

第2章 ドイツの公共劇場マネジメントの特徴について

—ノルトライン・ヴェストファーレン州およびハンブルクの公共劇場の事例を中心として—

安 田 静

YASUDA, Shizuka Thérèse

はじめに

第1章では *Theaterstatistik* 『劇場統計』を用いて、村田和彦が経営学の視点から、ドイツの主要な劇場に関する分析を行った。そこで本章では主に現地取材に基づき、欧州の重要なダンス見本市のひとつであるタンツメッセや、タンツテアター・ヴッパタール、ハンブルク劇場など、ダンスの分野で特にめざましい活躍を続けているノルトライン・ヴェストファーレン州及びハンブルクの公共劇場関連組織を対象として、各組織の実際の公演やレポーターなど、芸術面でのマネジメントについてケース・スタディを行う。

2.1 Internationale Tanzmesse NRW (NRW 国際ダンス見本市)

2.1.1 開催概要

本項では現地取材¹⁾に基づき、2014年に7回目を迎えたドイツのTanzmesse (タンツメッセ=ダンスの見本市、於デュッセルドルフ)について取り上げる。

このタンツメッセの正式名称は、Internationale Tanzmesse NRW²⁾ (NRW 国際ダンス見本市)で、末尾のNRWはNordrhein-Westfalen (ノルトライン・ヴェストファーレン州)の略である。2002年より隔年で開催³⁾されており、2015年9月時点ですでに2016年開催予定の次回案内が2014年の開催報告とともにHP上に掲載されている

2012年度のメッセ開催期間は2012年8月29日(水曜)から9月1日(土曜)までの4日間であったが、ブース(独: Messeständen; 英: booth; 仏: stand)の設置期間は木、金、土曜の3日間、午前10時から15時までであった。

見本市の公式ガイドブックの奥付には、The internationale (sic.) tanzmesse nrw is a project of

- 1) タンツメッセに関する筆者の現地取材は2012年8月30日-9月1日に行った。以下の考察は拙稿「デュッセルドルフにおける“Tanzmesse”とパリの新シーズン劇場プログラムから見た欧州のダンス動向」(安田, 2012)に加筆・訂正を加えたものである。なお、文中はすべて敬称略とした。
- 2) GZT NRW e. V., *Internationale Tanzmesse NRW*, 2012, 160p. A5サイズ、総数160頁に及ぶメッセ公式カラーガイドブックによる。カラー印刷に適したなめらかな表面の光沢紙がスパイラルで綴じてあるため、希望のページを開いた状態で持ち運びがしやすい。メッセ会場入場者には無料で渡される。
- 3) 国際交流基金公式ホームページ、「今月の支援団体: nrw 国際ダンス見本市 (ドイツ)」in “Performing Arts Network Japan”, 2011年11月18日付けの記事によれば、1994年にTanzmesse (タンツメッセ=ダンスの見本市)として、当初エッセンで開催されたが、今では遙かに国際的な色彩を帯びるようになっていくという。 <http://www.performingarts.jp/JSociety/1111/1.html>, 2012年9月20日閲覧。

the nrw landesbuero tanz of the GZT⁴⁾ NRW とあり、後述する巻頭緒言からも明らかとなり、この催しが州の全面的なバックアップのもとに開催されていることがわかる。

また、開催期間終了後、タンツメッセ公式 HP (独語・英語バイリンガル表記) に掲載された報告⁵⁾によると、入場者数等の詳細は以下の通りである。

A new record was set with 1,413 registered visitors from 50 countries. This is an increase of 40% over 2010. In the exhibition halls in the NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, where all four exhibition spaces have been used due to high demand, 500 companies were represented at 130 booths. And 60 companies presented their great performances.

これによれば、入場者数は 1413 名を数え、2 年前の前回に比べ 4 割増、500 の (ダンス) カンパニーが 130 のブースで、エキシビション・ホールでの展示に参加し、60 のカンパニーがパフォーマンスを披露した、ということだ。

なお、公式ガイドブック⁶⁾には、250 以上の展示者が 34 カ国から集まり、132 のブースの登録があった、とある。ガイドブック完成時、今回のメッセでは 132 のブースの設置が予定されていたが、ブース展示をとりやめた団体があったと思われる。

また、実際のブース数 (130) と展示者数 (250)、及びカンパニーの数 (500) が一致していないのは、一つのブースを複数の展示者で共有することも多いからである。しかも、ブースを設置している展示者は個別のカンパニーとは限らない。複数のカンパニーの紹介を受け持ち、売り込みを行う私立の興行主や制作会社 (プロダクション組織) は、ブースで映像を流すだけではなく、紹介のための短い抜粋 DVD を配布していた⁷⁾、後述の iDAS^{NRW} (=International Dance Artist Service, 末尾の上付文字 NRW はノルトライン・ヴェストファーレン州を指す) と tanzhaus nrw (タンツハウス=ダンスの家) は共同で、見本市会場入り口を入ってすぐのところにあるブース (R39) を占め、10 余りのカンパニーや自らの組織の紹介に務めていた。

フィンランド、スウェーデン、ノルウェー、デンマーク等の北欧諸国、あるいはチェコ共和国他、多数の欧州の国々は、紹介用 DVD とともに、自国内の主たるダンス・カンパニー

4) GZT NRW e. V., *op. cit.*, p. 159. GZT の部分を含む上記注 1 の出版元名は、GZT NRW e. V.=Gesellschaft für Zeitgenössischen Tanz NRW e. V. である。英訳では Society for Contemporary Dance in North Rhine-Westphalia となっており、最後の e. V. の訳が省かれているが、その日本語訳は「社団法人」である。

5) トップページ (<http://www.tanzmesse-nrw.com/>) には早くも次回開催の日時 (2014 年 8 月 27-30 日) が掲げられ、tanzmesse 2014 のアイコンをクリックすると、上記 2012 年度の結果報告 (<http://www.tanzmesse-nrw.com/pages/messe2014-en.htm>) を読むことができる。

6) GZT NRW, *op. cit.*, p. 12.

7) ただし、準備してあるのは大抵ごく短い抜粋のみで、全編を取めた動画については多くの場合、担当者に後日メールで請求の上、メール添付またはダウンロードで入手する必要がある。

の名称や所在地、ダンス関連の組織や劇場、さらには支援（財源）の状況などを概説する冊子やブックレットを用意して、国家あるいは地方自治体の支援を受けて活動を繰り広げている自国のダンス（及びそれを取りまく状況）の広報に邁進していた。

とりわけ注目すべきはチェコ共和国のブースで配布されていた *Czech Dance Guide*⁸⁾（チェコダンスガイド）である。

チェコ共和国という国の歴史や地理的概説、国家予算や歳入内訳、失業率などの紹介⁹⁾に加え、“Funding Culture in the Czech Republic”の章¹⁰⁾では1990年代以降に国立の組織（書店、音楽産業、映画スタジオ、サーカスあるいは美術エージェンシー）が民有化され、国家のイデオロギー的な文化機関のいくつかは閉所となったこと、そして、それらの文化施設の非国有化が民主化過程の重要な一歩であったことなどが述べられている。加えて、2008年に政府が認めた“National Cultural Policy 2009-2014”（国家的文化ポリシー）においては、文化セクターがチェコ社会及び経済的、環境的、社会的発展に重要な役割を果たしうるものとして規定されており、当ポリシーは以前の社会制度における戦略よりも遙かに深く文化セクターに関与し寄与している、といった内容が確信を持って紹介されている。

実際、この章で紹介されている各種統計資料によれば、チェコ共和国の文化予算の比率が相当に高いレベルにあることは一目瞭然である。

例えば、2008年の文化予算は、public budget（公的予算）の0.8%を占めていたし、2009年のexpenditure on culture（文化への支出）はtotal public expenditure（公共支出総額）の1.62%にも上っているという¹¹⁾。西側諸国に比べ、旧東側のチェコ共和国ではGDPがいささか小さいとはいえ、文化国家として名高いフランスでも、公的予算に占める文化予算の割合は1997年度で0.97%、さらに日本の1998年度ではわずか0.11%¹²⁾に過ぎなかったことと比べれば、この値がいかに大きな割合を占めているかは明らかであろう。

このように、国際的見本市は、各国の文化政策やその方針、国家や地方自治体のサポートなどを知る良い機会でもある。

2.1.2 ダンスの見本市とは何か

ところで、「見本市」といえば、フランクフルトの書籍見本市や各種のモーター・ショーなど、「商品」の実物が展示されたブースで、出品者が来場者に新商品の説明をしたり、商品を売り込んだりする、というのが一般的なイメージに違いない。それでは、「ダンス」の見本市のブースとは具体的にどんなものなのか。果たして「商品」としてパッケージされた

8) Jana Návratová, Edit, *Czech Dance Guide*, Arts & Theatre Institute, Supported by the Ministry of Culture of the Czech Republic, second modified edition, 2011, 86p.

