# ウィーン発ミュージカル『エリーザベト』の脱境界性
## ―ドイツ・オーストリアの過去への周辺からの問いかけ―

外国語学部　国際文化交流学科４年
田中　里奈

## 序　論

### (1) 問題設定

『エリーザベト（Elisabeth)』は、ミヒャエル・クンツェ脚本・歌詞、シルヴェスター・リーヴァイ作曲、ハリー・クプファー演出で、1992 年 9 月にアン・デア・ウィーン劇場にて初演されて以降、2014 年 10 月現在までに日本やハンガリー等計 11 か国で上演されている、「最も成功したドイツ語ミュージカル」である [1]。

これまで『エリーザベト』は、世紀末オーストリアにおけるハプスブルク帝国の終焉を、皇后エリーザベトと擬人化された「死（トート）」との恋物語として認知されてきた [2]。

そのような認知は、作品の表層を撫でただけに過ぎない。クンツェは、自身へのインタビューの中で、『エリーザベト』を「歴史の相関関係を指摘し」、「E と U の境界を無視した」作品として位置付けている [3]。この作品の特異性は、これまでオーストリアにおいて、自らに都合良く叙述されてきた歴史の問題 [4] を、死者による証言劇という形で批判的に提示し、更にそれを、E（Ernst、高級文化）に対する U（Unterhaltung、低級文化）という、オーストリアにおいて未だ正当な評価を受けていない U[5] の中の、ミュージカルという形式を利用し、表現している点にある。

しかし、これまでの先行研究は、『エリーザベト』の音楽的・演出的特徴や上演史、各国の翻案の考察が主流であり、歴史的･文化的な背景を踏まえた、同作品の十分な考察は行われていない [6]。

このような研究状況を踏まえ、筆者は『エリーザベト』を地域的な歴史・文化のあり方を批判的に見つめ直していく作品に位置付け、1992 年の初演版において、同作品が当時のドイツ・オーストリアの文化的、歴史的な問題をどのように明らかにしようと試みているのかを、後述する同作品の枠構造や身体性から検討しようと試みている。この論文では、研究の第一段階として『エリーザベト』における枠構造に着目し、全篇を通じ、狂言回しとして物語を進行させるルイジ・ルケーニを中心に、同作品の歴史叙述およびミュージカルへの批判的な構造について考察する [7]。

### (2)『エリーザベト』の枠構造

『エリーザベト』という作品は、場面の内容によって 2 つの部分に分けることが可能である。一方が、皇后エリーザベトの生涯を描いた「エリーザベトの物語」であり、もう一方が、物語の語り手ルケーニに関する部分である。前者の「エリーザベトの物語」では、エリーザベトの 15 歳から 60 歳までの人生が、夫フランツ・ヨーゼフ一世、そして後述する「死（トート）」との関係性から描かれ、通俗的で感情移入しやすい、いわゆるカタルシスに仕立てられている。それに対し、語り手ルケーニは、その語りの端々に見える皮肉によって、「エリーザベトの物語」を生み出しながら解体していく、ある種のアンチ・カタルシスの担い手となっている。このカタルシスとアンチ・カタルシスの対立が、『エリーザベト』を単なる歴史的恋愛劇に留めず、歴史証言そのものを問い直していく実験的な作品にしていると考えられる。

また、『エリーザベト』の配役の一つである「死（トート）」は、エリーザベトを愛していたと語る、最も印象的かつミステリアスな役柄であろう。この作品における「死（トート）」は、一般的な死の擬人化としてだけでなく、エリーザベトの分身として [8]、更にはハプスブルク帝国の崩壊を象徴する破壊者として [9] 機能している。「死（トート）」は、帝国崩壊の黒幕お

