

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

海外主要オペラ劇場の現状調査、分析比較に基づく、わが国のオペラを
主とした劇場・団体の運営と文化・芸術振興施策のあり方の調査研究

シンポジウム

＝ オペラ劇場運営の現在・ドイツ I ＝

ベルリンのオペラ劇場改革

2004年9月12日（日）13:00～17:00

ドイツ文化会館ホール

講義録

《オープン・リサーチ・センター整備事業について》

昭和音楽大学オペラ研究所では、文部科学省「オープン・リサーチ・センター整備事業」特別補助を受け平成13年度から5カ年にわたって「海外主要オペラ劇場の現状調査、比較分析に基づく、我が国のオペラを主とした劇場・団体と文化・芸術振興施策のあり方」について調査研究活動を行っています。

《シンポジウムについて》

東西ドイツの統合以降、EUの拡大など大きな変革の時期を迎えているドイツにあって、その劇場運営も改革の波にさらされています。そうした中、ベルリン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン・コーミッシェ・オーパーの3つの歌劇場、さらに新設されたベルリン国立バレエ団の4団体を束ねる財団法人〈オペラ・イン・ベルリン〉が創設されました。

ゲオルク・フィアターラー氏は、今年その初代コーディネーターに就任、劇場改革の先頭に立ち、そのほか現在ベルリン国立歌劇場事務局長とマネージング・ディレクターを兼任、さらにベルリン国立バレエ団のマネージング・ディレクターも務めています。

● 研究プロジェクト研究者 50音順 ●

五十嵐 喜芳（昭和音楽大学学長・昭和音楽大学オペラ研究所所長）

石田 麻子（昭和音楽大学専任講師）

伊東 正示（早稲田大学客員教授・昭和音楽大学講師）

大賀 寛（昭和音楽大学名誉教授・日本オペラ協会総監督）

小林 慶成（オフィス・オペラート代表）

下八川 共祐（(財)日本オペラ振興会常任理事）

関根 礼子（昭和音楽大学オペラ研究所嘱託研究員・音楽評論家）

武濤 京子（昭和音楽大学助教授）

田中 伊都名（テクニカル・コーディネーター）

寺倉 正太郎（音楽評論家）

永竹 由幸（昭和音楽大学教授）

中山 欽吾（(財)二期会オペラ振興会常務理事・事務局長）

根木 昭（東京芸術大学教授）

広渡 勲（昭和音楽大学教授）

古橋 祐（昭和音楽大学助教授）

堀内 修（音楽評論家）

美山 良夫（慶應義塾大学教授）

山崎 裕視（昭和音楽大学講師）

渡辺 通弘（昭和音楽大学名誉教授）

シンポジウム

オペラ劇場運営の現在・I

ベルリンのオペラ劇場改革

第I部 基調講演

冒頭挨拶 広渡 勲 (昭和音楽大学教授)

講師 ゲオルク・フィアターラー (財団法人オペラ・イン・ベルリン初代コーディネーター)

第II部 パネル・ディスカッション

パネリスト ゲオルク・フィアターラー

中山欽吾 (二期会オペラ振興会常務理事・事務局長)

寺倉正太郎 (音楽評論家)

通訳 松田暁子

総合司会 武濤 京子 (昭和音楽大学助教授)

目次

講義録編

| | |
|------------------|----|
| 第Ⅰ部 基調講演 | 5 |
| 第Ⅱ部 パネル・ディスカッション | 41 |

資料編

| | |
|-----------------------------|----|
| シンポジウムの日本語表記について | 69 |
| 基調講演レジュメ「ベルリンのオペラ劇場改革」 | 72 |
| ベルリン国立歌劇場の歴史 | 76 |
| ベルリン・ドイツ・オペラの歴史 | 81 |
| ベルリン・コーミッシェ・オーパーの歴史 | 86 |
| 「財団法人オペラ・イン・ベルリン」創設モデル（組織図） | 88 |
| 「財団法人オペラ・イン・ベルリン」に関する法律 | 89 |
| ベルリン3つのオペラ劇場、日本公演の記録 | 96 |
| パネリスト・プロフィール | 99 |

第 I 部

基調講演

シンポジウム =オペラ劇場運営の現在 (いま)・ドイツ I =
ベルリンのオペラ劇場改革

平成16年9月12日 (日)

ドイツ文化会館OAGホール

【司会：武濤】 皆さん、こんにちは。きょうは、文部科学省特別補助オープン・リサーチ・センター整備事業のシンポジウムにようこそお越しくださいました。

きょうは、「オペラ劇場運営の現在 (いま)・ドイツ I」というタイトルで、ベルリンのオペラ劇場改革についてお話を進めてまいります。

まず最初に、この研究の研究統括者の昭和音楽大学教授・広渡勲のほうからごあいさつをさせていただきます。

【広渡】 こんにちは。私、昭和音楽大学の広渡でございます。

本日は昭和音楽大学オペラ研究所が主催いたしますこのシンポジウムに、大勢のお客様にお越しいただきまして、大変ありがとうございます。

私ども、昭和音楽大学のオペラ研究所では、先ほど紹介がありましたけれども、文部科学省のオープン・リサーチ・センター整備事業というんですが、ここの特別補助を受けて、平成13年度から5年計画で、海外の主要オペラ劇場の現状を調査して、さらにその比較分析を行うことによりまして、日本におけるオペラを主とした劇場や団体、また文化や芸術振興施策がどうあるべきかという調査研究を進めております。その一環といたしまして、学生だけではなくて、広くオペラをごらんになっているお客様にも開かれたシンポジウムを開催させていただいております。今までも、例えば「オペラ・アメリカという組織を通じたオペラのネットワーク」というタイトルで、さらには「イタリアにおけるオペラ・マネジメントの現状とその問題点」、「日本オペラ100年の歴史」という、オペラの運営や政策にかかわる興味深いテーマを取り上げてまいりました。

ことしから来年にかけて、この研究もいよいよ最終段階の佳境に入っていくわけなんです。このシンポジウムもできるだけ多くの海外からの劇場関係者を招へいして、現在の世界のオペラの政策や運営が一体どういう状況にあるのかというのを、皆様とご一緒に研究して、今後、日本におけるオペラの公演が一体どういう形で進んでいったらいいのか、そういうことを考えていきたいと思っております。

というわけで、今回は「ベルリンのオペラ劇場改革」というテーマを取り上げさせていただきました。東西ドイツ併合以来、EUの拡大など大変大きな変革の時代を迎えているドイツですが、その劇場運営も予算削減、いろいろなことで改革の波にさらされております。特に首都ベルリンでは、劇場再編の動きが起こりまして、日本に何度も来日公演をしておりますベルリン国立歌劇場——もと東側にあった劇場でございますが——それから、演出家のゲッツ・フリードリヒさんで有名なベルリン・ドイツ・オペラ、演出家ハリー・クプファー氏で有名なコーミッシェ・オーパー、この三つの歌劇場、さらにはその三つの歌劇場に所属していたバレエ団を全部解体して一つのバレエ団に統合され、ウラジミール・マラーホフ氏がインテンダントに就任しているベルリン国立バレエ団、この四つの組織を一つにまとめて、新しく財団法人オペラ・イン・ベルリンという組織をつくって、運営の合理化を図る。その初代コーディネーターとして個性の強い四人のインテンダントを総括してまとめていくという至難な役割に、何と若干47歳という若さで挑戦されます、ゲオルク・フィアターラー氏を、きょうはここにお招きいたしました。

フィアターラー氏は、現在ベルリン国立歌劇場の事務局長も兼任していらっしゃいます。私は昨年からは昭和音楽大学の音楽運営学科で教鞭をとっておりますが、その以前は、財団法人日本舞台芸術振興会というところでオペラのプロデューサーをやっておりました。その関係で、フィアターラー氏と私は、1997年と2002年、過去2回の日本公演で一緒いたしました。2002年はハリー・クプファーの「ニーベルングの指環」全曲公演でございましたが、そのとき感じましたのは、バレンボイム氏が音楽監督（GM）だけではなくて、芸術全般についてのいろいろな決定権をお持ちなんです、そのほかの契約書を含めて、運営政策面のすべてのリーダーシップをとっておられたのが、きょうご紹介いたしますフィアターラー氏だったんです。ですから、この2人でほとんどすべてが決まってしまうので、インテンダントの方は、大体どういう仕事が残されているのかなというふうに、不思議に思っておりました。

