

〈論文〉

## クプファー演出を通して考える ミュージカル《エリザベート》

——エリザベートは救われたのか？「橋」と「鏡」の視点から——

笠原 真理子

### はじめに

近年、日本においても多様なミュージカルが毎日のように上演されるようになってきている。その中でも特に人気のある作品《エリザベート》は、1992年のアン・デア・ウィーン劇場での初演以降、日本、ハンガリー、スイス、スウェーデン、ドイツ等、世界各国で上演されている作品である。本作品は日本における上演史を鑑みても、宝塚歌劇団による初演の後、東宝によっても毎年のように上演されており<sup>1)</sup>、上演を重ねるたびに新たな演出や改変が行われる、いわば「生きている」作品といえるであろう。

このように現在も変わり続ける《エリザベート》の舞台を分析するに当たって、初演で演出を行ったハリー・クプファー (Harry Kupfer: 1935-) が何を示そうとしたかを解明する作業は殆ど行われていない<sup>2)</sup>。しかし音楽劇の中に位置づけられるミュージカルの演出研究については、ある程度オペラ演出研究の手法を踏まえる必要がある。さらに音楽劇の長い歴史においては、作品の創作は作曲家と台本作家に任されることが基本であり、演出家という職業の存在さえも 20 世紀になってようやく認められたものであった。その中でも 20 世紀に確立したジャンルであるミュージカルは、こと初演に関しては作曲家と台本作家だけではなく、演出チームも含めた共作であるといっても過言ではない。そのため筆者は、ミュージカルの舞台を分析するためには、初演演出の考察が必要であると考えている。

ただし、《エリザベート》の演出は上演を重ねる度に多様化しており、クプファー自身も再演を手がけるごとに少しずつ変化をつけた舞台を作り上げているので、全ての要素、全ての演出をここで網羅的に分析することは困難である。

そのため筆者は、クプファー自身が演出を手がけ現行版の最も大きな礎

石であるといえる 2003 年ウィーン再演版の舞台を中心として、1992 年、2012 年ウィーン版の資料を参考にしつつ、すなわちこれら三つのウィーン版の資料を用いて、後述するクプファーの演出テーマ「男性社会の中で抑圧される女性の抵抗と闘争」に主眼を置くこととした。筆者は、それによって浮かび上がってきた台本における二つの要素、物語全体の構造「証言劇」と、その中で行われる「抑圧された女性の抵抗と闘争」に着目し、「橋」と「鏡」の二点からクプファー演出の分析を行う。また、筆者は本論において、音楽劇・オペラの演出研究の流れの中に位置付けたミュージカル演出研究を行うことを試みたが、それが今後も発展していくミュージカル研究における、一つの指針となると考えている。

## 1. ミュージカルと演出

《エリザベート》の演出分析の前に、本章ではまず音楽劇の歴史におけるミュージカル、そしてミュージカルにおける演出の位置付けを確認する。

### 1.1. 音楽劇・オペラ史におけるミュージカルの歴史

17 世紀初期に宮廷文化の中で成立・発展したオペラに対して、19 世紀末に流入してきたのが、当時の世相を皮肉るような内容の、当世風の歌や舞踊がついた音楽劇（オペレッタ）である。それと同時に、フランスやアメリカで発展したショーやバーレスク、ヴォードビル、レビュー等の諸要素が混じり合い、19 世紀末から 20 世紀にかけて発展を遂げたのがアメリカン・ミュージカルである。ここから、1920 年代にシリアスなストーリー展開のある作品<sup>3)</sup> が登場したことをきっかけに、現在のブロードウェイ・ミュージカルにつながる流れができた。

その後、1940 年代から 1960 年代にかけては、ミュージカル映画が続々と発表されたことで、ミュージカルは全盛期を迎え、実際の舞台でもミュージカルは連日大入りとなった。そして、黄金期に陰りが見え始めた 1960 年代からは、ジャズやロックをミュージカルに取り入れる動きが生まれ、ウェーバー（Andrew Lloyd Webber: 1948-）を中心としたロンドン・ミュージカルの快進撃が始まった。ウェーバーが紡ぎ出す音楽の新しさは、

後のミュージカルに大きな影響を与え、1980年代には後の《エリザベート》にも繋がるジャンル、ロック・ミュージカルが生まれたのである<sup>4)</sup>。

そして、本作品《エリザベート》の成功を皮切りとして、1990年代に世に確立したジャンル、「ウィーン（ドイツ）・ミュージカル」は、19世紀末のワーグナーの音楽劇以来の伝統を受け継いでおり、精神や政治的な要素をテーマとして扱うシリアスな作品が多い。

## 1.2. オペラ演出史概観

ミュージカルにおける演出の役割を整理する上でも、オペラ演出史について簡単に述べておきたい。17世紀初頭のオペラ成立以降、19世紀の半ばまでは、そもそもオペラにおいて「演出」というものは存在していなかった。というのも、作曲家と台本作家によって作品が作られた後、舞台での細かい動きは歌手に任せられ、その動きの整理は、基本的に座付きの台本作家や舞台監督によってなされていたのである。しかし19世紀後半からは、新作の数が激減したこと、作曲家が初演の指揮者を兼ねその稽古中に舞台の指示を出す場合が多くなったこと、また、上演の際の指示を書き込むステージ・ノートが18世紀末の著作権の成立後出版されるようになったことにより、オペラの舞台上に、一定の概念に従った動きの統括が見られるようになった<sup>5)</sup>。さらに19世紀末には、照明技術の発展によって舞台に変化がつけられるようになったことで、演者に頼らない演出の時代第1波<sup>6)</sup>が訪れ、今日的な意味で言う「演出家」という職業の原型が初めて登場したのである。

第二次世界大戦後、劇場の多くが破壊をうけたドイツなどでは、劇場が新しい舞台技術の機能を備えて次々と再建されることをきっかけとし、また既に古典化していた演目を飽きさせず観客に提供するために、新たな舞台をつくるべく演出を行うこととなった。その結果、演出の時代第2波が訪れる。特にドイツではその傾向が強く、西側のバイロイトではワーグナー兄弟を中心とした抽象的な舞台、東側のベルリン・コミッシェ・オーパーではフェルゼンシュタイン (Walter Felsenstein: 1901-1975) を中心とした、登場人物の内面を掘り下げる音楽劇が発展した<sup>7)</sup>。さらに70年代後半からは、再びバイロイトをはじめとして、作品に現代的な意味を持たせる演出が生まれ、レジーテーター（演出主導の舞台）の動きが盛んになった。ここにおいて現代的な意味での「演出の時代」が本格的に確立したのである。

このように上演作品の固定化（＝古典化）により演出への関心が高まり、同時に、1980年代前半以降に字幕付き上演が始まったことは、それまで音楽面に着目していた観客がオペラの演劇的な要素に目を向ける要因となったと Baker（2013）は指摘している<sup>8)</sup>。それによって、観客がより深く台本を理解しようとするようになったため、演出における文脈の解釈が重要な問題となったのである。

このような中で、オペラ演出家として「演出の時代」初期に下積み生活を送り、その後「演出の時代」を牽引しつつ現在に至るまで活躍してきた人物が、本論文で扱う演出家、ハリー・クプファーである。

### 1.3. ミュージカルにおける演出

ここでミュージカルにおける演出の役割を整理したい。現在のオペラにおける演出は、通常、指揮者等の音楽スタッフと相談しつつ音楽や台本を読み込んだ上で演出プランを立て、上演で使われる楽譜の版を決め、時には楽譜の音楽や台本に手を入れつつ、演出スタッフと案を練りながら照明、舞台装置、舞台美術、衣装、そして歌手や演者の動きを考案していくものである。よって、現在の歌劇場のレパートリー作品の中で、作曲家が存命でその意図を直接反映できる場合は極めて稀であり、また初演舞台を作曲家のひとつの理想形として特権化し、これを忠実に守るという伝統はない。つまり、上演のたびにその時代・その社会に産みなおされる演出家主導の再現芸術として、古典化した作品をどういうコンセプトで現代の観客に呈示するのか、ということが問題となってくるのである。

一方、ミュージカルの演出においては、台本、音楽の取捨選択をした上で、舞台装置、照明、衣装、演技を考えていくという作業は、基本的にオペラ演出と変わるところがないであろう。ただし、ミュージカルは、作品の作成、及び初演の時点で演出家が大きく関わっていることにより、作品と初演演出の固定性が強いことがひとつの特徴である。

またこの他にもダンスが重要な要素となり、演出の中で振り付けが大きな位置を占めることがしばしばあること、マイクを使うので演者の可動域が広いことはオペラと異なっている。しかし現代のオペラにおいては、演出家が台本作成を行うものもあるうえ、そもそも昔から舞踊がオペラの要素に入ることは少なくなく、その際に振り付け師は必要であった<sup>9)</sup>。また、最近の大

きな劇場では、オペラ歌手の声をマイクで調整している場合も少なくない。

さらに、近年はミュージカルにおいても、オペラと同じく演出に多様性が生まれ、オペラとミュージカルの境はいよいよ曖昧になり、オペラのミュージカル化、そしてミュージカルのオペラ化が起こっているといえる<sup>10)</sup>。また、特に本論文で扱う《エリザベート》は、初演以降の27年間で25を超える演出が登場し<sup>11)</sup>、まさに古典化しつつある作品であるといえよう。つまり、オペラ演出家として既に活躍していたクプファーがこの作品の初演に本格的に携わり、かつその作品が大成功を取めたことで、ミュージカルとオペラのクロスオーバーという、音楽劇の歴史における新しい流れが顕在化したといえるのである。

