

# Schiller의 悲劇 ≪Maria Stuart≫ 研究

尹 世 勳  
(獨文學科 助教)

## 目 次

I 序 論	(1) 建築學的 構造
II 歷史素材의 劇化	(2) Mortimer 와 Maria의 場들
(1) 作家의 構成意圖	(3) Elisabeth의 場들
(2) 素材의 詩化	(4) 三幕 두 女王의 만남
(3) 悲劇的 理念	(5) 五幕 Maria의 죽음
(4) 言語 形式	IV. 結 論
III Handlung의 分析	

## I. 序 論

아리스토텔레스 以後 전통적인 戲曲에서는 주어진 〈形式〉속에 그에 성응하는 〈素材〉가 선택된다. 그리고 劇化家는 이兩者를 결합시켜 劉化한다. 이외 같이 〈形式〉과 〈內容〉에 기반을 둔, 戲曲의 보편적인 構成理論에 있어서는, 時代를 초월하여 존재하는 形式 속에서 단지 素材만이 歷史性을 획득하여 現實化된다. 헤겔은 나아가서 이것들의 관계를 辨證法의 으로 종합하여, 그의 《論理學》에서 形式과 內容의相互關係를 다음과 같이 規定한다 : 〈眞正한 藝術作品은 內容과 形式이 완전히 一致하여 나타나는 그런 것일 뿐이다.〉<sup>1)</sup> 그리고 〈內容과 形式의 絶對的인 관계는…그것들이 상호 交替되는 것이어서 內容은 바로 形式이 내용으로 變化된 것이고, 形式은 內容이 형식으로 變化된 것일 뿐이다.〉<sup>2)</sup> 그래서 셀러의 戲曲은 이와 같은 形式과 內容의 관계가 統一性있게 調和되는 〈古典劇〉의 범주에 속한다.

또한 셀러의 古典劇은 르네상스 시대에 성립된 〈近代劇〉과 離り를 걸이하는데, 이런 점은 다음과 같은 形態로 나타난다. 첫째 內容의인 面을 볼 때, 劇中 人物들은 意志의 主體로서 自由와 束約, 意志와 運命 사이의 대립 속에서 스스로 決定하여 行動한다. 이러한 自律의 行爲는 劉의in 現實性을 획득하며 주위세계와 연관을 맺는다. 이런 과정에서 셀러의 人物들은 철지히 悲劇의인 葛藤속에 빠진다. 이것은 理念과 現實, 自由와 必然性 사이의

1) Hegel Samtliche Werke, Jubilaumsausgabe, Bd. 8, S 303, P. Szondi Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a M Suhrkamp Verlag, 1977, S 10

2) Hegel ebda, S 302, P Szondi ebda, S 10

緊張을 의미하며, 그들은 特히 죽음과 没落이라는 悲劇的인 狀況에 직면하게 된다. 그러나 그들은 그러한 죽음에 의해서 오히려 道德性을 획득하게 된다. 그래서 肉體的인 파멸은 不可抗力의 것일지언정, 反面에 精神의이고 理念의인 勝利를 얻을 수 있다. 이와 같은 生與死의 限界線上에서 바로 <悲劇性>이 表出되는 것이며, 자신의 죽음을 自發的으로 받아들이는 點에 있어서 悲劇的인 偉大性이 나타나는 것이다.

둘째로 形式的인 面을 보면, 이러한 인간들의 상호관계를 言語의으로 표현하는 媒體는 對話(Dialog)이다. 르네상스 時代에 와서 幕(Akt)과 場(Szene)에 의한 構成形式이 定立되면서, 對話는 戲曲의 中要한 構成要素로 간주된다. 그래서 プロローグ, 合唱, 에필로그는 없어지거나 그 本來的 意味를 상실하게 된다. 이러한 對話를 통해 시 創作品은 作家自身과 觀客에 對한 絶對的인 관계를 유지시키고, 偶然性을 배제하면서 因果法則에 依한 <事件進行>을 舞臺에서 실현시킨다. 동시에 그러한 관계를 위해 17 세기에 성립된 <Illusionsbühne> 내지는 <Guckkastenbühne>가 舞臺形式으로서 使用된다. 또한 <時間>은 現在의이며 동시에 절대적인 現在의 連續으로서, 각 場에서 事件의 過去와 未來는 劇自體에 포함시킬 수 없다 <場所> 또한 觀客의 意識과 절대적으로 分離되어 劇의인 場이 되어야 하기 때문에, 심하게 變更되거나 移動될 수 없다.<sup>3)</sup> 이러한 嚴格한 形式은 블린서의 古典主義를 기처 쉴리의 古典劇에 이어지는 이른바 <닫혀진 形式, geschlossene Form>으로理解되는 것이며, 덧붙여 쉐익스피어 史劇의 <열려진 形式, offene Form>과 區別되는 根據가 된다.

이와 같은 前提에서 5幕으로 構成된, 代表의인 獨逸 古典主義 悲劇의 하나인 쉴리의 《마리아·슈투이르트》<sup>4)</sup>가 本研究의 對象이 된다. 또한 研究의 目標는 全體의인 劇의 構成의 觀點에서 作品의 形式과 內容, 素材와 樣式, 그리고 作家의 理念과 演劇論의in 構成原理가 어떻게 調和를 이루어 古典劇의 性格을 갖게 되는지를 규명하는데 있다. 왜니하면 이러한 有機的인 聯繫性을 밝히는 것은 작품의 本質의in 解釋을 위해 매우 중요하기 때문이다. 그래서 一章에서는 歷史素材를 劇化하는데 있어서 重要한 要素들이 되는, 作家의 構成意圖와 素材를 詩化하는 문제, 그리고 悲劇의 理念과 言語形式이 우선적으로 검토된다. 그리고 二章에서는 이와 같은 諸要素들이 統一性을 이루어, 어떻게 作品 속에 용해되어 調和를 이루는지를 밝힌다. 이것을 위해 작품의 全體構造를 <內의인 進行>의 관점에서 먼저 考의하고, 事件進行(Handlung)을 중심으로 하여 重要한 幕과 場들을 분석한다.

## II. 歷史素材의 劇化

쉴리의 古典劇에 나타나는 <형식>과 <내용>의 관계는 매우 다양하다. 그래서 여기서는 쉴리의 演劇論의in 構想이 명확하게 표현되어 있는 그의 書翰과 美學論文 등을 중심으로,

3) Vgl. P. Szondi ebda, S. 14-19.

4) 1799년 6월에 본격적으로 착수되어 1800년 6월에 원성. 6월 14일 바이마르에서 초연.

歴史素材의 劇化 過程에서 생긴 形式과 內容上의 諸問題가 취급된다. 먼저 〈作家의 構成意圖〉에서는 作品의 性格과 形式的인 構造에 관련된 문제가 언급되고, 〈素材의 詩化〉에서는 아리스토텔레스 아래로 문제되어온 歷史의 現實과 詩의 真實 사이의 차이점이 새롭게 극복되어, 월리가 歷史素材를 어떻게 美的으로 形象化시키는가 하는 문제가 검토된다. 그리고 〈悲劇의 理念〉에서는 모티브와 내용에 인관된, 悲劇性과 이것의 극복에 관한 문제가 언급되고, 〈言語 形式〉에서는 美的이고 音樂的인 言語로써 古典主義의 樣式化와 결부된 문제가 취급된다.

### (1) 作家의 構成意圖

월리는 이미 Bauerbach 시절(1783)에 Camden과 Robertson의 마리아 · 슈투이르트에 관한 歷史書를 研究하기 시작했다 《발렌쉬타인》을 완성한 직후, 그는 다시 이러한 歷史的이고 政治的인 素材를 劇的으로 形象化시키고자 한다: 〈그동안 나는 엘리자베드 女王의 統治史에 흰심을 가졌고, 마리아 · 슈투이르트의 審判을 연구하기 시작했다. 몇개의 悲劇的인 主모티브가 나에게 동시에 주어졌고, …… 특히 그것은 狀況의 完全한 叙述에 本質을 둔 에우리피데스的 技法에 적합한 것처럼 보인다. 왜냐하면 나는 모든 政治的인 것과 함께 전체적인 裁判過程을 밀쳐내고, 有罪判決로 이 悲劇을 시작할 수 있는 可能性을 보기 때문이다.〉<sup>5)</sup>

《발렌쉬타인》에서 事件이 극도로 壓縮되었듯이, 에우리피데스의 드라마 技法은 대부분의 사건들을 이미 發生했던 〈過去 이야기, Vorgeschichte〉 속에 압축시켜 서술할 수 있는 가능성을 부여하기 때문에, 劇 자체에서는 단지 3일 동안의 事件進行으로 급격히 不可避한 終末에 이르게 한다. 이런 점은 이 드라마의 一幕에 관련된 說明에서 잘 나타난다: 〈나는 지금 上演에 있어 내 素材의 본래적인 悲劇的 性格에 對해 더욱 확신을 갖게 되었으며, 거기에 특히 사람들이 바로 첫 場面에서 破局을 보고, 그러면서 作品의 事件進行은 파국에서 멀어져가는 것처럼 보이다가, 점점 거기에 가까이 이르게 된다는 점이 부합된다. 아리스토텔레스의 恐怖(Furcht) 역시 결여되지 않고 賦閑(Mitleiden) 또한 발견될 수 있다.〉<sup>6)</sup> 이와 같이 事件進行이 終結部에서 거꾸로 풀려나가는 構成方法은 이미 소포클레스의 《왕 푸스》에서 密度있게 表現된 것이다. 이러한 〈分析的인 悲劇〉의 장점을 월리는 다음과 같이 파악한다: 〈事件進行이 効果的인 계기에서 壓縮되었고, 恐怖와 希望 사이에서 급격히 終末로 재촉해야 한다는 점에서 그것은 이미 本質의 長點을 내포한다.〉<sup>7)</sup>

또한 素材의 悲劇的인 性격은 事件進行의 모순적인 經過에서 명백하게 드러난다. 두 女王을 對面시키려는 레스터의 계책과 그들의 만남, 몰티머의 救出計劃과 佛蘭西人들의 共謀는 마리아의 救援에 대한 希望을 불러일으키면서, 동시에 破滅로 이끌게 된다. 그래서 이

5) Brief an Goethe vom 26. 4. 1799.