ことしの春、私がベルリンにまいりました時、交差点で信号待ちをしていました。そうしたら、その前をずっと、物すごい派手な宣伝カーが通っていくんですね。そして、その車体に「ベルリン国立歌劇場」と——もちろんドイツ語ですけど——派手な装飾がなされておまして、「えーっ、オペラもこんな時代になったのか。もうミュージカルも一緒だな」と思ってびっくりして、運転席をのぞき込みましたら、何と運転席にいたのは、きょうご紹介するフィアターラーさんだったんですね。「こういう立場の人が通勤にこういう車に

乗って、劇場のプロモーションをしなければいけない。ものすごい時代になってきたな」というのと、通勤中もマーケティングに利用するという、その猛烈な仕事人としての彼のバイタリティーに大変驚愕した思いがございます。

正直言いまして、今、9月は、ヨーロッパはどここの劇場も新しいシーズン開幕早々で大変忙しい時期なんです、そういう時期にもかかわらず、きょうここに、このシンポジウムのために駆けつけていただきまして、大変うれしく思っております。激動のベルリン・ドイツ・オペラ、あしたどうなるかもわからないような、そういう時期に、どういのお話が聞けるか、私自身も興味津々でございます。

大変前置きが長くなりましたが、それでは第1部ゲオルク・フィアターラー氏の基調講演を始めさせていただきます。第2部はパネル・ディスカッションがございます。ディスカッションのパネラーの方、またこの研究をサポートしていただいている他大学の先生方、それからもちろんお客様方、それから本日この会場でご協力をいただきましたドイツ文化会館関係者各位にこの場を借りまして、お礼を申し上げます。また本日のドイツ語の通訳は、松田暁子さんをお願いしております。舞台関係の通訳の中では彼女はベスト・ワンと言ってもいいすばらしい通訳の方です。今まで日本におけるウィーン国立歌劇場やベルリン・ドイツ・オペラ、バイエルン州立歌劇場、もちろんウィーン・フィルやベルリン・フィルなんかも全部彼女がなさっています。きょうはそういう名通訳がついておりますので、フィアターラー氏も結構早口で、どんどんしゃべる方ですが、何とかうまくいくのではないかと考えております。

それでは前置きが長くなりましたけれども、本日のシンポジウム、最後までよろしくお願いたします。どうもありがとうございました。(拍手)

【司会：武濤】 それでは基調講演のほうを始めさせていただきます。財団法人オペラ・イン・ベルリン初代コーディネーターのゲオルク・フィアターラーさんです。よろしくお願いたします。

財団法人オペラ・イン・ベルリン、 初代コーディネーター
ゲオルク・フィアターラー 基調講演

ベルリンのオペラ劇場改革

財団法人「オペラ・イン・ベルリン」創立に至る事実と背景

図版資料提供：財団法人 オペラ・イン・ベルリン

皆様 こんにちは。

ただ今、広渡教授より大変ご親切にご紹介いただきまして、ありがとうございました。私は、この度、また東京に来ることができて大変に嬉しく思っています。ベルリンのオペラ劇場は、これまで長年にわたり、日本そして東京と関係を深めてまいりましたが、今日は、ここで皆様にベルリンのオペラの状況についてお話させていただきたいと存じます。

先週の月曜日にペーター・ムスバッハ（ベルリン国立歌劇場インテンダント）がベルリン国立歌劇場で“タケミツ—— My Way of Life”の初演のためのリハーサルを開始しました。これは、武満徹が残した音楽の遺産から、明らかにオペラではありませんが、ポップスとジャズとシャンソンから影響をうけた、日本の音楽伝統と西洋の影響とを結びつけるプロジェクトです。指揮はケント・ナガノです。このプロダクションは、パリのシャトレー劇場と東京の梶本楽事務所との共同制作で、来年の2005年4月13日と14日には、このプロダクションを東京文化会館で皆様にもご覧いただくことができます。

1. 序

2004年1月1日より、ベルリンの三つのオペラ劇場、つまり、ベルリン国立歌劇場（ウンター・デン・リンデン）、ベルリン・ドイツ・オペラ、そしてコーミッシェ・オーパーが一つにまとめられた財団法人「オペラ・イン・ベルリン」が存在しています。

皆様にこの財団のモデルについてご説明をする前に、まずこれら三つのオペラハウスの歴史的事実に少し触れたいと思います。それにより、ベルリンの文化圏における、それぞれのオペラハウスの現在の状況とそれぞれの特別の位置が明確になると思うからです。それに引き続き、三つのオペラハウスをその芸術面と運営面から簡単にご紹介しますので、皆様には、その後にお話します四つの改革案についてお考えいただく起点になると存じます。

なにが適切なモデルかをめぐる論争は、2003年12月17日に、財団法人「オペラ・イン・ベルリン」の創立に関する法案が可決されたことにより終着しました。しかしながら、ベルリンの三つのオペラ劇場、ムジークテアターについての論議が、これで終わったわけではありません。皆様には、財団法人「オペラ・イン・ベルリン」の現在の状態をご説明し、財団の組織および運営面についてもお話したいと思います。

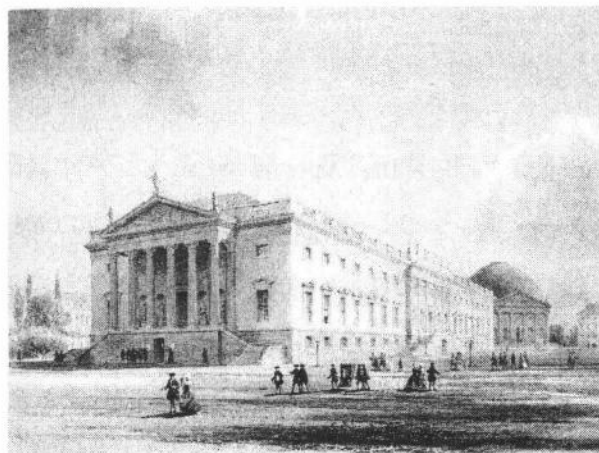
三つのオペラハウスは必要かどうかという問題は、ベルリンでは一度とならず提起されてきました。ひとつのオペラハウスを閉鎖するというアイディアは、財政的には最も簡単な解決法に見えるので、国の財政状態が悪くなると、常にこのアイディアが提案されてきました。文化とは——時折そう思われるのですが——その存在の権利は、国の経済状態が良ければ存在しても、財政状態が緊迫してくると、まず最初に苦しまなければならないようです。

しかしながら、まずはベルリンのオペラハウスの歴史に目を向けたいと思います。

2. ベルリンのオペラ劇場の歴史

ここでは、ベルリンのオペラハウスの歴史的、文化的発展に焦点を当ててお話します。

18世紀まではオペラの上演は王侯の宮廷でのみ行われていました。支配階級が音楽家や演劇のグループを、娯楽のために招いて上演させていたのです。それらのグループは主としてイタリアから来ていました。すでに17世紀のはじめ(1607年)クラウディオ・モンテヴェルディのオペラ「オルフェオ」の初演がオペラ史上の最初のハイライトでした。ベルリンでの最初のオペラ上演も、イタリア・オペラで、その初演から約100年後の1700年、数少ないゲストの前で上演されたと記録に残っています。



宮廷歌劇場 カール・グラッハの水彩画 1750年

宮廷歌劇場が1742年12月7日に創立され、ベルリンのオペラハウスの歴史が始まります。プロイセン王国のフリードリッヒ大王により、建築家クノーベルスドルフの設計を2年で実現し、プロイセンの文化の中心となる礎石が敷かれました。

宮廷歌劇場は、今日のウンター・デン・リンデン通りにあるベルリン国立歌劇場ですが、20世紀に入るまで宮廷歌劇場として、ベルリンの唯一のオペラハウスでした。1904年、演出家であったハンス・グレゴールが、それまでオペラをつかさどっていた宮廷歌劇場に対抗するモデルを計画しました。



