ドイツの劇場運営（3・完）　大都市圏と劇場
――ライン・ドイツ・オペラとヴィースバーデン州立劇場[1]

江藤　光紀・城多　努・辻　英史

はじめに　辻　英史

1．ライン・ルール大都市圏とライン・ドイツ・オペラ
（1）ライン・ルール大都市圏の諸都市と劇場　辻　英史
（2）ライン・ルール大都市圏の劇場文化――ライン・ドイツ・オペラ誕生まで　辻　英史
（3）ライン・ドイツ・オペラの現在　江藤　光紀
（4）ライン・ドイツ・オペラにおける財政・財務　城多　努

2．ライン・マイン大都市圏とヴィースバーデン州立劇場
（1）ライン・マイン大都市圏と劇場文化　辻　英史
（2）ライン・マインの劇場文化――ヴィースバーデン州立劇場を中心に　辻　英史
（3）ヴィースバーデン州立劇場の現在　江藤　光紀
（4）ヴィースバーデン州立劇場における財政・財務　城多　努

3．補論1　ハーゲン市立劇場　城多　努
（1）ハーゲン市立劇場の危機
（2）ハーゲン市立劇場への財政措置
（3）ハーゲン市立劇場の予算とコスト削減

4．補論2　デッサウ・アンハルト劇場　江藤　光紀

5．一連のケース・スタディを振り返って　江藤　光紀・城多　努・辻　英史
（1）劇場の規模・ランク
（2）地域特性
（3）劇場の財政
（4）劇場の企画力や発信力

おわりに　劇場圏――活動し、生きてゆく劇場

はじめに

辻　英史

現代のドイツでは、地域発展政策上の概念として大都市とその周辺の密集地域を「ヨーロッパ大都市圏 Europäische Metropolregion = EMR」と呼んでいる。これらは1995年に開催された空間計画に関する州閣僚の合同会議において当初7つ指定され、その役目は「社会的・経済的・文化的発展の原動力としてドイツとヨーロッパの活力と競争力を維持し、ヨーロッパ統合のプロセスを加速することに貢献する」とされたものである[2]。

現在では全部で11の地域がEMRに指定されているが、その中で最大のものがライン・ルール大都市圏Metropolregion Rhein-Ruhrである[3]。ケルン、ボン、デュッセルドルフ、デュイスブルクといった都市が属するライン川沿いの地域と、エッセン、ボッフム、ゲルゼンキルヒェンなどがあるルール地方という二つの中心を持ち、総面積は7110平方キロ、1200万近い人口を数える。行政上はこの都市圏はすべてノルトライン・ヴェストファーレン州に所属している。

一方、大きさではライン・ルール大都市圏の倍近い面積を持ちながら、人口ではその2割強しかなく、ドイツのEMRのなかでも中位をしめるのが、ライン・マイン大都市圏 Metropolregion Rhein-Main である[4]。ここには、フランクフルト・アム・マイン市を中心に、ヴィースバーデン、マインツ、ダルムシュタット、オッフェンバッハ、ハーナウ、アシャッフェンブルクの諸都市が含まれる。4つの連邦州にまたがっているという点が特徴的である。

ドイツの特徴として、これらの都市や地域は政治・経済・社会・文化のいずれの方面においても、大変多様な性格をもっている。各地域は単一の中核都市の周囲に形成されているのではなく、複数の都市が競合しつつ共存している。また、州や都市がそれぞれ独自の歴史的な発展の経緯を持っていることも見逃せない。このことはライン・マイン大都市圏が典型的であるが、ライン・ルール大都市圏の諸都市もまた、その発展の道筋や領域的帰属関係は決して一様ではない。大都市圏という概念は、本来の地域発展政策の次元にとどまらず、こうした多様さを理解する上で有効な視座を提供してくれる。

とくに、ドイツの都市における劇場とその運営を考察する場合、大都市圏という地域的なまとまりに注目することが必要である。劇場はその立地する都市やその周囲の公共圏に文化的な影響を与えているが、上記2つの大都市圏に代表される複数の都市が密集する地域では、そうした劇場のおよぼす影響は相互に干渉し共鳴しあうようにならざるを得ない。劇場は、隣接する都市の劇場とのあいだに共存から競合まで、複雑な関係を取り結ぶことになる。これは大都市圏の劇場特有の問題であり、ベルリンのようにひとつの大都市にいくつもの劇場が存在する場合とも違う、

独特の力学が生じている。本稿では、ライン・ルールとライン・マインの２つの大都市圏を取り上げ、それぞれの劇場文化の歴史的発展を考察する。

１．ライン・ルール大都市圏とライン・ドイツ・オペラ

（１）ライン・ルール大都市圏の諸都市と劇場

辻　英史

ライン・ルール大都市圏は、近代に入るまでいくつもの小領邦に分裂していた地域である。そのなかで比較的大きな領土としてのまとまりをもっていたのがケルン選帝侯領であり、そこにはケルンとボンの両都市が含まれる。

ケルンは、ライン河畔の重要な商業都市である。ローマ軍団の駐屯地だったものを皇帝クラウディウス（在位 41-54）が同地方の出身だった皇妃アグリッピーナの願いを入れて植民都市とし、コロニア・クラウディア・アラ・アグリピネンシウム Colonia Claudia Ara Agrippinensium と命名したのが始まりで、その後フランク王国に属し大司教座の所在地となる。9 世紀にいったんノルマン人の攻撃を受け徹底的に破壊されたあと、10 世紀後半に商人定住地が再建され、以後中世を通じて大発展した。15 世紀には人口 4 万人を誇る神聖ローマ帝国最大の都市であった。10 から 13 世紀にかけてケルン市民は大司教と抗争を繰り返し、1475 年皇帝フリードリヒ 1 世バルバロッサから自由帝国都市の称号を得て自治権を獲得した[5]。ボンは、やはりローマ時代にさかのぼる起源を持つ都市であるが、選帝侯であるケルン大司教の宮廷（現在のボン大学の所在地である）が置かれた関係で、その官吏をはじめとする宮廷都市として発展した。18 世紀の末でその人口は 1 万 2000 人であった[6]。

ケルンの北にあるデュッセルドルフは、ベルク公国 Herzogtum Berg に属し、13 世紀に都市権を獲得したとはいえ、小規模な集落であった。14 世紀後半にベルク公の宮廷所在地となり、公国の拡大とともに成長したが、近世初期においても人口規模は数千人、18 世紀末でもせいぜい 2 万人であったと推定される。エッセンやデュイスブルクはさらに小さい。エッセンは女子修道院領の中心として発展し、13 世紀には市壁をもち、一応の都市としての体裁を整えていたが、人口は中近世を通じて 18 世紀末まで約 3000 人どまりである[7]。デュイスブルクは通商上の要衝で、ケルンよりも早く 13 世紀に自由帝国都市となった。16 世紀末にプロイセン領となり、17 世紀には大学が設置され、また繊維業やタバコ製造業もおこなわれていた。しかし人口規模としてはエッセンとほぼ同じ程度であった[8]。

フランス革命への列強の干渉戦争の結果、1795 年ケルンをはじめとするライン川左岸の地域一帯はフランス革命軍の占領下におかれ、1798 年ライン県としてフ

ランスに併合された[9]。1803年、神聖ローマ帝国解体と前後してプロイセン王国はライン右岸の地域一帯を手に入れるが、1806年にはナポレオンの前にイエナ＝アウエルシュタットで大敗し、これら入手した西部の領土の大半をいったん失う。

ナポレオンによる侵略は、それまでモザイク状に別れていたこれらの地域がひとつにまとまる上で決定的な役割を果たした。ナポレオンはライン地方の占領した地域に自らの帝国の衛星国家としてベルク大公国 Großherzogtum Berg およびウェストファリア王国 Königreich Westphalen を建設したのである。この両国は他の諸領邦とともにナポレオンを庇護者として1806年に結成されたライン同盟 Rheinbund の中核となった。ベルク大公国の首都はデュッセルドルフであり、ウェストファリア王国の宮廷はカッセルにおかれた。その後ナポレオンの没落に伴い1815年のウィーン会議によりベルク大公国とウェストファリア王国は解体され、それより先にフランスに併合されていたライン左岸地域と合わせてプロイセン王国の支配下に入ることになった。プロイセンはこの地にラインラントとヴェストファーレンの二つの州を設置した。新領土を強引に統合するのではなく、フランス支配当時の方式をそのまま残すことを認め、たとえば地方行政制度は両州でそれぞれプロイセン旧領土とは別の法律によって定められていたほどであるが、しかし州庁はそれぞれコブレンツとミュンスターにおかれ、ケルンやボン、デュッセルドルフといったそれまでの中心的な都市は行政上は地方都市に格下げされた。

ライン・ルール地域は、工業化の時代を迎えてその面目を一新した。繊維工業がエルバーフェルト、バルメンなどヴッパー川沿いの都市におこり、続いて製炭・製鉄業がエッセン、ボッフムなどルール川沿いの重要都市、さらにライン川沿いのデュイスブルクやデュッセルドルフにおいて発展した[10]。工業の発展とともに人口は急増した。新興の工業都市では、経済的に余裕のある社会層のボリュームは限られていたが、ケルン、ボンといった古くからの商業・行政都市もまた発展し、これらの都市では市民層が強力に発展していた[11]。

（2）ライン・ルール大都市圏の劇場文化
——ライン・ドイツ・オペラ誕生まで

辻　英史

ケルン、ボン、デュッセルドルフといった古くから発展した都市では、比較的早期から領主や市民層のイニシアティヴで劇場が建設され、運営されていたことはほかのドイツの都市と共通している。これらの劇場は19世紀を迎えると常設の建物を持ち、市営となる。そして人口の拡大に対応するための改築が必要になると、その都市の象徴として贅をこらした建物が新築されるのが常であった。しかし、ライ

ン・ルールに多く見られるような新興工業都市では、観客となりスポンサーとなる市民層の薄さから、演劇やオペラの公演はおこなわれていても常設の劇場建設が見られるようになるのは、工業化による急激な都市拡大を経験したのち、ようやく20世紀初めのことであった。

その典型的な一つがデュイスブルクである[12]。1902年に市長のイニシアティヴで市民有志による建設計画が立ち上げられ、1912年に完成した。しかし当初は常設の劇団は持つことができず、それ以前から関係があったデュッセルドルフの劇団が客演してオペラを上演していた。デュッセルドルフはそれよりも少し早く、1873年に劇場の建設が始まっている。しかしこの両者の共同作業はデュイスブルクの劇場が常設オペラ劇団を持つようになった1921年に打ち切られ、デュイスブルクはボッフム市の劇場とのあいだに相互客演をおこなうようになった。デュイスブルクの劇団はオペラをボッフムに提供し、ボッフムの劇団はデュイスブルクで演劇を上演した。

第二次世界大戦後、デュイスブルクとデュッセルドルフの両市は再び劇場協約を結ぶことになるが、その動きは大戦中にすでに始まっている。1942年12月、デュイスブルクの劇場の建物が空襲で破壊されると、ナチ啓蒙宣伝相ゲッベルスは劇団をプラハに疎開させ、そこで「ドイツ劇場 Deutsches Theater」として活動させることにしたのである。これはドイツ芸術の優秀さを広めようとするナチの文化政策の一環であった。このためデュイスブルクはせっかく作った劇団を失ってしまった。一方デュッセルドルフの劇場も1943年に空襲で破壊されたが、こちらは戦争中にも関わらずすぐに再建が進められた。1944年の5月にベートーヴェンの『フィデリオ』で再開されたオペラ上演は、直後の同年9月にはドイツ全土に劇場閉鎖命令が出たため中断を余儀なくされた。しかし戦後の再開は早く、終戦後すぐの1945年10月には再び劇場での上演が始まっている。