6) Brief an Goethe vom 18. 6. 1799.

7) Brief an Goethe vom 11. 6. 1799.

작품에서 의도된, 에우리피네스의 技法과 아리스토텔레스의 要求까지도 충족시키는 悲劇的構成, 거기에 마리아의 죽음을 자연시키면서 동시에 재촉하게 되는 悲劇的인 進行은 이 悲劇의 構造를 엄격하게 <단혁진 形式>으로 만들었다.

## (2) 素材의 詩化(Poetisierung)

먼저 이 作品의 素材와 歷史的인 背景을 간략하게 記述하민 다음과 같다.

Mary Stuart(1542~1587)는 스코트랜드의 James 5세와 불란서의 Guise家의 매리 사이에서 태어났다 6세때부터 이미 불란서 궁정에서 교육을 받으며 성장했고, 후에 불란서의 Francis 2세가 된 왕태자와 16세째 결혼했다. 매혹적인 美를 소유하고 재기 발랄했던 마리아(獨語音)는 궁정의 경박스러움과 허영, 그리고 육체적인 향락으로 피멸을 초래하게 된다 18세때 남편이 죽자 스코트랜드에 돌아왔는데, 이곳은 이미 카톨릭주의와 新敎의 칭교도주의 사이에 심한 정치적인 혼란이 야기되고 있었다. 마리아는 먼 친척인 Darnley와 두번째로 불행한 결혼을 했다 그는 매우 잔혹한 남편이었으며, 그 이듬해인 1566년에 여왕의 정부로 이겨진 그녀의 비서 Rizzio를 살해시킨다. 이것으로 인해 그들의 결혼은 파탄에 이르고, 1567년에 남편을 살해시킨 Bothwell과 결합하게 되어, 그를 살인죄에서 방면시키고 그와 세번째 결혼을 했다. 그래서 1568년 스코트랜드 귀족들의 반란으로 국외로 피신하여 영국에 망명하였으나, Elizabeth 여왕은 Burleigh 세무장관의 권고로 마리아를 체포하여 구금시켰다. 영국의 엘리자베드 여왕이 Henry 8세의庶子라는 이유로, 헨리 7세의 증손인 마리아는 정통의 왕위 계승자로서 영국과 스코트랜드의 여왕임을 주장했고, 그래서 엘리자베드와는 적대관계에 있었기 때문이다.

처음 15년 동안 Shrewsbury 백작의 보호 하에 있다가, 그후에는 더욱 악화된 조건에서 Paulet와 Drudgeon Drury의 새로운 감시를 받았다. 그래서 1586년 9월에 Fortheringhay로 옮겨졌는데, 사전에 모든 문집과 일용품과 금전은 압수당했다 한편 마리아派의 카톨릭 지지자들은 엘리자베드에게 반기를 들어, 1569년에 잉글랜드 북부의 카톨릭 귀족들이 빙團을 일으켰으나 진압당했고, 1570년 교황 Pius 5세는 엘리자베드에게 과문장을 보냈고, 엘리자베드를 제거하고 마리아를 왕위에 앉히려는 여러 번의 구출시도와 모반 끝에, 1586년 Babington에 의한 마지막 구출계획이 실패로 끝나자, 마리아는 그러한 엘리자베드 암살계획에 가담했던 죄로 재판을 받았더 물론 마리아 자신은 조작된 것이라고 선언하였다 그러나 역사가들이 아직도 조작 여부를 가리지 못하는 비밀 書翰에 의해 마리아는 엘리자베드에 대한 음모에 편련되었음이 증명되어 유죄판결을 받았다 의회에서 사형선고는 인준되었으나, 엘리자베드는 오랫동안 주저하다署名하였고, 마리아는 1587년 2월에 처형되었다.<sup>8)</sup>

以上과 같은 素材를 배경으로 하는 이 作品의 敍述形式을 위해 중요한 문제는 바로 歷史的이고 政治的인 要素를 詩的인 形象으로 변형시켜 劇化해야 한다는 점이다. 이와 같은 課題는 《발렌쉬티인》의 素材를 통해서도 提起되었고, 《오를레앙의 처녀》에서는 더욱 명백하게 부각된다. 《발렌쉬티인》에서는 歷史的인 事實들의 劇的인 投入이 현저했고, 歷史的인 발렌쉬티인의 운명에서 적절한 悲劇的인 줄거리를 엮어나가는데 상당한 努力이 경주되었다. 그러나 이러한 <歴史的인 素材와의 詩的인 두쟁><sup>9)</sup>은 이제 또 다른 의미를 갖게 된다. 이미 歷史에서 <悲劇的인 性格>과 演劇的인 効果를 획득할 수 있기 때문에, 劇의 構造의인

8) Vgl Schiller Samtliche Werke, Bd. 2, Munchen Hanser Verlag, 51974, S 1260f.

9) Brief an Goethe vom 19 7 1799,

形式 속에서 주어진 歷史性을 作家의 환타지로 극복하여 새롭게 樣式化하는 要求가 노출된다. 그래서 <환타지에 歷史를 넘어서는 自由를 부여하는 것>과 <歴史로부터 자기에게 詩的으로 이용될 수 있는 모든 것을 섭취하는 것>이 더욱 중요하게 된다.<sup>10)</sup> 동시에 쉴리는 <歴史로부터 일반적인 狀況, 時間, 그리고 人間들만을 취하고, 그밖의 모든 것은 詩的으로 自由롭게 創作해서… 歷史劇과 創作劇의 정점들을 결합시킬 수 있는 中間 種類의 素材><sup>11)</sup>를案出하게 된다.

이와 같은 歷史性과 환타지의 調和에서 作家는 劇的構成을 위해 불가결했던 歷史的인 契機들에 의해 더以上 制約을 받지 않는다. 그래서 作家가 虛構的으로 創作한, 마리아와 레스터의 關係나 假想人物 몰티미, 그리고 두 女王의 만남은 事件進行에서 劇的인 繫張을 高調시키기 위한 <停滯契機, retardierendes Moment><sup>12)</sup>들로서 중요한 役割을 하게되고, 환타지의 自由는 두 女王의 <Vorgeschichte>에 해당하는 수많은 歷史的事實의 引用에서나 登場人物들의 對話, 그리고 宗教的으로 古典主義理念을 韵化시킨 饑悔-場에서 보다 높은 次元으로 展開된다. 나이가서 환타지는 歷史性에서 感覺的인 効果와 益然性을 획득하면서 演出目的을 위한 頎劇性과 밀접히 길부되어, 이 素材의 歷史性을 詩化하고 理念化하는데 本質的인 特性을 부여하게 된다.

### (3) 悲劇的 理念

쉴리에게서 崇高性(das Eihabene)은 그의 劇理論의 중심적인 과제로 간주되며, 거기에 激情性은 美的인 直觀形式으로 부가된다. 그의 崇高論은 물론 칸트의 <動的인 崇高論>에 근거한 것이지만, 쉴리는 이것을 劇藝術에 적용해서 구체화시켰다. 그는 <苦惱하는 自然本能의 故述><sup>13)</sup>에서 <苦惱에 對한 道德的인 對抗의 故述><sup>14)</sup>로 悲劇의 根本法則을 진개시킨다. 또한 道德的인 自我로서 人間의 自律的인 능력은 自然과 自由, 感性과 理性, 感覺的인 快樂과 靈魂의 平和 사이에서 自己決定을 위한 투쟁을 유발한다. 나아가서 <藝術의 궁극 目的은 超感性的인 것의 故述><sup>15)</sup>로 발전되는데, 이것은 感性的인 命運에 예속되지 않는 人間의 自由를 표현하는 것이며, 칸트 以來로 문제가 되어온 <自由의 理念>을敘述하는 것이다. 이것을 위해 情緒의 표현인 파토스가 격렬할수록 崇高한 感動은 深化되고, <모든 파토스에서 感覺은 苦惱를 통해, 精神은 自由를 통해 흥미가 유발되어야 한다.><sup>16)</sup>

10) Vgl. Brief an Goethe vom 19.7. 1799

11) Brief an Goethe vom 20.8. 1799

12) Vgl. Benno von Wiese Friedrich Schiller, Stuttgart J B Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959, S 711. 이 개념은 이미 1797. 4. 19~26일의 Goethe-Schiller의 시신 교환, 《Über epische und dramatische Dichtung》에서 논의되었고, G. Fieytag은 <Moment der letzten Spannung>으로 표시하였다.

13), 14) Schiller: Über das Pathetische, in: Samtliche Werke Bd. 5, S 515.

15) ebda, S. 512.