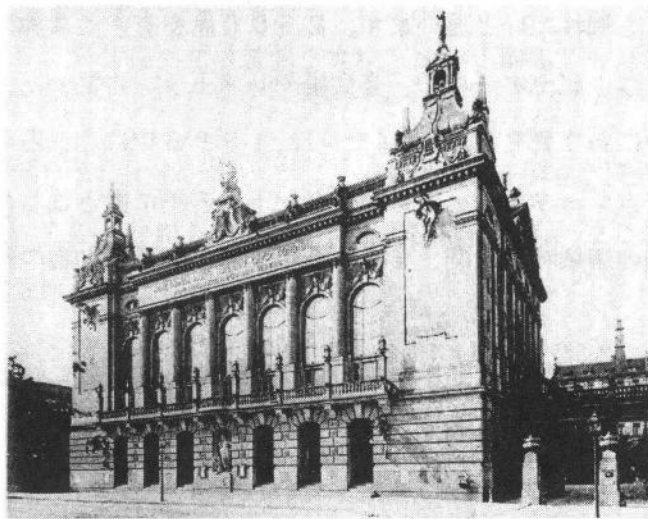
1906年当時のベルリン コーミッシェ・オーパー

彼の提唱した「コーミッシェ・オーパー」とは、ほこりのかぶったような古い華麗な宮廷歌劇場の因習からオペラを開放し、ドラマチックな芸術形態としてのオペラを新しく確立しようとするものでした。その計画後15カ月でベルリンのフリードリッヒ通りに1200席の劇場が建設され、1905年ジャック・オッフエンバックの「ホフマン物語」で開幕しました。しかしながら、すでにその6年後には、財政難のため劇場の閉鎖を余儀なくされました。常設のオペラハウスを作り上げるという2回目の試みとして、「大ベルリン・オペラ協会」(Der grosse Berliner Opernverein)という市民団体が1910年にスタートしました。ウンター・デン・リンデン通りの宮廷歌劇場に対抗した市民の民主的なオペラハウスを目指すものでした。裕福な市民の支援を受けて当時のシャルロッテンブルク市(現在はベルリン市の中のひとつの区)のビスマルク通りに3百万マルクをかけてオペラハウスが設立されました。



ドイツ・オペラハウス (Deutsches Opernhaus)

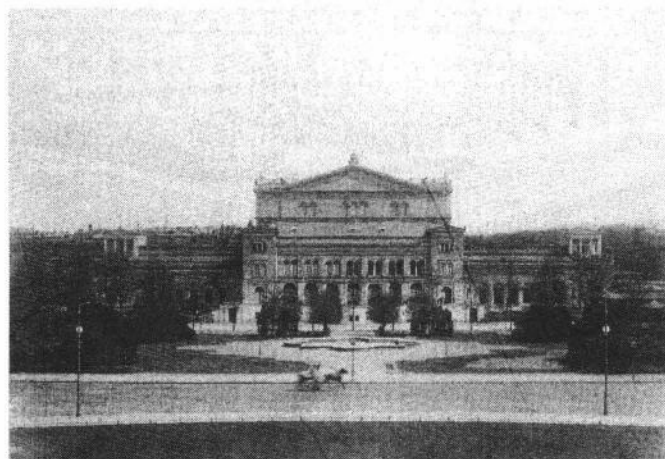
1912年、この劇場は「ドイツ・オペラハウス」と名づけられ「フィデリオ」で華々しくオープンしました。その10年後の1922年には、「フォルクスビューネ」（直訳で国民舞台）という観客を組織する団体が、「グローセ・フォルクスオーパー」（直訳で大国民オペラ）という更なる民間オペラ運営会社を設立しました。



世紀転換期のテアター・デス・ヴェステン

このグローセ・フォルクス・オーパー（大国民オペラ）は、現在のベルリンのカント通りにあるテアター・デス・ヴェステン（西部劇場）の建物で上演しました。そうして、ここで初めてベルリンに三つのオペラハウスが出来上がったのです。しかしながら、その後間もなく、1925年末には民間のオペラ運営会社「フォルクス・オーパー」は財政難の理由で閉鎖を余儀なくされました。1924年12月、「ドイツ・オペラハウス」も破

産宣告をしましたが、劇場は閉鎖されず、プロイセンの圧力でベルリン市が劇場を引き継ぎました。シャルロテンブルク市はその間にすでにベルリン市のひとつの区になっていました。その後、「ドイツ・オペラハウス」は「市立オペラ劇場」と名称が変わり、大規模な改築工事も行われ、1925年9月より新たに開場されました。



1903年当時のクロール・オペラ劇場

ここで、1924年1月1日に国立歌劇場の常設第2劇場としてオープンしたクロール・オペラ劇場のことにも触れたいと思います。2500席を有する共和国広場のこのオペラハウスは、もともとは、ビヤホールや、宴会場やレストランのあった「クロール・ハウス」と呼ばれる建物の中にありました。プロイセンは、1896年にこれらの建物を買い上げ、宮廷歌劇場の総監督（ジェネラル・インテンドント）の下に置きました。クロール・オペラ劇場は、宮廷歌劇場の閉鎖時期の間、1910年まで、宮廷歌劇場の代替上演会場とされていました。

ウンター・デン・リンデンの宮廷歌劇場の第二劇場は、主に貧しい層の人々の文化的要求を満たすためでした。最初の計画では、そこの全ての建物を取り壊して、同じ場所に新しい豪華な宮廷歌劇場を建てる予定でした。しかしながら、第一次世界大戦の勃発で、この計画はかなたに押しやられてしまいました。



新しいオペラハウスのためのデザイン画（1910年）

民間オペラ運営会社の「グローセ・フォルクスオーパー」は閉鎖されたにもかかわらず、ベルリンにはオペラを上演する建物が少なくともまだ三つ残っていました：宮廷歌劇場、クロル・オペラ劇場そして市立オペラ劇場です。

第一次世界大戦の終結でドイツの君主制は終わり、1918年から1933年まではワイマール共和国時代となり、ベルリンの文化政策に関してはブルジョア政府が決定するようになりました。宮廷歌劇場は、その名前を「ウンター・デン・リンデンの国立歌劇場」と呼ばれるようになり、その後も引き続きクロル・オペラ劇場でも上演が続きしました。

この二つのオペラハウスにより、オペラは、一気に民主化され、そして幅広い観客層に広がっていきました。しかしながら、芸術的にも、組織的にも、また財政的にも二重の負担を強いられて、国立歌劇場はもう破滅寸前でした。

そこで、クロル・オペラ劇場はプロイセン州政府の決定で、独立した芸術監督の下での独自のアンサンブルとなりました。しかし財政的には、引き続き国立歌劇場に依存していました。芸術監督には指揮者のオットー・クレンペラーが就任し、根本的な綱領となる改革に努めました：クレンペラーは、オペラから、当時の型にはまった演出スタイルやグロテスクで大仰なジェスチャーを取り除こうとしました。クロル・オペラ劇場は、短期間の間に驚くほど発展し、まもなく国際的にも認められるほどになりました。

1929年、失業率が劇的に増加した世界恐慌では、国の財政も厳しいものとなり、文化の分野での予算削減計画となりました。右派の保守政党にとって、進歩的なクロル・オペラ劇場は、まさに目の上のたんこぶ的存在でした。1930年の春、クロル・オペラ劇場を閉鎖すべきかどうかについて、公の場での熱い論争に火がつけられました。

そして1930年9月、議会総選挙では107名のナチ党員がプロイセン議会に進出しました。全てのユダヤ的なものへの扇動的キャンペーンは増加し激しくなっていました。クロール・オペラ劇場は、全ての“非ドイツ的なもの”の化身として糾弾され、1930年／31年のシーズン後、政府により閉鎖されました。近代化へのクロール・オペラ劇場の希望に満ち溢れた出発は、このようにして、当時、差し迫ってきていた破滅的な政治的展開の最初の犠牲となったのです。