9) *Ibid.*, “About the Czech Republic”, p. 12.

10) *Ibid.*, pp. 19-26.

11) *Ibid.*, p. 21.

12) 文化庁監修、『新しい文化立国の創造をめざして：文化庁30年史』、ぎょうせい出版、1999年、p. 206.

DVD やビデオテープを売るブースが立ち並んでいるのだろうか。

確かに 100 を超える各ブースでは、代表的な作品の抜粋や場合によってはノーカット版 DVD を用意していることが多いが、多くの映像資料は後述するその他の資料とともに無料で渡されることが多い。つまり、DVD を売るための機会ではない、ということだ。

それでは一体何を売買しているのだろうか。

見本市に欠かせない典型的展示方法のブースに加え、ダンスの見本市にはいくつかの特有の形式がある。たとえばそれは、“Theater Program”（劇場プログラム）で上演されるダンス作品そのものであり、“Open Studios”（オープン・スタジオ）企画に含まれる、小さいスタジオ空間での口頭説明つきパフォーマンスである¹³⁾。

欧州を中心として、世界各地から集まったダンス・カンパニーによる“Theater Program”（劇場プログラム）での作品上演は、見本市会場閉室（15 時）後、16 時から夜中まで複数の会場で同時に繰り上げられる。しかも、17:15、19 時台、21 時台のいくつかの単発公演を除き、16:00、17:15、21:00 開始公演のほとんどはトリプル・ビルで、1 カ所の公演でまとめて 3 つのカンパニーの作品を観ることができる。

また、“More Performances（もっと多くの公演）”の項目に含まれている Neuer Tanz（ノイアー・タンツ）のように、80 年代から今日に至るまで活動を続けてきており、既に功成名を遂げた老舗カンパニーもまた、今回の見本市の日程に合わせて公演を行っている。

このように、様々なカンパニーがとりどりに繰り上げる公演のおかげで、見本市の「祝祭的雰囲気（festival environment）」¹⁴⁾が盛り上げられるのである。

ドイツで無料頒布されている日本語版「ドイツニュースダイジェスト」紙の紹介記事¹⁵⁾によれば、「世界各国から集結するダンサーが魅せるのは、芸術的センスをとことん追求した、バレエ・アンサンブルや伝統的なダンス¹⁶⁾などの華麗な舞い。舞台上では、舞台の空間、音楽、光と影のコントラストなどを巧みに利用したダンス・パフォーマンスで、観客の心にひしひしと訴えかける。幻想的な世界へと誘う彼らの舞いの虜になろう。」とあり、一般的な

13) レクチャー等を一切含まず、自信作の短い抜粋を複数のカンパニーが発表していく「ショーケース」という形式もある。公式ガイドブック (p. 102) によれば、デュッセルドルフでのタンツメッセでは今回初めて、1 カンパニーあたり 15 分のパフォーマンス、ダンスあるいはインスタレーションの作品を、2 時間半にわたり次々に紹介する“Performance Parcours”が、Hans Peter Zimmer Foundation の協力で可能になった、ということだ。

14) Frits Behrens, President Arts Foundation NRW, (no title), in GZT NRW e.V., op. cit., p. 7.

15) ドイツニュースダイジェスト, 「イベント：国際ダンス見本市, 29 Aug 2012-01 Sep 2012」, 記事自体には日付無し。http://www.newsdigest.de/newsde/entertainment/event/details/412-internationale-tanzmesse-nrw.html, 2012 年 9 月 20 日閲覧。

16) 前回開催時のプログラムにはバレエや伝統芸能が多く含まれていたのだろうか？タンツメッセ公式 HP のアーカイヴを読む限り、2010 年開催時の公演のほぼ全てはコンテンポラリー・ダンスの様相であったし、2012 年の企画もまた、エキシビジョンホールのブース、公演いづれも総じてコンテンポラリー・ダンスに圧倒的な比重がおかれていた。何より、巻頭言を飾る複数の代表者も、コンテンポラリー・ダンスに的を絞った後援であることを明快に謳っている。

ダンス愛好者への催しとしても呼びかけが行われている。

もっとも、アップル・エキスポやモーター・ショーであれば、販売代理店やディーラーなどの関係者のみならず、高額な入場料を払っても新商品をこの目で見て確かめたい、という一般観客も数多くつめかけるところだが、このメッセでは展示関係者以外の見本市の入場者のほとんどは「プロフェッショナル」、すなわち劇場主¹⁷⁾やフェスティバルのオーガナイザーなどである。つまり、この見本市後に「売買」される取引対象とは、製品化された複製媒体ではなく、舞台作品そのものなのである。

2.1.3 入場料の設定

このような催しの入場料は、それではどのような設定になっているのだろうか。

ノルトライン・ヴェストファーレン州から資金面でのバックアップを全面的に受けて開催されているこの見本市では「プロフェッショナル」、すなわち出展者以外のフェスティバル企画者、それに劇場主といった参加者も 80 ユーロ¹⁸⁾の入場料を支払わなければならない¹⁹⁾。果たしてこの入場料は高いだろうか？

もしこの価格が、3日間のみ設置されている見本市会場で、ブースを回るためだけに必要なのだとしたら、一日あたり 20 ユーロを超える参加費はいささか割高に感じられるだろう。

しかし実際には、見本市会場の外で合計 4 日間にわたり、初日のオープニング特別公演を含む、6 会場以上²⁰⁾での公演全てが見放題²¹⁾、という特典付きである。ほぼ全ての公演が 18 ユーロ（自由席）という設定なので、5 演目分のチケットを予約すれば、それで十分投資分が回収できることになる。

また、見本市のみの入場料は 10 ユーロという設定だが、「同日の公演チケットを持っている場合は見本市への入場も可」²²⁾のため、最低限 1 枚の公演チケットをあらかじめ購入して

17) 新宿・初台の新国立劇場、静岡の SPAC、水戸芸術館など、芸術監督においてプログラム決定を行っている少数の例外を除き、日本の公立劇場のほとんどは「場所を貸すだけ」という貸し館興業であり、アマチュアの発表会から世界に名だたるカンパニーの公演まで、玉石混淆の演目が並ぶ。これに対し、欧州の劇場では公演演目は全て劇場主が主体的に決定する。

18) ネットでの事前登録・決済済みの場合の価格。当日登録の場合は、公式ガイドブック (p. 117) にある通り、90 ユーロに値上がりする。

19) ただし、プレス関係者向けには、現金收受を含まない別なカウンターが用意されていた。劇場などでは“invitation” (= 招待受付) と明記されるはずのカウンターである。このメッセを記事に取り上げる (予定がある) 媒体の記者は、慣例上無料で招待されていたことと思われる。

20) Tanzhaus NRW のように、1 会場に大、中、小と複数のホールやスタジオなどの発表会場が用意されているところもあるし、オープニング公演は今年初めて、デュッセルドルフのオペラ・ハウスでおこなわれたから、実質的にはのべ 8 会場となる。

21) 今年の場合、ネット登録の済んだ参加者が早々とチケット予約を進めてゆき、開催の 2 週間ほど前にはほぼ全ての公演が sold out (売り切れ) となっていたため、演目毎のバラ券はほとんど発売されていない。

22) GZT NRW, *op. cit.*, p. 117.

おけば（ネットでの申込も可能）、そのチケットが見本市の入場チケットの代わりとなる。

2.1.4 売買に関与しない参加者と見本市

このように、会場への入場者のほとんどは作品の売買を目的とするカンパニー関係者あるいは劇場関係者であり、用意されている配布資料は、振付家や音楽、衣装・装置などの制作者クレジット、ダンサーの名前、上演時間等の基礎データを含む作品の紹介、あるいはその作品に関するプレス記事の抜粋など、通常の公演時にプレス用に渡されるセットとほぼ同様である。ただし、カンパニーによってはより詳しく、実際にどこかの劇場で上演を執り行う際に必要な舞台スペースの寸法、ダンサーの人数、機材（例えば照明器具の種類・個数・ワット数）や照明・音響等技術者の数など、見本市にふさわしく、上演条件に関するテクニカルな詳細が明記されたデータを含めたもの場合もある。

ところが筆者の場合は「ダンスの歴史研究者」であり、売買行為への参加は全く予定にない。研究者というスタンスは、見本市では単なる「冷やかし客」とみなされるのだろうか。

実は筆者は20年以上前の1989年11月に、パリのGrande Halle de La Villetteで開催された大がかりなダンスの見本市に「パリ特派員記者」として参加している。当時はダンス関係の日本語の雑誌*Dance Now*（現在廃刊）と契約して、1ヶ月に1本、ダンス公演の評論やインタビュー記事を送っていたからだ。