#### 1.4. 演出家クプファーのキャリアとその演出傾向

ここで、《エリザベート》の演出分析において、特に大きく取り上げる二つの視点を導き出すために、本論文で扱う演出家クプファーの略歴と、その演出傾向について述べる。

クプファーは、ライプツィヒの演劇大学で学び、1966年から72年までヴァイマルのドイツ国民劇場のオペラ監督、1972年から1981年まではドレスデン国立歌劇場のオペラ監督を務め、1981年から20年近くにわたりコミッシェ・オーパーで主席演出家を務めた。

彼はこのコミッシェ・オーパーで、自他共に認めるフェルゼンシュタインの後継者として研鑽を積んだ<sup>12)</sup>。クプファーの言によると、彼に大きく影響を与えた人物はフェルゼンシュタインとブレヒトであり、フェルゼンシュタインからは、登場人物をあたかも実在する人間のように生き活きと動かすべきであるという考え、さらに洗練された装飾や舞台装置は重要ではないという考えを取り入れ、ブレヒトからは、台本から一定の距離を置いてそれを批判的に見る手法を取り入れたという<sup>13)</sup>。

クプファーの演出作品として、特に有名なものには《エレクトラ》(1973)《さまよえるオランダ人》(1978)《ラ・ボエーム》(1982)《指輪4部作》(1988)などが挙げられるが、それらを含む90年代までの自らの演出について語った際に、彼自身は以下のように二つの演出テーマをあげている(括弧内補足、訳筆者)。

Das Hauptproblem meiner ganzen Arbeit: Dieser ungeheure Widerspruch zwischen dem, was dem Menschen immanent ist, dem grossen Begriff Freiheit, Entfaltung der Persönlichkeit und der Selbstbescheidung im Sinne des Ganzen einer Ordnung.<sup>14)</sup>

私の仕事全てにおいて主な課題としていることは、人々の内面にある大切な概念である自由および個性の発展と、ある秩序における全体の福祉のために行う自制との間にある、途方もなく大きな矛盾なのです。

Probleme von Frauen sind immer mein Thema. Es ist das Interessanteste,

was es im Drama gibt. -An den Frauen lassen sich Schicksale, Konfrontationen mit der Gesellschaft viel besser abhandeln, da die Frauen

in ihrer Stellung in der sogenannten Männergesellschaft oftmals zu Opfern

oder - wenn sie kämpfen -zu Bestien werden.<sup>15)</sup>

女性の問題は、常に私のテーマです。そしてそれは、ドラマの中で最も興味深い

ことなのです。運命や、社会との衝突ということは、女性に焦点を当てれば、

より効果的に採り上げられます。というのも、女性達は、いわゆる男性社会においてしばしば犠牲者となり、もし（その社会と）闘えば、人以下に扱われる存在になるという立ち位置に置かれているからです。

このように、社会から受ける個人への圧力、そして特に家父長制社会で受ける圧力に対する女性の抵抗と闘いは、クプファーの演出テーマであり、後述するように、それは《エリザベート》においても中心的に扱われている問題であるため、本論文ではこの視点から演出分析を進めたい。

さらに、クプファーを語る上で欠かせない人物は舞台美術家のハンス・シャーファーノホ（Hans Schavernoch: 1945-）である。彼とクプファーは1986年以降同じプロダクションに関わる機会が多く、他のスタッフは作

品によって異なっても、特に 90 年代以降、この二人の組み合わせはほとんど崩れることがない。また既に二人は《エリザベート》を含め 60 を超える多数の作品に携わっており、シャーファーノホが手がける舞台美術はクプファー演出を体現するものとして大いに貢献しているといえよう<sup>16)</sup>。そのため本論で取り上げるクプファーの演出作品は、《エリザベート》と同様にシャーファーノホが舞台美術を担当した作品のみに絞ることとする。

以上より、「男性社会から受ける圧力に対してエリザベートが行う抵抗と闘争」について着目し、《エリザベート》の台本の二要素について分析する。

## 2. 台本における「エリザベート」の肖像

本章では、《エリザベート》の初演においてシシィ（エリザベートの愛称）がどのような人物像とされたのかを示す。また、これ以後、《エリザベート》のヒロインを「エリザベート」、実在の皇后エリザベートを「シシィ」と表記する。

本章に入る前に、ここではまず《エリザベート》の基本情報について述べる。

作曲：ジルヴェスター・リーヴァイ（Sylvester Levay: 1945-）

作詞：ミヒャエル・クンツェ（Michael Kunze: 1943-）

演出：ハリー・クプファー（Harry Kupfer: 1935-）

舞台装置：ハンス・シャーファーノホ（Hans Schavernoeh: 1945-）

照明：（初演・再々演）ハンス・テルシュテーデ（Hans Toelstede: 1945-）

（再演）アンドリュウ・フォラー（Andrew Voller: ?-）

衣装：ラインハルト・ハインリヒ（Reinhard Heinrich: 1936-2006）

（再々演）ヤン・タックス（Yan Tax :1947-）

振付：デニス・キャラハン（Dennis Callahan: ?-）

（再々演のみ共同振付）ドリス・マーリス（Doris Marlis: ?-）

指揮：カスパー・リヒター（Casper Richter: 1944-）

（再々演）コーエン・ショーツ（Koen Schoots: 1960-）

初演版：アン・デア・ウィーン劇場 1992年9月3日-1998年4月25日

ウィーン再演版：アン・デア・ウィーン劇場 2003年10月1日-2005年  
12月4日

ウィーン再々演版：ライムント劇場 2012年9月5日-2014年2月1日

あらすじ

プロローグ

死者や夢想家がさまよう夜の世界で、皇后エリザベートの暗殺者であるルケーニの罪を問う裁判が続いている。犯人である被告ルケーニは、エリザベートは自ら死を望んだのだと主張し、その証人としてエリザベートと同時代を生きた死者たちを呼び出す。最後の証人としてエリザベート自身が登場し、ここから、ルケーニを狂言回しとして、エリザベートの物語が綴られる。

第1幕

自由に生きる父に憧れつつ過ごした少女時代のある日、木登りに失敗して命の危険にさらされたエリザベートは、「死」と出会い、「死」は一目で彼女に魅入られてしまう。その後、生者の世界に戻ってきたエリザベートは、他の者は見るができない「死」の存在を感じ取れるようになっていたのであった。しばらくして、姉と、従兄である皇帝フランツ=ヨーゼフ一世の見合いに同席したエリザベートは、図らずも皇帝に気に入られ求婚される。その結果エリザベートは、予想だにできなかった運命に戸惑いつつも、夫と理解し合う愛情に満ちた生活を期待しながら結婚することになる。しかし、王宮での生活は、しきたりや嗜好好きの人々、姑との関係における問題で息苦しいものであり、その状況から救ってくれない夫にも失望したエリザベートは、「自己」を強く自覚し、周りから受ける圧力への抵抗を試みるようになる。しかし、彼女の人生の影にはいつも「死」がつきまとっているのであった。

第2幕

エリザベートは、自らを取り巻く窮屈な宮廷生活に抗うように美貌を磨く努力を続けつつ、宮廷から逃げるように旅行をし続ける。また、その間「死」は、エリザベートを何度も死の世界へ誘うも拒否され続ける。一方、母の不在の寂しさ故に「死」を友のように感じていた、エリザベートの息子



ルドルフは、帝制打倒の動きに加担したことが父に発覚し、孤独を深める。そこで、ルドルフは、久しぶりに王宮に帰ってきたエリザベートに父からの庇護を求めるも、夫に既に失望していたエリザベートはその願いを拒否し、ルドルフは拒絶された絶望感の中で「死」を選ぶ。そして、息子の死後、ようやくルドルフの孤独に気づいて自らの行いを後悔し、氣力を失ったエリザベートは、初めて「死」を求める。しかし、その願いは「死」に拒絶される。さらに長い年月が経つうちに、夫との溝がますます大きく広がったエリザベートは、宮廷を離れて旅から旅への生活を続けるが、その間「死」はエリザベートの身に訪れる、あらゆる不幸を操り続けるのであった。一方で、刻々と悪化していくヨーロッパ情勢の中で孤独に執務を行うフランツ＝ヨーゼフは、エリザベートの帰りを待ち続けるが、ようやく久しぶりに会えたエリザベートとは、既に大きなすれ違いができており、理解し合うことはできなかった。そこで「死」は、フランツ＝ヨーゼフが見る悪夢の中で、とうとうルケーニにエリザベート殺害の凶器、やすりを渡す。

#### エピソード

再び死後裁判の場面に戻り、エリザベート暗殺の日が回想される。身分の高い人間の命を狙っていた無政府主義者ルケーニは、皇妃エリザベートが近くに来ているという情報を手に入れ、殺すことに決める。エリザベートをつけ狙うルケーニが、「死」に渡されたやすり（鑢）で、すれ違いざまに彼女を刺すと、エリザベートは生者の世界から解放される。エリザベートは、自らの人生を振り返り、自分は自分だけのものであることを貫いた、と述べて改めて死の接吻を受け、力尽きる。「死」は、エリザベートの骸を抱え上げるも、それを直ぐに死の世界の配下たちに委ねる。最後に「死」がルケーニの方を振り返ると、ルケーニは首を吊り、幕となる。

### 2.1. 「エリザベート」像形成

実在したオーストリア皇后、エリザベート・フォン・ヴィッテルスバッハ(1837-1898)の生涯を描いたミュージカル《エリザベート》の前に、既にシシィを取り上げ、本作品成功の布石となった作品が、ロミー・シュナイダーが主演した映画「プリンセス・シシー」3部作(1955-1957)であろう。この映画では、可愛らしく生き生きとしたシシィ像が示され、シシィと