ナチス時代には、ふたつの残っていたオペラハウス、つまり市立オペラ劇場と国立歌劇場は、党のプロパガンダのために否応なく利用されました。

国立歌劇場は、プロイセンのヘルマン・ゲーリング首相が彼の好む豪華なプレゼンテーションに思う存分に利用され、国際的文化政策の表看板となりました。市立オペラ劇場は、この時再び「ドイツ・オペラハウス」と名称を変え、その補助金は二倍以上になり、特にアドルフ・ヒットラーと彼の宣伝相ヨーゼフ・ゲッベルスは、定期的にこのオペラハウスを訪れ、特別の関心を示し、1935年には“総統用のロージェ、栈敷席”が作られました。

ナチスの関心事のもと、両オペラハウスへの統制は、芸術上の自由が完全に失われたことを意味しました。

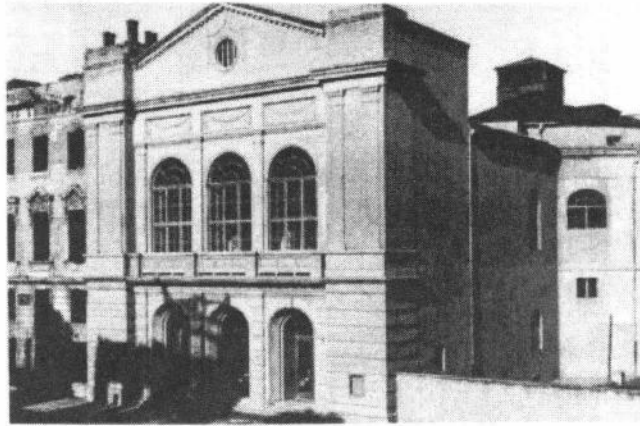
ビスマルク通りの劇場（ドイツ・オペラハウス）は、1943年11月に、そしてウンター・デン・リンデン通りの国立歌劇場は1944年2月にほぼ完全に爆撃により破壊されました。



爆撃で破壊されたベルリン国立歌劇場（1945年当時）

第二次世界大戦終結後、両オペラハウスは、比較的早く上演を再開しました。まず最初は臨時会場での上演を経て、1955年には、ベルリン国立歌劇場がウンター・デン・リンデン通りに再建された劇場で上演を開始しました。また1961年にはベルリン・ドイ

ツ・オペラがビスマルク通りに新しい劇場を建設して上演を再開しました。戦後の十数年の間に、今日の状況と同じ三つのオペラハウスがすでに完全に出来上がりました。



ベルリン・コーミッシェ・オーパー（1950年代）

ベーレンス通りにあった、かつてのメトロポール劇場の建物で、ベルリン・コーミッシェ・オーパーが1947年12月23日にスタートしました。

ドイツは1948年に二つの国、東独（DDR）と西独（BRD）となり、ドイツとベルリンは政治的にも社会的にもシステムの違う二つの国に分けられましたが、文化政策面からは、三つのオペラハウスの存在は確保されました。東側では、ベルリン国立歌劇場がナショナル・オペラハウスとして機能し、ベルリン・コーミッシェ・オーパーはワルター・フェルゼンシュタイン監督のもと、近代的なミュージックテアターとしての役割を担うようになりました。ベルリン・ドイツ・オペラは、その裕福な財政資金により、西ベルリンの唯一のオペラハウスとして、多くの観客を動員できたばかりでなく、国際的にも大変高い評価を得ました。

手厚い財政上の援助のおかげで、オペラは、東西に分断されたベルリンの両都市で、芸術的にも大いに発展したのです。それ故に、ドイツ再統一の後、新しい局面を迎えたベルリンは、特別に困難をきわめたのです。再統一された首都ベルリンは、1990年に合計で三つのオペラハウス、八つのオーケストラ、17の劇場を抱えることになり、同時にそれらの多くの財政的優遇措置は失われていきました。それ以前は、東西の両ベルリンでは、芸術と文化は特別に奨励され、それぞれの都市の誇りでもありましたが、再統一後は、その文化のための資金調達に、突如として負担となってきたのです。

1990年代の初めからすでに三つの劇場、シラー劇場、フライエ・フォルクスビューネ（自由国民劇場）そしてメトロポール劇場が閉鎖され、テアター・デス・ヴェステンス（西部劇場）は、民間のミュージカル上演会社に売却され、ベルリン州よりの文化への助成金も継続的に減少しています。ベルリンの救いがたい経済状況（約500億ユーロの負債、2004年現在）により、全ての文化的分野における更なる予算削減は避けられないものとなりました。そして節約の論議はオペラハウスにも当然やってきました。

3. 三つのオペラハウスの概要



現在のベルリン国立歌劇場

a) ベルリン国立歌劇場 ウンター・デン・リンデン

ベルリンのオペラの歴史から見て、国立歌劇場はベルリンのその他のオペラハウスの中でも、文化政策的にすでに特別の地位にあったといえます。その理由は、宮廷歌劇場としての長い伝統もありますし、超地域的な意味合いを持つ劇場であったこと、そしてベルリンの一番古いオーケストラであるシュターツ・カペレを有する劇場でもあり、すでに国家的なレベルでの財政支援がなされてきた劇場であったということからです。

このたびのベルリンのオペラ劇場の改革の論議の中では、ドイツの連邦政府にベルリン国立歌劇場を委譲して、その財政を完全に国でまかなうという案もありました。

建物としての国立歌劇場は、ベルリンのミッテ（注：ミッテはドイツ語で中心という意味ですが、実際にベルリンの中心地の地名でもあります）にある、かつてフリードリッヒ大王の構想により建設された歴史的な建築物群よりなるフリードリッヒ大王のフォーラムの

一部ですので、今日では、オペラハウスの中でも観光のメッカとなっています。1992年より、ダニエル・バレンボイムが音楽総監督を務めています。

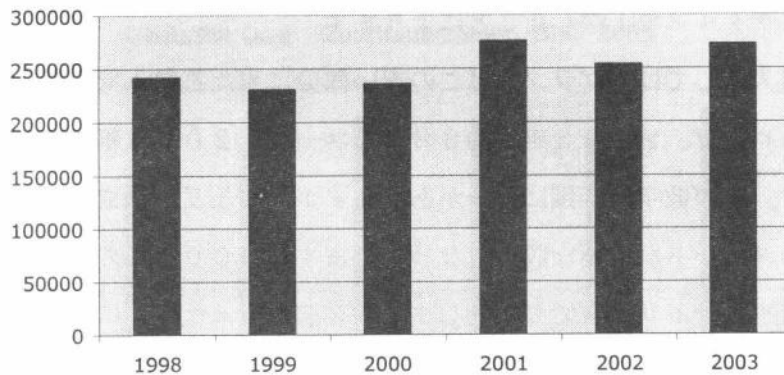


Foto: Monika Rittershaus

現在の音楽総監督 ダニエル・バレンボイム

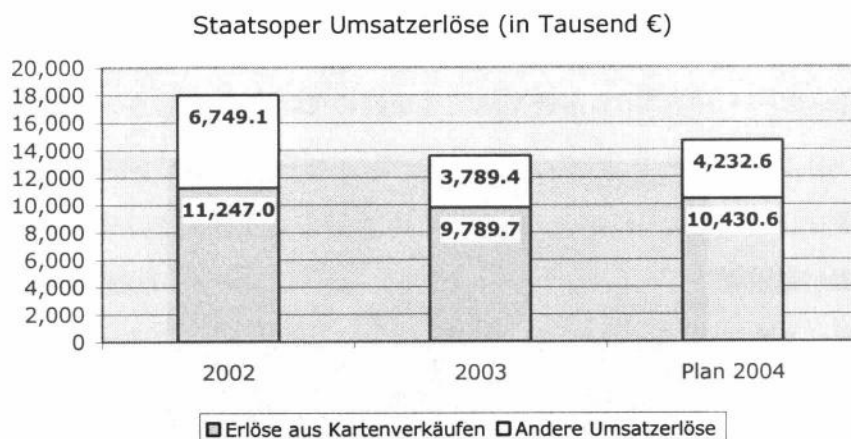
彼の芸術監督の下、国立歌劇場は、再び国際的文化の舞台で脚光を浴びるようになりました。2002年夏、演出家のペーター・ムスバッハがインテンダントと芸術監督に就任しました。