よびエリーザベト暗殺を指図する黒幕として、「エリーザベトの物語」に登場する[10]。

## 1. 死者による証言劇

### (1) 証言劇という構造　ー死者による不完全な再現ドラマー

『エリーザベト』は、エリーザベトを暗殺したイタリア人アナーキスト、ルイジ・ルケーニへの尋問で幕を開ける。プロローグにおいて、姿の見えない裁判官からの問いかけに、ルケーニは暗殺の理由を語り出す。しかし、ここでのルケーニの証言は、「彼女[エリーザベト]が望んだから殺した」[11]という荒唐無稽なものである。ルケーニは自身の証言を正当化するために、エリーザベトと同時代を生きた死者たちを呼び起こし、彼らにエリーザベトにまつわる物語を語らせる。それらの証言は、舞台上でスペクタクルなドラマとなって、第2幕15場の帝国の崩壊まで展開される。

エピローグで、場面は再びルケーニの尋問に戻る。エピローグは、プロローグと同様、ルケーニが独り、薄暗い舞台上で姿の見えない裁判官の問いに答えているところから始まり、エリーザベト暗殺の場面の描写、そしてルケーニの自殺で幕を閉じる。このように、プロローグとエピローグの場面的類似から、舞台上で展開される「エリーザベトの物語」は、ルケーニの証言を舞台に反映させたものであることが分かる。

しかし、舞台上で展開される「エリーザベトの物語」は、完璧な再現ドラマではなく、死者によって演じられる不完全な再現である。それを裏付けるように、舞台上に「死(トート)」が登場すると、ハプスブルク家の人々は死者に戻り、その動きは操り人形のように不自然になる。また、舞台上で帝国末期が展開されているにも関わらず、登場人物たちは帝国の滅亡を先んじて知っており、それに向かって劇を展開させていく形式からも、「エリーザベトの物語」が単なる回想ではないことは明らかである。このことから、『エリーザベト』における時間は、語り手ルケーニのいる地点で止まっていると考えられる。

### (2) 作品における時間とその役割

ルケーニのいる時点は、ルケーニの「何故、何故……毎晩毎晩同じ質問、百年前からずっと！」という台詞[12]から、1898年のエリーザベト暗殺から100年後の、1998年前後であると推測できる。作品の初演が1992年であることを考えると、この作品の時間はおおよそ現代に位置づけられていると言える。

ここで、ルケーニの証言の時制に注目したい。プロローグでは、„Ich habe sie ermordet, weil sie es wollte.“(俺は、彼女[エリーザベト]が望んだから殺したんだ。)[13]とあるように、ルケーニの証言は過去形である。エピローグにおいても、ルケーニは過去形で証言している[14]。このように、プロローグとエピローグでは、ルケーニは裁判官に対して過去形で証言していることが分かる。

これに対して、第1幕1場から第2幕15場までの「エリーザベトの物語」では、ルケーニは観客に向かって現在形で証言している。それを端的に表すのが、第2幕1場冒頭における、ルケーニの以下の台詞である[15]。(和訳は筆者)

> Kommen Sie her, meine Damen und Herren! Während da drin in der Kathedrale an diesem denkwürdigen 8. Juni 1867 der Kaiser von Österreich und die überirdisch schöne Elisabeth König und Königin von Ungarn werden, haben Sie die einmalige Gelegnheit ein wertvolles Erinnerungsstück zu erwerben.
> (よってらっしゃい、紳士淑女の皆様！　大聖堂の中では、この記念すべき1867年6月8日という日に、オーストリア皇帝と人ならざる美しさのエリーザベトが、ハンガリーの王と王妃になっているところだ。一度しかないこんな機会に、貴重な思い出の品を手に入れるっきゃない。)

この場面では、露天商に扮したルケーニが、観客席に降りて観客に「戴冠式のおみやげ」を売りつけている。この第2幕1場の場面において、ルケーニは1998年の現代から、あたかも1967年に立ち戻ったかのように振る舞っている。そればかりでなく、ルケーニは、舞台と観客席の垣根を越

