Das Kampfziel von Kohlhaas ist die Verwirklichung des Rechts. Einer der bestimmenden Faktoren des Konfliktes besteht allerdings auch in jenem Charakter von Kohlhaas selbst, auf den auch die Bezeichnung der Hauptfigur zu Beginn der Novelle, „einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten seiner Zeit“, anspielt. Solchen Gegensatz und Konflikt sucht Kohlhaas durch das Amulett der Zigeuner, durch ein romantisches Motiv, zu überwinden.

Andererseits ist die Novelle, "Michael Kohlhaas", in jene fünf Stufen wie in einem klassischen Drama einzuteilen: die Einleitung, die Steigerung, der Höhepunkt, der Umkehr und die Katastrophe. Beachtenswert ist hierbei die Tatsache, daß die Hauptfigur Michael Kohlhaas kein rühmenswürdiger aristokratischer Held im aristotelesschen Sinne ist, sondern ein Bürger als Mensch, der ansehenswert als socher ist.

Trotz all dieser dramatischen Struktur ist und bleibt „Michael Kohlhaas“ aber eine Novelle, also ein Erzählwerk. Dies bestätigt einmal das häufige Auftreten des „Rappen“ als ein Leitmotiv und Dingsymbol der Novelle. Zum andern bezeugt es auch die Tatsache, daß der Zwischenfall, der den eigentlichen Konflikt der Handlung hervorruft, nur in einem Zufall bestanden hat. In dieser Hinsicht kann man wohl von einer neuen Kleistschen Kunstform sprechen, zu welcher Einheit Heinrich von Kleist das klassische Drama und die romantische Prosa zu verschmelzen versucht hat.