Zuschauerzahlen Staatsoper 1998-2003



1998～2003年のベルリン国立歌劇場の観客数の推移

劇場の客席数は1396席で、1998年より観客数も増加してきているのがこのグラフでお分かりいただけるかと存じますが、年間の観客数は約25万人で、ここ3年間はその数字を上回っています。平均客席利用率はほぼ80%になっています。



ベルリン国立歌劇場チケット収入の推移

チケット収入は、このグラフで示していますが、安定していて年間約1,000万ユーロです。2002年は約1,100万ユーロ、2003年は約970万ユーロ、2004年は約1,040万ユーロの見込みです。

ここで、2002年のチケット収入が特に高いことにお気づきになると存じますが、この年は10本のワーグナーのオペラを2回、そしてモーツァルトのダ・ポンテのオペラを3回、それぞれチクルスで上演したことによります。

そのほかの収入としては、グラフではこの赤い部分に当たる収入ですが、2002年には670万ユーロほど、2003年は約380万ユーロ、2004年は420万ユーロほどの見込みです。その数字は年毎に違いがありますが、ベルリン国立歌劇場に取りましては、かなりコンスタントな重要な収入になっています。2002年のこの部分の収入が特に高いのは、東京とマドリッドで大成功しました客演を行ったことによります。

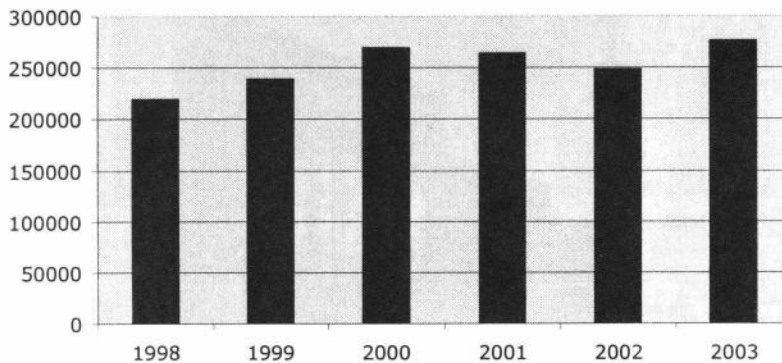
b) ベルリン・ドイツ・オペラ



現在のベルリン・ドイツ・オペラ

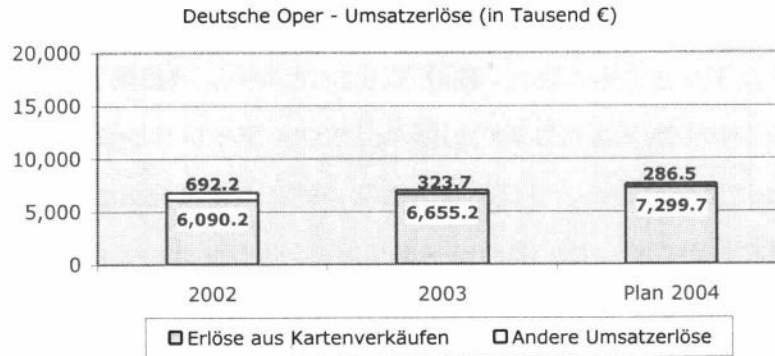
ビスマルク通りのベルリン・ドイツ・オペラは、1865席を有するベルリンで最大のオペラハウスです。1961年に新しく建設されましたから、建築的にも舞台機構などの技術的にもベルリン国立歌劇場より近代的です。20年間インテンダントを務めたゲッツ・フリードリヒにより、このオペラハウスは芸術的に大変に発展しました。しかし、2000年12月に彼が亡くなり、その後ベルリン・ドイツ・オペラは、ベルリンのオペラ界での新しい地位の模索を余儀なくされました。彼の後継者ウド・ツィンマーマンは、契約の任期より早くその地位を終えることになりました。彼には、ベルリン・ドイツ・オペラをその芸術的危機から救い出すことはできませんでした。2003年／2004年のシーズンは臨時代理の芸術監督を経て、2004年9月1日より女性演出家のキルステン・ハルムスがインテンダントに就任しました。しかしながら、音楽総監督のポストはまだ空いたままです。これまでの音楽総監督であったクリスティアン・ティーレマンは、オーケストラ団員の報酬についての財政的意見の相違により、2007年までの契約を2004年6月で終了してしまいました。劇場内部のこれらの文化政策のいざごさは、市民にも、また業界でも大きなイメージダウンとなってしまいました。

Deutsche Oper - Zuschauerzahlen 1998-2003



1998～2003年のベルリン・ドイツ・オペラ観客数の推移

しかしながら、ベルリン・ドイツ・オペラはここ数年の間、観客数としては、ある程度安定を保つことに成功していました。2003年には27万7千人の観客数でしたが、客席数の多い劇場ですので、その客席利用率は64%に留まりました。しかし今年はその利用率は67%に改善される見込みです。



ベルリン・ドイツ・オペラのチケット収入の推移

しかしながら、収入面からすると、その金額はベルリン国立歌劇場の約半分にしかならず、約700万ユーロです。チケット収入は、2002年は約600万ユーロ、2003年は約670万ユーロ、2004年は約730万ユーロの見込みです。チケット収入は、ベルリン国立歌劇場の約半分と少なかったことにより、2003年の年間損失は200万ユーロでした。

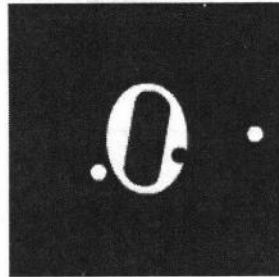
c) ベルリン・コーミッシェ・オーパー



現在のベルリン・コーミッシェ・オーパー

フランスのオペラ・コミックを手本として1947年よりスタートしたコーミッシェ・オーパーは、ワルター・フェルゼンシュタインにより国際的に有名となりました。またその後、1981年より首席演出家を務めたハリー・クプファーも、この劇場を芸術的に大きく発展させました。彼は、演出に重きを置く劇場としての伝統を踏まえた上で、特に現代作品にも力を入れました。コーミッシェ・オーパーは、ドイツ語でのみの上演を行っていることでも知られています。2004年/2005年のシーズンからは、以前から首席

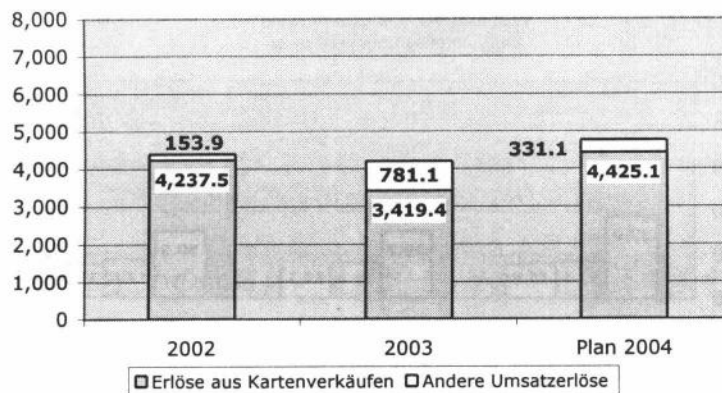
演出家であったアンドレアス・ホモキがインテンダントに任命され、ベルリン・コーミッシェ・オーパーを若返らせ、進歩的な方向に持っていく試みがされています。



ベルリン・コーミッシェ・オーパーの新しいロゴ

マーケティング戦略の変更や長年にわたる演出の継続性から決別するというこの急進的な切り口で、将来は客席利用率が改善され、収入も増加することを目指しています。しかしながら、この新しい方向性によりベルリン・コーミッシェ・オーパーは、目下のところ客席数の落ち込みに苦悩しています。2003年の客席利用率はまだ54%です。