えて、1992年にいる観客に現在形で「話しかけて」いる。つまり、「エリーザベトの物語」におけるルケーニの現在形での証言は、ルケーニ自身と観客を、証言劇の一部として機能させているのである。証言劇の一部に絡め取られた観客は、前述したエピローグにおけるルケーニの過去形での証言によって、舞台上の出来事が証言（過去）であったことに気付かされる。このように、ルケーニの証言における時制の変化には、観客の空間と舞台上の空間の区別を曖昧にしたうえで、最後に証言を証言と認識させるような異化効果があると考えられる。その効果は、これから述べていく歴史叙述の偏向性の問題に関係している。

## 2. 歴史証言の偏向性

プロローグでは、ルケーニ以外の死者たちもエリーザベトについて証言するのだが、彼らは証言の中で自らの罪をエリーザベトに責任転嫁している。エリーザベトの義母ゾフィーと生母ルドヴィカは、「私たちは、シシー[エリーザベトの愛称]によかれと思って[やって]いた。私たちに罪はないわ。」と述べ、夫フランツは「私は人生において、全てのことから逃れられなかった。彼女と共[に生きるの]は簡単なことではなかった。」と述べており、それに続いて、他の死者たちから同様の証言がなされる[16]。

これに対して、ルケーニはエリーザベトだけでなく、ハプスブルク帝国の状況そのものにも批判の目を向け、更には証言という行為にすら疑いのまなざしを向けている。ルケーニは、第2幕1場において、以下のように語っている[17]。

> そんなしかめっ面は止してくれよ！ 真実に興味があるって顔でブーイングするのは止めてくれ。真実ならもう明るみに出ているのに、それがあんまりに憂鬱なものだから、誰も求めない。エリーザベトは「ホット」な話題だ。ここ100年間、誰もが彼女のことを噂している。でも、本当の彼女がどんな人だったか、どんな本からも、どんな映画からも分からない。もちろん、俺からだって分からない！
>
> 何が彼女を偶像化させたのか？ 何が彼女を羨望の的にさせたのか？ 時代の澱のような彼女の人生に、何があるというのか？ キッチュだ！（和訳は筆者）

ここでルケーニは、エリーザベトの「真実」ではなく、噂の種に出来るようなホットな「話題」たりうる「噂」を「キッチュ（紛い物）」だと述べ、そのような紛い物を、本や映画[18]、そして証言者であるルケーニに求める、観客を含めた大衆の欲求を「キッチュ（悪趣味）」だと指摘している。

つまり、ルケーニが指摘しているのは、人々が求める過去とは「真実」ではなく、人々が都合良く消費できるような娯楽的な「キッチュ」であり、そのような人々の欲求に従って語られた過去は、「真実」とは本質的に異なったものになってしまう。いわば、歴史証言の偏向性である[19]。

このように、ルケーニの証言には、歴史叙述の偏向性という、歴史叙述そのものの問題を指摘し、「キッチュ」だと糾弾するような批判性が含まれていることが分かる。

ルケーニに証言を求める裁判官からも、この歴史証言の偏向性が読み取れる。裁判官は、劇中で計5回、ルケーニにエリーザベト殺害の動機を尋ねている。プロローグにおいて、ルケーニは裁判官に悪態をつき、「彼女[エリーザベト]が望んだから殺した」と証言する。しかし、エピローグでは、暗殺予定のオルレアン公が来ず、代わりに新聞で同市にいると知ったエリーザベトを暗殺した、と証言している[20]。何故ルケーニは、最初からエリーザベト暗殺の「真実」[21]を語らず、プロローグでこのような答弁をしたのだろうか。

## 3. 証言の反復性

『エリーザベト』におけるルケーニは、作品の冒頭で首吊り死体として現れ、最後には史実通り、首を吊って自殺する[22]。1で確認した通り、プロローグにてルケーニは、自分は100年前からずっと尋問を受け続けている、と述べている。