16) ebda, S. 526

그래서 自然本能의 抑壓과 意志의 自由 사이에서, 그리고 感性과 道德性 사이에서 발생하는 葛藤은 쉴리 悲劇의 고유한 대상이 되고, 悲劇의 崇高한 對象은 고통과 만족을 隨伴하게 된다. 또한 感覺的인 욕구와 죽음에 의해 위협받는 人間의 自由는 <自發的인 意志로 그것에 服從한다.><sup>17)</sup> 그래서 <道徳의으로 形成된 人間만이 완전히 자유롭게 된다.><sup>18)</sup> 나이가서 죽음을 意志의 行爲로 받아들이는 運命의 自己克服은 自由에의 人間의 美的인 教育과 밀접히 결부되고, 美的인 教育의 不足을 崇高性이 보충한다. 美는 人間을 感覺世界에 침착하게 하지만, 崇高性은 더 높은 世界에 對한 表象을 부여하고, <純粹한 Damon><sup>19)</sup>을 위해 공헌한다. 또한 人間은 <그가 변경시킬 수 없는 것을 甘受하고, 救할 수 없는 것은 品位있게 諦念할 줄><sup>20)</sup> 알아야 한다. 그래서 <最高度에 達했을 때 戰慄로서 나타나는 悲痛>과 <歡喜의 頂點에까지 達할 수 있는 喜悅>의 <混合感情>인 崇高性은 悲劇을 통해서 崇高한 感動을 아기하며, 精神的인 自由를 획득하게 한다.<sup>21)</sup>

이와 같은 쉴리의 悲劇理念에 附合하는 중요한 모티브가 이 作品에서 두 군데에 나타난다. 먼저 두 女王이 만나는 場面인데, 여기서 女主人公은 그때까지 決定되지 않은 자신의 運命에 對해 스스로 決定한다. 이러한 意味는 마리아의 道徳的인 犯罪, 즉 外的인 勝利者의 치욕적인 蔑視에 對한 自己克服과 니아가서 生에 對한 단호한 謹念에 있다. 그녀는 人間의 品位를 지키고 정당한 승리를 위해 生命을 포기하는 것이다. 마리아가 극도의 興奮에서 오랫동안 참아온 증오감을 表出하고, 激奮한 正義感에서 英雄의 行爲를 實現하는 것은 悲劇的인 苦惱과 激情性을 유발하는 것이다. 동시에 마리아는 위선자의 가면을 벗기고, 자신의 處刑이明白한 복수의 행위임을 밝힌다. 그래서 <死刑宣告를 받은 者가 道徳의 勝利者가 되는><sup>22)</sup> 쉴리의 모티브를 통해서, 혼갖 拘束과 没落에도 불구하고 자신에게 外的으로 승리하고 부당하게 殺人을 저지르는 엘리자베드에 對해 진정한 승리를 획득하게 된다.

또 하나는 이 作品의 끝부분에 나타난다. <죽음을 覺悟하는 죽음의 內的인 克服><sup>23)</sup>으로서 쉴리 悲劇의 중요한 모티브이며, 이것은 崇高性의 感動을 유발하는 것이다. 그리한 피할 수 없는 運命의 道徳的인 犯罪은 人間이 必然적으로 짐수해야 하는 죽음을 自由行爲로, 그리고 긍정적인 運命으로 변화시킨다. 마리아는 過去의 罪를 懺悔하고, 이러한 自由意志의 行爲로 道徳의 奉獻과 人間의 승리를 얻게된다. 法의 意味에서 不當한 죽음을 통해, 자신의 個人的인 罪를 속죄하는 마리아의 崇高한 信念은 現世의 不正性을 하늘의 正義로,

17), 18) Schiller Über das Erhabene, in Samtliche Werke, Bd. 5, S. 791.

19) ebda, S. 806

20) ebda, S. 805.

21) Vgl. ebda, S. 796

22), 23) H.A. Korff Geist der Goethezeit, Bd. 2, Leipzig Koehler & Amelang Verlag 1962, S. 257.

非道德的인 世界秩序를 道德의인 것으로 贏악한다. 그러므로 마리이는 자신의 政敵에 對해시 뿐만 아니라, 자신의 運命에 對해서도 승리하는 것이다.

#### (4) 言語 形式

抒情的이고 音樂的인 이 작품의 言語는 歷史素材를 詩化하고 悲劇 理念을 醇化하기 위한 形式으로 간주된다. 그것은 抑揚格(Jambus)의 五腳 無韻詩行(Blankvers)으로서, 이러한 詩行은 이미 헤익스피어나 괴테의 희곡에서도 널리 使用된 것이고, 기타 英國이니 獨逸의 다른 戲曲들에서도 通用되어온 詩行이다. 이것은 대부분의 對話 장면에서 사용되는데 꼬르네이유와 라신느 같은 불란시 古典主義 劇作家의 言語처럼 매우 장중하고 우아한 宮廷風의 고전형태를 취한다.

그리고 劇的인 繁張이 고조되거나 情趣를 強하게 풍기는 場面들에서 脚韻(Endreim)은 세로운 意味를 갖게된다. 헤익스피어의 戲曲에서처럼 단순히 2개 또는 4개의 마지막 Blankvers들이 매우 重要한 幕의 終結部에서 韵을 맞추는 정도가 아니다. 《발렌슈타인》에서도 脚韻은 그런 정도에 국한되었었다. 그러나 여기서는 脚韻이 場 안에서도 나타난다. 그것은 精巧하게 배열되어 感動的인 全體의 事件進行 속에 용해된다. 2幕 6場의 몰티미의 獨白에서 抱擁韻(umarmender Reim)은 소네트(Sonett)式으로 Quartett(포옹운의 四行聯)들을 区分한다. 또한 3幕 6場에서 감격한 몰티미는 八行聯의 Stanze風으로 마리아를 격려한다. 또한 3幕 1場의 公園에서의 場面은 交叉韻(Kreuzreim)과 포옹운이 가장 현저하게 나타난다. 유모 캐네디의 韵이 안맞는 Blankvers들 사이에서 마리아의 感興에 넘치고 拍子가 맞는 여러 개의 節들은 抑韻되어 매우 音樂的이다. 이것들은 對話라기 보다는 아리아와 레시타티브가 서로 對比되는 二重唱의 效果를 내며, 이러한 오페라의 要素는 悲劇에 있어서 醇化된 分위기의 演劇의in 效果를 뒷받침한다. 그래서 《오를레앙의 처녀》에서 더욱明白하게 부각되는 그러한 〈脚韻音樂, Reimmusik<sup>24)</sup>은 動的인 리듬과 詩的인 旋律을 타고 相異한 韵律과 節形式에서, 그리고 劇的인 레시타티브와 抒情的인 아리아의 交叉에서 演劇舞臺를 오페라의in 華麗함으로 기득차게 한다.

나아가서 월러는 이 作品에서 〈韻律上의 더 큰 自由 또는 多樣性을 利用하기 시작한다. … 이러한 변화는 희랍 作品들에도 들어 있으며, 사람들은 모든 것에 觀衆을 익숙시키도록 해야 한다.〉<sup>25)</sup>고 말하기에 이른다. 운율에 있어서의 더 큰 多樣性은 희락 悲劇의 規範의in 價值에 接近하는 同時に 古典劇의 典型과는 또 다른 새로운 要求를 드러낸다. 〈모든 것에 觀衆을 익숙시켜야 한다〉는 主張은 形式的인 變화와 함께 그와 괴테가 바이마르 劇場의 公演 様式과 결부시켰던 藝術教育論의in 課題와 연관된다. 그래서 이 作品의 言語 形式은 순수

24) Thomas Mann: Versuch über Schiller, Berlin Fischer Verlag, 1955, S. 61.

25) Brief an Goethe vom 3.9. 1799

한 美的인 雰圍氣 묘사에 기여할 뿐만 아니라, 고전적인 희랍·로마의 藝術性을 넘어서서 새로운 演劇論의 美的 教育思想에까지 확대되는 것이다.<sup>26)</sup>

### III. Handlung의 分析

#### (1) 建築學的 構造

이 悲劇은 쇠러의 다른 희곡들보다도 가장 엄격한 建築學的 構成原則(tektonisches Aufbau-prinzip)에 의해 주도면밀하게 짜여져 있다. 이리한 五幕劇의 形式的인 構造에 對해서는 G. Freytag의 規範的인 드라마 理論에서 體系化된 바다. 그래서 Wiese는 이러한 形式的인 觀點에서나 두 女王에게 대칭적으로 할당된 幕들에서, 空間的이고 時間的인 事件進行의 密度있는 壓縮性에서, 또는 人物들의 強力한 意志의 緊張과 地上的인 것을 떨쳐버리는 信仰의 파토스에서 이 作品은 웨일스피어의 戲曲보다는 불란시 悲劇과 바로크의 英雄主義 대지의 宗教的인 祈教者劇에 더욱 가깝다는 점을 지적한다.<sup>27)</sup>

그리고 全體的인 時間 構成은 《발렌슈타인》처럼 간결하게 進行되지만, 1幕이 약간 불분명하다. 2·3·4幕은 모두 同一한 날에 일어나고, 5幕은 바로 다음날 아침에 發生한다. 거기서 엘리지베드의 마지막 場面들은 이날 오후쯤으로 추측된다. 그래서 대개적으로 全體的인 事件은 3일 동안의 입축된 時間 속에서 發生하게 되고, 場所 또한 포터링헤이와 웨스트민스터의 두 곳에 局限되어 交替되면서 나타난다.

1幕은 發端部(Einleitung, Exposition)로서 分析的으로 全體的인 過去의 事件들을 叙述하면서, 동시에 마리아에 대한 死刑宣告의 긴박한 순간에서 입축되어 처리된다. 마리아는 폴리트에게 엘리지베드와의 면담을 요청하는 편지를 그녀에게 傳해달라고 조른다. 이러한 所望의 實現은 나중에 運命的인 것으로 나타나게 된다. 그리고 〈誘發的 계기, erregendes Moment〉로서 몰티미가 갑자기 登場하여,<sup>28)</sup> 마리아에게 시형선고에 대한 소식을 처음으로 알리면서 그녀의 救出에 對한 希望과 期待感을 갖게 한다. 마리아는 그를 레스터와 손잡게 하는데, 이것 또한 後에 몰티미의 계획뿐만 아니라 그 자신까지도 危險 속에 빠지는 결괴를 초래한다.

또한 스코트랜드의 키틀리가 女王과 잉글랜드의 프로네스탄트가 女王의 羣權鬭爭과 裁判過程의 牵複한 法的 狀態, 그리고 英國에서의 罪名目에는 완전히 해당되지 않는 마리아의 無罪性과 그녀의 明종과 汚點으로 점철된 罪많은 過去가 說明된다. 마리아는 그러면서 1幕을 完全히 지배한다. 그녀는 無告한 희생물로서 權力を 빼앗기고 肉體的인 苦痛을 당하지

26) Vgl. Gerhard Storz Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart E Klett Verlag, 1959, S 340.