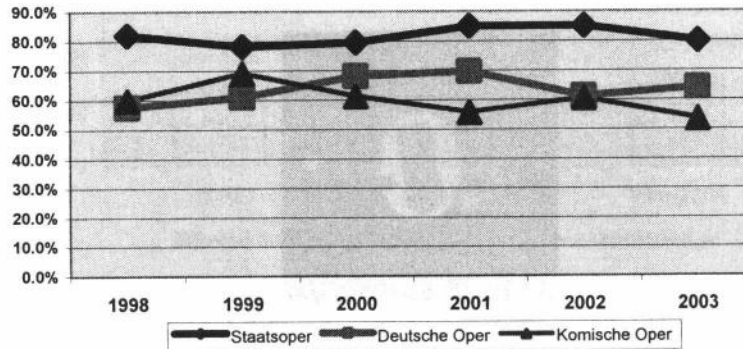
Komische Oper - Umsatzerlöse (in Tausend €)



ベルリン・コーミッシェ・オーパーの収入の推移

収入の合計高は、2003年には440万ユーロから420万ユーロに落ち込んで、チケット収入だけを見ると420万ユーロから340万ユーロになっていますので、約80万ユーロの落ち込みで、ほぼ20%の減額となっています。ベルリン・コーミッシェ・オーパーの2003年の収支は、約240万ユーロの損失が出ています。次のグラフでは、三つのオペラハウスのそれぞれ違う現在の状況を、もう一度ご覧いただけます。

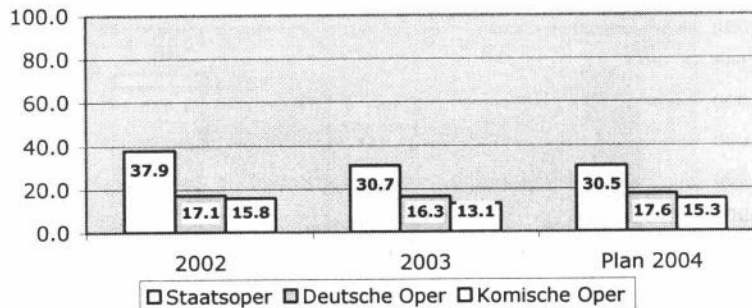
Ausgangsbasis der drei Opernhäuser
 Platzausnutzung der drei Opernhäuser
 von 1998 - 2003 (in %)



三つのオペラハウスの1998年から2003年の客席利用率の推移

総合的に見て、ベルリンのオペラハウスの停滞状態が読み取れると思います。特に、ベルリン・コーミッシェ・オーパーの、明らかな下降線傾向、そしてベルリン・ドイツ・オペラの客席利用率の満足できない低いレベルが分かります。ベルリン国立歌劇場のみが比較的高いレベルの客席利用率約80%を維持することができています。

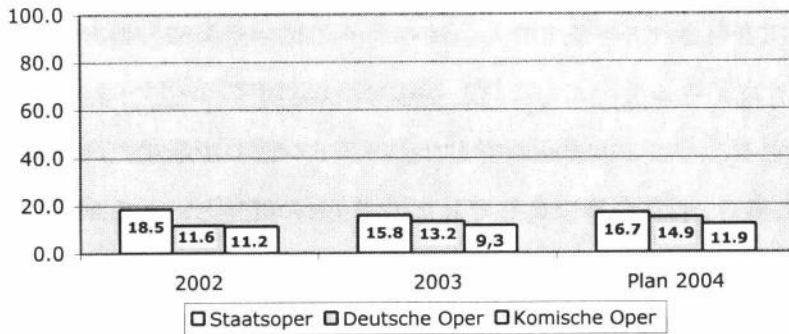
Vergleich der drei Opernhäuser
 Eigenfinanzierungsgrad in %



三つのオペラハウスの自己収入率 (Eigenfinanzierungsgrad) の比較

私の見解では、もっと分かりやすいのは、自己収入率から検討することだと思います。自己収入金額を総経費に対比させますと、自己収入でどれだけ総経費をカバーできているかという「経費カバー率」が出てきますが、ベルリン国立歌劇場の場合は、これが2002年には37.9%、2003年は30.7%でした。ベルリン・ドイツ・オペラのこの経費カバー率は、2002年は17.1%で、2003年は16.3%でした。ベルリン・コーミッシェ・オーパーの数字も同様に低く、2002年と2003年は、それぞれ15.8%と13.1%でした。

Vergleich Kostendeckungsgrad
der Kartenverkäufe (in %)



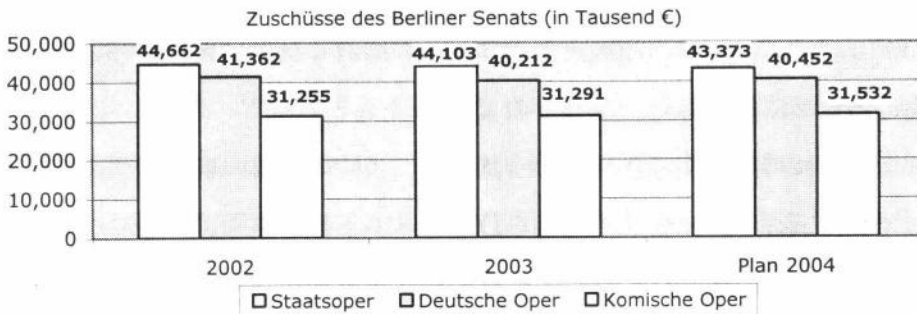
三つのオペラハウスのチケット収入に対する
経費カバー率 (Kostendeckungsgrad) の比較

チケット収入より経費カバー率を見ても同じような状況です。ここでは、ベルリン・コーミッシェ・オーパーは比較的低い数字ですが、ベルリン・ドイツ・オペラは少し増加しています。2002年と2003年を比べますと、11.6%から13.2%に増加していますが、これは収入が増加したのではなく、経費の数字が低くなった結果です。ベルリン・コーミッシェ・オーパーは、11.2%から9.3%に低下しています。

2004年の数字はまた計画上の数値です。これにつきましては、財団の経済的ベースについて、後にお話しさせていただくときに、改めて触れたいと思います。

4 オペラハウス再生のための改革コンセプト——ベルリンに三つのオペラハウスは必要か？

ベルリン州政府は、三つのオペラハウスに対して、その財政およびそこでの上演が可能になるために、助成金を拠出しています。次のグラフで州政府の資金の三つのオペラハウスへの分配額がご覧になれます。



ベルリン州政府よりの助成金 (単位 千ユーロ)

2002年から助成金額には、大きな変化がないことがお分かりいただけますが、しかしながら、ベルリンの財政の負債が増加したことにより、この助成金は1990年代の半ばより常に危険にさらされてきましたし、オペラへの助成金減額の要求の声は、もはや聞き流すことができなくなっていました。しかしながら、オペラハウスは、その自己収入率を飛躍的に増加することはできませんでした。ベルリン国立歌劇場だけは過去10年間の間、収入は増加し続け、収支決算は良好でしたので、その例外といえるかもしれませんが。

経済的および明確な芸術的改革がもはや必要と思える状況でした。世間では、三つのオペラハウス全部を維持していくことが本当に必要かどうかということが、再三、問われてきました。これまでの論議の中で、その意見が明確に打ち出された四つの改革案がありましたが、それらについて、その時間的順番を追って、皆様にご紹介しておきたいと思いません。

a) 劇場の構造改革、シュテルツル（ベルリン州文化長官）案

まず最初のオペラ劇場の改革案は、当時の文化長官シュテルツル（CDUキリスト教民主同盟）による劇場の構造を改革しようというものでした。2000年6月、シュテルツルは、ベルリン・ドイツ・オペラとベルリン国立歌劇場の合併を提案しました。

その理由は、両オペラハウスが似通った芸術的プロフィールを持ち、全ての時代の大きなレパートリーを両方とも上演しているからというものでした。両劇場は、一人のジェネラル・インテンダントの監督下で芸術上の運営が行われるべきというものでした。

しかし、このシュテルツルの構想は、両劇場のオーケストラ、つまりベルリン・シュターツカペレとベルリン・ドイツ・オペラのオーケストラの両方を維持するというものでしたが、オーケストラの団員数としては77人の削減が提案されました。また劇場の技術面では、管理部門および舞台製作工場の集中化を要求しました。これにより当時の文化長官は、合計で1030万ユーロの節約を見込み、その節約した半分を、オペラハウスの芸術的成果を高めるために投資したいとしたのです。