再オープンしたデュッセルドルフ劇場は、演劇とオペラを同じ舞台で上演するため、十分な時間やスペースを確保できないことが問題となった。他方デュイスブルク市では、戦後しばらく経った1940年代末に劇場の建物を再建し、戦前同様にボッフム市の劇団による演劇上演がおこなわれていたものの、自前の劇団が消滅してしまったためにオペラの上演ができない状況であった。こうして両者の利害は一致し、両市の代表者の交渉を経て1955年に両市の間で劇場に関する協定が締結され、翌シーズンからライン・ドイツ・オペラが発足したのである[13]。

ライン・ドイツ・オペラは、歴代の総支配人の在任期間がきわめて長期に及ぶのが特長である。初代の支配人ユッフ Hermann Juch は1964年まで、2代目のバールフス Grischa Barfuss は1964年から1986年まで、3代目のホレス Kurt Horres は1986年から1996年まで在任し、いずれも一時代を築いた。以前はヴィーン国立

歌劇場にいたユッフは、優秀なスタッフ・歌手を大勢招聘することに成功してレパートリー劇場としての基礎を固めた。指揮者ではカルロス・クライバー、歌手ではソプラノのアンネリーゼ・ローテンベルガーといった顔ぶれであり、1962/63年のシーズンには2劇場で通算939公演という、今日では信じがたい上演回数を達成している。2代目のバールフスは前任地のヴッパータール劇場から連れてきたチーム（舞台美術のヴェンデル Heinrich Wendel、演出家のラインハルト Georg Reinhardt、振り付けのエーリヒ・ヴァルター Erich Walter、そして音楽総監督のヴィッヒ Günter Wich）により、劇場の水準を国際的なものに高めることに成功した。シェーンベルクの《モーゼとアロン》、ダッラピッコラの《オデュッセウス》、ツインマーマン《軍人たち》といった20世紀の問題作が上演されただけでなく、グルックなど初期のオペラがレパートリーに入ってきたのもこの時代であり、また1967年に始められたヴァーグナーの《ニーベルンクの指環》は、ドイツ国内で空前絶後ののべ34回のチクルス上演という記録を打ち立てた。この22年間のバールフス時代に上演されたオペラは203作、登場した歌手は500人を超える。ヒルデガルト・ベーレンス、トーマス・ハンプソン、ルネ・コロといった名だたる歌手がこの劇場でその才能を初めて開花させた。バールフスが契約満了前に退任したあと跡を継いだホレスは、ドイツ統一後の経済事情の悪化による補助金の削減に苦しめられたが、それにも関わらず果敢に近現代のレパートリーの開拓に努めた。上演作品の半数以上が20世紀の作品であったが、それにも関わらず座席占有率は90%にも達したという。しかし結局ホレスは補助金削減と批判に耐えかねて退任を余儀なくされ、1996年より総監督を引き継いだリヒター Tobias Richter のもとでライン・ドイツ・オペラは新演出作品数の削減や上演日数の短縮を余儀なくされた。支配人はもはやオペラハウスの全能の支配者ではなく、財務やマーケッティングの問題であちこち飛び回る存在になっていた。他の劇場との相互上演や共同上演が増えていくのも1990年代後半である。この場合にパートナーとなるのは、近郊の都市の劇場ではなく、ロンドン・ブリュッセル・ジュネーヴ・ミュンヘンといった大都市の劇場である。また開幕前の作品解説や、若者向けに教育的な演出を取り入れた上演など、観客を啓蒙・開拓していく試みも始められた。このような変化の兆しの中、2006年にライン・ドイツ・オペラは創立50周年を祝うことになる。

（3）ライン・ドイツ・オペラの現在

江藤光紀

運営体制　2009/10のシーズンより劇場総支配人を務めるクリストフ・マイヤーは、リューネブルク生まれ、ミュンヘンで演劇学ならびに音楽学を学んだあと、マンハ

イムの劇場で上演アシスタントとしてキャリアをスタートさせている。ミヒャエル・ハンペ時代のケルン歌劇場、バルセロナのリセウ大劇場、2000年からはゲッツ・フリードリッヒ体制下のベルリン・ドイツ・オペラと、さまざまな劇場で下積み時代を過ごしている。ゲッツ・フリードリッヒ急死（2001年）の後は、次の支配人の就任まで他のメンバーと共にトップ不在の劇場を牽引した。フリーで各地の演目に関わる数年間の後、2004年にはバーゼル劇場のオペラ監督、2007年からはライプツィヒのオペラ監督を歴任。2009年からは現職にある。

財務部監督のヨッヒェン・グレーテはハンブルクで法学を学び、弁護士として数年活動してからブレーメン市の文化局に転じ、そこで劇場関連のさまざまな実務にあたった。2003年より現職にある。

音楽総監督のアクセル・コーバーはヴュルツブルク音大を修了後、シュヴェリーン、ドルトムント、マンハイムなどで指揮しながら幅広いレパートリーを身に付けると同時に、音楽監督代理の職につくことで業務の実際などについても経験を積んでいる。ライプツィヒの音楽監督（2007年、リッカルド・シャイーとの共同運営）を経たのち、2009年より現職にある[14]。

総支配人マイヤーは50代前半、音楽総監督コーバーは40代半ばであり、若くフレッシュな顔ぶれである。ともにそれぞれの職に単独であたるのは初めてだが、実務は知悉しているであろう。また両者は現職就任前にともにライプツィッヒで活動しており、コーバーの幅広いレパートリーは現在のマイヤーの劇場運営にとって大きな力になっているものと考えられる。

公演プログラム 2012/13のシーズンに計画されたプロダクション数はオペラ28本、うち新制作が11本。ほぼ月に一作のペースで新作が上演されている。バレエはすべて新制作で5本[15]。この劇場はオペラ専門なので、演劇など他の公演カテゴリーはない。劇場主催のオーケストラ・コンサートもないが、これは当劇場がいわゆる座付きオーケストラを持たず、デュッセルドルフで公演するときにはデュッセルドルフ交響楽団が、デュイスブルクではデュイスブルグ・フィルハーモニーがそれぞれピットに入っているからである。これらは劇場の関連団体ではあるが、それぞれが独自に音楽監督を持ち（デュッセルドルフ響はアンドレイ・ボレイコ、デュイスブルク・フィルはジョルダーノ・ベリンカンピ）、独自にシンフォニー・コンサートを開催している。劇場はこれ以外にノルトライン・ヴェストファーレン国際ダンス見本市や若手育成プログラム、子供向け劇場など、さまざまな企画を行っている。

当該シーズンに於いては、デュイスブルク劇場が2012年の秋に開館100周年を迎えた。同年9月8日から11月10日までこれを祝う記念公演が組まれたが、クラシックの野外コンサートで幕を開け、オペラ、オペレッタに始まり、ジャズ、映画

音楽、ロック、演劇、映画上映など多様な企画を含んでいる。一方、デュッセルドルフ歌劇場では2011年の夏にオーケストラピットの改修工事を行ったが、観客からの反応も上々で、改修前後では客足も伸びているという[16]。

他の多くの劇場と同じく、本劇場のレパートリーの中心にあるのもロマン派からクラシック・モダンの演目、すなわち19世紀から20世紀前半にかけての作品で、オペレッタ（カールマン《チャルダーシュの女王》）、メルヒェン・オペラ（フンパーディンク《ヘンゼルとグレーテル》）、童話をもとにした珍しいオペラ（トッホ《えんどう豆の上のお姫様》、モンサルバーチェ《長靴をはいた猫》）などで幅を持たせている。バロック・オペラについては、前年までに3作のラモー作品を上演したが（ラモー生誕250年の2014年に一挙上演を計画している）、その延長でヘンデルの《クセルクセス》が取り上げられた（ヘアハイム演出、演奏はデュッセルドルフ宮廷音楽団が客演）。同じく前年までにブリテンの《ピーター・グライムズ》、《ねじの回転》、《ビリー・バット》が制作されたが、当該シーズンではこの演出を担当したインモ・カラマンが参画し、ツェムリンスキーの一幕オペラ《フィレンツェの悲劇／こびと》が上演された。なおブリテンの一連の作品は、生誕100年を祝う2013年11月に、さらなる新制作（《ヴェニスに死す》）を加え一挙上演されている[17]。同じく生誕200年のワーグナーとヴェルディについては、これといって大きな企画が見られないが、すでに十分知られ、他劇場がアニヴァーサリーにこぞってとりあげるようなものではなく、ラモーやブリテンといった、オペラ史の理解の上では重要だがまだ十分に知られていない作曲家に光を当てるという姿勢のあらわれなのであろう。同時代音楽についてはヘルムート・エーリンクの委嘱新作の初演がみられる（後述）。

劇場教育ならびに普及活動　支配人のマイヤーは「みんなのためのオペラ Opern für Alle」を掲げて、劇場を広く市民に開くことに熱心である。オペラの客席は老年層が多いことから「銀の湖」と呼ばれるが、このような客席の色を変えたいという。09/10シーズンの就任直後から「若き観客 Junges Publikum」部門を設置、2人の専門職員を置いて、6歳以上の子供・青少年をバレエやオペラに親しんでもらうための施策を行っている。就任3シーズンで10の子供オペラを制作し、子供オペラ部門だけで21,000人、全体では30,000人の若年層を集客した。学校向けのワークショップはマイヤー就任前にはほとんど行われていなかったが、09/10には108回を開催し2,700人を集め、続く10/11年が204回で5,100人、11/12年が230回で5,750人と急増している。

一般の聴衆を育てる試みとして、は地方紙 Rheinische Post の共同で作った「オペラ・スカウト　Opern Scouts」がユニークなものである。2都市のそれぞれに15～20名を募ってプレミエに招待し、すぐ感想を書いてもらう。デュッセルドルフ

市内のパン屋もいれば学生やデザイナーもいるといったふうに様々な職種、社会層から参加してもらって、その感想を周囲に広める。この子供版として「子供オペラ・テスター Kinder-OpernTester」も成功し、FAZに取り上げられるなど話題を集めた。他に2012年12月にデュイスブルクで、ラップ・グループに《トスカ》をイメージして曲を作ってもらい、《トスカ》公演の前と休憩中にそれを流すという試みも行ったという。異なるジャンルの観客を劇場に呼び込むための施策である。

公演の実際：ヘルムート・エーリンク《SehenSuchtMEER（憧れの海）またはさまよえるオランダ人から》（委嘱作品・初演）

2013年3月10日、デュッセルドルフ歌劇場でドイツ中堅世代を代表する作曲家ヘルムート・エーリンクの新作オペラの初演を聴いた。

聴覚障害を持つ両親のもとに生まれたエーリンクは、まず手話によって言語を習得したのち、普通の言葉を身につけたが、このような体験は創作活動にも影響を与えずにはおかない。既成の型に疑問を投げかけるエーリンクの問題意識は、この特異な舞台作品にも色濃く投影されていた。