夫フランツ=ヨーゼフとの愛情が理想化されて描かれ、映画自体が大人気と  
なっただけではなく、ヨーロッパに一大シシィブームを巻き起こした。

エリザベートとは全く異なる、このような美化されたシシィ像が人口に  
膾炙する一方で、シュナイダーがその20年後に同じくシシィ役を演じた、  
ヴィスコンティ監督の『神々の黄昏』(1972)では、既に退廃の予感をま  
とわせたシシィ像が示されていることに触れておきたい。また、シシィと退廃  
のイメージが結びつけられた決定的な最初の要因としては、1981年に出版  
されたブリギッテ・ハーマンの伝記『エリザベート 美しき皇妃の伝説』で  
あるとRommel (2007) は指摘する<sup>17)</sup>。この伝記は、作り上げられた「美  
神シシィ像」の虚構を史実から丁寧に掘り下げて批判的に検討する内容であ  
り、この本がベストセラーになったことでシシィの実像へ人々の関心が向く  
こととなったのである。

既に80年代からハプスブルク家崩壊の物語を着想していた、『エリザベ  
ート』台本作家のクンツェは、ハーマンの伝記に併せて、皇后と同時代を生き、  
皇后に対する噂や皇后の様子について克明につづった学生、クリストマノス  
の手記を参考にした。そこでクンツェは、クリストマノスの手記においてシ  
シィが「黒い婦人」として書かれていたこと、またシシィがカモメに憧れる  
詩を残していたことから、「黒いカモメ」シシィのイメージをつかみ、滅亡  
のシンボルとしてのシシィ像を題材にすると決めたようである。そして、そ  
れらのイメージを重ね合わせた上で、世界の崩壊のシンボルとして、現在に  
も繋がるテーマとしてのシシィを描こうとしたのである<sup>18)</sup>。

特に、上に挙げたブリギッテ・ハーマンの伝記は、神秘のヴェールに包ま  
れた女性、シシィの実情に、証言や資料を基に歴史的な観点から迫ってい  
くもので、これは後述するクンツェの博士論文に併せて、ミュージカル《エ  
リザベート》の「証言劇」という構造の形成に大きく関わったものと思われ  
る。

なお、1992年のウィーン初演以降、日本・宝塚版(1996)、ハンガリー  
版(1996)、スウェーデン版(1999)、オランダ版(1999)、日本・東宝版  
(2000)、エッセン版(2001)を経て場面や音楽に変更がなされた《エリザ  
ベート》は、2003年には初演とほぼ同じスタッフによって、初演と同じ劇  
場で再演され、また2012年には、ライムント劇場にて再々演が行われた。

ここで、「三つのウィーン版」の曲目を以下に示し、その異同を概観する

(表1)。版によっては同じ曲でも分け方に違いがある場合もあるため、その相違点に対してここで詳細に述べることはないが、決定的に異なる点が生まれたのは、上演を重ねるに従って「死」の存在が重要性を増したことであろう。これは、男役が中心である宝塚歌劇において上演された際の影響が大いにあるようだが、それが最もよく現れているのは、(表1)の灰色網掛け部分に示したように、再演では“Wenn ich tanzen will”(私が踊る時<sup>19)</sup>)が挿入され、本来エリザベートとフランツ=ヨーゼフのみの場面であった“ich gehör nur mir (Reprise)”(私だけに(リプライズ=反復))に「死」が加わった三角関係の構造になったこと、さらに再々演では、「死」とエリザベートの最初の出会いであり、かつ「死」がエリザベートに一瞬で惹かれる場面“Rondo-Schwarzer-Prinz”(愛のテーマ～愛と死の輪舞)が挿入されたことである<sup>20)</sup>。

表1 ウィーン版3版の場面・歌の構成比較<sup>21)</sup>

| 幕一場    | 1992                            | 2003                             | 2012                             |
|--------|---------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| Prolog | Alle tanzten mit dem Tod        |                                  |                                  |
|        | Elisabeth                       |                                  |                                  |
| 1-1    | Wie Du                          |                                  |                                  |
| 1-2    | Schön, euch alle zu sehen       |                                  |                                  |
|        |                                 |                                  | Rondo-Schwarzer Prinz            |
| 1-3    | Jedem gibt er das Seine         |                                  |                                  |
| 1-4    | So wie man denkt                |                                  |                                  |
| 1-5    | Nichts ist schwer               |                                  |                                  |
| 1-6    | Alle fragen sind gestellt       |                                  |                                  |
| 1-7    |                                 |                                  | Sie passt nicht                  |
|        | Der letzte Tanz                 |                                  |                                  |
| 1-8    | Eine Kaiserin muss glänzen      |                                  |                                  |
|        | Ich gehör nur mir               |                                  |                                  |
| 1-9    |                                 |                                  | Station einer Ehe                |
|        | Die Schatten werden länger      |                                  |                                  |
| 1-10   | Die fröhliche Apokalypse        |                                  |                                  |
| 1-11   | Kind oder nicht                 |                                  |                                  |
| 1-12   | Milch!                          | Elisabeth, sei nicht verzweifelt | Elisabeth, mach auf              |
|        |                                 |                                  | Elisabeth, sei nicht verzweifelt |
| 1-13   | Unsre Kais'rin soll sich wiegen | Milch!                           |                                  |
|        | Ich gehör nur mir (Reprise)     |                                  |                                  |

|        |                            |  |
|--------|----------------------------|--|
| 1-14   |                            | Unsre Kais'rin soll sich wiegen<br>Ich gehör nur mir (Reprise) |
| 2-1    |                            | Kitsch!  |
| 2-2    | Mama, wo bist du           | Wenn ich tanzen will   |
| 2-3    | Nichts, nichts, gar nichts | Mama, wo bist du   |
| 2-4    | Wir oder sie               | Nichts, nichts, gar nichts                                     |
| 2-5    | Nur kein Genieren          | Wir oder sie   |
| 2-6    | Die letzte Chance          | Nur kein Genieren  |
| 2-7    | Nie kommt sie zur Ruhe     | Die letzte Chance  |
|        | Spieglein, Spieglein       |  |
|        | Jagd                       |  |
| 2-8    | Die schatten werden länger | Bellaria   |
|        |                            | Nie kommt sie zur Ruhe<br>Spieglein, Spieglein                 |
| 2-9    | Wie Du (Reprise)           | Die Schatten werden länger                                     |
| 2-10   |                            | Hass!  |
| 2-11   | Wenn ich Dein Spiegel wär  | Wie Du (Reprise)   |
| 2-12   | Mayerling Walzer           | Wenn ich Dein Spiegel wär                                      |
|        | Totenklage                 |  |
| 2-13   | Mein neues Sortiment       | Mayerling – Walzer   |
|        | Boote in der Nacht         |  |
| 2-14   | Alle fragen sind gestellt  | Totenklage   |
| 2-15   |                            | Mein neues Sortiment   |
|        |                            | Boote in der Nacht   |
| 2-16   |                            | Alle fragen sind gestellt                                      |
| Epilog |                            | Der schleier fällt   |

これらの変更によって、再演を重ねる度に、エリザベートと「死」の対立しつつも惹かれ合う関係が、より明確にされたといえる。そして、特に宝塚版やエッセン版の上演を受けて大きな変更がなされた再演版は、制作チームの意図が明確に反映された版であり、いわば現行版《エリザベート》に最も大きく影響を与えている版であるといえる。

以上より、本論においてはウィーン再演版を中心として論考を進めることとしたい。

## 2.2. 証言劇

既にはじめにでも述べたように、筆者は本作品を分析するに当たり、演道家クプファーの演出テーマ「男性社会の中で抑圧される女性の抵抗」<sup>22)</sup>に焦

点を当てて、まず物語の構造全体を考察する。

本作品の中で、エリザベートは、ある種の圧力の中で、自らが属するところをいつまでも探し求め、抵抗と闘いを試みる。この圧力とは、親、夫、姑、宮廷の人々、民衆…と、エリザベートを取り巻く全ての人物が、家父長制が支配する社会から逸脱した生き方をしようとする彼女を理解できず、エリザベートは彼らの規範的な視線にさらされ非難され続けるということであり、この「家父長制社会の中で受ける圧力へのヒロインの抵抗」というエリザベートの物語は、まさに先に述べたクプファーの演出テーマと合致する。

この、圧力ともいえる、彼女に常に注がれた他人の視線が最も初めに現れている場面は、第1幕の冒頭部分であろう。ここでは、現在の「死者と夢想家が集う夜の世界、過去の墓場」<sup>23)</sup>における死後裁判の設定であり、エリザベートの人生に登場するあらゆる人物が死者の世界から呼び出され、それぞれが抱くエリザベートのイメージを口にしては彼女を非難する。

そもそも本作品は、この死後裁判における証言劇という構造を取り、裁判官と、暗殺者ルケーニのやり取りから、ルケーニが主導してエリザベートが生きていた時代の人々を証人として、エリザベートの物語を語りだすところから始まり、エピローグでは、全ての証言を終えて、裁判の場面に戻り皇后暗殺の日が改めて再現されるという構成である。そして、エリザベートと「死」は、他人がエリザベートの人生の意味を考えても無駄なことである、と述べてこの物語を締めくくる。

つまり、本作品は「証言劇」が大きなキーワードであり、その中心人物であるルケーニは、ストーリーを語るコロスであり狂言回しであるといえる。実際、クンツェは、矛盾したイメージのヒロインを描く上で、物語の語らせ方を模索した。その結果、暗殺者ルケーニがにやついた顔をしている絵を見たときに、シシィを理解しないまま殺したルケーニを物語の語り手にすることを決めたのである<sup>24)</sup>。この語り手ルケーニは、時には給仕や民衆の扇動者に姿を変えつつ、随所に登場してエリザベートの物語を進めていく。そして常に、全ての語りは一面的で信頼できないものであるということを口にし続ける。