このシュテルツルの案が実施されなかったのは、当時の政府の政権交代だけが理由ではありませんでした（SPD社会民主党とCDUキリスト教民主同盟の連立から、SPDとPDS民主社会主義党の連立へ交代）。それぞれに伝統豊かな両オペラハウスを合併するという考えは不適切であると世間一般からの支持も得られなかったのです。両劇場のイン

テンダントも、あらかじめ提示されたプログラム路線の計画をみて、それぞれの芸術上の独立性が脅かされると思いました。

b) ドイツ・オペラハウス会議 (DOK) 案

ドイツ語圏の大きい15のオペラハウスが緩やかな提携を組んでいるドイツ・オペラハウス会議よりの推薦状という形での改革案が、2002年12月に、シュテルツルのコンセプトに対して、代替案として提出されました。根本的には、会議参加者たちは三つのオペラハウス全ての存続を要求しました。その案は、それぞれの劇場には芸術的財政独立性が必要であるという各インテンダントの見解と見合うものでした。ドイツ・オペラハウス会議は、1,220万ユーロの節減を比較的短期的に実現できると提案しました。その提案された対策とは、一方では芸術部門および非芸術部門の人員を削減し、他方では、目標を絞って収入を増加させることにより、助成金が削減できるというものでした。その方法としてドイツ・オペラハウス会議は、特にチケットの価格を引き上げることや三つのオペラハウスの共同のマーケティング・コンセプトなどを提案しました。

政治サイドからは、この節減額は十分ではないと評価されず、それによる相乗効果も薄いと非難されました。確かに、ドイツ・オペラハウス会議による提案は、むしろ現状を認めるもので、ベルリン州政府の憂慮している懸念を取り除くものではありませんでした。ですから、この案は、オペラハウス間の互いを排除しようとする競争に拍車をかけるもので、芸術的には上演演目の萎縮になりかねないとみなされました。

c) 「ベルリン現代オペラ」グループによるモデル案

「ベルリン現代オペラ」(Zeitgenössische Oper Berlin)という名称の民間のグループによる提案は、改革論議の中では最も基本政策がしっかりしていました。

その案では、連邦政府が財政の三分の一を担うオペラハウス財団なるものを設立し、一人のインテンダントによって運営されるというものでした。各劇場には、その規模や特性に見合う分野が割り当てられ、これにより上演演目が互いに重複するということが避けられ、他方では、各劇場はその分野をよりよくプレゼンテーションできるであろうということでした。

その案による分野の分け方をみてみますと、ベルリン・ドイツ・オペラは大きなレパトリーの劇場となり、ベルリン国立歌劇場は祝祭劇場として、コーミッシェ・オーパーは

現代物の劇場として、スタジオ形式のプロダクションの上演場所および子供のためムジークテアターに、というものでした。

この案のポジティブなところは、現代のオペラ・プロダクションを奨励するものであること、また国際的および国内の様々なムジークテアターの客演やコープロを紹介する場ともなることでした。しかしこのモデルには、各劇場のプロフィールの形成とその提供できる内容の具体化を緊急に進めるということが前提条件でした。そうすれば、客席利用率や収入の増加に反映されることになっていたかもしれません。芸術的興味から考慮はされましたが、しかしながら各インテグランドにとっては、その独立性が制限されると懸念されました。特に、ベルリン国立歌劇場にとっては、単なる上演場所として格下げとなる上に、独自のアンサンブルはこのコンセプトでは不必要なものになってしまうようだったのです。政治的立場からもこの提案は、結局、却下されました。この案では、その徹底的な改革により、オペラハウスにとどめの一撃を与えてしまうのではないかという恐れが大きかったのです。

d) 文化フォーラム ミッテ

前連邦大統領リヒャルト・フォン・ヴァイゼッカーの提案も、ほぼ似通った方向でした。コーミッシェ・オーパーはベルリン国立歌劇場と合併されるべきというものでした。“文化フォーラム ミッテ”（ミッテとは、ドイツ語で中心という意味ですが、ベルリンの実際の中心地の地名でもあります。）という彼のアイディアは、18世紀のフリードリッヒ大王の構想に基づくもので、「フリードリッヒ大王のフォーラム」といわれている現在のベルリンのミッテにある建物群を、芸術と学術の中心地にしようというものでした。

この「文化フォーラム・ミッテ」と名称された提案では、ベルリン国立歌劇場、ハンス・アイスラー音楽大学、ベルリン・コーミッシェ・オーパー、ジャンダルメンマルクト広場のコンツェルトハウス（コンサートホール）と“東独時代の旧国立銀行”の建物を併合するというもので、“東独時代の旧国立銀行”の建物は、いずれかの劇場プロダクションの公演会場として、また音楽大学とオペラハウスの交点となるオペラスタジオとなる案が掲げられました。これはニューヨークのリンカーン・センターと類似するモデルでした。

ヴァイゼッカーはこの案で、オペラハウスに明確な特性を与えることができると思ったのです。ベルリン国立歌劇場は、バロックから近代までの幅広いレパートリーと国際的コープロを担当し、ベルリン・コーミッシェ・オーパーは、オペレッタ、および20世紀と

21世紀のレパートリーというように分割するというものでした。

更にその他にも、芸術家の後継者育成のため、オーケストラ・アカデミーや合唱アカデミーの設立も提唱しました。技術面では、ヴァイゼッカーは舞台技術陣、舞台装置製作所および管理部門の統合も提案しました。

この「文化フォーラム・ミッテ」のモデルは、地理的に“ミッテ”（中心地）から離れたところにあるベルリン・ドイツ・オペラのアウトサイダー的ポジションを更に強めるものと非難されたばかりでなく、ベルリン・コーミッシェ・オーパーの演出重視の劇場としての伝統を全く顧みないものでした。また、ベルリン国立歌劇場とベルリン・コーミッシェ・オーパーとの財政状況の相違から、両劇場が芸術上同格であることは難しく、ベルリン国立歌劇場が主導権的立場となることが大いに考えられました。

5. 財団法人「オペラ・イン・ベルリン」

a) 文化政策上の前提議論

各オペラハウスのインテンドントは、2002年末に、明らかに減額される助成金の中で、とにかく現状を維持するというにだけ、合意に達しました。その後2003年2月、ベルリン州政府は、緊迫した財政状態を理由に、オペラハウスへの助成金を段階的に2009年までに3,360万ユーロ減額することを決定しました。これは、約30%減にあたる数字です。

しかしこのような減額が行われれば、三つの独立したオペラハウスの存続はもはや不可能になると思われます。それゆえに、文化長官は同時に、財団法人「オペラ・イン・ベルリン」のコンセプトを打ち出しました。それは、三つのオペラハウスをひとつの財団の傘下に存続させ、連邦政府に財政的関与を要求するというものでした。しかし、文化長官は、万一の場合に備えて、この財団の構想が実現しなかった場合には、ベルリン国立歌劇場とベルリン・ドイツ・オペラを合併させるということを手前ですでに決定していました。この提案に引き続いて行われた議会の討議では、野党側も連邦政府もそれぞれに異なった立場を表明しました。

野党側（CDU／CSUキリスト教民主同盟／キリスト教社会同盟、そしてFDP自由民主党）は連邦議会において、ベルリン国立歌劇場のインテンドントの支持を受けて、ベルリン国立歌劇場のためだけの連邦政府直轄の財団の設立の法案を共同で提出しました。この“離れ小島の解決法”は、ベルリン国立歌劇場だけをベルリン州政府の財政コンセプト

から切り離し、そのほかの二つの劇場とは違う独自の立場になるということを意味しました。

ベルリン国立歌劇場側からのこれに対する論拠は次のことでした。国はベルリンのそのほかの文化機関に対しても、その国家的意義を理由に関与しているのです。例えば、財団法人「プロイセン文化財」（17の博物館）に対しての関与です。宮廷歌劇場としての伝統からしてもベルリン国立歌劇場はこれと同じ状況にあるというのがその論拠でした。