27) Vgl. B v Wiese: Friedrich Schiller, S 713

28) Vgl. Gustav Freytag Die Technik des Dramas, Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. S. 108.

만 女王으로서의 威嚴을 지키고 品位있게 處身한다.

2幕은 上昇部(Steigerung)로서 1막과 대조를 이루면서 權力의 頂上에 군림하는 엘리자베드에게 할당된다. 3場에서 엘리자베드 女王의 주위에 베일레이, 탈보트 그리고 레스터一세臣下가 모여서 마리아에 對한 각기 相異한 政治的 見解를 表明한다. 베일레이 장관은 非人間的인 冷漠한 國家利益을 내세워, 불란서와 동맹을 맺고 마리아를 즉시 處刑할 것을 촉구한다. 탈보트 백작은 영국과 女王의 名譽를 더럽히는 行爲에 對해 경고하고, 재판과정의 不當性을 지적하면서 마리아에게 자비를 베풀라고 말한다. 그리고 레스터 백작은 術策과 奸計의 교활성, 님이 가서 狀況의 변화에 민첩하게 適應하는 機會主義的인 性格을 드러낸다.

다음에 폴리트는 엘리자베드에게 마리아의 편지를 전달하지만, 위선적인 女王은 오히려 몰티머를 利用해서 마리아를 暗殺시키려는 음험한 계획을 꾸민다. 그리고 그녀를 교묘하게 說得해서 두 敵對者の 會合을 마련하려는 레스터의 교활한 着想은 事件進行에 緊張을 고조시키면서 葛藤을 啓起한다.

3막은 急轉(Peripetie)을 수반하는 頂點(Hohepunkt)에 해당된다. 그러나 <內的인 進行>에서 보다 本質的인 頂點에 관해서는 다음에 언급될 것이다. 첫 場에서 마리아는 獨白調의 對話를 통해 희랍劇의 파토스-場처럼 高揚되고 抒情的인 분위기를 차이낸다. 그리고 4막에서 레스터에 의해 유도된 두 女王의 만남이 이루어진다. 이들의 激烈한 論爭은 <悲劇的 契機, tragisches Moment><sup>29)</sup>로서 急轉을 유발한다. 여기서 마리아의 狀況은 더욱 絶望的인 것으로 변모한다. 마리아는 엘리자베드의 惡意에 찬 모욕을 당하면서 마음에 깊은 심처를 잃는다. 그러나 그녀는 둘연히 態度를 바꾸어 激情的인 怨怒 속에서 엘리자베드에게 굴욕적인 耻辱을 느끼게 한다. 마리아는 위풍당당하게 女王으로서의 品位를 지키면서, 自由意志에 의한 죽음의 선택으로 自己破滅을 초래한다. 그후의 몰티머의 謔辭와 激情的인 求愛는 오히려 그녀를 不安하게 만들고, 몰티머의 同盟者들이 謀反을 試圖하여 마리아의 救出에 對한 일밀의 可能性을 갖게 하지만, 이것 또한 수포로 돌아가고 만다.

4막은 下降部(Fall)로서 事件進行은 急速度로 反轉된다. 이 막은 다시 한번 엘리자베드에게 完全히 할당되는데, 結果的으로 破局에 치닫는 事件들의 연속이다. 마리아와 레스터의 비밀스런 共謀는 폭로되고, 몰티머는 레스터의 배반으로 自殺하고 만다. 自身만을 救하려는 레스터의 策略과 더욱 強力한 영향력을 行使하게 된 베일레이의 態度에서 이제 마리아의 죽음은 충분히豫見될 수 있다. 탈보트의 간절한 忠告에도 불구하고 엘리자베드는 사형선고장에 署名한다. 그러나 10場의 獨白에서 이러한 最終的인 決定에 대한 그녀 性格의 不分明한 애매성이 노출된다. 교만하고 權謀術數에 能한 엘리자베드에게서 人間의 어두운 本性이 나타나고, 너무가 그녀의 行爲에 對한 決定을 가련한 祕書 데이비슨에게 미루려고

29) ebda, S. 114f.

할 때, 그녀의 精神的 狀態는 极심한 蹤踏와 動搖 사이에서 방황한다. 결국 사형선고장은 가혹한 베일레이의 손에 들어가고, 悲劇的인 마리아의 몰락은 확실해진다.

5幕은 終結部(Losung, Katastrophe)로서 매우 注目할만한 곳이다. 왜냐하면 이 作品의 엄격한 構成形式 속에서 內的인 事件進行과 관련을 맺는 頂點의 移動이 발견되기 때문이다. 이러한 轉移는 물론 事件의 展開過程에서 긴장감을 높추는 위험성을 지닐 수도 있다. 그래서 Korff는 全體的인 主모티브가 明白하게 되는 상황내지는 行爲의 契機로서 두 女王이 만나는 場을 경점으로 본다.<sup>30)</sup> 심지어 Freytag은 主主人公인 마리아는 事件進行의 背後에 위치하고, 相對役인 엘리자베드가 中心人物이라고 말하면서, 마리아의 죽음을 에피소드의 상황의 破局으로, 그리고 그녀의 참회는 작은 上昇을 획득하는 것으로 설명한다.<sup>31)</sup> 이것은 마리아가 受動的으로 苦痛을 당하는 人物로서 아무런 抵抗力이 없기 때문에, 엘리자베드의 能動性을 강조하는 것이다.

그러니 이러한 見解들은 外의in構造의 축면에서 可能한 것이고, 全體的인 事件進行 속에서는 마리아의 죽음을 頂點으로 보아야 할 것이다. 그래서 Wiese는 <죽음만이 올바른 理解의 열쇠>라고 밀힌다.<sup>32)</sup> 이미 說明되었듯이 실려는 이 드라마의 첫 場面에서 破局을 보게 된다고 했고, 여기서부터 모든 事件進行은 마리아의 救出에 對한 虛偽的인 기대감을 유발하면서, 結局은 그녀의 죽음에 도달하게 된다. 이러한 마리아의 죽음을 向한 全體的인 悲劇的 進行 外에, 참회를 통해 자신의 罪를 過去를 賞罪하고, 죽음을 통해 더 높은 自由를 획득하는 崇高性 또한 強調되어야 한다. 이것은 엄격한 構造 속에서의 세로운 變形이며, 素材를 詩化한 부분들에 의해 얻어진 것이다. 그리고 마리아의 處刑後 罪名이 날조된 것으로 득로되고, 성급한 死刑執行의 責任이 테이비슨과 베일레이에게 돌아가 각각 김금되고 추방된다. 탈보트마저 엘리자베드 곁을 떠나고, 레스터는 이미 불란시로 逃走했다. 결국 勝者 아닌 敗者로서 엘리자베드는 孤立되고 만다.

## (2) Mortimer와 Maria의 場들

몰티미는 실려가 虛構的으로 꾸민 유일한 人物이며, 마리아를 중심으로 한 사건진행에서 중요한 雖을 차지한다. 이들의 對話 場面은 두 곳에서 나타나는데 처음은 1幕: 6場에서이다. 몰디미의 첫 登場은 그의 로마-이이기를 통해서 매우 色다른 效果를 일으킨다. 이것은 激情的인 信仰告白으로서 그의 로마 體驗은 劇的인 聯關을 걸어하고, 舞臺에서의 進行을 중단시키는 것처럼 보인다. 또한 마리아가 그를 신뢰하게 되는 契機는 단지 그가 전달하는 카르디날의 쪽지에 근거하고, 이러한 信賴도 그의 카톨릭으로의 改宗과 教皇의 미시에 관한 獨白的인 告白보다도, 카르디날과 스코트랜드의 불란시 망명자들의 마리아 救出 決意에

30) Vgl. H A Korff Geist der Goethezeit, Bd. 2, S 256.

31) Vgl. G Freytag. Die Technik des Dramas, S. 177

32) Vgl. B v Wiese. Friedrich Schiller, S 719

대한 傳言들에 의해 더 잘 이루어진다.

그래서 로마-이야기는 이 作品의 古典主義的인 樣式과 그러한 分위기 묘사의 形式的 觀點에서 理解되어야 한다. 古代 로마의 기념비적인 藝術性에 대한 감탄과 베드로 聖堂의 정엄하고 친란한 宗教性에 대한陶醉, 그리고 장엄미사를 집전하는 교황을 통해, 카톨릭 教會에 대한 崇高性이 獨白調의 친사와 앞서 언급된 오페라의 아리아風으로 고백된다. 이러한 카톨릭的인 분위기는 불란서에서 亡命生活을 하는 스코트랜드人们的 精神과 예술會活動에 연결되어, 全體의 構成 속에서 關聯을 맺게된다. 특히 이들 마리아派의 카톨릭 教徒들은 엘리자베드 편에서 보면, 敵對的인 음모와 策動으로 자신의 王權을 위협하는 者들이다. 그래서 이들의 活動에 관한 報告는 이 劇의 歷史的이고 政治的인 狀況과 결부되어, 作家의 想像力에 의해 劇的인 合目的性으로 압축된다. 여기에서 事件進行과의 不確實한 듯한 단절성은 해명될 수 있다.

또한 이 場에서 마리아에게 처음으로 傳해지는 有罪判決의 선고는 <잉태한 계기, pragnantes Moment><sup>33)</sup>로서 4幕의 끝에서 엘리자베드의 署名으로 確定될 때까지 事件進行에 결정적인 역할을 한다. 이것은 이 作品에 앞서 일어났던 事件들과 관련을 맺으면서, 앞으로 있을 몰티머의 구출계획과 베일레이의 死刑執行에 대한 强要 사이에서 팽팽한 繫張을 아기시키고, 對立的인 관계로서 미리아의 죽음에 대한 必然性을 前題하게 된다.