ここから考えられるのは、舞台の冒頭と最後の連続性である。ルケーニが自殺してしまったこと

で、エリーザベト暗殺は謎のままになる。その謎を明かすために、ルケーニは死後再び裁判を受け、暗殺の動機を問い詰められる。しかし、ルケーニは再び自殺し、謎が残る。このように、一連の劇は反復構造を取っており、ルケーニは永遠に尋問し続けられる存在だと捉えることが出来る。

この構造を支えているのが、ルケーニに何度も証言を求める裁判官である。先程述べた証言の偏向性、すなわち歴史を「面白く」表現する欲求に沿うならば、裁判官が求めているのは「真実」ではなく、裁判官を満足させるような娯楽性の高い証言である。つまり、裁判官が100年間ルケーニに求め続けている証言とは、2で述べたように、暗殺対象が見当たらず、場当たり的にエリーザベトを暗殺した、という「憂鬱」な「真実」ではなく、例えば、エリーザベトが「死(トート)」と恋愛関係にあり、ずっと死を望んでいた、というような偏向した証言だと考えられる。毎晩繰り返される裁判から、ルケーニがそのような裁判官の問いの背後にある欲求を分かっていたとすれば、プロローグにおけるルケーニの「愛」や「死」を「かた」った証言[23]にも辻褄が合う。

更に、姿の見えない裁判官に代わって、実際にルケーニの証言を聞いているのは観客である。『エリーザベト』の根幹にある過去への問い、それも、「面白いもの」を求めて問いを発し、歴史叙述を評価する主体である裁判官は、まさに観客そのものだと言えるのではないか。

また、ルケーニの証言の反復性は、舞台という、ある1つの演目を繰り返し上演する性質と共通する。クンツェが意図したか否かを資料から読み取ることは出来なかったが、『エリーザベト』が、舞台全般もしくは娯楽性が高く、再現性を重視するミュージカル[24]の再現性そのものをパロディ化するような、「キッチュ」の構造を持っていると考えることは可能であろう。

## 4. 証言による「エリーザベト」への接近とその限界

ここまで、『エリーザベト』において、観客の欲求に応じて、歴史を面白おかしく叙述していくルケーニの証言の構造を論じてきた。では、「エリーザベトの物語」の内容と証言の構造は、どのように関係しているのであろうか。

プロローグで死者たちが語るのは、エリーザベトと「死(トート)」との関係の密接さである[25]。エリーザベトは、自身の死の場面を含めると、証言劇である「エリーザベトの物語」の中で、計9回「死(トート)」と対峙している。「死(トート)」は、エリーザベトが死を望むか幸福を感じている時に、彼女の前に現れる。その度に、エリーザベトは死への欲求に抗うか、もしくは自身の幸福の背後にある帝国崩壊のきざしに気付く。

「死(トート)」と対峙することで自己と現実に向き合うエリーザベトは、現実逃避的なハプスブルク家の人々とは全く対照的である。生前に現実と向き合わなかったために、死後「死(トート)」に隷属するハプスブルク家の人々[26]に対して、エリーザベトは、最期まで生きることと自己実現の両立を求め、その結果、死後も「死(トート)」に支配されずに死を迎える。プロローグに現われる死者たちの中に、エリーザベトだけがいないことからも、エリーザベトの死が、他の登場人物たちと異なったものであることが分かる。

作品の最後で、エリーザベトは彼女自身のテーマであり、作品の中心的な曲である „Ich gehör nur mir“（私は私だけのもの）の旋律に乗せて、「死(トート)」とのデュエットを歌う。しかし、ここでのデュエットでは、それまで同旋律で歌われていた、エリーザベトの「自己に忠実である」生き方だけでなく、これまでの歴史叙述への反駁をも表している。

エリーザベトと「死(トート)」は、「世界は私の / 君の人生の意味を求めるけれど、それは意味のないこと」と歌う[27]。2で述べた歴史叙述の偏向性の問題と照らし合わせて考えれば、ここで述べられているのは、人々が求めるエリーザベトの人生の意味とは、偏向した「キッチュ」に過ぎないことであろう。言い換えると、作品の最後で、語られる対象であるエリーザベト自身によって、歴史叙述の限界、すなわち、歴史叙述における「エリーザベトそのもの」への到達不可能性が指摘されているのではないか。