特に、第2幕の冒頭で、ルケーニは観客席へ下りて歌い（“Kitsch!”「キツチュ！」）、その中でこのように述べる（訳、筆者）。

Elisabeth ist “in”, man spricht von ihr seit über hundert Jahr’n.  
Doch wie sie wirklich war, das werdet ihr aus keinem Buch und  
keinem Film erfahr’n.<sup>25)</sup>

エリザベートは「流行」だ。人々は彼女のことを 100 年前から語っている。

しかし、本当の彼女がどうであったのかは、どんな本からもどんな映画からも知ることができない。

Man hört nur, was man hör’n will, drum bleibt nach etwas Zeit von  
Schönheit und von Scheiße von Traum und Wirklichkeit.<sup>26)</sup>

人は、自分が聞きたいことのみを聞く。だから、少し時間が経っても残っているのは、美化されたこと、くだらないこと、理想化されたこと、そして本当のこと。

このように、ルケーニは、美神シシィ神話を批判し続け、かつ全編を通して、この場面で唯一観客席に下り、観客と舞台をつなぐ役割を果たす。したがって、第 1 幕後、再び幕が上がる第 2 幕の冒頭で、ルケーニが一人でこの歌を歌うことは、観客に証言劇の傍聴席にいるような感覚を呼び覚ます効果をもたらすと考えられる。

そもそも、この物語の構造として証言劇が採用された原点は、台本作家であるクンツェが携わった過去の作品に求めることができ、その初めの例は、クンツェの博士論文『火刑台への道』(1983) である<sup>27)</sup>。これは、1600 年に起きたミュンヘンの魔女裁判「パッペンハイマー事件」を題材としており、市井に生きる普通の人々による、無意識、あるいは悪意による証言が、自分たちと交わろうとしない者を奇異な存在とし「魔女」に仕立て上げていく様子が詳細に描かれている。

また、ちょうどエリザベートの構想を練り始めた頃である 1981 年に、クンツェがドイツ語歌詞を作成したウェーバーのミュージカル《エヴィータ》は、クンツェ自身物語の作り方を大いに学んだと述べており<sup>28)</sup>、《エリザベート》の構造および狂言回しルケーニの人物造形に大きく影響を与えたと思われる。

この作品は、アルゼンチンの政治家でありエヴァ・ペロン (1919-1952)

として名を知られた、エヴァ・ドゥアルテの人生を描いている。物語は、聖女「エヴィータ」として崇められたエヴァ・ペロンの葬式から始まり、狂言回しかつコロスであるチェが、批判的にエヴァ・ドゥアルテ個人の人生を振り返る、という構造になっており、チェが振り返るエヴァの人生の各場面には、チェ自身が狂言回しとして登場し彼女の聖女的振る舞いを偽善的なものとして批判し続ける。最終場面は、再びエヴァの葬式に戻り、そこでチェは、毀誉褒貶の激しさにかかわらず、結局彼女自身は自らが求めたものを手に入れた、と述べて物語を終える。このように、《エヴィータ》は《エリザベート》と非常に類似した構造と内容になっているのである。

以上の例から、証言によって作り上げられた個人の像が、実態から乖離していくか、ということにクンツェは関心を抱いていたと考えられる。また、《エリザベート》の台本を読んだだけでプロダクションへの参加を決めたという<sup>29)</sup> 演出家のクプファーは、この証言劇に「男性社会の中における抑圧」の機能を見出したのであろう。

### 2.3. Ich GEHÖR nur mir

前節では、本作品が証言劇の構造を持つことを明らかにしたが、本節では、その証言劇で圧力を受けるエリザベートが、それらに対する初めての抵抗宣言にして、唯一の独白ともいべき歌“*Ich gehör nur mir*”（私だけに）を取り上げる（歌詞は参考資料）。

この「独白」は、エリザベートが、窮屈な宮廷生活と家父長制社会の中で、唯一頼れる存在であると信じていた夫にも失望し、抵抗と闘争を試みるようになる、という最初の場面でなされる（表1黒網掛け）。

“*Ich gehör nur mir*”全体の歌詞（参考資料）を見ると、ほぼ全ての節の最後には“*Ich gehör nur mir*”という言葉が入っている。この、エリザベートが繰り返し主張している“*Ich gehör nur mir*”とはどういう意味であろうか。ここで使われている“GEHÖREN”という言葉は、「所有物である、～のものである、～に属する」という意味であり<sup>30)</sup>、本作品においては以下の場面で使われている（表2）。<sup>31)</sup> これを見ると、“GEHÖREN”という言葉は「死」とエリザベートの両者が使用しているものの、それぞれにとっての目的格は異なっており、「死」はエリザベートを所有しようとし、エリザベートはあくまで自分は自分自身のものである、ということを主張していること

が分かる。

そもそも、“GEHÖREN”の語源は“HÖREN（聞く）”であり、つまり“GEHÖRN（属する）”は、「誰か」の声を聞いている状態、ということになる<sup>33)</sup>。また、この歌の歌い出しが“Ich will nicht gehorsam（私は従順でいたくない）”と、“GEHÖRN”と同語源“HÖREN”である言葉“gehorsam”を使用していることも、彼女の自己主張“Ich gehör nur mir”を強める効果を生んでいると考えられる。

ところで、エリザベートが声を聞いていた「誰か」、あるいは、この歌の詞における“Du（あなた）”は誰を指すのであろうか。この場面は、直前にエリザベートがフランツ=ヨーゼフに失望する場面からつながっているため、単純に考えればフランツ=ヨーゼフのみを指していると考えられるが、ここでは、“Ich gehör nur mir”がエリザベートの「独白」場面であること、そしてこの歌と同じ歌詞およびメロディーが、第1幕最終場面のフランツ=ヨーゼフと「死」の場面、さらに第2幕の「死」との最終場面で使われていることに注目したい。つまり、それぞれの幕のクライマックスにも“Ich gehör nur mir”の言葉が使われていること、そしてその場面には必ず「死」

表2 “GEHÖREN”が使われている場面

| 幕 場   | 曲 名   | 発言者       | 「属する」主格                | 「属する」目的格                  |
|-------|---|-----------|------------------------|---------------------------|
| プロローグ | Alle tanzten mit dem Tod                    | 「死」       | 全ての人間                  | 「死」（自身）                   |
| 1-7   | Der letzte Tanz                             | 「死」       | エリザベート（との最後のダンス）       | 「死」（自身）                   |
| (1-8) | (Eine Kaiserin muss glänzen) <sup>32)</sup> | (ゾフィー)    | (エリザベート)               | (自らに相応しい事)                |
| 1-8   | Ich gehör nur mir                           | エリザベート    | エリザベート                 | エリザベート（自身）                |
| 1-14  | Ich gehör nur mir(reprise)                  | エリザベート    | エリザベート                 | エリザベート（自身）                |
|       |   | フランツ=ヨーゼフ | フランツ=ヨーゼフ（自身）          | エリザベート                    |
|       |   | 「死」※      | エリザベート※                | 「死」（自身）※                  |
| 2-15  | Mein neues Sortiment                        | フランツ=ヨーゼフ | エリザベート & フランツ=ヨーゼフ（自身） | 互いに（エリザベート & フランツ=ヨーゼフ自身） |
| 2-16  | Alle Fragen sind gestellt(reprise)          | 「死」       | エリザベート                 | 「死」（自身）                   |
| エピローグ | Der Schleier fällt                          | エリザベート    | エリザベート                 | エリザベート（自身）                |
|       |   | 「死」       | エリザベート                 | 「死」（自身）                   |

※は再演版以降



が登場することから、「誰か」は内なるエリザベート自身、あるいは「死」に対しての高らかな抵抗宣言にもなっていると考えられる<sup>34)</sup>。つまり、エリザベートは自らを取り巻く男性社会への闘争を試みるだけではなく、自らを死の世界に誘う「死」に対しても、死してなお抵抗を続けているのである。

### 3. クプファー演出における《エリザベート》の肖像

本章では、前章において取り上げた《エリザベート》における証言劇の構造と、エリザベートが行う抵抗の二点において、クプファーが行った演出を、「橋」と「鏡」の二つの要素を中心に分析する。

#### 3.1. クプファーと《エリザベート》の関わり

ここではまず、オペラ演出家であったクプファーが、異なるジャンルであるミュージカル《エリザベート》の演出を行うようになった契機を述べる。

クプファーは、《エリザベート》の作品づくりそのものには初期から関わっていたわけではなく、かつ、それまでにミュージカルの演出経験は一度のみ<sup>35)</sup>、新作ミュージカルに携わることは初めてであったものの、《エリザベート》の台本を読んだだけで作品に魅せられ、プロダクションに参加することを決めた。

クプファーの言によると、当初彼自身はロミー・シュナイダー演じる愛らしいシィ像しか知らず、その作品を演出することにはあまり乗り気ではなかったが、《エリザベート》の台本を渡され一読した際に、それとは全く異なる「一人の女性の神話破壊」というシィの描かれ方に興味を持ったという。また彼は、《エリザベート》は伝統的なミュージカルとは異なっており、オペラであってもミュージカルであっても、良い作品であれば特にジャンルの違いは感じなかったと述べている<sup>36)</sup>。

《エリザベート》が初演を迎えるのは、クプファーがプロダクションに関わり始めてから2年後のことであるが、クプファーは、その間台本作りに助言をしつつ<sup>37)</sup>、舞台美術家シャーファーノホを含めた、いつもの協働チームを引き連れて演出に取り組んだ。その舞台演出については、クプファーにすべてが任された。というのもクンツェ自身、自らがづくり出した登場人物の描写に対して台本作家自らが詳細に立ち入るべきではないと考えており、む

しろ、多面的な登場人物のどこに焦点を当てて舞台化するか、ということは演出家に任せるべき仕事と考えていたようである<sup>38)</sup>。つまり、《エリザベート》においてクプファーは、作品作りに携わりつつも、できあがった台本から舞台化するという、オペラ演出家本来の立場からミュージカルを演出することができたと考えられる。