그리고 몰티머와 마리아의 場에서 문제되는 것은 마리아의 性格에 관한 셀러의 說明이다: <너의 마리아는 軟弱한 分위기를 유발하지 않을 것이다, 그것은 나의 의도가 아니니. 나는 그녀를 항상 感性的인 存在(ein physisches Wesen)로 간주할 것이다, 激情性은 개별적이고 개인적인 同情보다는 오히려 보편적인 깊은 感動이어야 한다. 그녀는 愛情을 느끼거나 자극하지 않는다. 그녀의 運命은 단지 激烈한 苦惱을 경험하고 유발하는 것이다. 但凡 만이 그녀를 위해 애정을 느낀다.><sup>34)</sup> 이와 같은 作家의 의도는 主人公(마리아)과 相對役(엘리자베드)間의 균형을 의미하는 것으로서, 非同情的인 상대역에 反해 주인공을 일방적으로 동경하고 펜드는 것을 拒否한다. 그래서 마리아는 形而下學의이고 感性的인 存在로 制限되어야 했다.

그러나 이러한 마리아의 感覺的인 本性은 단순히 그녀의 화려했던 青春時節과 친밀했던過去의 이야기 속에서, 즉 감옥 생활에서 느끼는 그녀의 自責과 익의에 친 敵들의 비방에서 說明될 뿐이니. 오히려 마리아는 무대에서 苦惱를 통해 酒化되고 女王다운 品位를 유지한다. 이러한 마리아의 모습에서 몰티머는 <애정>과 <격렬한 고뇌> 사이의 對立을 아기한다. 이러한 기능을 위해 마리아의 아름다움은 비록 충분하게 叙述되지는 않지만, 그녀의 肖像에 대한 몰티머의 매료된 印象에서, 그리고 실제 對面에서 느끼는 喬혹적인 感動에서

33) Vgl. Emil Staiger Friedrich Schiller, Zurich: Atlantis Verlag, 1967, S. 339f.

34) Brief an Goethe vom 18. 6. 1799

愛情은 作家의 意圖에 反하여 유발되기 시작한다. 그러나 激烈한 苦惱는 그의 劇的 性格의 本質的 要素로서 충분히 아기된다.

이들이 두번째로 민나는 곳은 3幕 6場이다. 여기서 마리아가 〈感性的인 存在〉로서 경험해야 하는 격렬한 고뇌는 매우 明白하게 드러난다. 몰티머의 사랑 역시 그녀를 당혹하게 만들 정도로 매우 狂的으로 된다. 또한 同盟者들과의 謀反 決議를 통해 殺人과 暴力を 써서 리도 그녀를 救出하려는 몰티머의 狂暴性에 의해, 매우 激烈한 地上的인 激情이 일깨워져서 마리아는 유모 캐네디에게 다음과 같이 간청한다.

O Hanna! Rette mich aus seinen Händen!  
Wo find ich Ärmste einen Zufluchtsoit?  
Zu welchem Heilgen soll ich mich wenden?  
Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord (V. 2594ff)

그래서 마리아가 추구했던 現世的인 享樂과 幸福은 이제 神聖한 피난처를 갈망하는 새로운局面으로 접어든다. 이것은 5幕에서 實現되는 最後의 변화, 즉 죽음을 통한 絶對的인 自由의 획득에 필수적인 진체가 된다. 캐네디의 말에 의하면 이런 變化는 갑자기 이루어지는 것이다.

Man lost sich nicht allmählich von dem Leben!  
Mit einem Mal, schnell augenblicklich muß  
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem  
Und Ewigem, und Gott gewahrt meiner Lady  
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung  
Zurückzustoßen mit entschloßner Seele,  
Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen (V. 3402ff)

이런 김에서 이 場은 感性的이었던 마리아가 崇高한 영혼과 永遠性을 획득하고, 地上的인 希望을 멀쳐버리는 道德的이고 超感性的인 存在로 發展하는 계기가 된다.

結局 이들의 場에서 중요하게 파악되어야 할 것은 전개적인 事件進行 속에 密接히 연관되는 몰티머의 役割이다. 그는 레스터만큼 어떤 決定的인 行爲를 위한 誘因을 갖고 있지는 않지만, 絶望과 希望의 悲劇的인 교착상태를深化시키고, 激烈한 苦惱를 통해 퍼토스를 아기한다. 그래서 그의 行爲의 틱월한 能動性은 이 作品의 基底에 지속적으로 나타나는 意圖와 結果의 모순성에서 理解될 수 있고, 이러한 矛盾은 緊張感을 확대시켜 生動感에 넘치는 舞臺效果를 일으키면서 悲劇的 進行을 촉진시키는 重要的 동기가 된다.

### (3) Elisabeth의 場들

몰티머의 救出意圖가 경반의 結果를 초래하는 모순적인 悲劇的 進行에 관계되듯이, 이

려한 矛盾性(die Parodoxie)은 엘리자베드에서 더욱 明白하게 부각된다. 그녀의 蹊踏와 動搖는 극심한 갈등과 긴장을 촉진시키는데, 이점은 발렌슈타인과 매우 흡사하다. 엘리자베드는 마리아의 죽음을 要求하면서도 世上의 나쁜 評判을 두려워한다. 그래서 발렌슈타인처럼 自身이 直接 行하지 않는, 즉 他人을 통한 行爲의 結實을 願한다. 이것은 몰티머를 책동하여 마리아를 암살시키려는 사악한 奸計로 나타난다. 자신의 政敵인 마리아의 處刑은 불가피한 것이지만, 엘리자베드는 與論에 對한 不安 때문에 주지하였다. 그래서 2幕 5場에서 그녀가 案出해낸 개책은 〈暗殺〉이라는 보다 강력한 형태로 나타난다. 엘리자베드는 먼저 死刑執行에 대한 두려움을 토로한다.

Es muß vollzogen werden, Mortimer!  
Und ich muß die Vollziehung anbefehlen.  
Mich immer trifft der Haß der Tat. Ich muß  
Sie eingestehen, und kann den Schein nicht retten. (V. 1595ff)

그리고는 마리아의 암살에 대한 자신의 개입이 영원히 숨겨지도록 당부하면서 몰티머를 부추긴다. 이러한 暗殺企圖는 이미 清教徒의인 폴리트에게서 일차로 拒絕당했던 것이다. 마찬가지로 忠誠을 가진한 謀反人에 의해 엘리자베드의 意圖는 좌절된다.

또한 〈道德〉과 〈正意〉로 기장한 假善의인 女王의 矛盾性은 허탈한 상대에서의 欢息과 署名하기 前의 끝없는 動搖에서 더욱明白해진다. 그래서 4幕 10場은 《햄리트》의 獨白에는 못 미치지만, 事件進行을 위한 重大한 決定이 葛藤의 狀況 속에 삽입되는 〈劇的인 獨白<sup>35)</sup>으로서 重要한 意味를 갖게 된다. 이것은 앞서 몰티머와 마리아의 〈抒情의인 獨白<sup>36)</sup>과 더불어 이 劇의 全體의인 對話 形式 속에서 독특한 위치를 차지하게 된다. 먼저 엘리자베드는 자신이 감당하기에는 너무도 큰 부담 때문에 不安해하고 괴로워한다.

O Sklaverei des Velksdienst! Schmähliche  
Knechtschaft-Wie bin ichs mude, diesem Gotzen  
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!  
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn! (V. 3190ff)

그리고는 자신의 行爲에 對한 合理性과 法則을 찾게 되는데, 이것은 마리아를 除去하는 것이 단순한 猜忌와 절두에 가득친 陰謀家로서가 아니라, 스코트랜드의 마리아로부터 끊임없이 王權의 도전을 위협받는 女王으로서의 政治的인 狀況과 결부된다. 즉 正義와 暴政 사이에서 完全히 혼돈된 엘리자베드의 心的 狀態, 國政과 여론에 대한 결지한 예측, 로마 教皇의 저주스런 波瀾, 그리고 마리아의 송배자들로부터 계속되는 生命의 위협과 영국에 對抗

35), 36) Wolfgang Kayser Das Sprachliche Kunstwerk, Bern Francke Verlag, 11969, S 200.

하기 위해 전쟁준비를 마친 스페인 함대가 그것이다. 또한 個人的으로는 헨리 8세의 庶子로서 더러운 出生의 오점을 감추려는 所望에서 엘리자베드는 결국 사형선고장에 署名하고 만다.

그 다음의 엘리자베드와 레이비슨의 場(IV, 11)에서 그녀는 女王다운 威嚴을 잃고 極度의 주저와 동요 사이에서 갈등을 빚는다. 이 場은 舞臺效果를 위해서도 簡潔한 構成의 압축으로 탁월한 演劇性을 획득하는데, 여기서 엘리자베드의 矛盾性은 풍자적인 아이리니를 유발하면서 결정에 달한다.

또한 모순적인 결과는 마리아의 處刑後 다시 헌법 強力하게 나타나, 漸層的으로 事件進行에 高度의 悲劇的인 效果를 불러일으키는데 그 機能을 다한다. 政敵이 제거되어 이제는 正當한 女王으로 군림할 수 있게된 엘리자베드에게 남는 것은 폐배감과 孤立뿐이다. 이미 犯人을 위탁받은 몰디머는 그녀를 배반했고, 충애를 받은 페스터는 마리아를 사랑했으며 끝내는 불린서로 도주한다. 자신에게 철저히 忠誠을 다했던 비얼레이까지도 추방시키고, 자신의 목숨을 구해주었던 탈보트마저 마리아의 死刑宣告가 強要된 虛偽陳述에 근거한 造作된 것임을 폭로하고, <당신의 高貴한 部分은 구원할 수 없었다>고 말하면서 떠난다. 더 구나 마리아의 죽음으로 犠牲者는 超越의in 自由와 崇高한 영혼의 醇化에 도달하는 반면, 加害者는 道德의in 價値轉落과 혹독한 굴욕만을 느끼게 된다.