ここに至って、これまで舞台上に現われていた

エリーザベトは、死者たちの語る「偶像」であって、「エリーザベトそのもの」ではないことが明かされる。プロローグにおいて、エリーザベトは舞台上に現われないにも関わらず、彼女の名前は印象的に幾度となく繰り返される。そこで強調されているのは、エリーザベトの不在なのである。『エリーザベト』は、あくまでもエリーザベトの不在を扱った作品だと言えよう。

## 結　論

このように、ミュージカル『エリーザベト』では、エリーザベトを、彼女の持っていた死への憧れ、更には、ハプスブルク帝国の崩壊に代表される現実との対峙を、俳優によって身体的に顕示された「死（トート）」との関係から描くことで、彼女の「自己に忠実である」生き様をドラマティックに表現している。それと同時に、ルケーニという批判的な語り手を用い、物語を「外から」描写することで、歴史叙述の限界を示し、物語に浸って感動を味わおうとする観客へ警鐘を鳴らす。この一見矛盾的な構造は、歴史的な作品を従来のカタルシスで終わらせずに、証言という枠組みの外から歴史叙述の問題を反省していくような、『エリーザベト』の実験的な脱境界性だと言うことが出来るだろう。

そして、繰り返しになるが、『エリーザベト』という作品は、ルケーニの証言で成り立っている。つまり、「エリーザベトの物語」自体がルケーニの狂言であるという可能性を、観客は最後まで覆すことが出来ない。

舞台の最後の場面は、以下のように締めくくられる[28]。

「死（トート）」がエリーザベトにキスをする。舞台の反対側では、監房でルケーニが終身刑を言い渡されている。彼 [ ルケーニ ] は、首に輪状の縄を掛け、自殺する。彼は「死（トート）」と目が合う。場面の動きが止まる。暗転。

この場面では、エリーザベトは「死（トート）」のキスによって死に、先んじて退場する。ト書きの後半部にある、ルケーニが「死（トート）」を見ながら首を吊って死ぬ場面で、『エリーザベト』は事実上の幕引きになる。ルケーニの自殺は、それまで「死（トート）」が一貫して支配していた舞台上の世界を、その世界を語ることで創り出していたルケーニが、「死（トート）」の眼前で自身の死をもって消し去る行為と捉えることができる。つまり、この作品における「死（トート）」は、ルケーニがエリーザベト暗殺の責任から逃れるために、更には、観客の求める娯楽的な証言のために創造された虚構の一つに過ぎないのである。

このように、ミュージカル『エリーザベト』は、歴史叙述の「キッチュ」[29]であるばかりではなく、それをミュージカルという、観客が好むような娯楽的演目を繰り返し提供し続けるUのジャンルで表現することで、ミュージカルの「キッチュ」としても機能している。このような「キッチュ」の構造によって、『エリーザベト』には、本来のカタルシス的なミュージカルの側面をアンチ・カタルシスに転じ、歴史叙述やミュージカルそのものへの疑念を呈していく、自己解体的な仕組みが働いていると言えるのではないだろうか。

すなわち、『エリーザベト』は壮大な「キッチュ（紛い物）」であり、そのような従来のあり方の外から、自らを批判的に検討していく「キッチュ」性に、『エリーザベト』の脱境界的要素が現れていると言えよう。

**脚　注**

【一般注】日本語訳のない資料には、引用のあとに著者による日本語訳をつけている。

(1) Rommel, Birgit. Aus der “Schwarzen Möve” wird “Elisabeth”: Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich. Diplomica Verlag GmbH, 2007, p. 84.

(2) 渡辺諒『「エリザベート読本」ウィーンから世界へ』青弓社、2010年、p. 13.

(3) Frisé, Maria. “Reimen auch Sie Herz auf Schmerz, Herr Kunze?” FAZ, 2011.6.19.