物語はモダニズム社会の黎明期である19世紀を舞台に、時代を、機械や工業の普及によってもたらされる新しいものと、伝統的な生活様式の混交として点描風に描き出す。ハイネ、ワーグナー、ヴェーゼンドンク、アンデルセンなどのテクストをコラージュした台本には明確な筋や主人公のようなものは存在しないが、ワーグナーの《さまよえるオランダ人》からの音楽的引用（それも場合によってはかなり長い）が随所にちりばめられ、一見脈絡のない場面を積み重ねていくなかで、あてどなくさまよい続けるオランダ船からの連想が次第に一つの形をとっていく。それは、あこがれつつも決してたどり着けないという不可能性を、逆説的に浮かび上がらせようとする作者たち（演出のクラウス・グートも加わっている）の意図でもあったのだろう。

その意図、そしてエーリンク自身の特異な言語能力形成を、このオペラにおいて恐らくもっとも明瞭に示したのは、「語り部1 夢を見る人」を演じたデヴィッド・モスだろう。歌唱と発言と裏声を使った絶叫が一つの音楽的な流れの中で瞬時にして交代し、かと思えば一瞬言葉を飲み込むことで、その流れは分断され、中断される。滑らかな言葉による情報伝達は行われず、発話は絶えず変化し、分断されることで、何かを伝えたいという過剰な意思が際立ってくる。こうした発話の変化や分断は本来無意識的なもので、これを意図的に、かつ自然にみえるように歌うのは難しいし、技術的にも相当高度だろう。モスの歌唱はこの点で実に見事なものだった。

また《オランダ人》の主人公の一人であるゼンタは終始、ゆっくりとした身振りで何かを表現するが、ゼンタを演じたクリスティーナ・シェーンフェルト（一部は

マヌエラ・ウールによって歌われる）は自身が聴覚障害をもち、耳が聞こえない。さらにコントラバスに弓を叩き付け、がりがりと異音を発しては、何かをぶつぶつつぶやき、時に絶叫するオランダ人（マティアス・バウアー）（写真1）。19世紀の市民社会の華やぎや、きらびやかなオペラのイメージは根底から覆され、そこからこぼれていく人々の裏側の世界が次々に開陳される。人間が何かをしゃべり、コミュニケートすることの意味についてさまざまな思いがめぐり、考え込んでしまった。

オーケストラは《オランダ人》の引用の箇所をはじめとして、エーリンクの熟練した筆運びによって随所で絢爛に鳴り響く（指揮はアクセル・コーバー）。また客席後方の扉が開け放たれ、ロビーに控えた 女声合唱による人魚たちの遥かなる歌声が聴衆を柔らかく包み込む。コミュニケーションの分断と豊穣な響きの海が組み合わさって、ほかにない後味をもたらす作品である。

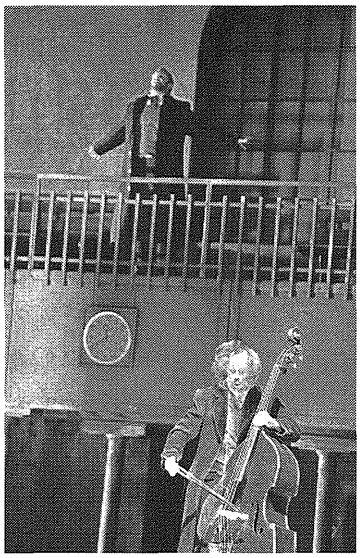


写真1 《憧れの海》
©Monika Ritterhaus

（4）ライン・ドイツ・オペラにおける財政・財務

城多 努

劇場の財政的基盤　ライン・ドイツ・オペラは、これまで取り扱ってきた州立・市立の劇場とは大きく異なる特徴を有することは上述のとおりである。デュッセルドルフとデュイスブルグという2つの都市を根拠地としていること、自前のオーケストラを持たずそれぞれの都市にあるオーケストラに演奏を任せるといったことは、財政・財務上も他の劇場には見られない特徴となってあらわれている。

まず歌劇場の財政的基盤であるが、ドイツの他の劇場と同様に州や自治体からの交付金が大きな柱となっている。ライン・ドイツ・オペラの場合ノルトライン＝ヴェストファーレン州からの交付金はわずかであり、大部分は劇場が立地するデュッセルドルフ市とデュイスブルグ市からの交付金である。両市の財政負担割合は3分の2がデュッセルドルフ市、残り3分の1がデュイスブルグ市となっている。

ライン・ドイツ・オペラに対する交付金の決定は、市の財務部が作成した案をもとに劇場の支配人も参加する委員会にかけられ、そこで協議される。交付金予算の特徴として、通常同じ劇場であればオペラとバレエに対する財政措置は一括して行われるが、ここではオペラへの交付金とバレエへの交付金は別々に協議されること

から、バレエの予算は事実上独立していることが挙げられる。また歌劇場への財政措置は5年間分まとめて決定されるが、毎年同じ金額ではなく、毎年の交付額はある程度変動する。また劇場内部の予算編成は支配人の権限であり、市当局はこれには関与しないことになっている。

劇場予算とコスト ライン・ドイツ・オペラの予算は上述の交付金が約85%、残りはチケット収入を中心とする自己収入から成り立っている。今から8年前までは収入の変動幅が非常に小さく、ほぼ1%以内に収まっていた。しかし劇場の改修による座席数の増加や座席占有率が上がったことにより、ここ8年間で約30%の収入増加をみている。しかし一方で収入の変動要因が以前と比較して大きくなっており、そのことが毎年度の収入見積りを非常に難しいものとしている。また上演にかかるコストもあり、演目によってチケットの価格を変動させていることも、収入の変動を大きくする要因になっている。

上演にかかるコストの見積りについては、演目ごとにかかるコストを見積もることにより、全体のコストを把握することとなっている。まず各演目にかかる物件費を計算し、これに2.5倍から5倍の一定係数をかけて人件費を含めた全体のコストを計算するという方式を採用している。この係数は経験に基づくものであるが、古典的な豪華な演出が伴うオペラの場合は係数が大きく、現代的な演出の場合は衣装代が少なくて済むことから、この係数が小さくなるなど、一定の傾向がある。またこれはあくまでも見積りであり、実際に集計したコストが上回ってしまう場合などは、支配人の予算枠を用いることもある。また上演の規模はトータルコストに大きく影響することから、支配人がこれを判断し、上演回数についても労働時間の制限等との調整をしながら決定されてゆく。

このように演目ごとにコストを把握し、上演規模や回数を考慮しながら可能な限りコストの発生を抑える努力がなされているが、これ以上の大幅なコスト削減は難しいところまで来ている。TVK[18]をはじめとする統一の俸給表を採用していることもあり、大規模な労使交渉を経ない人件費カットは不可能である。上演部門を支える管理部門についても、人員はギリギリのところまで削減されており、これ以上の削減は不可能なところまで来ている。劇場の支出予算のうち約80%は固定費であると認識されており、経営環境の変化に対応するバッファーと呼べる部分は非常に少ないことから、これをどのように作り出してゆくかということが、目下の課題となっている。

2つのオーケストラと予算編成 上述のようにライン・ドイツ・オペラは専属のオーケストラはなく、デュッセルドルフ市のデュッセルドルフ交響楽団と、デュイスブ

ルグ市のデュイスブルグ・フィルハーモニーの2つのオーケストラがオペラ上演時の演奏を担当している。両者ともそれぞれ市立のオーケストラであり、市からの交付金と自己収入により運営されているが、交付金はオーケストラとしての演奏会だけでなく、オペラ上演時の演奏を担当することを前提に交付されている。

したがってライン・ドイツ・オペラは、これらのオーケストラに対して出演料を払う必要はなく、市との契約事項にしたがって定められた上限を超えない範囲で、オーケストラを使用することができることになっている。デュッセルドルフ交響楽団を例に挙げれば、オーケストラの総労働時間のうち、オペラに従事することができるのは全体の70%であり、残りの30%はコンサートに充てられることになっている。支配人は両オーケストラの総労働時間からオペラへの従事可能日数をはじき出し、それをもとにデュッセルドルフおよびデュイスブルグにおける上演計画を立てることになっており、さながらパズルのような作業を経て、年間プログラムや予算が編成されてゆくのである。

2．ライン・マイン大都市圏とヴィースバーデン州立劇場

（1）ライン・マイン大都市圏と劇場文化

辻　英史

ライン・マイン大都市圏は、諸領邦のモザイク状態が長く続いたことはライン＝ルール地域と共通しているが、他に見られない独特の事情もあった。それはフランクフルト・アム・マインという周辺の諸都市を圧倒する経済力を持つ都市が当初から存在していたこと、そして近代に入ってプロイセン王国の勢力が伸張してきたときもライン・ルールのように周辺地域が一度にその支配下に入ることができなかった点である。

フランクフルトはこれもケルンやボンと同じくローマ時代、マイン川左岸の湿地帯に居住地が建設された時点にさかのぼる古い都市である。8世紀フランク族の居住地が作られ、フランクフルトという名称もその時以来のものである。9世紀カール大帝により教会会議が招集されるなど政治的にも重要な場所となり、さらに12世紀以来神聖ローマ皇帝選挙の行われる場所になった。市壁の建設、マイン川の架橋など都市にとって重要な機能がこの時期に整えられた。13世紀、自由帝国都市となり、毎年秋に見本市の開催が特許され、重要な商業都市として重きをなした。18世紀末から19世紀初頭にかけてのフランス革命戦争とナポレオン戦争の混乱により、フランクフルトは一時自治権を失ったが、再度1816年には再びドイツ連邦内の自由都市となった。1848/49年の革命に際しては、オーストリア大公ヨハンが

摂政を務める臨時政府の所在地となり、またドイツ統一のために招集された国民議会の開催地となった。1866年、普墺戦争に際してプロイセンに占領され、このときから自治権を失い、ヘッセン・ナッサウ州の一地方都市となったが、銀行家ロスチャイルド一家を含むフランクフルトの市民層は経済的・文化的に周辺地域を遙かに超えた強力な影響力を持っていた[19]。

この地域には、フランクフルトのほかにも、選帝侯であるマインツ大司教の司教都市マインツ、ヘッセン大公国の首都ダルムシュタット、そしてナッサウ公国の首都ヴィースバーデン、それぞれ帰属を異にする重要な都市が集中している。これらの都市は18世紀末以降19世紀後半まで、フランス革命戦争やナポレオン戦争、そしてドイツ帝国創建の結果目まぐるしく帰属を変えた。19世紀の初めマインツ大司教領は解体されて西部のマインツ一帯はライン・ヘッセン州としてヘッセン大公国に、東部のアシャッフェンブルクなどの地域はバイエルン王国にそれぞれ編入された。ほぼ同時に誕生したナッサウ公国とヘッセン選帝侯国も、1866年以降はフランクフルトと同じくヘッセン・ナッサウ州としてまとめられてプロイセン王国の支配下に入った。個性ある都市があちこちに存在しているという点では、ライン・ルール以上に特色のある地域であると言えよう。