一方、初演の演出家であるクプファー自身も、多様化していく《エリザベート》の演出に対して、古い演出は塗り替えていくべきという姿勢を取っており、自らも再演の度に演出を手直ししている<sup>39)</sup>。初演の演出家自身が示すそのような姿勢は、《エリザベート》演出多様化の原動力となっているのであろう。

以上より、第2章で既に述べた、台本の「証言劇の構造」と「抑圧されるヒロインの抵抗」との二要素において、クプファーが行った舞台化を、「橋」と「鏡」の装置を取り上げて分析していく。

### 3.2. 「橋」

前章で詳述した「証言劇」の構造を取る《エリザベート》では、「証言劇」を始めるときと終わるときに「橋」が下りてくる(図1)。

「橋」が登場するのは、再演版の演出では7場面である(表3)。この「橋」については、エリザベート殺害の凶器である、やすりを模したものであるとクプファー自身が述べているが<sup>40)</sup>、死に直結する場面以外でも登場しているため、その存在意義は、やすりが象徴する、エリザベートの死以上のものを含んでいると考えられる。

(表3)に示すように、この橋は、「死」とルケーニのみが行き来できるものであるが、ルケーニは死後裁判の場面、そして「死」はエリザベートを死の世界へ連れて行こうとする際に使う<sup>41)</sup>。しかし、そもそもこの死後裁判は、エリザベートの真の姿を明らかにするという目的があり、「死」の目的はエリザベートを手に入れると同時にエリザベートの真の望みをかなえて救済(erlösen)することである<sup>42)</sup>。

ただし、ここで言及しておきたいの

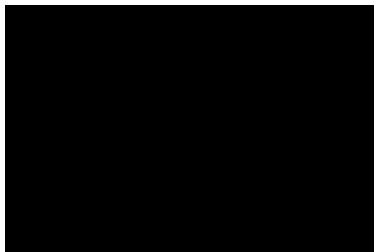


図1 「橋」

は、この救済が決して、キリスト教的な神からの救いではないということである。というのも、クプファー自身、「死」の描写についてこう述べている（中略、括弧内補足、訳筆者）。

Wir haben ja in unserem europäisch-christlichen Bereich eine schreckliche Vorstellung vom Tod. Er wird immer dargestellt als der Sensenmann. Hier jedoch geht ein schöner, junger Mann auf die Bühne. (...) Das ist eine völlig andere Ansicht vom Tod, und das macht natürlich die Wirkung aus.<sup>43)</sup>

実際、ヨーロッパ・キリスト教的範疇において、我々は死に対してぞっとするイメージを抱いています。死は、常に死神として描かれます。しかし、(この作品)では、美しく若い男として舞台に登場します。(中略)これは死の全く異なる見方(を呈示したの)であり、それが当然のごとく(作品の成功へ繋がる)効果を生んでいるのです。

つまり、この「死」はヨーロッパ・キリスト教的な死のイメージとは全く異なるものとして示されており、彼がエリザベートに与えようとするものは、死の世界への甘い誘惑である。しかし、既に渡辺(2010)も指摘しているように、エリザベートは、死が与えようとしているものとは異なる救いを求

表3 「橋」登場の場面

| 幕 場   | 曲 目                       | 橋を使う人物 | 橋で行う行動   |
|-------|---------------------------|--------|--|
| プロローグ | Alle tanzten mit dem Tod  | ルケーニ   | 死後裁判の証人達を呼び出しつつ、一度上り、下りてくる                       |
|       | Elisabeth                 | 「死」    | 最後の証人として下りてくる                                    |
| 1-6   | Alle Fragen sind gestellt | ルケーニ   | 橋に乗ったまま、エリザベートの結婚式の様子を解説する                       |
| 1-7   | Der letzte Tanz           | 「死」    | 最終的には自分がエリザベートを手に入れると宣言しつつ一度下り、最終的には橋を駆け上がりつつ消える |
| 1-13  | Milch!                    | ルケーニ   | エリザベートに不満を持つ民衆をけしかけつつ下りてくる                       |
| 2-7   | Die letzte Chance         | 「死」    | エリザベートに死への誘惑を拒否された後、駆け上がる                        |
| 2-16  | Alle fragen sind gestellt | 「死」    | 橋の上からフランツ=ヨーゼフを挑発し、ルケーニにやすりを渡す                   |
| エピローグ | Der Schleier fällt        | ルケーニ   | 「橋」の上で首をつる                                       |

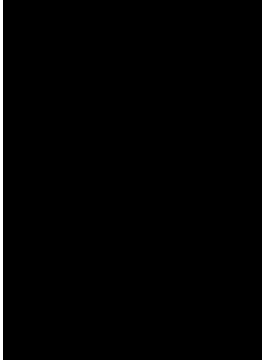


図2 “Ich gehör nur mir” でエリザベートが乗る台

めているといえる<sup>44)</sup>。

その仮説を裏付けるものとして、前章で言及した場面“*Ich gehör nur mir*”において、エリザベートが乗る台<sup>45)</sup>がある(図2)。これは、天へ繋がる「橋」とは異なって地上にあり、しかも途中で途切れており、再演版でエリザベートは「橋」と同じ傾斜の側に上ろうとするも上り切ることができないのである。つまりこの場面では、まだ「橋」を渡れず、死が与えるものとは似て非なる救いを求めても、それを得ることができないエリザベートの姿が示されていると考えられる。

さらに、クプファー演出のヨーロッパツアー版(2008-2010)では、“*Ich gehör nur mir*”の場面で、エリザベートは台の代用である「橋」を上ろうと試みるも上りきれず、ここからも同様の演出意図が見出せる。

しかし、ここで言及しておきたいのは、2.3.でも述べたように、エリザベートが死ぬ最終場面では、彼女は「死」に対して抵抗宣言をしている。そして、この場面において、彼女は「橋」を上ろうとすることがない、ということである。つまり、彼女が求める生の世界からの解放と、「死」が与えようとする死の世界への誘惑は似て非なるものであり、「死」とルケーニのみが使うこの「橋」が象徴することは、むしろ后者の、死の世界への誘惑であるといえよう。

そもそもこの「橋」は、ウィーン版以外ではベルリン版(2008)、ヨーロッパツアー版(2008-2010、2011-2012)、ウィーン版(2012)、韓国版(2012)に登場し、クプファー自身も自らの演出における重要な要素であると認めている<sup>46)</sup>。

また、クプファーが《エリザベート》初演以降に行ってきた他の作品における演出を見ると、この「橋」に類似した存在が散見される。まず、《ワルキューレ》(1988)では、第3幕冒頭でワルキューレ達<sup>47)</sup>が「橋」から下りてくる場面で登場する(図3)。ここで初めて姿を現すワルキューレ達の一人、ブリュンヒルデは、その直後に、勇士ジークムントを死なせて、神々の世界へ連れて行くという意味での救済を行うことを命じられる。しかし、ジークムントは、ブリュンヒルデが与えようとする救済を、自らが意図する

救いとは異なるものとして拒み、その心に打たれたブリュンヒルデが、ジークムントの真の望みを叶えようとすると、ジークムントの命は神の力で無理矢理奪われる。そして、ブリュンヒルデも、秩序を乱した罪で神々の世界から追放され、それが世界全体の崩壊に転じていくことになるのである。さらに、クプファーは、《ワルキューレ》を含む《指輪4部作》について、自らの周りを取り囲む世界への抵抗が繰り返し描かれることに着目して演出している、と述べており、その中でも《ワルキューレ》はその要素が特に顕著である<sup>48)</sup>。



図3 《ワルキューレ》(1988)

また、《エリザベート》と同年に演出された《パルジファル》(1992)では、全幕に「橋」に似た台が登場し、この台には、救済を求める二人の人物アムフォルトスとクンドリーが這い上ろうとする(図4)。

本演出版の最終場面において、アムフォルトスは、この台に乗って登場するものの、最終的に台を下り、その後、台は神からの力を得ているはずの主人公によって聖杯と聖槍が置かれて上に上がっていく。ここで、本来台本通りならば、聖槍の力で快癒するはずのアムフォルトスは、神の力で救済しようとする主人公パルジファル、あるいはむしろ、救済を象徴する聖杯・聖槍の前で空しく息絶えてしまう。また一方で、死ぬことができないという神からの罰を受けていたものの、聖杯の力で救済されて死ぬべきクンドリーは死なず、パルジファルの強い祈りはむなしい結果のまま幕が下りる。このように、クプファーの演出では神の救済が全て甲斐なきものに終わる。というのも、この演出における救済は、神の力によるものではなく、自らの意思によるものであると解釈されており、救おうとする者と救う者の「救済」の意味にすれ違いが生まれているとされているのである<sup>49)</sup>。

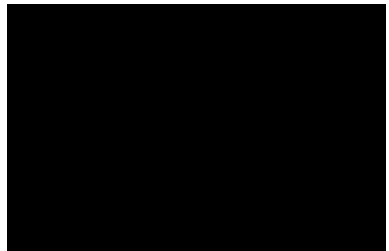


図4 《パルジファル》(1992)

さらにいえば、近年の演出作品である《ムツェンスク郡のマクベス夫

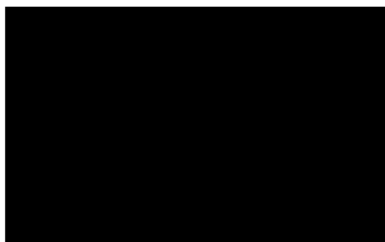


図5 《ムツェンスク郡のマクベス夫人》  
(2016)