(4) オーストリアにおける責任回避的な歴史叙述の問題に関しては、エルフリーデ・イェリネクが特にナチズムとの関係性の中で取り上げている。また、そのような回避的傾向を促したイデオロギーの「ハプスブルク神話」に関しては、クラウディオ・マグリスの『オーストリア文学とハプスブルク神話』（鈴木隆雄，藤井忠，村山雅人訳．書肆風の薔薇．1990. 初版1963.）を参考にした。

(5) ドイツ・オーストリアにおけるEの優越とUの軽視という問題に関しては、キンスキー・ワインフーターの“Der europäische Ernst. Identität im Zeitalter populärkultureller Dislozierung”（Ein Beitrag zur audiovisuellen Anthropologie, 2009）を参考にしている。

(6) 『エリーザベト』の先行研究としては、ウィーンという地域的な背景から、ウィーン初演版とそれ以降の各国翻案版が体系的に論じたBrigit Rommelの“Aus der ‚Schwarzen Möve’

wird ,Elisabeth’: Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich”（「黒いカモメ」から『エリーザベト』へ　オーストリア皇后に関するミュージカルの成立と演出の歴史、2007）が挙げられる。それを一つの手がかりに、ウィーン初演版から各国版までを網羅的に分析した、渡辺諒の『「エリザベート」読本　ウィーンから日本へ』(2010) がある。他にも、後藤綾香の「ミヒャエル・クンツェの＜ドラマ・ミュージカル＞研究」(2004) や榎本明生の「ミュージカル『エリザベート』における死の日墺比較―『愛と死の輪舞』をめぐって―」(2013) などがあり、前者はクンツェ作品の音楽に、後者はウィーン版と日本版の演出や場面をめぐる比較に重点が置かれている。

(7) なお、舞台上での演出等を検討する際、DVD が発売されている 2005 年のウィーン再演版を映像資料として用いている。日本では『エリザベート』の表記で上演されているが、この論文ではウィーン版の発音に準拠し、『エリーザベト』とする。登場人物ルケーニに関しても同様である。また、いわゆる形而上的な死と『エリーザベト』の配役の 1 つである死（Der Tod）を区別するため、後者を「死（トート）」と記している。

(8) 『エリーザベト』における「死（トート）」は、エリーザベトにとって魅力的な「中性的なポップスターのよう」で、かつ彼女が好んでいた詩人「若きハインリッヒ・ハイネのような」、「エロティックで魅力的な青年」として描かれている。（Kunze, Michael. Levay, Sylvester. Elisabeth: Ein Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay, Textbuch (Wiener Original fassung), Edition Butterfly, 1996, p. 11.）

(9) プロローグにおける初登場時に、「死（トート）」は「俺の使命は破壊することだ。俺は冷淡に使命を遂行する。俺は俺の所有物を連れて行く、老いも若きも。」と述べている。（注 5 同上、p. 11.）

(10) 第 2 幕 15 場では、皇帝フランツ・ヨーゼフ 1 世の悪夢という設定で帝国の崩壊が描かれる。ト書きには、「彼 [ フランツ ] は、指揮を執っている存在に気付き、足を止める。彼は、[ 船橋にいる ]『死（トート）』を見つける。」とあり、帝国崩壊の黒幕としての「死（トート）」の存在が暗示される。また、同場面で「死（トート）」は、ルケーニに暗殺に用いられた凶器のナイフを投げ渡しており、エリーザベト暗殺の黒幕としての役割も担っていることが分かる。（注 8 同上、pp. 75-76.）

(11) 注 8 同上、p. 9.

(12) 注 8 同上、p. 9.

(13) 注 8 同上、p. 9. 引用下線部は、著者によるものである。

(14) "Ich las, daß sie gerade in der Stadt war."（俺は、彼女 [ エリーザベト ] がちょうどこの街にいるのを [ 新聞で ] 読んだんだ。）（注 5 同上、p. 18. 引用下線部は、著者によるものである。）

(15) 注 8 同上、p. 49.