（2）ライン・マインの劇場文化——ヴィースバーデン州立劇場を中心に

辻　英史

ヴィースバーデンは、その起源がローマ時代にさかのぼる湯治場で知られた都市である。都市としてはナッサウ伯の庇護下に14世紀に都市権を得、18世紀にはナッサウ公国の宮廷所在地となり、2000人程度であった人口も急速に増加をはじめる。さらに、湯治場に飲用泉や入浴の設備が整えられてヨーロッパ中から湯治客が集まるようになった。18世紀の後半には湯治施設にカジノが併設され、1765年には巡回劇団の公演がおこなわれるようになり、1825-27年には800席の客席をもつ大公劇場も建設された。

19世紀の後半、ライン・マイン地域では、経済力で圧倒するフランクフルトを中心に、さまざまな分野で都市間の競争がくり広がられた[20]。多くはインフラストラクチャーや公共建築、見本市や博覧会といったイベントの充実を競うものであったが、劇場文化もその例外ではなかった。歴史も長く上演の質も高いフランクフルト劇場は一頭他に抜きんでた存在であり、さらにマインツ、ダルムシュタットも有力な市立劇場や宮廷劇場を擁していた[21]。そのなかでヴィースバーデンのナッサウ公国の宮廷劇場は当初はマインツの劇団の客演を受け入れ、ようやく1839年から

独自の劇団を持てたような状況で、自己主張していくことは容易ではなかった。大公劇場に対する市の費用負担の大きさから、マインツとの劇場統合も議論されるほどであった[22]。

プロイセン編入後のヴィースバーデンは工業や産業の振興よりも、湯治都市としての名声を高めることで都市間競争における地位の改善を図った。その売り上げの一部が劇場の維持費にも使われていたカジノはプロイセン政府の命令で1872年に閉鎖されてしまうが、街を湯治客にとって魅力的なものにするためのさまざまな取り組みが続けられた。1875年にはベルリンに遅れること10年にして市内馬車鉄道が敷設される。また1882年には湯治施設に電灯が導入された。さらにドイツ帝国創建の時流に乗って盛り上がるナショナリズムへの接近も見られ、ヴィースバーデン市湯治場総裁のハイル Ferdinand Hey'l の提案をもとにしたドイツ帝国の創建を記念する巨大なニーダーヴァルト記念碑が1871年から10年がかりでヴィースバーデンの西にあるリューデスハイムの近郊に建てられ、1883年に皇帝ヴィルヘルム1世臨席のもと華やかな完成記念式典がおこなわれた。こうしてヴィースバーデンはホーエンツォレルン家と強く結びつくことになる。とくに皇帝ヴィルヘルム2世は夏の滞在地としてヴィースバーデンを好み、1888年に即位して以来毎年、合計25回訪問しているほどである。皇帝とともに政治家や財界人、芸術家や軍人が訪れるようになり、さらに裕福な金利生活者が引退後の余生を過ごす場としてヴィースバーデンは評判を呼んだ。1900年には1年間に13万5千人もの湯治客がヴィースバーデンを訪れた。1905年にはついに人口10万を突破し、大都市の列に連なった[23]。

こうした皇帝と湯治場の存在を軸とするヴィースバーデンの発展戦略において、1892年から94年に新築された劇場はそのひとつの頂点をなすものである。ドイツ各地の劇場建築を手がけたヴィーンの建築事務所フェルナー＆ヘルマーによる新劇場は1400席の客席をもち、この規模のものとしてはほかに例を見ないくらい豪華なものであった。劇場の立地の選定から関与したヴィルヘルム2世を迎えて1894年10月、新劇場は華々しく開場した。以後皇帝の滞在は毎回ひとつの祝祭として演出されるようになる。そのための空間として1902年には劇場建物に隣接してさらに豪華なホワイエが付け加えられた。さらに1896年の「五月祝祭 Maifestspiele」（当時は「皇帝祝祭 Kaiserfestspiele」とも呼ばれた）が創設される。

こうした一連のヴィースバーデン劇場の活発な活動は、1896年から支配人となったヒュルゼン Georg von Hülsen の功績に負うところが大きい。ヒュルゼンは貴族の出身で、ヴィルヘルム二世の幼少時よりの友人であった。ヒュルゼンはその後皇帝の好んだヴァーグナーのオペラに集中的に取り組み、1899年の「五月祝祭」ではヴァーグナーの《ニーベルンクの指環》全曲上演を果たすが、就任10年後の1905年頃からはさまざまな批判にさらされるようになった。演出がディレッタン

ト的に過ぎるという声や、逆にレパートリーがまじめすぎるという指摘もあったようである[24]。

ヴァイマル時代になると、ヴィースバーデン王立劇場は邦立劇場 Staatstheater と改称し、共和国となったプロイセン邦内で4つ（ほかにはベルリン、カッセル、ハノーファー）の筆頭劇場のひとつとなる。新しい支配人ハーゲマンは Carl Hagemann は、それまでの宮廷劇場の伝統とは一線を画し、「国民と文化の劇場 Volks- und Kulturtheater」というコンセプトを掲げた。国家からの補助金をもとに、公共のため国民のあらゆる層に受容される作品上演を目指すというのがその内容であり、これは今日の劇場のあり方と通じるものがある[25]。1923年には火災により舞台が全焼する不幸に見舞われ、また経済的な混乱期もあったが、1920年代後半のヴィースバーデン劇場は、海外からの湯治客に配慮して《カルメン》や《ホフマン物語》といった人気作品の上演も続ける一方でシュレーカー、コルンゴルト、ブゾーニといった作曲家の新しいオペラ作品を続々と上演し、また指揮者オットー・クレンペラーが名演をおこなって名声を高めた。ハーゲマンの後継支配人ベッカー Paul Becker のもとでは第一次大戦により中断していた「五月祝祭」も再開された（1932年まで）。

しかし、この時代のヴィースバーデン劇場は結局のところオペラ芸術の発信の中心地としての重要性を獲得できなかった。その役目はこのライン・マイン地域ではフランクフルト劇場が担っていた。1920年代のフランクフルトは、シュレーカー、クシェネック、ヒンデミット、ダルベール、シェーンベルクら重要なオペラ作品の初演を手がけ、さらに「ゲーテ週間」（1922）、「48年革命75周年」（1923）、国際音楽祭「音楽の夏」（1927）などさまざまな文化的祝祭を開催しており、ヴィースバーデンはその地位を脅かすことは出来なかったのである。その後襲った世界大恐慌のもとヴィースバーデン劇場は1932年に市立劇場となるが、プロイセン邦から得ていた補助金が削減されたため劇場の活動は低調とならざるをえなかった。ナチ期に入り、ヴィースバーデン劇場は強制的同質化の対象となり、新しい支配人カール・フォン・シーラッハ（バルドゥールの父）を迎え、1935年には「ドイツ劇場 Deutsches Theater」と改称されてゲッベルスの啓蒙宣伝省に従属することになった。そして第二次大戦末期の1944年9月には閉鎖されることになる。

大戦後のヴィースバーデンは、周辺のフランクフルトなどと比べて戦争による損害の規模は小さかった。このため、周辺から人口流入が続き、人口は戦争終結直後の12万5千から短時間で20万人を超えた。劇場は空襲と砲撃を受けたが建物の65%は無傷であった。ヴァイマル期の黄金時代の支配人だったハーゲマンが代行となって1945年の10月から臨時の会場であるコルピング・ハウスで活動を再開した。1946年には劇場は新しく設置されたヘッセン州の州立劇場となった。アメリカ占

領軍に接収されていた劇場の建物が返還され、必要な修理ののちに再度上演場所となったのは1947年9月のことである。

1946年から現在まで、在任した支配人は代行を含めて計11人に及ぶ[26]。交代間隔はライン・ドイツ・オペラより短く、また契約満了前の辞任や市議会による事実上の解任など、必ずしも円滑におこなわれているとは言えない事例もある。資料は、補助金削減をめぐる州とのいざこざ、支配人の芸術路線をめぐる対立がたびたび生じていることを語る。1960年代の前半で座席占有率が平均60から70%という数字も残っている[27]。今日までのヴィースバーデン劇場の歩みは決して平坦なものではなかった。ここにも近接都市の劇場間の競争が影を落としていることは想像に難くない。

戦後のヴィースバーデン劇場が力を入れたのは、国際的な劇場間交流である[28]。1950年に再開され、今日まで続けられている「国際五月祝祭 Internationale Maifestspiele」は、そのための重要な機会となった。近傍の都市ではなく遠隔の地の劇場が対象になっているのが特徴で、とくに1950年代から60年代を通じて当時の支配人ドレーゼ Claus Helmut Drese とジスティック Alfred Erich Sistig らのもとで、東欧の共産圏の劇場との交流が活発におこなわれていることは注目に値する。1953年から1961年までは旧ユーゴスラヴィアからベルグラード歌劇場を毎年招聘したのを皮切りに、プラハ国立歌劇場（1961年）、ポーランド・ワルシャワ国立歌劇場（1963年）、そのほかソフィア、ブカレスト、ザグレブやブタペストなど東欧の主要都市の歌劇場はこの時期軒並みヴィースバーデンに客演している。さらに日本（能）、インド、インドネシア、中国などとも交流がおこなわれている。1978年、劇場建物の大がかりな修理と改修が終了し再開場した際には「ヴィースバーデン国際祝祭 Internationale Festtage Wiesbaden」が開催された。このときは旧東独、イギリス、スウェーデン、旧ソ連からオペラ、オーケストラ、室内楽の客演があった[29]。このほか、旧東独（ベルリン、ドレスデン、ライプツィヒの各歌劇場）や旧ソ連（ボリショイ・オペラやバレエ、キーロフ劇場、グルジアなど）、そしてもちろん西ヨーロッパや北米の数々のオペラの客演記録は文字通り枚挙にいとまがない。ヴィースバーデンのもつ国際的な湯治都市というアイデンティティは、1896年に始められた音楽祭の伝統と結びつけられ、近隣の劇場に対抗するヴィースバーデン劇場ならではの特色を作り出す努力が重ねられてきたのである。

（3）ヴィースバーデン州立劇場の現在　江藤光紀

運営体制　総支配人のマンフレート・バイルハルツは1938年生まれ、ドイツ演劇

界の重鎮である。ミュンヘンでの学生時代から活動を開始、ヴェストファーレンの州立カストロ・ラウクセル劇場で2年間、上演監督やドラマトゥルクを務めたのち、1970年には早くもチューリンゲン州立劇場の支配人に就任。6年後にはフライブルク市立劇場の支配人となっている。その後、カッセル（1983-91年）、ボンの演劇部門（1991年就任）支配人を歴任、1997年にはボン市立劇場の総支配人に任命された。2002/03年より現職にある。

ドイツ国内の劇場で要職を歴任する傍ら、劇場の枠にとらわれない国際的なプロジェクトも手掛けている。ヴィースバーデンで100年以上の歴史を誇る「国際五月祝祭」の芸術監督も重要な仕事となっている。1992年に劇作家タンクレット・ドルストと共にボンで始めたビエンナーレ「ヨーロッパの新作劇 Neue Stücke aus Europa」は世界的に知られた現代演劇のフェスティヴァルで、バイルハルツの移籍後はヴィースバーデンで現在も行われている。他にも数々の教育歴、運営委員歴を誇るが、なかでもアウグスト・エファーディングの後任としての、ベルリン国際劇場インスティテュート・ドイツ・センター（ITI）の職（プレジデント）は重要で（2002年より）、この3年に一度開かれる国際演劇フェスティヴァルの運営の中心的人物となっている。彼の演出作品はドイツやヨーロッパにとどまらず、イスラエルや中国においても上演されている[30]。