パリのこの会場では、日本での公演を実現させたい、と願っているカンパニーに数多く巡り会ったし、ぜひ（日本の）ダンス専門雑誌に記事として取り上げて欲しい、という渴望をほとんどのブースから聞き取ることができた。売買行為に直接携わらなくとも、そこに至るまでの橋渡しの役割を果たす存在として、ダンス評論の担当者は「プロモーション」の一端を担う者、という認識であった。

これに対し今回は、雑誌や新聞などの媒体でタイミング良くとりあげて、プロモーションに一役買う可能性のある「記者・評論家」としてではなく、歴史の中のダンスを研究対象としている、いわば「傍観者」としての参加である。

ところが、ブースでの反応はいずれも歓迎モードであり、かつそこでの会話は興味深いものであった。無用な期待を持たせてはいけないと思い、「自分はバイヤーではないが、舞踊について研究をしている」という立場を最初に申し伝えた上で、なぜそのカンパニーの作品に興味を持ったのかを説明し、今日のフランスやドイツの新しいダンスの傾向についてのコメントを交換する時、どのブースでも「この見本市には作品の売り買いだけを目的として来ているのではない、様々な国から来た様々な参加者との意見交換もまた重要な目的だ」といった見解を聞くことができた。

公式ガイドブックの巻頭言でも、Arts Foundation NRWの代表者である前述のFritz Behrens

(フリッツ・ペーレンス)²³⁾が、この国際ダンス見本市が成し遂げた功績として、意見・思想の交換、(作品売買のための)市場、そしてフェスティバルのための場を創設したこと²⁴⁾をあげている。単なる「商人」ではなく「芸術家」として、参加者がこの見本市に何を期待し、来場者との交流に何を求めているのか、それがこの巻頭言に簡潔に表現されている、と断言できるだろう。

2.1.5 フランスでの見本市との比較

ところで、このようなダンス見本市の催しは、現在フランスでは行われていないのだろうか。

今日ではフランス語のみならず日本語版の「フランス見本市協会」のサイトまで作られており、そのトップページを読むと、この協会は「フランスの産業見本市を専門に扱う広報機関で、1967年に設立」されたとあるものの、残念ながらリスト自体は2006年までしかさかのぼることができない。また、フランスで開催されている見本市の全てが網羅的に載っているわけではなく²⁵⁾、日本でもすっかり有名になった *Salon du chocolat* (チョコレートの見本市) や、*Japan Expo* (日本博覧会)、*Salon du livre* (ブックフェア) などの代表的な見本市が、このサイトのリストには一切上がっていない。

従って、文化立国フランスの歴史に於いても比類無いほど、国家の文化予算がふんだんに注ぎ込まれた80年代の終盤、89年に開催された見本市の資料は、ネット上では検索することができない状態である。しかし、会場の規模から言っても、またブースに陣取っていた各々のカンパニーのレベル(それまでにどれだけ多くの国際的活躍を成し遂げているか、あるいはフランスなど国内のみでの活動なのか)から言っても、当時のフランスでの見本市と今回の見本市には、大きな違いがある。

たとえば89年のフランスでの見本市は、会場自体が今回のタンツメッセ会場よりも遙かに大きかったし、スタンドを設けているカンパニーにも、既に翌年の日本公演が決定していたスペインのカンパニー、ラ・フーラ・デル・ハウスや、北米以外でも数多くの公演活動を行い、ビデオアートの分野でも既に著名であったカナダのラ・ラ・ラ・ヒューマンステップスなど、国際的に活躍を遂げている団体がたくさんあった。当然それら団体の公演は大変な人気で、チケットは争奪戦になっていた。また、作品を部分抜粋で上演する「ショーケース」では、例えば今ではフランス・ヌーヴェル・ダンスの重要な振付家の一人として数えられる *Charles CRE-ANGE* (シャルル・クレ=アンジュ) が、ごく短い抜粋を小さなスタジオで発表する、といった状況であった。

23) 注14参照。

24) GZT NRW, *op. cit.*, p. 7.

25) 日本からの参加を見込んだ見本市企画組織のうち、サイトに自主的に参加しているもののみと考えられよう。

前述の通り、デュッセルドルフでの近年のタンツメッセは、ノルトライン・ヴェストファーレン州やドイツには限定せず、ヨーロッパ各国の団体の参加をより積極的に推し進めるようになっている。ブース出展者の中には、スウェーデンのクルベリー・バレエ団などの老舗バレエ・カンパニーや、チェコの大小のダンス・カンパニーを紹介する公的機関²⁶⁾などもあり、カンパニーの国籍も多岐にわたっている。また、前者であれば、カンパニーのレベルも知名度も、今更見本市に参加する必要など無いくらいであろう。

しかしながら、様々な会場で実際に舞台公演やレクチャー・パフォーマンスを繰り広げていたカンパニーの多くは「これから売り出す」、あるいは「ただいま売り出し中」の若い団体であった。いわばまだ原石の状態の参加団体も多く、作品の質やレベルも多種多様、というのが率直な印象である。

なお、メッセ開催初日の夕方には到着の予定だった筆者は、アムステルダム空港からデュッセルドルフ空港への乗り継ぎ便にキャンセル²⁷⁾が生じたため、4時間55分後の最終便で日付が変わる頃にデュッセルドルフ市内に到着した。そのため、初日のプログラムは一切観ることはできなかった。

かわりに、翌日以降は見本市での情報収集に加え、Düsseldorfer Schauspielhaus（デュッセルドルフ劇場²⁸⁾）での公演および“Open Studios”のレクチャー・パフォーマンスを観覧した。

2.1.6 iDAS^{NRW}の存在感

“Open Studios”の枠内では、同時進行で3つ以上の団体がレクチャー・パフォーマンスを展開していた。そこで筆者は、今回のタンツメッセの資金提供者 NRW 州が後援している iDAS (=International Dance Artist Service) に注目し、この機関が力を入れてプロモートする団体の発表を集中的に見た。

すぐに目に付く特徴としては、今回のレクチャー・パフォーマンスを行った振付家の多くが、子供、もしくは青少年向けの発達段階に合わせた作品を提示していたことである。

バックアップの対象となる「インデペンデントな団体」それぞれについて、iDAS 側では作品の抜粋（または全編）を収録した DVD と、iDAS が後援している全 17 団体を紹介する

26) DVD（複数のカンパニーの映像が抜粋で収録されている）と共に、英語で作成された立派なカラー冊子 *Czech Dance Guide* を無料配布していた。注 8 参照。

27) この日（2012年8月29日）の午後、アムステルダムのスキポール空港では2つの事件が重なった。一つはインド航空機のハイジャック懸念（実は単なるコミュニケーション不足で、ハイジャックは発生していなかった）、もう一つは延長工事中の空港敷地内の地中から、起爆装置がまだ機能している第二次世界大戦時の爆弾が出てきた、という件。爆弾は安全に爆発させ、危険は回避されたものの、周辺ターミナルは全て閉鎖となったため、相当数の飛行機便がキャンセルになった。

28) シャウスピーレ・ハウスを直訳すると「演劇用劇場」。オーケストラ・ピットを備えたオペラ・ハウスとは違う構造だが、演劇だけではなくダンス公演もあるので、ここでは単純に「劇場」とした。なお、タンツテアター、というダンス用の劇場、ではなく、「ピナ・バウシュが作り出した、ダンスと演劇が融合した新しい舞台表現形式」の意味になる。

カラー小冊子（各団体共通，全44ページ，ただしページは打たれていない）をA5サイズのカートンファイルに収めて，相当数を準備してある．パフォーマンス前後に受け取れなかった希望者には，翌日以降，見本市会場でも配布と説明があった．

このコンパクトな紹介冊子の冒頭では，後援²⁹⁾を担当する管轄省庁の大臣（Minister for Family, Children, Youth, Culture and Sport of the State of North Rhine-Westphalia = 家族，子供，青少年，文化，スポーツ相）の Ute Schäfer（ウテ・シェーファー）が，iDAS の活動について次のように紹介している³⁰⁾．

この巻頭言によれば，iDAS は2009年にノルトライン・ヴェストファーレン州の後援を得て活動を始めた．3年を基本的資金援助期間とし，制作拠点，生活拠点，（ドイツ内外での）招待公演実現のための資金援助とともに，“Take-off: Junger Tanz”（飛び立て，若者のダンス）や“dance in schools”（学校でのダンス）企画を通して，文化教育を強化すること．これが後援の基本概念である，ということだ．

なるほど，大臣の基本概念はiDAS後援の今回のスタジオ発表グループを見る限り，着々と実現がなされていると言えよう．

日本でも2012年4月より，いよいよ中学校でのダンス教育が「必修」になったが，iDASのような教育重視の機関も財源も用意されていない中，現場の中学校教師の苦労は十分に推測しうる．