(16) 注 8 同上、pp. 10-11. また、このような責任転嫁的な証言の背後には、自らに都合の良い過去を創作してしまう「ハプスブルク神話」の影響が考えられる。

(17) 注 8 同上、pp. 49-50.

(18) 実際に、エリーザベトは様々な本や映画の題材となっている。代表的な本としては、カトリーヌ・クレマンの “Sissi l'imperatrice anarchiste”（邦題：皇妃エリザベート、田辺希久子訳、創元社、1997）や、ブリギッテ・ハーマンの “Elisabeth: Kaiserin wider Willen”（邦題：エリーザベト 美しき皇妃の伝説、中村康之訳、朝日新聞社、2001）などが挙げられる。また、代表的な映画には、エルンスト・マリシュカの “Sissi”（邦題：プリンセス・シシー、1955）がある。

(19) 証言の偏向性については、これまで様々なところで論じられている。この論文には、香川檀『想起のかたち―記憶アートの歴史意識』（水声社、2012）、田村菜穂子「『コペンハーゲン』における記憶と時間」（早稲田大学演劇博物館、2013）を参考にした。

(20) 注 8 同上、p. 78.

(21) クンツェは、自身へのインタビューの中で、ルケーニを、そもそもエリーザベトを暗殺しようと企てたのではなく、彼女の他に暗殺すべき人物がその場にいなかったために、エリーザベト暗殺に及んだ人物として捉えている。（Blickpunkt musical GmbH. Blickpunkt musical Sonderheft Elisabeth, 2013, p. 5.）

(22) 史実でも、死刑を望んだルケーニは、終身刑に処せられた後に、独房内で自殺している。（渡辺諒.『エリザベート』読本　ウィーンから日本へ . 青弓社 . 2010, p. 28.）

(23) プロローグにて、裁判官はルケーニの証言を、「愛」や「死」といった「メルヒェン」であると述べている。（注 5 同上、p. 11.）

(24) 注 1 同上、p. 17.

(25) プロローグにおいて死者たちは「[ あの頃は ] 誰もが、死と踊っていた。しかし、誰もエリーザベトのようには踊れなかった。」と繰り返し歌う。このフレーズは他の場面にも見られ、作品内でエリーザベトと「死（トート）」との親密性が強調されていることが分かる。（注 5 同上、p. 11.）

(26) 注 9 における「死（トート）」の発言や、死者たちの「我々は『死』に捧げられた、時の深淵に在る影」といった発言から読み取れる。（注 8 同上、p. 10.）

(27) 注 8 同上、p. 79.

(28) 注 8 同上、p. 79.

(29) 『エリーザベト』では、歴史叙述の「キッチュ」性によって、オーストリアにおける「ハプスブルク神話」的な、現実から目を背け、歴史を都合よく改竄する伝統が踏まえられながらも、それを越えようとする試みが見られる。その背景には、キッチュな大衆文化によって自壊したナチズムというイデオロギーに対して、同じく神話的イデオロギーでありながら、大衆的な「キッチュ」の媒体の中で生き延びている「ハプスブルク神話」への危機感があると考えられる。その危機感が、92 年の初演年前後にネオナチがドイツ・オーストリアで台頭してきたこととリンクしている可能性は十分にある。とりわけ、イデオロギーとして作られ、未だ人々を魅了し続ける「ハプスブルク神話」を「キッチュ」によって暴くことで、歴史叙述の偏向性が現代につながる問題であることを指摘していると考えられる。今後は、「ハプスブルク神話」とナチズムという歴史的問題と、『エリーザベト』との関係を考察し、今回明らかにした枠構造の背景を明確にしていく必要がある。なお、ナチズムに関しては、田野大輔『魅惑する帝国　政治の美学化とナチズム』（名古屋大学出版会 . 2007, pp. 296-297.）を参考にした。