人》(2016)も家父長制社会に押しつぶされそうなヒロインの抵抗の試みを描いている(図5)。クプファー演出のこの作品には、全場面に「橋」が登場しており、「橋」に乗る者は、ヒロインであるカテリーナが窮地に陥ったとき、救いの手を差し伸べるように見える存在、あるいは物語から一步引い

た存在である。そしてカテリーナを取り囲む人々は、彼女の真の望みを理解することができずに、彼女を異端視して非難し続ける。そして、当初カテリーナを救うように見えた人物も、結局は彼女を理解できないまま圧力を与える側に転じてしまい、自らもカテリーナも死に迫りやることとなるのである<sup>50)</sup>。

以上より、「橋」を下りてくる者は、自らを取り巻く社会への抵抗をしつつ、個人の自由を求める主人公に救済を与える存在に見えながら、被救済者が真に求める救いを与えることができない。《エリザベート》における「橋」の役割もそれと同様であり、社会への抵抗と闘争を行うヒロインが求める、生者の世界からの解放という意味での救いは、橋を下りてくる「死」がヒロインに与えようとする救済とは、全く異なる意味を持つものなのである。しかし、「橋」を行き来する者が扇動する、彼女が求める救いを理解できない生者の世界の人々は、エリザベートへの圧力となっていくのである。

### 3.3. 「鏡」

前節で述べた「橋」に加えて、もう一つの重要な要素が「鏡」といえる。鏡は、対称性と同時に美意識を示す装置といえ、本作品では7場面で登場している(表4)。

「鏡」の一つの役割としては、エリザベートの自己に対する美意識を示すということがある。つまり、鏡によって彼女は自らの美を認識し、前章でも取り上げた“*Ich gehör nur mir*”にもつながる自己意識を持つと同時に、特に第2幕では自らの老いと美の衰えという現実を直視させられるのである。

この、鏡と美というテーマは、クプファー演出《薔薇の騎士》(2014)にも登場するものであり、ここでは第1幕の大きな鏡(図7)と最終幕の小

さな鏡（図8）、あるいは床に張り巡らされた鏡<sup>51)</sup>によって、若く美しい愛人を持つ伯爵夫人の老いの自覚と、諦念が示される効果を生んでいる。

そして、本作品におけるもう一つの「鏡」の役割と考えられるものは、エリザベートと父マックス、エリザベートと息子ルドルフ、エリザベートと「死」、そしてルドルフと「死」を対称的な存在として示すことである。

しかし、これらの人物の関係性は、対称的とはいえ相反するものではなく、むしろ強い精神的結びつきが現れているものといえる。というのも、エリザベートは父に憧れ続け、息子はエリザベートに憧れ続ける。そして、エリザベートとルドルフは「死」に憧れ、「死」はエリザベートとルドルフを自らの世界に誘い込もうとする。つまり、「鏡」によって対称的に示される存在は、互いの内にいると考えられるのである。

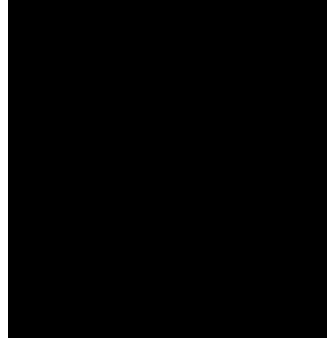


図6 《エリザベート》に出てくる鏡

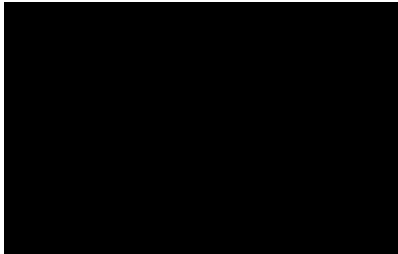


図7 ザルツブルク音楽祭《薔薇の騎士》(2014)第1幕

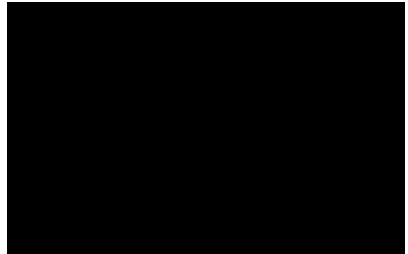


図8 ザルツブルク音楽祭《薔薇の騎士》(2014)第3幕

表4 「鏡」登場の場面

| 幕 場  | 曲 目                        | 鏡で暗示されること                    |
|------|----------------------------|------------------------------|
| 1-1  | Wie du                     | マックス ⇄ エリザベート                |
| 1-6  | Alle Fragen sind gestellt  | 「死」 ⇄ エリザベート                 |
| 1-8  | Eine Kaiserin muss glänzen | エリザベート自身の美意識                 |
| 1-13 | Ich gehör nur mir          | エリザベート自身の美意識<br>「死」 ⇄ エリザベート |
| 2-7  | Spieglein, Spieglein       | エリザベート自身の美意識                 |
| 2-8  | Die Schatten werden länger | ルドルフ ⇄ 「死」                   |
| 2-11 | Wenn ich Dein Spiegel wär  | ルドルフ ⇄ エリザベート                |

⇄ は対称的に示された存在を示す。

特に、「死」とエリザベートの関係については、再々演版において追加された歌、“Rondo-Schwarzer Prinz”（愛のテーマ～愛と死の輪舞）における、以下の歌詞を参照したい。ここでは、鏡（Spiegel）を想起させる言葉“spiegeln”（映り込む）でエリザベートの中に「死」が存在していることをエリザベートが自覚していることが示されているといえる（下線、訳筆者）。

Elisabeth: Du durchschaust mich, schwarzer Prinz, und spiegelst dich in mir.<sup>52)</sup>

エリザベート：黒い王子、あなたは私を見通し、私の中に映り込んでい  
る。

さらに、そもそも「死」は、エリザベートが憧れ続けていたハインリヒ・ハイネを想起させる存在であることがト書きに明示されている（中略、訳筆者）。

Er (...) erinnert an eine idealistische Darstellung des jungen Heinrich Heine.<sup>53)</sup>

彼は、（中略）若きハインリヒ・ハイネの理想的表象を想起させる。

このハイネについては、第2幕第9場（コルフ島）においても言及されており、ここではエリザベートが亡きマックスと対話する時、エリザベートは当初マックスにハイネの気配を感じている<sup>54)</sup>。したがって、終生ハイネに強い憧れを抱き、彼に対して詩を書き続けていたエリザベート、あるいはシィィにとって、本作品の中でハイネが亡きマックス、そして「死」に結びつけられることは、エリザベートの魂が求めていた「理想的表象」である「死」（あるいはマックス）とエリザベートの、強い精神的結びつきを示すものと考えられる。

しかしながら、既に上記の2.3.でも述べたように、エリザベートの望みは「死」と完全に一体化することではない、ということを重ねて強調しておきたい。ここで注目したいのは《エリザベート》を締めくくるこの言葉である（下線、訳筆者）。



Tod: Die Welt sucht vergebens den Sinn deines Lebens, denn du gehörst nur mir!

Elisabeth: Die Welt sucht vergebens den Sinn meines Lebens, denn ich gehör nur mir! <sup>55)</sup>

「死」：世界がお前の人生の意義を探しても無駄なこと、なぜならお前は私のものなのだから!

エリザベート：世界が私の人生の意義を探しても無駄なこと、なぜなら私は私のものなのだから!

この言葉を同時に言い終えた後、再演版の「死」はエリザベートの亡骸を抱きあげた後、それを自らの配下に委ねる。

記述の通り、最後に二人が述べる“*Ich/Du gehör/st nur mir!*”という言葉には、互いの「属する (gehören)」ところの認識の相違が示されている。つまり、死の捉え方について、最終的に「死」はエリザベートを死の世界へ誘うことに成功したと感じて勝利を感じるものの、エリザベートはあくまで自己は自分自身に帰するものと信じ切り、自らが圧力を受けてきた家父長制社会、あるいは生者の世界からの解放を喜ぶのである。それによって、エリザベートは死しても「死」への抵抗・闘いを続けており、「死」はエリザベートを手に入れることはできていないと考えられるのである。

以上より、《エリザベート》における「鏡」は、自己認識を行うと同時に、憧憬の対象を映し出す装置であるといえよう。しかし結果的に「鏡」に映るものはあくまで虚像、あるいは直視をしたくない現実であり、エリザベートは真に求めるものを手に入れられないことを示していると考えられる。つまりエリザベートが望む、自らを取り巻く社会に対する抵抗と闘争は、「鏡」に囲まれた生者の世界においては、勝利を取めることが不可能なものといえる。

## おわりに

ここまで、音楽劇の中でミュージカルの置かれた位置、また、ミュージカルにおける演出の意義を示した上で、クプファーが作成に関わった上で演出を行った《エリザベート》の分析を行ってきた。

結局、クプファーがテーマとする「男性社会の中で抑圧されるヒロイン」であったエリザベートは、その抑圧された場所から救われたのであろうか。そもそもこの物語において真の彼女自身を示そうとすると同時に、彼女に対する抑圧の役割を果たしたのは、上記2.で考察した台本における証言劇の構造によってであり、それに対して彼女は自身の初めての主張“*Ich gehör nur mir*”以後抵抗を試みている。さらにこのヒロインへの圧力と抵抗宣言の要素について、クプファーは上記3.で見たように、「橋」と「鏡」という装置を用いて具現化したと考えられる。また「橋」と「鏡」が使われている他のクプファー演出作品において、「橋」は救済者と被救済者の「救い」の認識が一致しないことの象徴、および結果的に被救済者に対する圧力の装置となり、「鏡」は自己認識と憧憬の対象、さらには両者の崩壊を示す機能を果たしていると考えられる。つまりクプファーの演出テーマと、これらのような、他のクプファー演出作品と類似する要素の特徴を鑑みても、エリザベートは真の意味で救いを受けることができないヒロインであるといえる。