なお、バイルハルツはこうした国際的な演劇活動に注力するため、2014年夏以降はヴィースバーデンの支配人職にはとどまらないことを表明している[31]。

2012年より音楽総監督を務めるゾルト・ハマーについても触れておこう。1968年生まれ、ブタペストのフランツ・リスト音楽アカデミーで学び、同校の指揮者コンクールで入賞、ハンガリー国立フィルの第一常任指揮者としてキャリアをスタートさせる。その後ペーチ（ハンガリー）、パドヴァ（イタリア）、チューリッヒ（スイス）などでポストを歴任しつつキャリアをステップ・アップさせている。ドイツの劇場には華々しい国際的コンクールの入賞歴のある指揮者よりも、地道な仕事をしつつ経験を積み、着実にステップ・アップしていくタイプが多い。40代半ばのハマーもそうした例にもれず、劇場の求める多様なスキルを身に付けた叩き上げの指揮者である。

公演プログラム　オペラ、バレエ、演劇の揃った三部門制劇場で、加えて青年向けにストゥディオで公演を行う「若き州立劇場」部門と、青年たち自らが参加する「青年クラブ劇場」を擁している。

2012/13のシーズンはオペラ新制作が7本（うち室内オペラ1）、再演が11本（うちダルムシュタット州立劇場の客演が1）、バレエは新制作・再演ともに各4本、演劇は新制作が15本、再演が21本となっている[32]。他に保養クラブハウス内のホー

ルで開催されるシンフォニー・コンサートが8回ある。演劇の本数が飛びぬけて多いのは、オペラやバレエに比べ制作自体が容易ということもあろうが、やはり演劇畑で大きな功績をあげてきた支配人のキャリアを反映しているのだろう。なお、バイルハルツ自身も多くの劇作品の演出に名前を連ねるほか、オペラにおいても《マハゴニー市の隆盛と凋落》(ヴァイル、2013年国際5月祭のオープニング公演)、《ヴォツェック》(ベルク)の2本に演出家として参加している。

室内オペラと客演を除くオペラ16本の内訳はモーツァルトからロッシーニ、ドニゼッティ、ヴェルディ、ワーグナー、フンパーティンク、スメタナ、レハール、ツェラー、プッチーニで、一番新しいところが上記のベルクとヴァイルである。古楽作品の掘り起しや新作委嘱は皆無、新味や実験的な要素に乏しく、演目からは劇場の個性は見えてこない。この点も演劇よりの支配人の姿勢だろう。

ただし実験的な作品については「音楽劇工房プログラム」という別枠で三回のコンサートが設けられており[33]、うち二つは劇場ホワイエで、残る一つは室内オペラ用のスペース、ヴァルトブルクで行われた。コンサートの一つ目はエッセンのフォルクヴァンク大学内に設置された電子音楽の研究所ICEM(Institut für Computermusik und Elektronische Medien)による演奏会で、同機関の歴史をたどるプログラミングだった。二つ目はダルムシュタットで1993年に設立されたアンサンブル・フォルミンクスのコンサートで、リームやデュサパンの作品をとりあげている。ヴァルトブルクでのリサイタルは「視覚化された音楽」というタイトルのもと、マインツの実科学校の学生とフランクフルト音楽・演劇学校の学生の共同で現代音楽とコンピューター・グラフィックスの競演が行われた。

またこれは劇場と直接関係はないが、ヴィースバーデンという土地は60年代のパフォーマンス・アートに大きな影響をもたらしたフルクサスの発祥の地としても知られる。2012年は、フルクサスがヴィースバーデン市立美術館で「フルクサス国際音楽祭」を開いてからちょうど半世紀にあたり、同美術館を中心にして「フルクサス新音楽フェスティヴァル」が開催された[34]。

ヴィースバーデン劇場自身も、この前年2011年の5月祭ではシチェドリン《ロリータ》(1994年作曲)を5月祭でドイツ初演している[35]。エッセンやフランクフルト、電子音楽の草創期を担ったケルンなど、近隣にも重要な諸都市があるといった点をかんがみると、聴衆が同時代の音楽に触れる機会はある程度確保されていると考えられる。

劇場教育　ヴィースバーデン劇場は劇場教育にも力を入れている。専属スタッフ、プリスカ・ヤンセン氏のほかにもう一人、パートのスタッフが中心になって活動している。対象は学校児童や幼稚園にはじまり、全世代に及んでいる。劇場に親しん

でもらうことから始まり、より深く作品を知るという段階に進んでいく。

ヤンセン氏が11年前にこの仕事を始めてから最初の2年くらいは苦労が多く、重要性を理解してもらい一定の理解を得るまで6～7年かかったという。障害者と健常者が一緒に即興劇や音楽劇を作るというプロジェクトからはじめて、これを拡大する形で2011年6月には古代メソポタミアを舞台にした創作オペラ《ギルガメッシュ》を上演した（公演と制作ドキュメンタリーがDVD化されている。ただし私家版。Gilgamesch -Eine Stadt macht Musiktheater, Der Dokumentarfilm von Olaf Hermann）。劇場スタッフの主導のもと、8歳から80歳まで70人が台本を書き、50人が作曲に加わった。出演者は100人に及んだ。

他に学校劇場祭Schultheatertageが年1回行われている。ヴィースバーデンには70ほど学校があるが、これまで50が何らかの形で参加したことがある。うち14が小学校、30が中高、その他養護学校などで、外部の学校も参加は可能である。青少年で劇場に見に来る者は平均して年1万人くらいいる。1年に500程度の催しを行うが、プロジェクトにアクティヴに参加する青年は1万6千程度おり、ほかに裏方を手伝う人もいる。ボランティアのほか、学校演劇祭のあいだは学校が休みになるので、その間上演に参加したり劇場の舞台裏を手伝って、一種のインターンをやっている者もいる。これらの活動については劇場から予算をもらっているのではなく、楽譜出版のショット社などから支援金をもらっているという。

観客は特定の層に偏ってはおらず、ヴィースバーデンは包摂モデル地域Modelregion der Inklusionになっているため障害者でも観劇できる。車いす観劇は全公演で可能であり、聴覚障害の人にはテクストを見せ、視覚障害の人にはテープを聞かせる。外国人統合の取り組みとしては、貧しい人が多い地区で学校に行き、「幸せ」についてのイメージを表現してもらって、それを閉店したスーパー店舗で上演した。訪問者は店内各所で「幸せ」のイメージを浴びることになり、評判も上々だったという。しかし「上演前にキリスト教のお祈りをやるだろう」と思い込んで、息子が出演するにもかかわらず、決して見に来ようとしないトルコ人の親などもいて誤解や無理解もまだまだあり人々を粘り強く説得していくことが課題だという。

公演の実際　同劇場はプロイセンの王の夏の避暑地として作られた施設で、温泉やカジノとともに保養の一環としてオペラが位置づけられていたため、ホワイエの内装が豪華なことでしられている。筆者は2011年にも同劇場の《セヴィリアの理髪師》を聴いたが、アンサンブルの呼吸がよくあった、心地よい公演であった。

今回の訪問では2公演を聴いた。一日目は《トゥーランドット》（3月8日）。演出のチェーザレ・リエヴィは初台・新国立劇場の《愛の妙薬》で色彩豊かかつポップな舞台にうまく役者を乗せ、面白く見せてくれたが、今回はほとんどが白一色の

モノクロノームな舞台。生首を干物のごとく吊るした壁を背景に、田舎の民衆が黒い自転車に乗って登場する。アジアらしい雰囲気を出そうと腐心したのかもしれないが、味気ない印象を与える。皇帝に仕える三人の役人ピン、パン、ポンも役所を象徴する書類の山に埋もれ、素っ気ない恰好で歌う（写真2）。トゥーランドットとカラフが結ばれるラストは色鮮やかな紙吹雪が飛び、それまでの地味な演出とコントラストはついたものの、このアルファーノによる補筆部分はドラマトゥルギー上も問題が多いとされ、返ってつなぎのぎこちなさまで目立ってしまった。

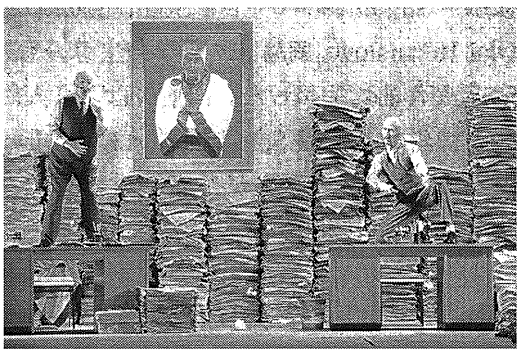


写真2 《トゥーランドット》
©Kaufhold

音楽もしめりがちであった。カラフを歌ったイタリア人テノールのリュベンス・ペリツァーリは高音が全く伸びず、メロディーが高音域に駆け上がるとふらふらとしてくるところを、力にまかせて張り上げる。指揮は劇場カペルマイスターのクリストフ・シュティラー。学生時代から同劇場で活動し、棒はきびきびしているが合唱もオーケストラもついていかず、舞台とピットがとかみ合わない。それぞれのポテンシャルは低くないし、指揮者も一生懸命やっているが、この低調さはリハーサル不足なのかルーティーンと化しているからなのか。

期待外れの《トゥーランドット》の翌日、3月9日は《ナクソス島のアリアドネ》（R. シュトラウス）の新制作初日だった。こちらは指揮に音楽監督のゾルト・ハマーが立ったのを筆頭に、ベスト・キャストが組まれ、前日の不調を吹き飛ばす鮮やかな出来栄えだった。

最上階正面の席で聴いたが、天井からの反響音がR. シュトラウスの多声的なテクスチュアをほどよくブレンドし、うねり絡まりあってずんずんと進む音楽が耳元で再現され臨場感のあるアコースティックが楽しめた。バロック風の装飾の施された劇場の内装にもマッチする音楽は、まさに理想的だ。前日はロージェ（2階の舞台正面に位置する仕切り席）で聴いたが、馬蹄形タイプの古い劇場は音響面でのベスト・ポジションと視覚面でのそれが必ずしも一致しない。これはその典型例であろう。

幕が開くと、舞台の奥を祝宴の準備に忙しい給仕たちが絶えず行ったり来たり。この「プロローグ」部分（第一幕）はコメディア・デラルテの一団とオペラ・セリアのグループがまじりあうドタバタ劇だが、歌手たちの息が合っていないと観客を物語へと乗せていくリズム感が出てこない。ここが流れるように進んでいったあた

りも、日頃から場数をともにしている常設アンサンブルの長所が表れた。後半の三人の精の重唱や男たちがツェルビネッタに言い寄る場面でも、まろやかに溶け合う響きの醍醐味が味わえた。作曲家の役を歌ったメリット・オスターマンのように、クラシック歌唱の道に入る前は演劇を専門にしていた専属歌手もいて（写真3）、ドラマとしても楽しめる仕上がりになっている。日本では音楽の早期教育の効果が強調されがちだが、オペラを総合的な演劇と考えるなら、様々な出自のメンバーが所属していることは、上演の奥行を広げるうえではむしろ有益である。