文部科学省の公式ホームページ³¹⁾によれば，

ダンスは，「創作ダンス」，「フォークダンス」，「現代的なリズムのダンス」で構成され，イメージをとらえた表現や踊りを通じた交流を通して仲間とのコミュニケーションを豊かにすることを重視する運動で，仲間とともに感じを込めて踊ったり，イメージをとらえて自己を表現したりすることに楽しさや喜びを味わうことのできる運動です．

と規定されているが，この記述では一体どのようなダンスを考えているのかが全く不明である．各種の報道を見る限り，多くの教育現場では「現代的なリズムのダンス」が選択され，40代50代のダンス未経験の体育教師がヒップ・ホップに取り組んでいるということだが，ヒップ・ホップによって果たしてどのような「イメージをとらえた表現や踊り」が可能なのだろうか．アフリカ系アメリカ人の歴史についてアメリカ建国以前までさかのぼり，ジャズ

29) 連邦国家であるドイツではフランスとは異なり，国家予算として国から文化予算が振り分けられるというシステムではなく，州毎にかなりの規模の文化予算を賄う形になっており，省や大臣も州ごとに置かれている．

30) 本誌にページは打っていないが，1ページ目が目次，その次の2ページ目に管轄大臣の巻頭言が提示されている．

31) 文部科学省ホームページ，「中学校武道，ダンスの必修化」，記事掲載日時なし，http://www.mext.go.jp/a_menu/sports/jyujitsu/1221013.htm，2012年9月20日閲覧．

の歴史も踏まえて、ヒップ・ホップについて学ぶ機会を持たないままなら、今日のヒップ・ホップ・ダンサーの表層的な「イメージ」を追いかけ、真似るだけに終わるのが関の山ではなかろうか。

近年日本でも、バレエのようなアカデミックなスタイルにはこだわらないコンテンポラリー・ダンスの振付家達が、公共劇場のアウトリーチ活動に積極的に関与して、子供向け、あるいは成人向けに「ダンス入門講座」のような企画に携わる例も少しずつ増えてはきている。外部団体への「貸し館」による単なるお稽古発表会ではなく、そうしたプロフェッショナルの振付家の演出・指導のもと、公共劇場主導で子供達の作品上演が行われることも実現するようになった。

さらにもう1歩進んで、ドイツでiDASが促進しているように、子供達の発達段階に細やかに対応させたダンス作品や指導内容を専門の振付家が考え、上演・発表するような機会がさらに多くの地方にも広がり、活発になることを願ってやまない。

2.1.7 ノイアー・タンツの *Short Cuts* (ショート・カット)

タンツメッセ開催中、2012年8月30日(木曜)夜は、メッセの公式ガイドにも「さらに多くのその他公演」の中に協賛として掲載されている公演、すなわち、デュッセルドルフ市郊外にあるベンラート城敷地内の *Orangerie* (= オランジュリー、カンパニーの本拠地でもある) で行われる、パフォーマンス集団 *Neuer Tanz* (ノイアー・タンツ) の公演に足を運んだ。

この日上演された *Short Cuts* (ショート・カット) では暗闇と目映いほどの白い光、静寂とけたたましい騒音という両極端が交互に立ち現れる。

床の上にはゆっくりと回転する円盤がたくさん仕込んであり、一つ一つの円盤の上には円盤と同じ数のライフルが置かれる。モデルガンだとしても、銃口が観客に向かってのを見ると、けして良い気分にはなれないものだ。

とりわけ印象的だったのは、休憩後の後半、巨大なゴミ箱かと思われた緑色の直方体からテニスボールが次々に打ち出されるくだりである。機械が繰り出した高速のテニスボールは、狙いを誤らず正確に、壁際に立てかけてあるエレキギターの弦に衝突し、ポーン! という鈍い音をアンプで増幅させる。ボールの勢いは、ギターでバウンドしたあとに観客席の身体に当たっただけでも十分な衝撃で、しかも猛スピードで飛んでくるから、カンパニーの記録用ビデオを撮影していたカメラマンも容赦なくその攻撃にさらされていた。

まるでロートレアモンの言う「手術台の上のミシンとこうもり傘の出会い」のように、スリリングで落ち着かない気分がさいなまれるが、むしろこれこそが21世紀の「究極的美的体験」のひとつであると、美学の研究者ならコメントするかもしれない。

2.2 ピナ・バウシュ (Pina Bausch) とタンツテアター・ヴッパタール

2.2.1 聖なる怪物, ピナ・バウシュとその流れを汲む者

ノイアー・タンツ公演の翌日、ヴッパタールで観たピナ・バウシュの旧作は、1985年に初演された *Two cigarettes in the dark* の再演である。タンツテアター・ヴッパタールの公演自体は、前述のタンツメッセの公式プログラムには含まれていないが、メッセ開催時期とちょうど折良く前後する公演日程であり、メッセ参加者も本公演に足を運びやすい。

90年代の後半以降、ピナ・バウシュの作風はがらりと変化し、ちょうど彼女の初期の作品を思わせるほど、「踊りとしてのダンス」が作品の大部分を占めるようになった。しかし、80年代後半に作られたこの作品は、ある意味では最もピナらしい、ダンスと演劇的表現とが融合したものである。

いわば「タンツテアター」の典型的な作品で、ダンス以前のごく単純な身振りが繰り返されたり、女性が悲鳴のような大きな声で何度も叫んだり、古参のドミニク・メルシーがフランス語で意味のない短いフレーズを繰り返したり、舞台上の女性から何度呼びかけられてもそれには応えずにしきりに客席に向かって話しかけたり、といった「無意味な意味」のシークエンスが延々と繰り返される構造である。

その反面、わかりやすい寸劇が演じられることもある。舞台奥のガラス張りの温室の中で、赤いドレスの女性とタキシードに蝶ネクタイの気障な男性が楽しく仲むつまじく、2人共に四つん這いの猫になってじゃれ合っていると、突然、鬼の形相の女性が仁王立ちで登場する。大ガラスの向こうで銃声が2発響くと、浮気をしていたと思しき男性と女性が2人とも倒れ込む、という仕立てである。この騒動の前後には、会場1階下手側の観客と思しき男性が大笑いの発作に襲われてしまい、その笑いが次々に会場全体へと伝播していった。

ピナ・バウシュの作品といえば、日本ではしかめつつらで眉間に皺を寄せながら見る観客の方が圧倒的に多い。だが、「ヴッパタールでは吉本のお笑いを楽しむように、観客が大笑いしながら観る」とピナ・バウシュの熱狂的ファンから常々聞いてきた通り、ダンサーとして鍛え上げられた身体の団員が繰り返す鋭くて正確な動きを見て楽しむだけでなく、時に苦笑い、時にお腹を抱えて笑う楽しみもまた、多くの観客の間で共有されていた。

第Ⅱ部でパリ・オペラ座の入場料について分析を行う際、タンツテアター・ヴッパタールの事例も参考価格として例示した通り、後者の入場料は最高額でもわずか50ユーロであるから、地域共同体の住民に低額で作品鑑賞の機会を提供しており、それを観客が存分に楽しんでいる様子を目の当たりにすることができたわけである。

さらにこの作品を観て痛感したのは、「新しいこと」「オリジナリティのあるもの」を産み出そうと、今の若い振付家達在必死に取り組み、懸命に編み出しているかに見える様々な実験的試みのほとんどは、すでに80年代のピナ・バウシュの作品の中に含まれている、ということだ。

タンツメッセの間、舞台公演やオープン・スタジオでの抜粋で見た、ビニール袋を頭から

被って、呼気や吸気で形を変形させるシーンや、水や土をふんだんに使いその中でのたうち回る、などの試みはいずれも、ピナ・バウシュの名作のひとつ、土まみれの『春の祭典』(1975)や、大量の水に浸かり、水をはね飛ばしながら激しく踊る『フルムーン』(2006)などで既に見られたものである。斬新であろうとする今日の若手振付家達の試みのほとんど全てを、ヴッパタールでのピナ・バウシュの旧作³²⁾に発見したとき、今は亡きピナ・バウシュという振付家が作った「タンツテアター」という形式の恐るべき影響力と、尽きること知らない彼女のインスピレーションの豊かさと振付の幅に、改めて瞠目せざるを得ない。

果たして今回のタンツメッセ参加カンパニーの中から、時を置かずしてピナを超えるオリジナリティに溢れた才能は現れるだろうか？ 残念ながら筆者の答えは否、である。

神庭亮介の記事(神庭亮介, 2016)によれば、AI(人工知能)の研究・開発が進んだ今日においては、人間にしかできないと思われた最後の砦の「創作・創造」活動ですら、機械によって代替しうるといふ実例がいくつか挙げられている。例えば同記事には、公立はこだて未来大の松原仁教授らのグループがすでに「SF作家の星新一(1926-97)の『新作』をつくる研究を進めて」おり、「約千本の星作品のストーリー展開や文章表現などをAIで解析」した上で、「昨年9月には、人間との共作で星新一賞に応募した」との報告がある。フラクタル理論などを用いて、グラフィックデザイナーなどが様々な図形を自動生成させる、といった試みが10年以上前から盛んに行われていることは周知の事実だが、今やデータの解析をもとに、「それまで存在しなかったストーリー展開」を紡ぐことまでが、すでに実質的に可能な段階にある、ということになる。