しかし、本作品においてエリザベートの抵抗宣言をはっきりと示すこと、さらに証言劇を終えて自らの人生を振り返る彼女自身が、自らの意思を、誇りを持って貫き通すことができたと述べる姿を描いているということは、制作陣は虚飾を取り払った彼女の人生に、ある種の救いを見出しているのではないであろうか。そして、古典化した他者の作品に現代的視点から新たな解釈を加えるという、「伝統的な」オペラ演出家であり、オペラ演出界の寵児であったクプファーが、本格的にミュージカル演出へ挑むだけでなく、作品の初演を手がけたということは、ますます進むオペラとミュージカルのクロスオーバーの中で、一つの指針となっただけではなく、クプファー自身のテーマとして描く「男性社会に抑圧されるヒロインの抵抗」という問題に対して回答の一つを示したことになったと考えられる。

今後音楽や台本に手が加えられ、それぞれの国で上演されて詞が各国語に訳される際に解釈が分かれ、演出もますます多様化するであろう《エリザベート》の上演では、彼女が救われたかどうか、あるいは救いそのものの意味についても異なる視点が示されることであろう。その中で、現在の舞台を考察する際に、初演演出の意義を踏まえることで、分析すべき要素がより明確に浮かび上がってくると思われるのである。

本論文は、2017年5月20日、東洋英和女学院大学死生学研究所第4回公開講座「初演演出から見るミュージカル《エリザベート》－エリザベートは救われたのか？ 証言劇と「橋」の視点を中心に－」を基に執筆したものである。

#### 謝辞

本論文を執筆するに当たって、全ての文章に丁寧に目を通していただき、多大なるご助言をくださった中央大学の森岡実穂 准教授、公開講座に際してお骨折りいただき、本論文に対しても多くのアドバイスをくださった松本郁子さん、ドイツ語訳に対して助言をくださった Simone Spangler 氏、Günther Glänzer 氏に、心からお礼を申し上げます。

#### 参考資料

“Ich gehör nur mir” の歌詞<sup>56)</sup>

Ich will nicht gehorsam, gezähmt und gezogen sein.

Ich will nicht bescheiden, beliebt und betrogen sein.

Ich bin nicht das Eigentum von dir, denn ich gehör nur mir.

Ich möchte vom Drahtseil herabsehn auf diese Welt.

Ich möchte auf's Eis gehen und selbst sehn, wie lang's mich hält.

Was geht es dich an, was ich riskier?

Ich gehör nur mir.

私は従順になりたくないし、飼い慣らされたくも、しつけられたくもない。

私は控えめになりたくないし、気に入られようとしたり欺かれたりしたくない。

私はあなたの所有物ではないの、なぜなら私は私だけのものだから。

私は綱渡りの綱の上から世界を見下ろしたい。

私は氷の上を歩み、自分自身でどれだけ耐えられるかを試してみたい。

私が危険を冒すことは、あなたに何の関係があるの？

私は私だけのもの。

Willst du mich belehren, dann zwingst du mich bloss, zu fliehn vor  
der lästigen Pflicht.

Willst du mich bekehren, dann reiss ich mich los und flieg wie ein  
Vogel in's Licht.

あなたが私にお説教をしようとすれば、それはただ、私をやっかいな義務から逃れさせるだけ。

あなたが私に考えを改めさせようとすれば、私は振り切って鳥のように光の中へ飛んでいく。

Und will ich die Sterne, dann finde ich selbst dorthin.

Ich wachse und lerne und bleibe doch wie ich bin.

Ich wehr mich, bevor ich mich verlier.

Denn ich gehör nur mir.

そして、もし私が星を手に入れたいのなら、自分自身でそこへ行って探  
す。

私は成長し、学ぶけれどもありのままにいる。

自分自身を見失う前に、私は自分を守る。

なぜなら、私は私だけのものだから。

Ich will nicht mit Fragen und Wünschen belastet sein, vom Saum  
bis zum Kragen von Blicken betastet sein.

Ich flieh', wenn ich fremde Augen spür'.

Denn ich gehör nur mir.

私は問いかけやお願いで煩わされたくないし、頭の前からつま先までじ  
ろじろ見られたくもない。

もし他人の眼差しを感じたら逃げ出すの。

なぜなら、私は私だけのものだから。

Und willst du mich finden, dann halt mich nicht fest.

Ich geb' meine Freiheit nicht her.

Und willst du mich binden, verlass ich dein Nest und tauch' wie  
ein Vogel in's Meer.

Ich warte auf Freunde und suche Geborgenheit.  
Ich teile die Freude, ich teile die Traurigkeit.  
Doch verlang nicht mein Leben, das kann ich dir nicht geben.  
Denn ich gehör nur mir.  
Nur mir!  
あなたが私を手に入れたいと思うなら、私を捕まえないで。  
私は自由を手放さない。  
そしてあなたが私を縛り付けようとするならば、私はあなたの巣を離れて鳥のように海の中へ潜る。  
私は友達を待ち望み、保護を求めている。  
私は喜びも悲しみも分かち合う。  
でも、私の人生はあなたにあげることはできないから、私の人生を欲しがないで。  
なぜなら、私は私だけのものだから。  
私だけの！

#### 図版クレジット

- 図1 © VBW-Jean-Marie Bottequin.jpg
- 図2 © VBW-Jean-Marie Bottequin.jpg
- 図3 © Bayreuther Festspiele GmbH
- 図4 © Staatsoper Berlin/ Monika Rittershaus
- 図5 © Bayerische Staatsoper/Wilfried Hösl
- 図6 © VBW-Jean-Marie Bottequin.jpg
- 図7 © Salzburger Festspiele / Monika Rittershaus
- 図8 © Salzburger Festspiele / Monika Rittershaus

## 注

- 1) 宝塚歌劇団では、1996（2度）、1998、2002、2005、2007、2009、2014、2016年。東宝では、2000、2001、2004、2005、2006、2008、2010、2012、2015、2016年に上演された（宝塚歌劇団公式サイト [http://kageki.hankyu.co.jp/revue/2016/elisabeth/special\\_002.html](http://kageki.hankyu.co.jp/revue/2016/elisabeth/special_002.html) アクセス日 2017/10/29、ミュージカル《エリザベート》White Box DVD 付属解説、東宝、2016年）。
- 2) 最も詳しく扱われているのは、渡辺諒 2010 と Rommel 2007 であろう。鈴木国男 2012、59 頁にも、既に同様の問題提起がなされている。
- 3) 1927 年初演の《ショウ・ボート》。
- 4) Kenrick 2008, pp.319-322.
- 5) 長木誠司 2015、702-705 頁。
- 6) 第 1 波、第 2 波の定義は、佐川吉男 2005、164-165 頁の記述による。
- 7) 佐川 2005、164-165 頁。
- 8) Baker 2013, p.13.
- 9) もちろん、オペラにおいてはミュージカルほど演者が踊ることはほとんどないが、時に踊る際は振り付け師を要する場合がある。また近年は、サシャ・ヴァルツやヴィンセント・パターソン等の振り付け師に、オペラ演出が任されることも少なくない。逆に、ミュージカルにおいては、フランス・ミュージカルのように歌い手と踊り手が分けられることが多い場合もある。
- 10) 既にこの議論は、1950 年代からなされている (Sonderhoff and Weck 1998, p.103.)。
- 11) 注 1 の出典に併せて、Kern and Bernds (eds.) 2013. を参照した。
- 12) ハリー・クプファー名演出家の視点とその魅力—多くの来日公演の記憶を通して [www.nntt.jac.go.jp/opera/parsifal/column/03.html](http://www.nntt.jac.go.jp/opera/parsifal/column/03.html) (アクセス日：2017 年 12 月 23 日)、佐川 2005、164-170 頁。
- 13) Genzel and Schmidt 1997, p.109.
- 14) Genzel and Schmidt 1997, p.115.
- 15) Genzel and Schmidt 1997, p.116.
- 16) Kranz 2005, pp.173-177, 264.
- 17) Rommel 2007, pp.32-36.
- 18) Bernds 2013, p.4. Rommel 2007 pp.33-39.
- 19) 以下、文中に取り上げる曲名には、邦題を併記する。邦題については『「エリザベート」2016 年版キャスト DVD White Version』付属のパンフレットから引用した。

- 20) Back-Vega (ed.) 2004, p.13.
- 21) 以下3版のパンフレットを参考にした。Back-Vega (ed.) 1997, pp.14-16. Back-Vega (ed.) 2004, pp.28-30. Ufer, Grabner, and Gruber (eds.) 2012, pp.6-7.
- 22) Schmidt 1997, 116.
- 23) Back-Vega (ed.) 1997, p.14.
- 24) Bernds 2013, pp.4-5.
- 25) *Musical Elisabeth Songtext* 2016, p.75.
- 26) *Musical Elisabeth Songtext* 2016, p.75.
- 27) Bernds 2013, p.4.
- 28) Bernds 2013, p.4.
- 29) Bernds 2013, p.10.
- 30) 国松孝二(編)『独和大辞典』小学館、1990、851頁。
- 31) これ以後、幕場と曲目は、再演版による。
- 32) 下記のように、「属する」という意味での gehören ではなく、「相応しい」という意味で (sich gehören) 使われているため、他の箇所とは別の扱いにした(中略、訳筆者)。Vid. Sophie: Sie braucht (...) Zeit, dass sie lernt, was sich gehört. ゴッティンゲン：彼女(エリザベート)には、自らにふさわしいものを学ぶための時間(中略)が必要です。Musical Elisabeth Songtext 2016, p.45.
- 33) Elmar Seebold (ed.), *Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutscher Sprache*, Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlin, 2011, pp.341, 425.
- 34) この、「自分の属するところはどこか?」という自らへの問いは、クンツェ、リーヴァイ、クプファーら《エリザベート》制作陣と同じスタッフによって手がけられた、もう一つのウィーン・ミュージカル《モーツァルト!》(1999)にも登場するテーマである。《モーツァルト!》は、《エリザベート》と同様、証言劇の形を取っているが、ヴォルフガング(モーツァルト)の才能を子どもの姿(黙役)で表わし、その黙役を物語の随所で大人のヴォルフガングに沿わせることで、ヴォルフガング自身の内面への問いかけと苦悩を可視化して描いている。さらに、《モーツァルト!》ではヴォルフガングの「独白」場面は3度あるが、そこでは自分の才能に誇りを持ちつつも、人々の過大視から自由になりたいということ、そして、自分自身の存在意義への問いかけが繰り返し述べられる。つまり、この「自分の属するところはどこか?」というテーマは、《エリザベート》制作陣がその後も取り上げ続けているものであり、本作品においては「自分自身」がヒロインの出す答えとなっているのである。
- 35) 《My fair lady》(1966)のみ。
- 36) Bernds 2013, pp.10-11.
- 37) とはいえ、当初の台本からあまり変更された部分はなかった (Bernds 2013,