그러면서도 엘리자베드의 不安과 恐怖는 끝내 제거될 수 없을 것이라는 事實을, 치청된 마리아가 훨씬 더 무서울 것이라고 말하는 탈보트의 忠告에서 엿볼 수 있다.

Sie wird

Vom Grab erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,  
Ein Rachegeist in deinem Reich herumgehen,  
Und deines Volkes Herzen von dir wenden.  
Jetzt haßt der Brite die Gefürchtete,  
Er wird sie rachen, wenn sie nicht mehr ist. (V. 3117ff)

여기서 〈復讐〉라는 말은 엘리자베드의 內面的인 破滅을 암시하는 것이며, 결국은 그녀의 正義 또한 暴力으로 頽倒되고 恐怖 역시 獨り으로 극복될 수 없게 된다.

여기에 덧붙여서 事件進行의 한 形式으로 이 作品의 基底에서 반복되는, 그러한 矛盾性은 페스터에게서도 잘 나타난다. 그의 儂柔不斷은 자신의 利益만을 고려하고 狀況의 變化에 따라 적절히 適應하는 교활한 變節性에 기인한다. 마리아와의 비밀 관계가 노출되지, 몰디미에게 責任을 전가하고 자신의 救濟에만 골몰하던 그도 결국은 마리아의 處刑 순간에 극도의 呵責과 內面的인 罪愆을 느끼면서 비침한 심횡에 치하게 된다.

#### (4) 三幕： 두 女王의 만남

이 作品의 3幕에서 펼쳐지는 두 女王의 만남을 虛構的인 想像力에 의해 매우 劇的으로 展開시키면서, 1·2幕의 對立狀態를 변증법적으로 인관시켜 매우 重要한局面을 유도한다. 作家는 이들의 激烈한 舌戰의 場(Ⅲ, 4)에 편해 다음과 같이 說明한다 : <나는 事件進行을 두 女王이 만나는 場에까지 이끌었다. 그 성황은 그 자체에 있어 道德的으로 不可能하다. 나는 그것을 可能하게 만드는데 성공하기를 매우 갈망한다.><sup>37)</sup> 그 자신이 이러한 場面은 <道德的으로 不可能>하더고 말하지만, 이 場과 함께 그 다음의 場들(7, 8場)에서 단지 報告만 되는 엘리자베드에 대한 殺害企圖가 急轉의 強力한 効果를 일으킨다. 마리아를 求하기 위해 마련된 이들의 만남이 그와는 반대로 破局에 이르는 反轉의 契機로 변형된 것은 劇的構成의 技法에 관한 문제이기도 하다.

그래서 觀眾에게 反感을 일으킬 정도로 無分別하고 지독히 感情的인 이들의 말다툼—엘리자베드의 혹독하고 냉랭한 경멸과 극도로 분노한 마리아의 비난—을 詩的인 形態로 <可能하게> 만드는 것이 作家의 課題였다. 이런 意味에서 劇的인 生命力과 치밀한 構成의 經濟性, 나이가서 이 場의 演劇論的인 形式에 중요한 價值가 부여될 수 있고, 이것은 文學 作品의 고유한 存在樣式과 견부된다.

이 편지에 대한 답장에서 피테는 이렇게 밝힌다 : <狀況에 관계되는 한, … 그것은 浪漫的인 것에 속한다. 우리 現代人은 지금 이러한 精神에서 피할 수 없기 때문에, 蓋然性이 어느 정도 얹어질 수 있다면, 우리는 그것이 잘 발현되도록 해야 한다. 그러나 분명히 당신은 그 이상의 것을 했다.> 이것은 Storz가 지적하듯이, 作家의 의도를 잘 理解함 表現으로서 浪漫的인 現代性은 樣式的인 面에서 古典的인 單純性과 明白性에서의 일탈을 암시하는 것이다.<sup>38)</sup> 이러한 관계는 《오를레앙의 처녀》에서 <浪漫的悲劇>으로 發展되어 더욱 복잡하게 나타난다.

또한 이 場은 事件進行의 측면에서 보면, 이 悲劇의 매우 核心的인 要諦가 발견되는 곳이다. 두 女王이 지극히 女性的으로 다투고, 더구나 그들에게서 사랑을 받는 레스터의 面前에서 그들의 弱點이 노출될수록, 그것은 동시에 支配欲求를 포기하거나 또는 강화하는 두 女王의 政治的인 論爭으로 변모한다. 마리아는 침착하게 모든 것을 諦念하고 자신의 王權에 대한 合法的인 權利를 포기한다. 그러면서도 이러한 만남의 不幸한 結果를 이미豫見하고 있었다.

Ach mein Verderben hab ich mir eifleht,  
Und mir zum Fluche wird mein Flehn erhort!<sup>1</sup> (V 2198f)

그러나 엘리자베드는 지나치게 人間的으로 멀시하고 마리아의 수치스런 過去를 訪謗하면

37) Brief an Goethe vom 3.9. 1799

38) Vgl. G. Storz Der Dichter Friedrich Schiller, S. 339.

시 칼육을 느끼게 한다. 이미 자신을 방어 할 수 없는 마리아는 사실상 英國의 王冠을 위협하는 존재가 될 수 없으며, 오히려 엘리자베드에게 雅量을 긴 칭하는 연약한 입장이니. 그러나 엘리자베드의 모욕은 이제 마리아의 美貌에 대한 악의적인 疾視에서 極에 달한다.

Fuwahl! Der Ruhm wai wohlfeil zu erlangen,  
Es kostet nichts, die allgemeine Schonheit  
Zu sein, als die gemeine sein fur alle! (V. 2416ff)

여기서 事態는 둘변힌다. 마리아는 怨怒로 불타오르면서 디시금 女王의 身分이 喚起된다. 그녀의 忍耐와 節制는 한계를 넘어서서 폭발하고 만다. 그래서 엘리자베드의 王權繼承의 不當性을 폭로하면서 지금까지 참아온 憎惡心을 激情的으로 表出한다.

Der Thron von England ist durch einen Bastard  
Entweicht, der Briten edelherzig Volk  
Durch eine listge Gauklerin betrogen  
—Regierte Recht, so laget Ihn vor mir  
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König. (V. 2447ff)

치욕적이며 동시에 政治的으로 도진하는 이 말은 결국 그녀의 生命을 잃게 하는 決定의인 계기가 된다. 그래서 이 場의 모순성은 마리아 자신이 救援에의 可能性을 自發的으로 과기하고, 崇高하고 絶對的인 女王으로서의 威嚴을 發現시켜 엘리자베드에 對해 真正한 勝利者가 되는 점에 있다. 마리아는 자신의 人間性을 짓밟는 暴力과의 戰爭에서 勝利와 自由를 획득한 것이다. 그녀는 다음 場(Ⅲ, 5)에서 당당한 勝利感에 사로잡힌다.

Sie geht in Wut! Sie trägt den Tod im Herzen!  
O wie mir wohl ist, Hanna! Endlich, endlich  
Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden,  
Ein Augenblick der Rache, des Triumphs! (V. 2454ff)

또한 6場에서 김격한 몰티머를 통해 이러한 事實은 더욱 分明해진다.

Du hast gesiegt! Du tratst sie in den Staub,  
Du warst die Königin, sie der Verbrecher  
Ich bin entzückt von deinem Mut, ich bete  
Dich an, wie eine Göttin groß und herrlich  
Erscheinst du mir in diesem Augenblick. (V. 2469ff)

거기서 그녀의 勇氣는 激情性과 同時에 崇高性에서 나온 것이다. 그것은 갑작스런 衝擊에 의해 급속도로 전환된 것이다. 마리아는 또한 죽음의 선택으로 必然的인 悲劇的 進行에 能動的으로 作用한다.

여기에 附加해서 주목할만한 사실은 윌리가 두 女王을 歷史的인 事實과 다르게 青春의 젊은 女性으로 묘사하고자 했다는 점이니 :〈마리아는 작품에서 약 25세, 그리고 엘리자베드는 많아야 30세이다.〉<sup>39)</sup> 이것은 앞서 언급된 그들의 感情的이고 激情的인 對立을 〈可能하게〉 하기 위한 根據로서 理解될 수 있다. 나이가서 그것은 단순히 女性的인 心理의 갈등보다는 作家의 詩的인 想像力으로 生生한 舞臺效果를 획득하려는 構成意志에 연관되는 것이다. 여기서 作家가 처음에 의도했던 〈연민〉은 强力하게 일어나고, 송고한 〈感動〉 또한 새롭게 환기된다.

결국 두 女王이 만나는 場에 對한 明白한 解明은 마지막의 5幕에서 이루어지는데, 마리아의 立場에서 그것은 地上的인 權力의 무대에서 現世의인 마지막 勝利를, 그러나 동시에 피할 수 없는 죽음의 先取를 意味한다. 반면 엘리자베드는 政敵을 제거하는 目的을 성취하지만, 그것은 肉體的인 파별 뿐이지 精神的으로는 어떠한 暴力으로도 말살시킬 수 없는 것이다. 그래서 内面的인 거룩한 崇高性과 모든 手段을 合理化시키는 現實的인 權力 間의 갈등은 마리아의 죽음으로 解決된다.

#### (5) 五幕 : Maria의 죽음

이 作品은 재판과정의 마지막 段階에서始作되었고, 지금까지 모든 事件은 劇的인 進行 속에서 最終의인 終末을 向해 치닫았으며, 이러한 必然의인 죽음은 人間 意志의 自由行爲로 변모되어, 디시 한번 高度의 劇的인 效果를 나타낸다. 그래서 終幕의 構成은 침회-場과 마리아의 죽음에서 頂點에 도달하게 되는데, 레스터의 獨白이 分明한 對照를 이루며 이를 고조시킨다.