後半の「オペラ」本編（第二幕）に入ってぐっと存在感を表してきたのが、ツェルビネッタ役のエマ・ピアソン。オーストラリア生まれで、シドニーやニュージーランドのオペラ座にもたびたび出演しているが、軽い装飾音も自在に操るコロラトゥーラに加え、舞台姿にも華がある。夜の女王からルルまでレパートリーも広く、こういう歌手を専属で抱えている点も劇場の魅力である（前年の《ロリータ》のタイトルロールも歌っている）。

写真3 《ナクリス島のアリアドネ》
©Kaufhold

演出は後半の「オペラ」の舞台をいきなりナクソス島にしないで、まずは中央に白い階段だけを置いた簡素な装置から初め、前半のバックステージものの雰囲気を徐々に虚構空間へと変容させた。ラストで奥の扉を大きく開き、広大な海を出現させる。フィリップ・アルローは新国立劇場でもおなじみの演出家だが、「プロローグ」と「オペラ」にあえて連続性をもたせ、すっきりと見せてくれたところにセンスが光った。

地方劇場でも極めて高い水準をみせる公演もあるし、そうでないものもある。連日公演があれば、出演者たちも力を入れる日もあれば、抜く日もあるだろう。良し悪しの判断は一概にはできないが、ある程度目や耳の肥えた地元聴衆なら、初めからクオリティの高い日を推測できるだろうし、聴衆がそうしたセンスを身に付けていくこともオペラ観劇の楽しみである。実際、空席が目立った《トゥーランドット》に対し、《アリアドネ》では席もよく埋まっていた。

（4）ヴィースバーデン州立劇場における財政・財務

城多　努

三つの劇場への財政措置　ヘッセン州にはStaatstheaterという名称を冠した州立

の劇場が、ヴィースバーデン、カッセル、ダルムシュタットの三ケ所にあり、それぞれの劇場が州および所在する市からの財政支援を受け、運営されている。

ヴィースバーデンをはじめとするヘッセン州の劇場に対する、州政府および自治体からの財政措置は、まず州の財務大臣、文化大臣および所在する市の収入役を中心とする共同委員会によって予算案が決定されたのち、ヘッセン州と劇場が所在している市の議会において議決され、劇場に交付されることになる。予算案の作成を行う共同委員会には、各劇場の支配人も参加し、必要な予算額についての要求等を行うが、近年では州の財政難の影響などから、支配人の要求を通すことは難しい状況にある。そもそも三つの劇場が州からの予算を取り合うという構造になっていることから、余計な競争を煽ることがないよう、州としては三つの劇場に対する予算措置の方針は、ここのところ大きな変更は行われていないということであった。州からの交付金はダルムシュタットとヴィースバーデンがほぼ同じ金額であり、カッセルがこの二つよりやや多いという状況になっている。[36] いずれの劇場も、収入の大部分を公的な財政措置に依存し、自己収入が少ないという、ドイツの劇場の典型的な収入パターンを示している。

また州と劇場が所在する市の財政負担は、経費の内容によって両者が合意の上、負担の割合が決定されている。人件費を例にとれば、劇場の人件費は職域ごとに定められた俸給表に基づいて劇場ごとに積算されているが、そうして積算された人件費のうち三分の二を州が負担し、残りを劇場が所在する市が負担することになっている。また雇用されている職員の身分についても、オーケストラ団員は劇場が雇用するが、劇場の技術職員の一部は市の職員という雇用形態になっているなど、職域ごとに異なっている。なお州や市は各劇場の予算編成にはノータッチであり、あくまで財政措置の総額を設定するのみであり、人件費といった各経費項目は、積算の根拠として機能するのみである。

劇場の予算　ヴィースバーデン劇場では予算編成のために、毎年度収入の見積もりを行っている。ただここ数年は、州からの交付金の増額が見込めず、入場券収入など自己収入の大幅アップも見込めない中、収入見積もりは毎年ほぼ同じになっている。

このような中、劇場の予算編成はかなり厳しいものになっている。ヴィースバーデン劇場では、予算の編成は支配人と財務担当が協議して決定しているが、収入の大幅な増加が望めない中で、厳しいコントロールが必要となっている。劇場の予算はオペラ、演劇、教育などの部門に分かれており、各部門に予算枠を配分する形で予算編成を行っている。

補助金や入場券収入の大幅な増加が見込めない中、寄付金の獲得も重要となって

いる。他の多くの劇場同じく、当劇場も教育プログラムに力を入れている。ただしこういった活動に対し州や市から特別な補助金が配分されることはなく、あくまでも劇場予算の範囲内での活動が前提となっている。したがってヴィースバーデン劇場では音楽出版社であるショットからの補助金など、複数の企業からの補助金を受け入れ、教育プログラムの充実にあてているのが現状である。

コスト削減　以上のような状況から、ヴィースバーデン劇場においてもその運営にかかるコストの削減は必要である。しかしながらドイツの劇場における人件費の硬直性から、コスト削減の対象となりうるのは物件費であり、当劇場でもそれは例外ではない。コスト削減の努力として光熱費や通信費の抑制が図られているものの、これが劇場の支出全体に与える影響はあまり大きくない。このような状況の中でヴィースバーデン劇場では、オペラなどに使用した舞台装置の売却を行うなど、可能な限りコストの削減に努めている。

3．補論1　ハーゲン市立劇場

城多　努

（1）ハーゲン市立劇場の危機

ハーゲンはノルトライン・ヴェストファーレン州にある人口18万余りの都市である。主としてかつては23万の人口を数えたが、ここ近年の産業の衰退に伴い市の人口は減少している。ハーゲンはドイツ初の通信制大学であるハーゲン通信大学の本拠地としても知られている。またかつてジョン＝バルビローリの下で一世を風靡した英国マンチェスターのハレ管弦楽団を創設したチャールズ（カール）＝ハレはこの町の出身である。このハーゲンには1911年に設立されたハーゲン市立劇場がある。ハーゲン市にはもともとハーゲン・フィルハーモニーというノルトライン・ヴェストファーレン州でもっとも古い市立オーケストラがあり、文化活動が盛んに行われてきたという歴史がある。ダルムシュタット出身の建築家エルンスト＝フェッターライン設計による劇場は、規模こそ小さいものの、ハーゲン市立劇場のかつての栄光を示すには十分である

しかし近年の産業衰退とそれに伴う人口減少はハーゲン市の財政を圧迫し、市立劇場に対しても深刻な影響をもたらしている。その最たる例が2013年度初頭に持ち上がった、市の予算をめぐる市当局と議会の対立である。その結果ハーゲン市立劇場は2013／14シーズンのプログラム決定や契約が不可能となる瀬戸際まで追い込まれた。もともとハーゲン市立劇場は市当局からの要請で総額85万ユーロの予

算削減という圧力がかかっており、劇場の先行きに大きな影を落とすこととなった。

（2）ハーゲン市立劇場への財政措置

ハーゲン市立劇場は文字通り市立劇場であり、2010／11シーズンでは市から1350万ユーロの交付金を受け取っている。これに州からの交付金62万ユーロを合わせた総額は1412万ユーロであり、ハーゲン劇場の年間収入の約82%にのぼる。

これら財政措置は、ハーゲン市立劇場が市および州の文化予算の一部として個別的に予算要求する形で行われる。この予算要求は毎年行われ、他地域の劇場でしばしばみられるような複数年度の予算契約は行われず、あくまで単年度の予算要求にとどまる。上述のようにハーゲン市は現在財政難ということもあり、財政の弾力性を失わせることとなる長期の予算契約は難しいという現状がある。劇場から要求された予算は市議会の審議を経て決定されるが、交付される予算は総額ベースのいわゆる渡し切り予算であり、市当局は劇場がどのように予算を編成するかについての口出しは行われない。また予算要求の査定はあくまで計画ベースで行われるものであり、前年度以前の実績を指標化し評価するといったことは行われてはいない。ハーゲン市立劇場では劇場内の財務部が支配人の意を受けて予算案を作成し、それが市当局や州政府に対する予算要求に用いられる。そして実際の財政措置を受けて劇場予算が編成されることになる。

（3）ハーゲン市立劇場の予算とコスト削減

ハーゲン市立劇場では支配人を中心に予算編成を行う、いわゆるトップダウン式の予算編成を行っている。同劇場では予算編成にあたって、劇場の機能を12の予算単位に分割している[37]。予算は固定的な部分が80%を占めており、そのうちの70%が人件費という、典型的な劇場のコスト構造である。また管理コストの一部は市の総予算に含まれているものもある。たとえば劇場のプログラムなどの印刷費用は、劇場の予算とは別に、市の広報予算の一部となっており、市の予算の中から支出されることから、同劇場はそのコストをチャージされることはない。

コスト削減もまた大きな課題となっている。ハーゲン市が同劇場に対して85万ユーロものコスト削減を求めたとのことであるが、劇場側もこれに対してビジネスプラン等の変更などにより、コストの削減を図りたい意向を示している。自己収入を10万ユーロ増加させることをはじめとして、市の組織から法人組織へと組織変

更を行うことにより23万ユーロの削減、人件費を15万ユーロ削減等とつづく改革プランを実行しつつあり、ひっ迫した財政状況を少しでも好転させるべく、取り組みを行っている。これに関連して、現在は行っていない演目ごとのコストを把握する仕組みの導入も、コスト削減等の観点から近い将来実現したいとしている。

しかしながらこれらの改革の実現には越えなければならないハードルも高い。従前より検討され、2013年度より実行に移すとされた法人組織化は、市当局と議会の対立の余波により宙に浮いた状態となり、実現していない。また人件費の削減についても統一俸給表の縛りから、実現するのはかなり難しい。以前取り上げたリューベック劇場と同様、ハーゲン市立劇場も俸給表のベースアップには頭を痛めているものの、それに対する有効な対抗策はない。ハーゲン市立劇場もまた、財政改革の必要性を認識はしているものの、それに対する有効な打開策をまだ見つけることができていないのが現状である。

そうなると自己収入の確保が大きな課題となってくる。現在ハーゲン市立劇場では自己収入を10万ユーロ増加させるべく、経済界への働きかけを強めている。大手銀行のSparkasseとの間に年間4万2千ユーロの広告スポンサー契約を結ぶなど、一定の成果を挙げているが、目標の達成には今後さらなる努力が必要になるとの認識から、さらなる寄付・スポンサー契約の獲得を目指している。またチケット収入の確保の必要性もあることから、定期会員数の増大への取り組みもまた、重要となってきている。

4．補論2　デッサウ・アンハルト劇場

江藤光紀

旧東独圏にあたるザクセン・アンハルト州デッサウ・アンハルト劇場は、1766年に創設された宮廷オーケストラから発展し、劇場が建設されてから数えても200年以上の歴史を持つ名門である。オペラ、バレエ、演劇のほかに人形劇の4部門を持つ本格的劇場で、300人以上を雇用する。8万人規模の都市デッサウにおいては、市内屈指の大企業だ。運営母体は州と市で、お互いが半分ずつ出資しているが、特に州の財政が厳しく、これまでにも繰り返し予算削減を強いられてきた。