身体の動きや舞台演出に関わるデータも、小説のストーリーと同じように蓄積してゆくなれば、一つのダンス作品を自動生成させることも十分に可能だろう。しかし、「どこかで見ることがある」という過去のデータとは重複しない動きやアイデアは、一体どのようにして産み出すことができるだろうか。

この当然の疑問に対して、神庭は金沢21世紀美術館学芸員の高橋洋介の発言を次のように引用している。「創造性さえも機械が代替する時代に、人間は一体どのようにしてオリジナリティをつくっていくのか。論理的ではない飛躍を含んだ想像力、社会の常識から逸脱した志向がますます重要になってくる」。

然り、動きそのものの自動生成がたとえ可能であっても、ピナ・バウシュが成し遂げた「発想の転換」、すなわちダンサーが語り、叫び、歌い、演技する「タンツテアター」という全く新しい舞踊・演劇混交形式を産み出す、という「芸術ジャンルの超越=異分野相互乗り入れ」こそ、プログラムされた範囲内での「創造」しかできないAIには、未だ不可能・不可

32) ピナ・バウシュのカンパニーの内情に詳しい現地の関係者(元ノイアー・タンツのプレス担当)によると、創立メンバーの高齢化もあり、旧作を再演できる時期は間もなく終わりを告げかねない、という危機感から、長らく上演が途絶えレパートリーから姿を消していた本作を復活蘇演させた、ということだ。

侵の領域である、といえよう。

さらに、「AIにも代替できない人間の聖域とは何か。」という神庭の問いに対し、「東大の松尾豊特任准教授は、『選び取る力』だと考え」ている。松尾は「美しい、おいしい、怖いといった人間の感性は、長い進化の過程で培われてきた。AIにこうした内的評価基準を持たせることは、ほぼ不可能。データから売れ筋を予測することはAIにもできるが、過去になかったものを『これ面白いね』と選べるのは人間だけなのでは」と述べている。付け加えるならば、同じものを食べていても、おいしい・おいしくない、という価値判断には文化差や個体差が大いに生じる。ダンスについていえば、同じ動き・同じ作品を見ていても、鑑賞経験がまだそれほど蓄積されておらず「過去になかった(新しい)もの」と判断した者にとってはこの上なく「面白い」ものであっても、「同じようなものを既に見たことがある」者にとっては、単なる模倣、エピゴーネンによる反復としか思えないのである。

2.2.2 タンツテアター・ヴッパタールのレパトリーとマネージメント手腕³³⁾

全く新しい芸術ジャンルとしての「タンツテアター」を確立したピナ・バウシュのカンパニーでは、それではどのようなマネージメントが行われているのだろうか。

第I部第1章で村田和彦が引用しているマティアス・シュミーゲルトの報告によれば、1973年にピナ・バウシュが最初に招聘された当時、カンパニーには財政的・組織的独立性はなく、公営事業の一部に過ぎなかった、とある。

村田の上記引用のあと、シュミーゲルトは次の様に続けている。「独立した事業形態は、1999年から、GmbHつまり日本語でいう有限会社の事業形態をとっています。(・・・)まづ有限会社タンツテアター・ヴッパタール・ピナ・バウシュは、公益の有限会社、利益をあげることを目的としていない、納税義務のない有限会社です。第二に、収入の相当な部分は、ノルトライン・ヴェストファーレン州からのいわゆる経常費助成金によっています。」(マティアス・シュミーゲルト、2009、p. 85)

なお、*Theaterstatistik: 2012-2013* 刊行時点の情報(村田和彦による第1章の1.7を参照のこと)によれば、タンツテアター・ヴッパタールの運営主体はヴッパタール市とノルトライン・ヴェストファーレン州であり、その法律形態はGmbHと記載されている。この表記によれば、後述のハンブルク歌劇場と同様、「税制上の優遇措置を受けていない有限会社³⁴⁾」と

33) この項以降、タンツテアター・ヴッパタール、ハンブルク劇場及びタンツハウスに関する考察は、拙稿「ドイツの公共劇場におけるマネージメントについて」(安田静、2014)の内容に加筆・改稿を行ったものである。

34) 有限会社(GmbH)にはさらに2種類の分類がある。辻によれば(辻、2011、pp. 39-40)、非営利組織として非課税の地位を与えられている公益有限会社 *Gemeinnützige Gesellschaft mit beschränkter Haftung* (gGmbH) と、そうした税制上の優遇措置を受けていない有限会社 *Gesellschaft mit beschränkter Haftung* (GmbH) があり、この区別は2012-2013年版の *Theaterstatistik* の各劇場データにも反映されている。従って、シュミーゲルトの詳細説明通り、1999年当時のピナのカンパニーが「公益の有限会社、利益をあ

いうことになる。

創設当時、あるいは2009年の主宰者ピナ・バウシュ逝去の直後には困難な局面もあったものの、「1.4 ドイツ公共劇場の収入状況」で村田が取り上げているとおり、タンツテアター・ヴッパタール・ピナ・バウシュという組織の自己収入率は43.4%と非常に高く、ドイツ国内の公共劇場リスト中第5位である。しかも観客一人当たりの自己収入に至っては首位の113.04ユーロで、この数値は第2位のStaatsoper Berlinの71.26ユーロを大きく引き離している。

村田の分析を参照するならば、ヴッパタールのオペラ劇場は客席数804席、本拠地ヴッパタールでの当該カンパニーの年間公演数はわずか31回である一方、本拠地外に招聘されて行く客演公演数は65回を数える。州及び市からの助成金は収入総額の56.6%を占めているため、観客一人当たりの助成金額は144.06ユーロであるが、客演等を通じてそれにほぼ匹敵する自己収入を得ている、ということになる。これは1999年からGmbHという独立した事業体の法律形態をとることにより、それまでの硬直した「官僚的な劇場組織」のくびきを離れ、たくさんの客演を行って収入をプラスにした分をマイナスになった支出の項目に補填する、といったことが可能になったおかげでもある。(シュミーゲルト, 2009, p. 84-85)

つまり、本拠地ヴッパタール市のオペラ劇場のみならず、国外での客演を数多くこなすことで切符収入を確保し、極めて効率の良い運営を行っているカンパニーであると言える。

しかし、長年にわたるカンパニーの公演活動が可能になっているのは、組織運営の面での様々な工夫や努力もさることながら、何よりもこの類い希な振付家による作品レパートリーと、それを上演するカンパニー・メンバーの資質の素晴らしさによるところが大きい。すなわち、ダンス・カンパニーのマネージメントの成功は、単純に経営手腕のみによって決まるものでは全くなく、いかに観客への訴求力に優れているかにかかっている。

問題は、ピナ・バウシュ亡き後、いかにしてレパートリーを選び、またそれを新鮮な状態で保つかである。名作といわれるにふさわしい数々の振付作品を新作上演してきたダンス・カンパニーであるから、今後も「レパートリー・カンパニー」として旧作のみを上演するのであっても、世界中で公演依頼がひきもきらないことであろう。また、ピナ・バウシュ逝去後に彼女の個人資産を息子が相続し、それをもとに設立された財団の活動を通して、こうした旧作についてあらゆる媒体と手法を尽くして保存と継承が試みられている。

とはいえ、旧作の再演だけではカンパニーとしての「成長」については頭打ちになる可能性もある。そのような懸念のなか、2015年9月には、長い歴史を持つヴッパタール舞踊団としてははじめて、外部の3人の振付家に振付を委嘱した新作が上演された。古き良き作品

げることが目的としていない、納税義務のない有限会社」であったとすれば、正確にはgGmbHと記載すべきところであろう。また、2012-2013年時点では小文字のgを伴わないGmbHであるとの統計データから鑑みると、シュミーゲルトの説明にある1999年以來、この数十年の間には、運営組織上・法律形態上の転換・変更があったと考えられる。

を保存し、伝承するだけでなく、新作への取り組みを通してカンパニーとしての成長を計る、というのは、冒険であると同時に、レパートリーのマネージメントには必要不可欠の方向性である。これらの3作品を日本で目にする日が待ち遠しい。