이리한 과정에서 問題되는 것은, 悲劇이 苦惱하는 인간의 행위를 模倣하는 突極目的의 超感性的인 것과 道德的 自由를 叙述하는 것이라는 쉴러의 생각이다. 이것을 為해 인간의 感性을 송두리채 뒤흔드는 激情 속에서 心情의 節制와 自由를 유지하는 超越的 理性的 소유자임을 입증하도록 격렬한 葛藤과 對立이 顯示되어야 한다. 또한 悲劇美의 積極的 亨受는 悲劇의 主體, 즉 主人公의 意志나 行爲가 윤리적 법주에 속한, 다시 밀히 否定의 契機로 因하여 그의 價值가 一層 더 강하게 관객의 同情을 유발할 때 현저히 實感된다. 따라서 비극적 주체자가 悲壯한 몰락의 참상을 당할 때, 그 몰락이 人間存在내지는 世界의 본질적인 構造聯繫으로부터 必然의이며 어려한 힘으로도 막을 수 없는 不可避한 것이 되도록 悲劇이 構成되어야 한다.<sup>40)</sup>

그래서 演劇뿐만 아니라 直觀一般에 시도 거리감을 느끼는 形而上學의 領域을 어떻게 劇的인 構成과 密接히 연관시키고, 觀客一般에게 詩的인 象徵으로서의 演劇性을 부여하는가

39) Brief an Iffland vom 22. 6. 1800

40) Vgl 高昌範 Schiller의 美的 教育에 관한 研究, 서울, 1977, S. 84f.

하는 問題가 提起된다. 作家는 이러한 舞臺效果를 為해 聖女로 變容한 罪人이 점게 登혀 있는 斷頭臺로 걸어갈 때, 그녀가 입은 华麗한 衣裳의 눈부신 흰색을 使用한다. 또한 이와 같은 高度의 感覺的인 効果 以外에 〈告解聖事〉와 〈最後의 晚餐〉儀式까지 舞臺에 옮겨지는데, 이것은 演出을 위해 시도 커다란 문제가 되었다. 실제로 이 作品이 바이마르에서 처음 上演될 때, 이 7場은 反對에 부닥쳤고, 칼·아우구스트 公爵의 긴 심으로 많은 부분에서 表現이 완화되고 改作되어야 했다. 헤르더도 教會의 神聖昌盛으로 反對했다고 한다.<sup>41)</sup>

그리나 여기서 重要한 것은 이러한 宗教的인 儀式을 美學的인 形式 概念의範疇에 包含시킨 실리의 藝術的 態度이다. 르티너의 로마-이야기에서 느낄 수 있는 敬虔한 感動과 함께 憎惡-場에 시의 聖事場面은 실리의in 意味에서 詩的(poetisch)인 것이다, 드라마의 全體的인 統一性과 세련된 樣式을 위해 象徵的인 意味를 지닌다.

또한 이 場의 카톨릭적인 분위기는 作家 자신의 宗教가 카톨릭이 아니었다는 전에서, 作家的인 影響 보다는 歷史素材를 詞化하는 하나의 形式的인 要素로서理解되어야 할 것이다. 그래서 作家의 환타지는 宗教의in 現象들을 순전히 美的인 態度로 受容하고, 그의 崇高性의理念에 一致시키, 이것을生生하게 現在化시키고 劇的인 構成에 치밀하게 용해시킨다. 분명히 마리이는 天主教의 信仰 속에서 죽지만, 그것은 基督教의in 救援의 内容이 舞臺形式을 통해 具體化되고 宗教의in 象徵으로 美化되는 것이다. 또한 여기서 〈哲學的인 觀念論과 基督教의 만남이 實現된다.〉<sup>42)</sup>

그래서 演劇까지도 〈神聖한 것〉을 代謝하는 空間을 제공해야 했고, 破滅에 밀려갔던 歷史의in 世界를 위한淨化와贖罪의 場所로 演出되어야 했다. 왜냐하면 실리에게 歷史的 現實은 盲目的이고 混沌된 自然의 支配이며, 음모·權勢慾·功名心·感覺性·背信, 그리고 復讐와 億善에 의해 衝動되는 惡의 世界이므로, 崇高를 覺悟한 人間에 의해 克服되어야 하는 對抗物이기 때문이다. 이런 점에서 演劇을 通한 現存의淨化는 可能한 것이고, 죽음은 人間의in 極度의虛無感의 總體로서 모든 有限한 것의 克服과超越을 可能케 하는 것이다.

죽음이 悲劇性에 예속된 모든 人間의in 現存의 構造를 가장 예리하게 폭로한다면, 실리는 그러한 威容에서 어떻게 人間이 자신의 存在性을 궁극적으로 超越的인 것에 定着시키고, 죽음과의 自由로운 同一視에서 神과의 結合이 허락되는지를 보여준다. 여기서 崇高性만이 人間을 더 높은 世界로 高揚시키고 精神의in 自由를 얻게 하며, 〈純粹한 精神〉으로 行動케 한다. 그래서 歷史劇은 〈醜化劇, Lauterungsdrama〉으로 變化되는 것이다.<sup>43)</sup>

이와 같은 觀點에서 5幕은 全體的인 事件進行을 最終的으로 完結하는 意味를 갖게 되는데, 이것은 英國 法廷에 시의 裁判結果에 對해 無罪임을 證明하는 동서에, 마리이에게는 感

41) Vgl Reinhard Buchwald Schiller, Leben und Werk, Wiesbaden Insel Verlag, 1959, S. 749.

42) B v. Wiese. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1948, S. 246.

43) Vgl B v. Wiese. Schiller, Reclam UB Nr. 7870, 1955, S. 71

性的인 存在로서의 人間이 被造物로서 결코 避할 수 없는 不安과 現世的인 죽음을 극복하는 계기가 된다. 그러한 生과의 訣別은 불린서의 古典主義 悲劇에서 많이 취급되었던, 英雄的인 自己克服과 動搖하지 않는 穀然한 內的 平靜을 뜻한다. 이 점에 對해 1場에서 캐네디는 멜빌에게 밝힌다.

Seid ohne Furcht! Maria Stuart wird  
Als eine Königin und Helden sterben. (V. 3379f)

또한 6場의 舞臺指示를 보면, 이러한 죽음이 地上的인 花麗한 榮華로부터의 訣別임을 알 수 있다: <그녀는 흰색으로 화려하게 盛裝을 하고, 목에는 작은 구슬로 엮은 목걸이에 Agnus Dei(하느님의 어린 羊)을 달고, 하리띠에는 黑珠를 드리우고, 손에는 十字架像을 쥐고, 머리에는 冠을 쓴다. 그녀의 커다란 검은 면사포는 뒤로 젖혀져 있다.> 그리고는 점차로 天上的인 거룩함이 <가쁜 영혼>으로 되어 <天使의 날개>를 티고 永遠한 自由으로 飛翔하며, <감옥>같은 生의 拘束은 終末에 다가선다.

Mit seinen schwarzen Flugeln  
Bedeckt er meine Schmach-den Manschen adelt,  
Den tiefstgesunkenen, das letzte Schicksal.  
Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt,  
Den wurdgen Stolz in meiner edeln Seele! (V. 3490ff)

이제 영혼의 <天使의 날개>와 죽음의 <검은 날개>의 교차점에서 그녀가 느끼는 <尊嚴한 沉持>는 바로 엘리자베드와의 만남의場에 對한 勝利感인 동시에 모든 地上的인 것의 超越을 意味한다. 마리아는 자기를 지지하는 카톨릭의 옹호자들에 대한 下直人事를 傳하고, 자신의 所有物을 하녀들과 유모에게 남겨준다. 이제 남은 것은 죽음을 통해 실현되는, 罪로 더럽혀진 地上的인 生의 醇化와 賦罪뿐이다. 이러한 生命의 諦念과 함께 죽음은 카타르시스의作用을 喚起시킨다. 7場에서 마리아는 神父가 되어 돌아온 멜빌에게 告解를 하고, 聖懷와 聖體에 依한 최후의 만찬儀式이 베풀어진다. 이것을 통해 마리아는 이제 絶對的인 自由와 天上的인 거룩한 영혼으로 凈化될 수 있다.

Gott wurdigt mich, durch diesen unverdienten Tod  
Die fruhe schwere Blutschuld abzubüßen. (V. 3735f)

죽음은 열핏 破滅로 가득친, 피할 수 없는 狀況으로 強要되는 것처럼 보이지만, 이러한 宿命의인 죽음은 崇高한 自由意志에 의해 神聖한 自己克服으로 변화된다. 여기서 마리아가 以前에 보쓰웰을 시켜 前男便 단리를 죽이게 한 殺人罪와, 英國 女王에 對한 謀反에 가담한 罪로 死刑宣告를 받은 재판결과에 對해서는 完全히 無罪라는 事實은, 비록 歷史的으로는 결코 分明한 것이 아니지만, 월터는 이 두 사실을 엄격하게 분리시켜 그렇게 區分한다.

이제 告解는 끝나고 天國으로의 歸依가 거룩한 信仰의 힘으로 이루어진다. 이러한 現世와 來世와의 연결은 神父의 聖杯를 통해 이어지고, 이들의 領域은 죽음의 카타르시스로 상호 和解될 수 있다. 그래서 神父는 마리아에게 祝福을 내리면서 <피는 피가 저지른 것을 속죄할 수 있다>고 말한다. 마리아는 神父가 주는 聖杯를 붙잡고, 이것으로 하느님과의結合은 이루어지며, 天國에서의 榮光과 거룩함이 그녀를 깜싼다.

So wirst du dort in seinem Freudenreich,  
Wo keine Schuld mehr sein wird, und kein Weinen,  
Ein schon velklearter Engel, dich  
Auf ewig mit dem Gottlichen vereinen. (V. 3754ff)

그리고 處刑場으로 가기 直前(9場)에 레스터를 만나지만, 그녀에게서 이제는 現世에 대한 아무런 愛着도 느낄 수 없다.