旧DDR圏はもともと劇場の密度が高く、東西ドイツ統合以降、閉鎖に追い込まれたところもあった。デッサウ・アンハルト劇場は大都市圏に負けない設備、上演の質を誇るが、市民の所得水準が高くないため、チケット代はもっとも高いものでも20ユーロ代なのに集客が難しい。新たな観客の掘り起しに向け、ベルリンやライプツィヒなど広域に働きかけるように努力しているという。

州や市からの補助については、安定運営のために予算は4年ごとに組みなおす形

がとられている。筆者が調査した2012年3月の時点では予算組み直しを控えていたが、州の負債は大きく、さらなる削減が予想された。劇場はこれまでにもハウスタリフの導入などでしのいできたが、これ以上の削減は劇場運営に支障がでる。運営陣もこの点に気をもんでいた。

本稿を執筆している現在、州との予算問題はいよいよ佳境に入っているようである。2013年6月、ザクセン＝アンハルト州は州内の劇場ならびにオーケストラに対する補助金を3千6百万ユーロから、2千9百万ユーロへと一気に20パーセント減額すると発表した。デッサウ・アンハルト劇場は813万ユーロから520万ユーロへと3割以上の減となっている。ハレとアイスレーベンの劇場も対象となっており、特に後者は補助金額がゼロになるという。

4部門のうちの一つ二つを閉じたところで、300万ユーロの予算の穴は埋められない。現在、同劇場は構造改革にむけて、新たに190万ユーロの人件費を必要としており、収入と支出の両面で難題を負うことになった。デッサウ＝ロースラウ市の理解はあり、州議会には劇場を応援する議員もいるが、この難局をどう切り抜けるか、まだ先は見えない状況である[38]。

5．一連のケース・スタディを振り返って　　江藤光紀・城多 努・辻 英史

この研究の最初のケース・スタディで調査対象とする劇場の選択の基準を、以下のように述べた[39]。この基準に照らして今回の調査対象を振り返ってみよう。

（1）劇場の規模・ランク

① 劇場が所有するホールのうち、一番大きいものの席数が1000席程度を基準として、これより大きいか小さいか（2000席近いものは大きいと言える）。
② 俸給表ランクとしてＳクラス劇場かどうか。

1000席を基準とすると、これを大きく下回るリューネブルク劇場、ハーゲン劇場が小劇場、1000席前後のものがザールラント州立劇場、フライブルク劇場、リューベック劇場、ヴィースバーデン劇場、やや規模が大きなものがデッサウ・アンハルト劇場、ライン・ドイツ・オペラである。今回の調査対象では、席数が2000に近い大劇場は扱えなかったが、実際に1500席を超える劇場はドイツ全土でも数えるほどしかなく、大劇場というカテゴリーの基準自体を1300席程度に下げれば、デッ

サウとライン・ドイツ・オペラは大劇場に近い。

調査は限られた時間と予算で、調査先の都合や意向にも配慮しながら行わなければならないため、さまざまな制約があり、また1000席という標準的規模に収斂する傾向もあるが、ある程度のタイプを網羅することはできた。しかしベルリン、ミュンヘン、ハンブルク、ドレスデンといったドイツを代表する都市の大劇場は手をつけられず、今後の課題として残った。俸給表については、劇場規模との間のゆるやかな相関関係は認められるものの、両者は必ずしも直結しているものではなく、また俸給表自体もオーケストラ、合唱など職能によって異なるので、あくまで目安として考えるのがよい。

（2）地域特性

① 経済的に比較的恵まれた地域であるか、そうでない地域なのか（旧西ドイツ地域なのか、それとも旧東ドイツ地域なのか、という視点もこれに関連する）。
② 所在地に何らかの特殊性があるか、歴史性などにおいて、他の地域と違った点が認められるか。

①については、ザールラント州立劇場は州内に劇場が一つしかないため、劇場の存立については競争相手がいないという点で恵まれていた。一方、旧東ドイツ圏のデッサウ・アンハルト劇場は同じ州内にマクデブルクやハレといった競合劇場があり、州の財政も厳しく、度重なる予算削減に苦しんでいる。またハーゲンのように、劇場自体の集客率は高いのに、自治体の財政難から度重なる経営危機にさらされているところもあった。

②については、それぞれの都市にそれぞれの特性があり、それが劇場の地域におけるあり方を決める一つの要因になっているということは言える。むしろ場合によっては、劇場は地域のアイデンティティ形成に大きな貢献をしている場合もある。それは第二次世界大戦直後の荒廃した国土の復興において、劇場が優先的に再建された事例などに顕著に表れている。劇場の地域統合における役割や貢献度については、今後さらなる調査と考察が必要だろう。

（3）劇場の財政

① 劇場予算削減の議論はドイツ全土の至るところで見られるが、その緊急度が高いのか低いのか。緊急度が高いところについては、目先の運営に支障がでるほどの困難をきたしているところか否か。
② 近年、劇場統合など管理部門に何らかの変化があったところ。

①については、本稿まとめで扱ったデッサウ劇場とハーゲンの例によく表れている。②については、いくつかの事例は存在し、そうした劇場を調査する予定は立てたものの、今回は先方との都合がつかず、扱えなかった。ライン・ドイツ・オペラは長年にわたり、二都市での公演形態を維持しているケースである。こうした複数都市にまたがる劇場の運営には、都市間の意思の調整から舞台装置などの制作条件に至るまで様々な工夫が必要とされているようである。

本稿ではヴィースバーデン州立劇場、ライン・ドイツ・オペラ、ハーゲン市立劇場という3つの性格の異なる劇場について取り扱った。またこれまでの研究ではザールブリュッケン、フライブルク、リューベック、リューネブルクの劇場についても分析した。これらの劇場はその成り立ちやこれまでの歴史などから考えたとき、同列に並べて比較をするのはかなり無理があるとも思われる。しかしながら財政・財務という観点から比較したときには、いくつか重要な示唆を得ることが出来る。

これまで取り上げてきた劇場と同様に、これら3つの劇場も地方政府からの財政措置に大きく依存しているという特徴を持っている。しかしその特徴も地方政府の財政状態に大きく左右されており、その実情は複雑である。ヘッセン州のように3つの州立劇場への配分割合は毎年ほぼ一定になっており、どれかが不平等な扱いを受けることがない代わりに突出することもないという、いわば三すくみ状態を呈しているケース、市の財政難により、劇場の先行きが不透明になっているハーゲン市立劇場のケース、一方で財政的には比較的恵まれており観客数及び自己収入の伸びもみられるライン・ドイツ・オペラのケースもあり、同じように公財政依存が高いといっても、置かれた状況はかなり異なっている。このことは公共劇場の問題を取り扱う場合、設置されている地方政府や地域経済の現状についての分析が不可欠であることを示唆している。

また予算の自律性についても重要な示唆が得られると考えられる。公財政への依存度の高い3つの劇場のケースにおいて、州政府や市当局の権限と、劇場の権限がはっきりと分かれているということである。すなわち予算を措置する地方政府サイドの権限は、劇場へ措置する予算の総額を定めるのみであり、その使途については

劇場の自律性を尊重していることである。このことは、これまで調査したドイツにおける、すべての公共劇場にあてはまる。わが国においては予算の自律性を謳った独立行政法人制度の導入や、公益法人への指導監督の在り方の見直しなど、公財政に依存する非営利組織の自律的な運営が指向されているものの、依然として人件費の管理や補助金の使途に関するコントロール、すなわち予算への介入が様々な形で見られる[40]。このことは第二次大戦以降、文化への行政の介入を慎重にコントロールしてきたドイツならではの事情もあろうが、文化政策の在り方としてだけでなく、公的組織に対するインセンティブとコントロールという行政管理的側面からみても、重要な意味を持つと言えよう。

しかしながら劇場予算について、支配人による予算の裁量という観点からみたときに、別の論点が浮かび上がってくる。それは予算に占める固定費の割合が高い、特に人件費割合の高さが経営上の大きな縛りとなっていることである。今回取り上げた３つの劇場においても、人件費は劇場の支出のかなりの割合を占めているだけでなく、これに対する劇場経営サイド、すなわち支配人の裁量度合いの低さが浮き彫りとなっている。ＴＶＫをはじめとする統一俸給表の縛りから、人件費の削減に踏み込むことが極めて難しい状況にあるということは、これまですべての劇場において指摘されている。これへの対抗策としては、リューベックで検討された統一俸給表からの離脱と個別俸給表の導入、もしくはリューネブルクで行われているような特殊な労働時間契約の導入などがあるが、それらは政治的反発や人材確保への影響といった面から、実行に移すのは容易ではない。こういった中の予算編成は、ライン・ドイツ・オペラの支配人の言葉を借りれば「バッファーの無い中でのパズルのようなもの」であり、予算編成は限られた裁量の中、まさにぎりぎりの綱渡りを強いられているのである。

（4）劇場の企画力や発信力

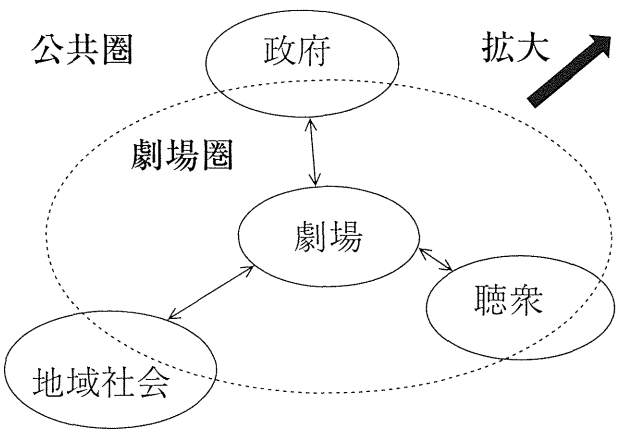
① 公演プログラムなどが特別な魅力を持ち、その企画力によって、地域以外の観客の注意を引くことができるか。
② 公演において、特別な歌手や指揮者によって世界的な公演水準を保っているか。

この項目については、もう少しドイツの劇場の現状に即した考察が必要だろう。まず、多くの場合劇場は専属歌手の形態をとっており、その専属歌手が主要なキャストを務めるほか、端役などは合唱団員から選ばれることもある。貸小屋の形を取り、客演で演目を埋めるようなタイプの劇場とは運営方法や、公演のあり方が根本

から異なっているのである。国際的な名声を得ている歌手は一握りであり、むしろ多くの劇場からなるドイツのシステムは、そのようなポジションに至るためのステップ・アップの場となっている。

おわりに　劇場圏――活動し、生きてゆく劇場

これまでドイツの劇場について都市の歴史と文化政策、芸術活動および財政・財務という異なる３つの視点から分析を行ってきた。その結果ドイツでは劇場が舞台芸術の場として、社会における様々なアクターを一つの公共圏に結節させる中心としての役割を持っていることが明らかになってきた。公共圏とはしばしば人間が他人とかかわる空間として捉えられるが、現代の社会においてはこの公共圏における人間の活動の充実度合が、地域社会の安定性や統合に大きく寄与することになるという論考がなされている[41]。ドイツの劇場のケースにおいても、地域経済の悪化や人口の減少が、劇場の公共圏における存立に、大きなマイナス要素として立ちはだかってきている。そもそも公共圏における劇場の社会的な役割の一つとして、地域の人々が劇場に足を運ぶことにより、地域社会がより豊かで、安全で統合されたものとなることに大きく寄与するということが挙げられよう。この役割が期待されるからこそ、地方政府は文化政策の名の下に、劇場に対して多額の財政的支援を行うことを正当化できるものと考えられる。しかしながら公共圏内には他にも多くのファクターがあるため、それらの地域社会における政治的・経済的要因が、時には劇場の活動の拡大を後押しすることもあれば、場合によっては拡大を阻む方向で作用することもある。一方、劇場もまた舞台芸術の場としての自らの存在を確固たる