2.3 ハンブルク・バレエ団

2.3.1 GmbH という法律形態、あるいは40年以上続くノイマイヤーの監督業

ハンブルク・バレエ団の公演活動の本拠地は、ハンブルク歌劇場である。ドイツ語では“Staatsoper Hamburg³⁵⁾”で、直訳すれば「ハンブルク州立歌劇場」³⁶⁾となる。座席総数は2,017席で、前述のタンツテアター・ヴッパタール・ピナ・バウシュの本拠地(804席)の2.5倍ほどの規模である。

新野守広の指摘³⁷⁾に基づき、村田和彦が第1章の冒頭(1.1)で注意を喚起しているとおり、Staatsoper という名称を備える他の大劇場、例えば“Staatsoper Berlin”などと同様、この歌劇場の運営主体(Träger)も実際には州であり、本来ならば「州立ハンブルク歌劇場」と翻訳すべきところであろう。さりながら、日本では「国立」という訳語が用いられることが多い。

一方その法律形態は、前述のタンツテアター・ヴッパタールと同じく、GmbH、すなわち有限会社である。Theaterstatistik 2012-2013の統計資料に基づく第1章村田和彦の分析(1.6)によれば、助成金総額は49,075,000ユーロにのぼり、収入総額の71.6%を占めている。この助成金の大半(48,404,000ユーロ)は州からの助成金で、連邦政府(すなわち国)からの助成金はわずか671,000ユーロである。

前述の新野や辻らドイツ研究に携わる日本人研究者、および後述するタンツハウスの主宰者、ベルトラム・ミュラーなどから繰り返し耳にしたのは、連邦政府がかように文化政策から距離をおくのは何故か、という説明である。すなわち、かつての独裁者ヒトラーが国の文化政策に大いに関与・口出しをし、あらゆる媒体や芸術をナチスのプロパガンダに利用したことへの反省から、戦後ドイツでは文化政策はすべて州や市などの自治体がそれぞれに取り決めて行う形をとるようになった、ということである。

これほど大規模な公的援助を受け、かつ、その名称も「州立」でありながら、経営上の法律形態が「有限会社」というところが、隣国フランスとの大きな相違点であろう。これは、パリ・オペラ座バレエ団を筆頭に、地方にこぞって設立された中・小規模の振付センターに至るまでが「国立」の組織として運営され、オペラ座のバレエ団員も「国家公務員」³⁸⁾とし

35) ただし、チケット購入時の領収書のレターヘッドには企業ロゴとして Staatsoper Hamburg とあるのに対し、末尾には、Hamburgische Staatsoper GmbH という名称の後に住所が続いている。

36) ベルリンと同様、大都市かつ税収入額の大きいハンブルクは、1都市でありながら、ひとつの州としてみなされ、その正式名称は自由ハンザ都市ハンブルク(Freie und Hansestadt Hamburg)である。

37) 新国立劇場HP内「世界の劇場・ドイツ」(新野守弘・2011)の項参照。ただし、初出は『鳥瞰図』公演プログラム(2011)である。

38) ただし、フレデリック・ワイズマン監督のドキュメンタリー映画『パリ・オペラ座の全て』(2009)内

てのステイタスを持つフランスの例と比較するとき、とりわけ際立つことになる。

それでは、そうした運営形態の違いは、現実的・具体的にどのような違いを生み出しているのだろうか。

まず第1に挙げるべきドイツの独自性は、公共の劇場として多額の公的援助を享受しつつも、会社組織としての独立性をフランスの公共劇場よりもはるかに強固に保持している点であろう。それが最も明確に表れているのが、タンツテアター・ヴッパタールとハンブルク・バレエ団である。

どちらのカンパニーも分類上の法律形態は非公営の GmbH（有限会社）であり、前者は1973年のピナ・バウシュの就任以来2009年の逝去まで、後者もピナと同じく1973年にジョン・ノイマイヤー（John Neumeier）が就任して以来今日まで、一度たりとも変わることなく、同一の専属振付家兼芸術監督を擁している。ピナは36年間、そして、今日なお現役振付家として新作を発表し続けているノイマイヤーは今や40年以上にわたって、同じカンパニーのトップとして仕事を続けてきた。これほど長い期間にわたって芸術監督や舞踊監督が同じポストに留まる例は、フランスでは珍しいが、このような「長期政権」が可能になるのは、ひとえに有限会社という独立組織の形態をとっているが故のことであろう。

もっとも、20世紀の舞踊史に燦然と刻まれる巨匠を専属振付家にいただいた上記2つのカンパニーに限らず、実はドイツでは公営よりも GmbH（有限会社）や ZV（目的協同組合）、e. V.（登録された社団法人）、E（法人格を有しない自営企業）、GbR（民法上の会社）など、「その他」の非公営の劇場の方が20%以上の高い劇場収入率を確保しており、収益率の高い劇場の上位を占めていること（本杉省三他、1997, p. 66）は注目に値する。

すなわち、ドイツの分類においては「非公営＝私立」を意味するわけではない。ドイツには、公営（Regiebetrieb）でなくとも公共的性格の強いこのような劇場が数多く存在していること、またそれらは私営＝私立劇場（Privattheater）とは異なる公共的劇場運営（Öffentliche Theaterunternehmen）³⁹⁾ によるものとして分類されていることにも留意すべきである。

2.3.2 ドイツにおいて劇場の危機とは何か

主たるダンス・カンパニーのほとんどが「国立」のフランスと比較した時、今ひとつの特徴は、何がドイツの「劇場の危機」であるかという問題認識にもみられる。

オペラ大国、ドイツにおける劇場文化については、江藤光紀を研究代表者として2008年から共同研究を続けている辻英史、城多勉の3名が既に複数の論文を発表しており、直近の

の一コマを参照すると、パリ・オペラ座のバレエ団員の年金制度は、通常の事務職国家公務員の取り扱いとは違っていること、また、その制度が改悪されつつあることなどが伺われる。

39) なお、公営か私営かに関わりなく、公共劇場とは何か、という問いをたてることは非常に重要であり、この問いについては伊藤裕夫他編『公共劇場の10年』(2011)でも繰り返し論じられているので、それらの考察を参照しつつ、稿を改めて取り上げることが必要である。

共著論文「“オペラの危機”を読み解くために——ドイツ地域社会と『劇場圏』（辻英史他, 2015）では Sarah Zalfen（ザラ・ツァルフエン）らの文献を読み解きながら、歴史、財政、レポートリー選別を含む運営実態といった複数の視点から、ドイツにおけるオペラの危機について、極めて興味深い分析と考察を行っている。

ここではその詳細には立ち入れないが、よりわかりやすい例は、前述のマティアス・シュミーゲルトの論文内いくつか挙がっているのでそちらを参照すると、たとえば税収の落ち込みや社会保障のための支出の増加に伴い、市町村は文化予算のカットを余儀なくされたのだし、劇場の整理統合により財政支出を削減しようといくつかの劇場が合併されるなどして、1990年代には157存在した公立劇場が2005年には145の劇場組織しか残らなかったという（シュミーゲルト, 2009, p. 84）。

とはいえ、同じくシュミーゲルトの論文の末尾には、州がピナのカンパニーへの助成を約40%増加したこと、すなわち州政府がタンツテアター・ヴッパタール・ピナ・パウシュを「文化の灯台」として支援していこうとしていることや、市による助成は有期の契約で5年ごとに交渉で延長、しかもこの契約には市は助成金を追加支給しなければならないという有利な追加条項までがついていることが述べられている（シュミーゲルト, 2009, p. 85）。後述するタンツハウスの主宰者ミュラー（ミュラー, 2013）も、劇場にすでに割り当てされた前年度の予算よりも、翌年度の予算が削減されるようなことがあれば、ドイツでは大問題になり、様々な媒体がその問題を取り上げることになる、と述べていた。

たとえば世界女性会議（World Conference on Women）に世界各国から代表者が集まれば、ある国では女性の国会議員の数がまだまだ少ないことが問題とされる一方、他の国では初等教育すら受けられない少女達の問題から議論をはじめなくてはならない。

国ごとに大きく異なるこうした位相のズレに遭遇した時と同様、ドイツの劇場が危機的状況にある、と問題提起をされると、むしろドイツの状況がいかにか恵まれているかということに、改めて気づかざるを得ない。欧州内ではドイツにならび文化予算が潤沢だといわれているフランスでさえ、新聞や雑誌の執筆を担当するジャーナリストや寄稿者の多くが、予算削減を問題にすることよりも遙かに頻繁に、巨額の文化予算が投入されているオペラ座の舞台装置や衣装が「あまりにも豪華」で「税金の無駄遣い」である、といった批判的論調を展開しているのとは対照的である。

2.3.3. ハンブルク・バレエ団のレポートリー

ハンブルク・バレエ団ではジョン・ノイマイヤーが40年以上にわたって舞踊監督兼専属振付家として君臨していることはすでに述べた通りである。そのため、このバレエ団ではノイマイヤー以外の振付家の作品が上演されることは極めて稀である。