Jetzt, da ich auf dem Weg bin, von der Welt  
Zu scheiden, und ein selger Geist zu werden,  
Den keine irdsche Neigung mehr versucht, (V. 3827ff)

이 以後에 일어나는 모든 事件은 事必歸正으로서 奸惡한 暴力에 對해 審判을 내리는 最終的인 Nemesis(正義의 復讐)의 過程이다. 레스터는 자주스런 絶望感을 느끼며 경악스런處刑의 순간에서 도피하려 하지만 달이 날 수가 없디. 마리아의 마지막 祈禱 소리를 들으며間接的으로 描寫되는, 刑吏가 도끼를 내리치는 순간에 그는 内的으로 懨絕하게 파멸하고 만다. 그리고 그 다음의 엘리자베드를 中心으로 한 場들에서, 그녀는 目的이 實現된 기쁨보다는 오히려 敗北와 屈辱을 느껴야 한다. 곁으로는 이제 두려워할 것이 없는 것처럼 보인다.

Die Gegnerin ist tot. Du hast von nun an  
Nichts mehr zu furchten, brauchst nichts mehr zu achten (V. 4030f)

그러나 무고한 마리아의 죽음을 폭로되었고, 그녀의 側近에 있는 大臣들은 하나씩 그녀 곁을 떠난다. 反面에 마리이는, 죽음을 向해 가는 그녀의 의연한 姿態에 관한 레스터의 밀처럼, <이미 聖스러운 精神이 되어 거기로 간다.> 마리이는 激烈한 苦惱의 世界를 自由意志로 떨쳐 버리는 聖者로서 그리고 바로크 悲劇的인 意味에서 기독교의 殉教者로서 죽는다. 마리이는 결코 暴力的이고 非良心的인 재판에 내맡겨진 犯法者로서 죽는 것이 아니라, 오히려 그녀의 죽음은 희생이고 동시에 賠罪이며, 하느님과의結合을 通한 人間의 悲劇的인 狀況의 克服이다. 欺瞞과 罪로 가득찬 地上的인 世界는 이러한 거룩한 죽음 앞에 無意味하게 되는 것이다.

#### IV. 結論

以上의 作品 分析에서 《마리아·슈투이르트》는 불란서 古典樣式의 영향을 받아, 엄격한 構成形式에 의해 内容과의 統一性 있는 調和가 卓越한 演劇效果와 密接한 關聯을 맺으면서 成功的으로 이루어지고, 동시에 셀리의인 特性이 그의 새로운 演劇論의 構想과 함께 強力하게 부각되는 作品임을 알 수 있다. 또한 <에우리피데스의 技法>과 함께 희랍 悲劇의인 要素는 《외디우스 王》처럼 悲劇性의 對立이 必然性과 自由 사이의 繁張에 있다는 點이다.<sup>44)</sup> 모든 劇的 進行은 하나의 目的, 즉 죽음에 归結된다. 그러나 이러한 죽음을 自由意志에 의한 自發的인 賖罪로서 받아들인다. 必然的이고 不可避한 運命을 自由行爲로 극복하고, 죽음이 다가오는 순간에 <거룩한 영혼>의 美的인 完成이 實現된다. 歷史的인 現實속에서 단지 表面的인 不義의 勝利에 對해, 마리아의 죽음을 形而上學의in 意味에서自身에 對한 真正한 勝利이며, 道德的이고 精神的인 自由의 獲得인 것이다.

이러한 斷乎하고 毅然한 죽음에서 나타나는 品位와 崇高性은 바로크 殉教者 悲劇의 古典主義의인 深化이며, 나아가서 歷史的인 現存의 外的인 暴力과 感性的인 죽음의 不安이 强要하는 抑壓과 拘束에서 超越的인 世界로自身을 引導하고, 神과의 永遠한 結合을 통해 스스로를 救援하는 醇化된 精神이다. 이런 意味에서 이 悲劇의 性格을 醇化劇으로 규정하는 것이 가장 適切할 것이다.

끝으로 이 作品에서 顯著하게 나타나는 셀리의인 特徵을 들자면, 그의 詩的인 환타지에서 歷史素材는 새로운 理念으로 劇化되고, 이 悲劇의인 素材에서의 對立의인 運命에 自由의 勝利를 賦與한다는 점이다. 또한 全體的인 事件의 劇的構成과 言語形式, 그리고 그의 巧妙한 構式은 高度의 繁張과 圧縮된 表現으로 効果의인 演劇性을 획득한다. 더우기 宗敎의in 거룩한 醇化는 演劇舞臺에서까지 實現되어야 했고, 歷史의인 惡의 世界의 淨化를 위한 <美的 教育>의 意味를 갖는다. 이것을 위해 그는 자신이 創造한 舞臺의 世界에서 信仰을 <觀念論의인 哲學的宗教>로 把握했으며, 그의 藝術의인 환타지에서 宗敎性은 現世의 醇化와 崇高性을 위한 文學의인 象徵으로 이해된다. 그래서 그는 이 作品에서 有限한 人間의 運命을 超越的인 世界와 關聯시켜 죽음을 通한 人間 意志의 自由를 성취할 수 있었다. 그의 文學世界에 짙게 깔려있는 그러한 自由의 理念은 《오를레앙의 처녀》를 거쳐 《밀레ーム·텔》에서 더욱 더 醇化되고 詩的인 形象으로 表出되어, 結局은 지금까지 對立의인 관계였던 歷史와 理念, 現實과 理想은 새로운 解決을 보여주게 된다.

44) Vgl. Wilhelm Grenzmann Über das Tragische, in: Tragik und Tragodie, hrsg. von Volkmar Sander, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, S. 170.

## Literaturverzeichnis

### I. Texte

- Schiller, F.: Samtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke. Hrsg. v G. Fricke und H.G. Gopfert in Verb. mit H. Stubenrauch. 5 Bde. München: Hanser Verlag <sup>5</sup>1974.
- Schiller, F.: Vom Pathetischen und Erhabenen. Ausgewählte Schriften zur Dramentheorie Hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1970 (Reclams UB Nr. 2731/31a).

### II. Sekundärliteratur

- Storz, G. Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart E. Klett Verlag 1959.
- Staiger, E. Friedrich Schiller Zurich: Atlantis Verlag 1967.
- Buchwald, R.: Schiller. Leben und Werk. Wiesbaden: Insel Verlag <sup>4</sup>1959.
- Wiese, B. von. Friedrich Schiller. Stuttgart. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1959
- Wiese, B. von. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1948
- Wiese, B. von. Schiller. Reclam, UB Nr. 7870, 1955.
- Korff, H.A. Geist der Goethezeit. 4 Bde. Leipzig: Koehler & Amelang Verlag <sup>6</sup>1962
- Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft <sup>13</sup>1969.
- Mann, Th.: Versuch über Schiller. Berlin: Fischer Verlag 1955.
- Szondi, P.: Theorie des modernen Dramas Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag <sup>12</sup>1977
- Sander, V. (Hrsg.): Tragik und Tragödie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.
- Kayser, W. Das Sprachliche Kunstwerk. Bern: Francke Verlag <sup>14</sup>1969
- 高昌範: Schiller의 美的 教育에 관한 研究-二元性의 問題를 中心으로-. 서울 1977.

## 《Zusammenfassung》

### Eine Untersuchung über Schillers Tragödie 《Maria Stuart》

Se-Hun Yoon

《Maria Stuart》 ist das klassische funfaktige Drama, das Schiller in seiner späten Periode geschaffen hat. Darin versucht Schiller, über Kant und Goethe hinaus aufgrund seiner doppelten Befruchtung durch Shakespeare und die französische Bühne einen eigenen Stil der Tragödie zu finden. In diesem Werk verwirklicht Schiller in der Dramatisierung eines historischen Stoffes eine ausgezeichnete Harmonie von Form und Inhalt. Besonders hervorragend ist die Einheit von Bauplan und Poetisierung des Stoffes, sprachlichen Formen und Idee der Freiheit und des Erhabenen. Diese Einheit zeigt sich aber in Schillers spaten Dramen in vielfältigen Abwandlungen, da die Werke in der Gestaltung der Stoffe jeweils einen eigenen Charakter haben. In dieser Einheit zeigt sich auch der besondere Stil Schillers sowie seine zur Abstraktion tendierende dichterische Entwicklung.

Die Tragödie 《Maria Stuart》 zeigt am stärksten den Einfluß des französischen Stils. In strenger ‘geschlossener Form’ und sorgfältig ausgewogenen und auf die beiden Koniginnen verteilten Akten wird die Tragödie aufgebaut. Das Geschehen und seine Vergeschichte werden mit Hilfe der ‘Euripidischen Methode’ aufs äußerste zusammen gedrangt. Für die Form dieser Tragödie ist die Verwandlung historischer Elemente in dichterische Gestalt am wichtigsten. So ist die Sprache sehr musikalisch, der Reim erscheint häufig innerhalb der Szene. Und dieser Reim durchzieht die ganze Rede der in Begeisterung sprechenden Personen. Besonders Mortimers fromme Ergriffenheit und die sakrale Begehung der Beichte sind im Schillerischen Sinn “poetisch”, also ein Element der Form.

Maria ist die gefangene und zum Tode verurteilte Heldenin. Alle Versuche, die Königin zu retten sind vergeblich. Maria vollzieht in dem großen Gespräch mit Elisabeth den Durchbruch zum Erhabenen, als sie ihr Spiel um Leben und Krone endgültig verliert, aber mit dem freiwilligen Tod einen höheren Sieg gewinnt. Im metaphysischen Sinn erweist sich jedoch Marias Tod als ihr Sieg über sich selbst. Indem sie ihn als Strafe für begangene Sünden annimmt, überwindet sie die sinnliche Todesangst und gewinnt ihre sittliche und geistige Freiheit zurück. Ihr Tod ist Opfer und Sühne zugleich, Überwindung der tragischen Situation des Menschen durch den “Übertritt des Menschen in Gott.” So verwandelt sich die Geschichtstragödie in ein Lauterungsdrama