- p.10.)。
- 38) Bernds 2013, pp.5-6. Kranz 2005, pp.263-264.
  - 39) Bernds 2013, p.11.
  - 40) Bernds 2013, p.11.
  - 41) 渡辺 (2010、64-65 頁) は、この橋を「死の国と生の国の隣接」を意味するものであると指摘している。
  - 42) 実際、「死」は第 2 幕第 16 場で、フランツ=ヨーゼフに対し、自分はエリザベートを救済すると述べている (訳、筆者)。Vid. Ich erlöse sie. 私が彼女を救済する。( *Musical Elisabeth Songtext* 2016, p.119.)。
  - 43) Bernds 2013, p.11.
  - 44) エリザベートの求めるものは、あくまで魂の自由および生からの逃走であり、「死」が与えようとする死への誘惑、あるいは死への逃走とは異なる、と述べている (渡辺 2010、61-68 頁)。
  - 45) “Boote in der Nacht (夜のボート)” で再度登場する。
  - 46) Bernds 2013, p.11.
  - 47) 戦場で命を落とした勇士を、天上の世界へ連れて行く乙女達。
  - 48) Levin 1988, pp.187-205.
  - 49) Kranz 2005, p.334.
  - 50) Krastig (ed.) 2017, pp.71-72.
  - 51) 床に張り巡らされた鏡は、《モーツァルト!》新演出版でも使われ、ヴォルフガングが床に映った自らに問いかけながら歌う場面がある。
  - 52) *Musical Elisabeth Songtext* 2016, p.24. ウィーン初演版 (*Musical Elisabeth Songtext Wiener Originalfassung* 1992.) を参照した上で、用いた。
  - 53) *Musical Elisabeth Songtext* 2016, p.14.
  - 54) *Musical Elisabeth Songtext* 2016, p.106.
  - 55) *Musical Elisabeth Songtext* 2016, p.123.
  - 56) *Musical Elisabeth Songtext* 2016, pp.49-51.

## 主要参考文献

◇楽譜・台本・CD・DVD

Sylvester Levay, *Musical Elisabeth Klavierauszug 2012*: by Michael Kunze, 4 Auflage. Wien: Edition Butterfly, 2012.

*Musical Elisabeth Songtext Wiener Originalfassung*, Hamburg: Sisi Music/Edition



Butterfly, 1992.

*Musical Elisabeth Songtext*, Hamburg: Sisi Music/Edition Butterfly, 2016.

Sylvester Levay, Elisabeth - Das Musical - Gesamtaufnahme Live - Jubiläumfassung, Koen Schoots, Der Vereinigten Bühnen Wien. Hitsquad Records, B009P-583RI.

『「エリザベート」2016年版キャストDVD White version』小池修一郎（演出）、花總まり、城田優（他）、東宝、TOHO-VW-1612.

『エリザベート ウィーン・キャスト-コレクターズ・エディション-【日本語字幕付】』マヤ・フォークト、マテ・カマラス（他）、Hitsquad Records, IMPORT-668280.

『エリザベート オリジナル・ウィーン・キャスト』ピア・ドゥーヴェ、ウーヴェ・クレーガー（他）、ポリドール、B00005FMPE.

◇プログラム

Peter Back-Vega (ed.), *Elisabeth*, Theater an der Wien, 1997.

Peter Back-Vega (ed.), *Elisabeth*, Theater an der Wien, 2004.

Julia Ufer, Natascha Grabner, and Elisabeth Gruber (eds.), *Elisabeth*, Raimund Theater, 2012.

Malte Krastig (ed.), *Lady Macbeth von Mzensk*, Bayerisch Staatsoper, 2017.

◇二次文献

荒川夏子（編）『宝塚アカデミア2 特集 小池修一郎と「エリザベート」』青弓社、1997年。

岩崎徹、渡辺諒（編）『世界のミュージカル・日本のミュージカル』春風社、2017年。

小川敦子（編）『「エリザベート」とクンツェ&リーヴァイの世界（HINODE MOOK 03）』日之出出版、2015年。

小山内伸『ミュージカル史』中央公論新社、2016年。

佐川吉男『佐川吉男遺稿集1 二十世紀のオペラ名演出家』芸術現代社、2005年。

鈴木国男「エリザベート変容」『共立女子大学文芸学部紀要』第58巻（共立女子大学）、2012年。

長木誠司『オペラの20世紀 夢のまた夢へ』平凡社、2015年。

ハーマン、ブリギッテ、中村康之訳『エリザベート美しき皇妃の伝説』朝日新聞社、2001年。

日比野啓（編）『戦後ミュージカルの展開』森話社、2017年。

クンツェ、ミヒャエル、鍋谷由有子訳『死刑台への道』白水社、1993年。

クンツェ、ミヒャエル、リーヴァイ、ジルヴェスター、小池修一郎『ミュージカル「エリザベート」はこうして生まれた』日之出出版、2016年。

渡辺諒 『「エリザベート」読本』 青弓社、2010年。

渡辺諒 『フランスミュージカルへの招待』 春風社、2011年。

Evan Baker, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

Hans-Jochen Genzel, Eberhard Schmidt, *Harry Kupfer Musiktheater*, Berlin, Parthas Verlag, 1997.

Caren Hummel (ed.), *Musicals Geschichte-Shows-Komponisten-Stars [Musicals-the Definitive Illustrated Story]*, München, Dorling Kindersley Verlag, 2016.

John Kenrick, *Musical Theatre: A History*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc., 2008.

Barbara Kern and Birgit Bernds (eds.), *blickpunkt musical Sonderheft Elisabeth*, Felsberg, Strube Druck & Medien OHG, 2013.

Dieter Kranz, *Der Gegenwart auf der Spur Harry Kupfer Der Opernregisseur*, Berlin, Henschel, 2005.

Michael Levin, *Harry Kupfer*, Wien, Europaverlag, 1988.

Brigit Rommel, *Aus der "Schwarzen Möwe" wird "Elisabeth"*, Hamburg, Diplomatica Verlag GmbH, 2007.

Joachim Sonderhoff, Peter Weck, *Musical Die 53 beliebtesten Musicals*, Augsburg, Georg Westerman, 1998.

Renate Stephan, *Kaiserin Elisabeth von Österreich 1837–1898: das Schicksal einer Frau in den Zwängen des kaiserlichen Hofes; eine Dokumentation*, Wien, Glattau & Schaar, 1998.

# Analysis of Harry Kupfer's Staging of the Musical *Elisabeth*: Was Elisabeth given her salvation? From the viewpoint of the 'Bridge' and the 'Mirror' sets

by Mariko KASAHARA

In this article, an analysis of Harry Kupfer's (1935-) direction of the musical *Elisabeth* is given. The musical, a story of about the life of the famous queen of Austria, Elisabeth von Wittersbach (1837-1898) or "Sissi", is a popular musical in the world nowadays. However, after its first performance in 1992, the work and its direction have varied greatly.

The history of musical theatrical productions is relatively short in music history and this genre originated after professional directors had become acknowledged in the theatre world. As for the staging of a musical, it is generally admitted that the first staging is often significant. That is why it is important to analyze Kupfer's first staging of *Elisabeth*. Kupfer has played an important role in the practice of Regietheater, where the director is allowed to change the original staging directions and other elements in an opera or play. Therefore, as the director of the first staging of *Elisabeth*, he made a substantial contribution to the work itself. There are two main themes of Kupfer's works, the problems of women and the resistance and conflicts that arise from their being under pressure in a male-dominated society. Therefore, the author focuses on Kupfer's staging of *Elisabeth* in Vienna from the viewpoint of the oppressed heroine's resistance to and conflicts with a male-dominated society.

From this viewpoint, two elements can be found to analyze in the text; one is a crucial scene of many people's testimonies, and the other is the scene of Elisabeth's only monologue, "Ich gehör nur mir", which is also her first declaration of resistance. Moreover, in order to describe these two elements on stage, two unique sets were used, the "Bridge" and the "Mirror".

The “Bridge” represents the pressure on Elisabeth and the struggle against people’s different meanings of salvation. For example, to Elisabeth it means a release from the restraints upon her in this world, but to the character of “Death (der Tod)”, it means leading Elisabeth to the world of death. The “Mirror” represents a polar relationship of beauty and ugliness. Although it could hurt Elisabeth in her old age, however, she still continues to need the “Mirror” that might reflect her beauty for her own self-confidence.

Consequently, Elisabeth could not receive salvation, that is, salvation from “Death” or from the people surrounding her, but instead she continued to struggle against the pressure of living in a male-dominated society. Moreover, by emphasizing this image of Elisabeth through his staging, Kupfer tried to show a kind of salvation, which had meaning only to her: the release from the restraints of this world.