バレエ団のHP資料によれば、現時点でノイマイヤー振付作品のレポートリーは120、一方、ゲスト振付家のレポートリーは60ある、と記載されているが、ここ数年の年間プログ

ラムを通していても、ノイマイヤー以外の振付家作品がハンプルク・バレエ団によって上演されているケースは実際にはほとんどない⁴⁰⁾。

これに対したとえばパリ・オペラ座バレエ団では、ルドルフ・ヌレエフという稀代の舞踊家が振付家と舞踊監督を兼任していた時代でも、彼はむしろ積極的に外部の振付家を招聘し、新作を発表させていたのだし、そのポリシーのおかげでまだ若き振付家であったウィリアム・フォーサイスに新作を委嘱して、シルヴィ・ギエム⁴¹⁾とローラン・イレールのコンビを中心軸に据えた「イン・ザ・ミドル、サムホワット・エレヴェイテッド」という傑作が1987年に生まれたのである。イギリスのロイヤル・バレエ団についても同様で、今日の大バレエ団の多くは、古典とともにコンテンポラリーの作品にも大いに力を入れているケースがほとんどである。

コンテンポラリー作品も重要な一角を占める世界の大規模バレエ団のこうしたレパートリー運用とはいささか乖離しているのが、ハンプルク・バレエ団のひとつの特徴といえよう⁴²⁾。

とはいえ、ノイマイヤーの場合は、ダンス・アカデミック(日本やアメリカでは「バレエ」と呼ばれる技法)を中心に据えつつ、モダン・バレエやコンテンポラリー・ダンスの要素を取り入れた作品も作っているため、一人の振付家の作品ばかりとは言え様々な様相の作品が産み出され、バレエ団のレパートリーとなっている。

40年にわたるノイマイヤーのキャリアを通じて形成されたバレエ団のレパートリーについては、2008年に彼の業績総決算とも言うべき578ページに及ぶ大部(厚さ5.6センチ)の著作 *John Neumeier – In Bewegung* が出版されている。縦34センチ横25センチ、深紅の表紙にはノイマイヤーの肖像写真があしらわれ、ハンプルク・バレエ団監督就任時以来のレパートリー(ハンプルク・バレエ団以外のカンパニーに振り付けた新作を含む)がすべて網羅されている。ここではレパートリー分析の詳細には立ち入れないが、ノイマイヤー振付作品としては、交響曲に振り付けた抽象バレエがより頻繁にフランスや日本で上演されている一方、ハンプルクではおとぎ話の斬新な読み替えや、小説の大胆な舞台化、あるいは舞踊家や女優の伝記をもとにした作品など、ストーリー性の充実した演劇的作品が数多く上演されて

40) ノイマイヤーがどれほど才能溢れる振付家であるとしても、年間を通して同じ振付家の作品のみを上演することに関しては、必ずしも全ての団員にとって満足のゆくものとは限らない。

41) 2015年12月の彼女の引退公演では、この作品も東京バレエ団によって上演された。ギエム自身が自らのキャリアの出発点となる転機であったと認める作品であり、30年前にはオペラ座を含むほとんどのクラシック・バレエダンサーにとって、踊りこなすことが極めて難しかった振付を、今日では日本のバレエ団が自家薬籠中の物としていることに、時代の流れとバレエ技術の進歩を実感した。

42) この他の特徴として、ハンプルク・バレエ団の団員の国籍が多様であることもあげられよう。ごく少数の例外を除き原則としてフランス国籍であることが求められるパリ・オペラ座バレエ団とは対照的である。なお、ALVAREZ (2015, 2016)によれば、入団に際して研修生としての試用期間を経ずに即座に入団が認められたケースも過去にあったが、今日では正規の団員としての入団決定までに、一定の試用期間が設けられている、という。

いることはぜひとも特記しておきたい。

たとえば、チャイコフスキーの『白鳥の湖』の音楽はそのままに、狂王ルートヴィヒ（彼が白鳥の表象に偏執狂的にこだわったことはヴィスコンティ映画を通じてよく知られている）の物語として読み替えて新作振付を行ったのが『幻想～「白鳥の湖」のように』（1978年初演）である。演技達人なダンサーの多いハンブルク・バレエ団の配役の中でも、Alexandre RIABKO⁴³⁾（アレクサンドル・リアブコ）の狂気の演技はまさに鬼気迫るものであったし、『欲望という名の電車』（1983年初演）で Silvia AZZONI（シルヴィア・アッツォーニ）が演じたブランチの追い詰められた姿の可憐さと儚さ⁴⁴⁾に胸が詰まり、涙した観客は数え切れない。同じくアッツォーニが主演を演じた『人魚姫』（2005年デンマーク王立バレエに振付、2007年ハンブルクで改訂版初演）では、陸に上がった姫が痛々しくも車いすに乗って登場し、王子（ノイマイヤー版では軍服を着た青年）への叶わぬ恋を、作品中に登場する作者アンデルセンが友人に抱いた「不可能な愛」と重ねて描き出す。他方、『ニジンスキー』（2000年初演）では、実在するこの神話的ダンサーの主要作品の抜粋は勿論のこと、ディアギレフとの愛憎渦巻く相克からロモラとの出会い、分裂病を発症した兄の苦しみまでがつぶさに描かれるので、ニジンスキーの生涯やバレエ・リュスの作品をよく知るバレエファンなら誰でも、何度でも見たくなるような見所が満載である⁴⁵⁾。

また、名作『椿姫』（初演1978年）の振付は今ではパリ・オペラ座、ボリショイ・バレエ、アメリカン・バレエ・シアターなどの大バレエ団のレパートリーにも入っており、振付家としてのノイマイヤーの活躍ぶりは枚挙にいとまがない。

ノイマイヤーの長年にわたる途切れのないキャリアの背後には、レパートリーそのものの秀逸さだけでなく、ヴッパタールのケースと同様、有限会社としての組織の独立性が大いに働いていることは間違いないであろう。

2.4 デュッセルドルフのタンツハウス nrw⁴⁶⁾

2.4.1 タンツハウスの創立・主宰者ミュラー（1973-2014）

ミュラーが支配人をつとめるタンツハウスの出発点は、ピナやノイマイヤーらの就任と同じ1973年に遡る。一時中断した活動は1978年に「ダンス、演劇、絵画、工作、造形の工房」として再開し、1997年にはタンツハウスと改名、2014年まで支配人として采配を振るった。直訳すれば「ダンスの家」であるこの組織は単なる劇場ではなく、小規模な2つの劇場（ス

43) ハンブルク・バレエ団内では通常この綴りだが、キエフ（ウクライナ）出身のため、パーソナル・メールでは Oleksandr RYABKO の綴りが用いられている。

44) この作品については、拙稿「ジョン・ノイマイヤーのバレエ『欲望という名の電車』に見る狂気と禁じられた恋の表象」（安田、2010, p. 13-34）ですでに詳しく取り上げた。

45) パリ、モンテカルロ、日本、そしてハンブルクの4箇所、配役を変えて見る機会を得た。

46) この項の記述は、主に国際交流基金 HP のプレゼンター・インタビュー（Mueller, 2011）および、2013年9月3日の安田静および村田和彦による現地共同インタビュー（Mueller, 2013）に基づく。

タジオタイプの空間に可動式の階段席が設置)に加え、複数のスタジオを備え、民族舞踊等まで含む多種多様なレッスンを企画・組織し、開講している。

2.4.2 タンツハウス nrw の財政基盤と「インデペンデント」な法律形態

ミュラーは2011年のインタビューで「私たちはプライベートな組織ではなく、公共の利益を目的とするNPOとして活動する道を選び、発展させてきました。このような活動形態は当時のドイツにはほとんどありませんでした。10年間の活動を続けた結果、やっと公的助成を受けるようになったのです。」(Mueller, 2011)と、苦労の道のりについて述べているのだが、それに加えて安田・村田による対面の共同インタビュー (Mueller, 2013) では繰り返し、自分たちの組織は「インデペンデント」である、と強調していた。

2013年に出版されたタンツハウスの足跡を回顧する著作、*Das Tanzhaus nrw: Von der Utopie zum Modell für die Zukunft/From Utopia to a Model for the Future* (Odenthal, 2013) には、財務状況の内訳が掲載されているので、まずはそのデータを確認してみよう。

The economics of tanzhaus nrw の項目 (Odenthal, 2013, pp. 214-215) によれば、2013年にはタンツハウスでの舞台制作向けに1,930,000ユーロ (全体支出の約50%を占める)、タンツハウス・アカデミー向けに1,087,000ユーロ、「飛び立て：若者のダンス」プロジェクト向けに350,000ユーロ、組織運営のために629,000ユーロが支出されている。