劇場圏の概念図

ものとし、持続的に発展してゆくことを指向する存在でもある。そのために劇場は地域社会に対して一定の影響力を行使することのできる範囲を、公共圏の中に確立することを希求する。

本研究の当初の出発点はもっぱら歌劇場内部における人やモノの動きを、立地における歴史的条件を加味しつつ、総合的にとらえようというところにあった。しかし研究が進むにつれて、劇場を単独に分析する、いわばスタティックな視点だけでは、都市という存立環境における劇場と公共圏とのダイナミックな相互関係までは十分にとらえきれないということが分かってきた。

そこで一連のケース・スタディをしめくくるにあたり、劇場が影響を及ぼすことのできる範囲を「劇場圏」として定義して、今後の劇場研究を考えていくうえための概念モデルとして提示したい（図参照）。劇場は自らを中心とした「劇場圏」を、できる限り公共圏全体へ拡大しようと普段の努力を行うのである。その最たる手段が聴衆の獲得であるが、さらに話題性のある演目の上演により地域社会を超えた世論に対して広く発信することや、青少年や家族向けのプログラムにより教育や社会統合の役割も果たしてゆくことも、「劇場圏」の維持と拡大には欠かせない。ひとたび世界的な名声を獲得すれば、劇場はCDやDVDなどの販売やメディアによる報道、引っ越し公演などを行うが、それはその劇場の「劇場圏」が世界全体へと拡大したことを意味する。

本研究ではこれまでの研究をふまえて、この「劇場圏」の概念を、公演者と観客との関係に始まり、劇場の経営者、行政などの意図がさまざまな形で関与しながら織り上げられている文化活動の結節点をあらわすモデルとして提示する。このモデルは単純ではあるが、劇場や地域社会の規模の大小や政治制度の差異に左右されない柔軟なモデルとして、単にドイツにとどまらない、社会における劇場の存在意義確立とその活動存続を支える基盤的思考として、今後の劇場と社会の分析への視座となろう。我々は今後、「劇場圏」という概念をもちいて、劇場と社会のダイナミクスのさらなる解明をめざしていくこととしたい。

---

1 正式名称はヘッセン州立ヴィースバーデン劇場 Hessisches Staatstheater Wiesbaden だが、本稿ではヴィースバーデン州立劇場と表記する。

2 ヨーロッパ大都市圏については、ドイツ・ヨーロッパ大都市圏イニシアティヴ・サークル Initiativkreis Europäische Metropolregionen in Deutschland のホームページを参照。同団体は2001年に設立されたドイツの諸大都市圏の連絡機関である。http://www.deutsche-metropolregionen.org/ （2013年11月20日取得）

3 ライン・ルール大都市圏についてはホームページを参照。http://www.metropoleruhr.de/

(2013年11月20日取得)

4　ライン・マイン大都市圏についてはホームページを参照。http://www.region-frankfurt.de/　(2013年11月20日取得)

5　Carl Dietmar/ Werner Jung, *Kleine illustrierte Geschichte der Stadt Köln*, 11. Auflage, Köln 2013.

6　Rudolf Zewell, *Kleine Bonner Stadtgeschichte*. Regensburg 2007.

7　Hermann Burghard, u.a., *Essen. Geschichte einer Stadt*. Bottrop/Essen 2007.

8　Anne Ley-Schalles/ Henrike Stecker, *Duisburg. Die neue Geschichte einer alten Stadt*. Duisburg 2008.

9　Dietmar/ Jung, *Kleine illustrierte Geschichte der Stadt Köln*, a.a.O., S. 90-99.

10　フーベルト・キーゼヴェター『ドイツ産業革命』(高橋秀行／桜井健吾訳)、晃洋書房、2006年、231-248頁;ヴィルヘルム・デーゲ『ルール工業地域』(佐々木博／朝野洋一／田村百代訳)、二宮書店、1981年。

11　ケルンの市民層についてはメッテレの研究がある。Vgl. Gisela Mettele, *Bürgertum in Köln 1775-1870*. München 1998.

12　以下、デュッセルドルフとデュッセルドルフの劇場については下記の文献を参照。Deutsche Oper am Rhein (Hrsg.), *DOR. 50Jahre Musik-Theater. Deutsche Oper am Rhein 1959-2006*. Düsseldorf 2006; Vita Huber-Hering, Notizen zur Geschichte der Deutschen Oper am Rhein. http://www.kultur-duesseldorf.de/e5246/index_ger.html (2013年2月8日取得)

13　発足の経緯については、下記の文献を参照。Vgl. Josef Krings, „Die Gründung der Deutschen Oper am Rhein", in: *DOR. So Jahre Musik-Theater, a.a.o.*, S. 75-79.

14　以上各プロフィールは劇場HPより。http://www.rheinoper.de/de_DE/house/ensemble (2013年11月10日取得) バレエ部門については割愛した。

15　シーズンの公演概要についてはライン・ドイツ・オペラの2012-13年シーズン劇場プログラム *Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg, 57. Spielzeit der Theatergemeinschaft, Spielzeit 2012/13* を参照した。

16　*ebenda*, S. 11.

17　*ebenda*, S. 9.

18　TVK (Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern) は全国共通のオーケストラ団員に適用される統一俸給表。

19　近代のフランクフルトの市民層については、ラルフ・ロートの詳細な研究がある。また19世紀前半について最新の通史も参照。Vgl. Ralf Roth, *Stadt und Bürgertum in Frankfurt am Main. Ein besonderer Weg von der ständischen zur modernen Bürgergesellschaft, 1760-1914*. München 1996; *ders., Die Herausbildung einer modernen bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt in der Zeit von der Französischen Revolution bis zum Ende der Freien Stadt 1789-1866*. Frankfurt 2013.

20　フランクフルトやヴィースバーデンの都市間競争とイメージ戦略については、下記ギーゼの研究を参照。邦文文献では森がフランクフルトの電力供給が自治体合併に大きな役割を果たしたことを分析している。Torben Giese, *Moderne städtische Imagepolitik in Frankfurt am Main, Wiesbaden und Offenbach*. Frankfurt 2010; 森宜人『ドイツ近代都市社会経済史』、日本

経済評論社、2009年。

21 マインツは1830年に新しい市立劇場を建設した。Vgl. Peter C. Hartmann, *Kleine Mainzer Stadtgeschichte*. Regensburg 2011, S.107-108. ダルムシュタットの劇場は1819年に宮廷劇場として建設された。http://www.staatstheater-darmstadt.de/das-theater/das-haus/geschichte（2013年11月20日取得）どちらも同じ建築家モラーGeorg Mollerの手になる。

22 以下、ヴィースバーデン劇場に関する記述は次の文献に依拠した。Helmut Schwitzgebel, *„Freudig begrüßen wir die edle Halle...". 100Jahre Wiesbadener Theater am Warmen Damm 1894-1994*. Wiesbaden 1994; *derselbe, Wiesbadener Theater um die Jahrhundertwende*. Wiesbaden 1988; Alexander Hildebrandt / Eva Christina Vollmer / Karl Heinz Rolland, *Theater in Wiesbaden 1765-1978*. Wiesbaden 1978; Stephanie Kleiner, *Staatsaktion im Wunderland. Oper und Festspiel als Medien politischer Repräsentatrion (1890-1930)*. München 2013.

23 Bernd Blisch, *Kleine Wiesbadener Stadtgeschichte*. Regensburg 2011.

24 Schwitzgiebel, *Wiesbadener Theater um die Jahrhundertwende, a.a.O.*, S. 8.

25 Kleiner, *Staatsaktion im Wunderland, a.a.O.*, S. 311-326.

26 Schwitzgebel, *„Freudig begrüßen wir die edle Halle...", a.a.O.*; Hildebrandt u.a., *Theater in Wiesbaden, a.a.O.* より集計。

27 Schwitzgebel, *„Freudig begrüßen wir die edle Halle...", a.a.O.*, S. 85.

28 以下の文献を参照。Vgl. Schwitzgebel, *„Freudig begrüßen wir die edle Halle...", a.a.O.*; Hildebrandt u.a., *Theater in Wiesbaden, a.a.O.*

29 Hessisches Staatstheater Wiesbaden, *Wiedereröffnung des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden. Internationale Festtage* Wiesbaden, 1978. [Wiesbaden 1978] (Programmheft)

30 同劇場HPより。http://www.staatstheater-wiesbaden.de/?page=home （2013年11月10日取得）

31 Nacht kritik. de（2012年3月11日）。http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6691&catid=126&Itemid=40 （2013年11月10日取得）

32 以下の公演概要は2012-13年シーズンのヴィースバーデン劇場プログラム Hessisches Staatstheater Wiesbaden/Spielzeit 12-13を参照した。

33 *ebenda*, S. 214-219.

34 同フェスティヴァルのプログラムは以下のとおり。http://www.wiesbaden.de/medien-zentral/dok/kultur/Programm_Fluxmusik_1.pdf （2013年11月10日取得）

35 この公演の様子は以下の記事を参照。http://www.nmz.de/online/in-ungewoehnlicher-dichte-deutsche-erstauffuehrung-von-shchedrins-lolita-in-wiesbaden （2013年11月10日取得）

36 2010/11におけるヘッセン州の各劇場への交付金は、ダルムシュタットへ14031千ユーロ、ヴィースバーデンへ15407千ユーロ、カッセルへ18810千ユーロとなっている。*Theaterstatistik 10/11, Köln 2012, S. 124-159.*

37 ハーゲン市立劇場では、予算単位として以下のものを設定している。①オペラ、②オペレッタ、③オーケストラ、④ミュージカル、⑤バレエ、⑥演劇、⑦カバレット、⑧子供向けプログラム、⑨クリスマス、⑩室内楽、⑪特別コンサート、⑫管理部門

[38] „Land will drei Millionen Euro streichen", in: *Mitteldeutsche Zeitung* vom 12. 06. 2013. http://www.mz-web.de/dessau-rosslau/anhaltisches-theater-land-will-drei-millionen-euro-streichen,20640938,23279238.html　（2013 年 11 月 10 日取得）

[39] 江藤光紀・城多努・辻英史「ドイツの劇場運営（1）―ザールラント州立劇場とフライブルク劇場の事例を中心に」『論叢現代語・現代文化』2012 年、pp.128-129。

[40] 我が国においても独立行政法人などの予算の編成は法人の自律性に任されている。しかし今年度政府の方針により、東日本大震災復興財源捻出等を名目とした地方交付税や運営費交付金の削減が行われた際、支出の削減は人件費カットによることが要請された。本来ならば単に運営費交付金の削減となるべきところ、組織の予算内容まで踏み込んだ要請を行ったことは、この好例である。

[41] たとえばパットナムはその著書の中で、社会関係資本の充実が犯罪の増加を抑制する効果があるとする。ロバート・D. パットナム『孤独なボウリング』（柴内康文訳）、柏書房、2006 年参照。