これに対し収入の内訳は、イベントからの収入が36%と、3分の1以上を賄う一方、デュッセルドルフ市 (収入の25%) とノルトライン・ヴェストファーレン州 (収入の16%) の助成金合計は、1,620,000ユーロで、全体収入の41%を占めている。

収入全体の4割以上の助成を受けながら、組織としては独立し、「インデペンデント」である、と自負できるのは、ドイツ特有の極めて恵まれた状況に他なるまい。

2.4.3. 公的助成金あるいは寄付金の制約：フランス地方都市、あるいはニューヨークとの比較

今回の現地調査を通じて村田和彦が繰り返し指摘してきた通り、全体収入の4割以上もの公的予算を受け取りながら、確信を持って「独立組織である」と名乗り得る上記タンツハウスのような組織や、「法的にも財政的にも独立した決定権をもった独自の事業形態」を取り得るようになったピナのカンパニーについて、日本語の「公営」という言葉で説明するのはもはや適切とは言い難いであろう。

ハンブルク・バレエ団もタンツテアター・ヴッパタールもその法律形態は有限会社 (GmbH) でありながら、運営主体 (Träger) はハンブルク市やヴッパタール市/ノルトライン・ヴェストファーレン州である。従って、*Theaterstatistik* ではどちらも「公共劇場」(öffentliche Theaterunternehmen) に分類されている。

この öffentliche の日本語訳は、これまでしばしば「公営」とされてきたが、それでは官公

庁企業（Regiebetrieb）との差異がはっきりしなくなってしまう。そのため、この報告書では全体を通じて、「公共（の性格を持つ）劇場」という訳語を用いて説明を行っている。つまり、公的予算をふんだんに受けている場合であっても、ドイツではそれらの劇場やカンパニーは予算執行やレパトリー運営について官営・公営の官僚的な縛りを受けない一方、そうした公的予算が本当に地域住民のために役立っているのかを吟味されるべき公共の劇場である、ということになる。

ただし、「独立の組織である」ことを標榜するタンツハウスのような事例はさておき、ハンブルクやヴッパータールでは、芸術監督の任命やレパトリー・年間プログラム決定等について、それでは運営主体の自治体が全く関与しないのか、もし関与するとしたら、どの程度の発言力や制約力を持つのか、などについては今後のさらなる調査が必要である。

少なくとも、アメリカの私立のダンスカンパニーや、フランス地方都市の例を見る限り、通常は出資者にはある程度以上の発言権があり、場合によっては振付家や舞踊監督への大きな足かせとなることもある。

たとえば、ニューヨークを拠点とするトロカデロ・バレエ団の元ダンサーによれば、資金難の折、寄付金を募って外部メンバーを入れたボード（理事会）を組織し、予算上の自由を得るか、それとも切符収入等自己収入のみで芸術的に自由な活動を続けるかが、常に議論になっていたという。というのも、寄付金を受け入れ、外部から理事を入れた場合には、上演作品の内容についてコミットされることは避けられず、その結果カンパニーとして本当に上演したいものが上演できなくなる可能性があるからだ、という。つまり、芸術家としての自由が制限される、というのが既定路線になる。結局このカンパニーは、資金繰りは容易ではないけれども、芸術的選択に制約を加えられたくない、という理由から、少なくとも2010年の段階ではそうした寄付金を入れない、という結論になっていた。

また、フランスでは Angelin PRELJOCAJ（アンジュラン・プレリオカージュ）が20年ほど前にある地方都市の舞踊監督に任命された際、甚だ保守的な思想を持つ市長が彼のレパトリーについて、「（性的な表現があからさまで）青少年に悪影響を与えるので上演すべきではない」と公言し、振付家の芸術活動に制限を加えようとしたことがあった。プレリオカージュの対応には迷いがなく、そのような制約のもとで作品を作ることはできない、とその都市の振付センターへの任命をすかさず辞退した。この「事件」はフランスの主要な新聞各紙でも大きく取り上げられ、間もなくしてプレリオカージュには別な赴任先が見つかったことも報道された。

少なくともフランスでは頭の固い首長のもとで、意に沿わない作品作りをする必要はないのだし、そのような気概ある振付家を受け入れる度量のある地方都市も複数存在することが判明したものの、ドイツほど「お金は出しても口は出さない」の原則が不文律として徹底してはいないことが露呈した「事件」であった。

おわりに

以上、第2章では、ノルトライン・ヴェストファーレン州のいくつかの代表的な公共劇場関連組織や催しと、ハンブルク・バレエ団を例にとり、そのマネージメントの実情について、レパトリーの分析を交えて考察を行った。

ドイツに並び匹敵する公共予算が投入されているフランスの状況と比較しても、ドイツの公共劇場の自由度には目を見張るものがあることが改めて確認できた。また、とりわけノルトライン・ヴェストファーレン州では、青少年のためのプログラムが充実しており、劇場文化を創る側（芸術家の育成）と育てる側（観客の育成）の両方に大いに力を注いでいることも明らかになった。

そこで、次の第Ⅱ部では、フランスの公共劇場をとりあげ、ドイツの事例と適宜比較しながら考察を進めていきたい。

参考文献

- ALVAREZ, Braulio (2015, 2016) 個人インタビュー, 2015年8月14日, 於:東京及び2016年1月9-10日, 於:ハンブルク.
- Deutscher Bühnenverein, *Theaterstatistik 2012/2013*, 292p.
- GZT NRW e. V. (2012) *Internationale Tanzmesse NRW*, 160p.
- KAMBA, Ryosuke (神庭亮介), (2016) 「創造する AI (人工知能) 人間に迫る」『朝日新聞』2016年1月6日付朝刊.
- Kokusai Koryu Kikin= 国際交流基金 (2011) 「今月の支援団体: nrw 国際ダンス見本市 (ドイツ)」in “国際交流基金 Performing Arts Network Japan”HP, 2011年11月18日付記事, <http://www.performingarts.jp/J/society/1111/1.html>, 2015年9月20日閲覧.
- MOTOSUGI, Shozo et alii, (本杉省三他著) (1997) 「ドイツにおけるオペラ上演劇場の組織構成と運営状況: 劇場統計にもとづく考察」『文化経済学会<日本>: 論文集第3号』, 文化経済学会<日本>, pp. 57-72.
- MUELLER, Bertram (2011) 「プレゼンター・インタビュー: ドイツのダンス発信地, タンツハウス nrw の取り組み」in “国際交流基金 Performing Arts Network Japan”HP, 2011年11月18日付記事, http://www.performingarts.jp/J/pre_interview/1111/1.html, 2015年9月20日閲覧.
- (2013) 安田静および村田和彦による共同インタビュー, 2013年9月3日, 於:デュッセルドルフ.
- NIINO, Morihiro (新野守弘), (初出2011年, 『鳥瞰図』公演プログラム) 「世界の劇場・ドイツ」in 新国立劇場 HP, http://www.nntt.jac.go.jp/library/library/nntt_today_no06.html, 2015年9月30日閲覧.
- ODENTHAL, Johannes, ed., (2013) *Das Tanzhaus nrw: Von der Utopie zum Modell für die Zukunft/From Utopia to a Model for the Future*, Theater der Zeit, 264p.
- SCHMIEGELT, Matthias (マティアス・シュミーゲルト, 福島博彦訳), (2009) 「せめぎ合う文化政策—タンツテアター・ヴッパタール 1989 - 2005」『文部科学省科学研究費基盤研究 (B): コンテンポラリーダンスの美学的分析とその社会基盤 研究成果報告書』研究代表者 尼崎彬, pp. 81-86.
- Tanzmesse, “international tanzmesse nrw, 2014”, <https://www.tanzmesse.com/en/about/archive/2014/>, 2015年9月30日閲覧
- TSUJI, Hidetaka (辻英史) (2011) 「ドイツの歌劇場の現状と問題点—ドイツ劇場統計を中心として: 第二章 ドイツ舞台芸術協会の劇場統計について」『論叢現代語・現代文化』Vol. 7 pp. 37-43.
- TSUJI, Hidetaka (辻英史) / KITA, Tsutomu (城多勉) / ETO, Mitsunori (江藤光紀) / ISHIDA, Asako (石田麻子)

- 共著 (2015) 「“オペラの危機”を読み解くために—ドイツ地域社会と『劇場圏』」『ドイツ研究』第49号, pp. 91-110.
- YASUDA, Shizuka Thérèse (安田静) (2010) 「ジョン・ノイマイヤーのバレエ『欲望という名の電車』に見る狂気と禁じられた恋の表象」『研究紀要』63, pp. 13-34.
- (2012) 「デュッセルドルフにおける“Tanzmesse”とパリの新シーズン劇場プログラムから見た欧州のダンス動向」『研究紀要』72, pp. 53-64.
- (2014) 「ドイツの公共劇場におけるマネジメントについて」『研究紀要』75, pp. 177-186.