このベルリン国立歌劇場の単独行動は、ベルリン州政府に支持されませんでした。国立歌劇場がベルリンの財政から除外されるならば、残りの二つのオペラハウスだけになり負担が緩和されるともいえましたが、それは、ベルリン・コーミッシェ・オーパーとベルリン・ドイツ・オペラの格下げとも、結びつくであろうことでした。

連邦政府は、ベルリン市全体での解決方法に賛成を表明し、財政的また文化政策的理由から、ベルリン国立歌劇場を引き受けることを却下しました。その代わりに、連邦文化大臣クリスティーナ・ヴァイスは、このオペラハウスの財団のコンセプトが実施される場合は、連邦政府がベルリンの財政の負担を緩和し、これまでベルリンが財政負担をしていた文化施設を引き受ける用意があることを表明しました。つまり、連邦政府としては、芸術アカデミー、ドイツ・キネマテック（フィルムライブラリー）財団、ハンブルク・バーンホーフ美術館、現代芸術博物館を引き受けるというものです。ベルリンはこれにより、1,680万ユーロの負担緩和となります。

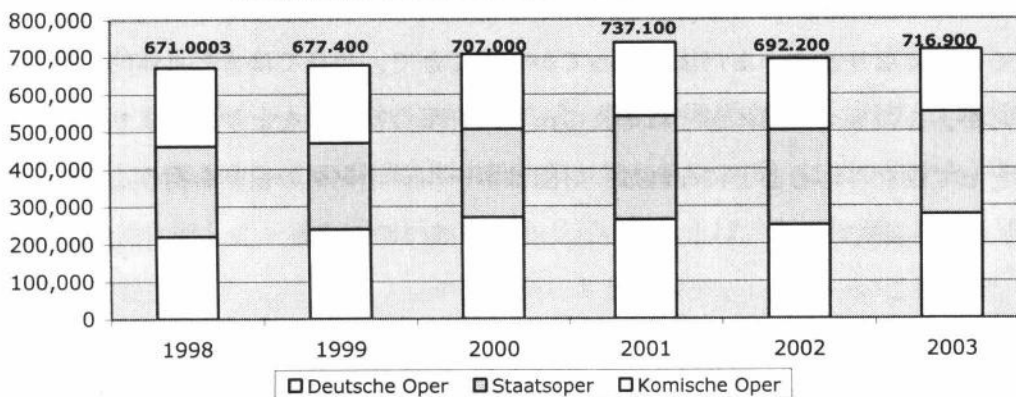
この連邦政府の間接的関与により、ベルリンのフリエール文化長官によるオペラハウスの助成金削減額3,360万ユーロは、その半分の1,680万ユーロとなりました。これにより、オペラ劇場の改革を財政的に実施することが確実となりました。更に追加として、連邦政府は一時金として360万ユーロを、まず最初の財政援助として拠出します。

フリエール文化長官のこの財団のモデルは、政治的にも確信を与えるものでした。なぜならば、コンセプトがしっかりした経済的基盤を有していますし、また、連邦政府をこの財政拠出のために組み入れることができたからです。政治的サイドからの財政上の合意がなされたので、財団法人「オペラ・イン・ベルリン」の法案の成立にはもう道を阻むものが何もなくなりました。

b) 財団法人「オペラ・イン・ベルリン」創設モデルの構造

フリエール文化長官により考案のされたコンセプトの出発点は、助成金の削減と並んで、各オペラハウスの抱える問題点でした。単に各劇場の自由意志のベースでは、共同の対策を取ることは、これまで失敗に終わっていました。各オペラハウスの上演スケジュールは十分に相互の調整がされていませんでしたし、共同のマーケティングコンセプトも欠如していました。このようなことから見て、年間の合計観客数が70万という低迷状態への理由は十二分にあったのです。

Zuschauerzahlen aller drei Opernhäuser 1998-2003



三つのオペラハウスの観客数の推移 (1998年-2003年)

皆様、ここにベルリンの三つのオペラハウスの観客数の推移を1998年から2003年まで見ていただけますが、若干の変動はありますが、今年2004年も約70万人という観客数を見込んでいます。

ベルリン州政府の予算は1年ごとが基本です。つまり、1年分の助成金額は決定されますが、それは、長期的な芸術上の計画を阻むことになり、過去にあった合併やひとつのオペラハウスが閉鎖されるのではないかという思惑も生むこととなります。しかし、文化長官の目標設定は、一方では三つのオペラハウスに対する助成金の大幅なカットですが、他方では、各劇場はそれぞれ財団法人オペラ・イン・ベルリンとの契約により、5年計画が確実に保障されるというものです。では、この財団法人の構造はどのようになっているのでしょうか、また、どのようなことが予定されているのでしょうか？(巻末組織図を参照)

財団は、公法に基づく独立した法人で、三つのオペラハウス団体を統合して引き継ぎ、その全ての被雇用者の雇い主となり、各オペラハウスに所属していた建物の所有権も財団に委譲されます。財団は、その役割を実施するべく毎年助成金を受け取り、ベルリン州は、建物の維持費および建設費用も負担することになります。

財団の傘下でも、三つのオペラの団体は、それぞれに芸術的、経済的にも独立したままです。更に、ベルリン国立バレエ団と舞台総合サービス会社の二つが設置されました。各オペラハウスのこれらに該当する部署は、そこから離れて、それぞれ、ひとつの団体に統合されました。ベルリン・コーミッシェ・オーパーのカンパニーは、2003年/2004年のシーズン終了を持って解散しました。バレエ公演は、今後ベルリン・ドイツ・オペラとベルリン国立歌劇場で行われることとなります。舞台総合サービス会社の中に、舞台装置工場と衣装製作工場が統合されました。共同の人事および経理部また建物を集中的にマネジメントすることも計画されています。財団は合計で五つの独立した団体を傘下に置くこととなります。まだ後になってからのことで、今日ではまだ具体的に決めてはいませんが、この五つの団体がそれぞれGmbH有限会社の形をとり、つまり私法に基づく会社として設立されることになれば、財団はホールディングの役割を担うことになるでしょう。

補足：法形式の選択

ここで、簡単に財団がどのような法形式に基づいているかをお話しておきたいと思いません。財団は、ベルリン州に対して法的にその生計維持費を要求できますので、支払い不能になったり破産することはありません。また、財団は、法律により設立されたので、従来全ての被雇用者は、その雇用状態に対して、異議申し立てする権利なく、自動的に財団に移行されます。（巻末資料を参照）

さて、それでは、財団の組織と各役職について少し詳しくお話したいと思います。財団の傘下に、五つの独立した団体が統合されていることはすでにお話したとおりです。

四つの芸術団体は、それぞれに、同等の権利を有する一人のインテンドントと一人のマネージング・ディレクターにより運営されます。舞台総合サービス会社は一人の所長の手にて委ねられます。

財団自身は、財団執行委員会により運営されます。この執行委員会の構成メンバーは、九名の各団体の責任者と一人のジェネラル・ディレクターから成ります。これにより、各団体の責任は、同時に連帯して財団の責任となり、各それぞれの利害も常に財団の共通の利害として計られることとなります。

この財団執行委員会の役割としては、三つのオペラハウスとバレエ団の運営および上演計画を調整し監督すること、各団体の財務管理を確実なものとし管理すること、賃金契約と勤務協定を整え、共通のマーケティング・コンセプトを作成し、各団体の労働基本方針を制定することが挙げられます。

ジェネラル・ディレクターの役割分野としては、財団の運営を司り、内外には財団の代表ということになります。この財団に関する法律（第6条第6項）によりますと、財団執行委員会の決定に対して一般拒否権があります。ということは、彼の投票に反する決定は決してなされないということです。しかし、ジェネラル・ディレクターがこの法律（第6条第5項）に従い彼により提出された決議事項を否決した場合は、財団執行委員会の少なくとも二名の提案があれば、財団経営委員会による議決が行われます。この場合は、ジェネラル・ディレクターの決定を変更することにもなりえます。ということは、財団執行委員会のメンバーは、ジェネラル・ディレクターが提出した決定事項にのみ、その拒否権を発動できるということです。

執行委員会による通常の多数決による決定には、異議申し立てはできません。もともとインテンドントが要求していた彼らの芸術上の独立性の保持のための拒否権は、法律では考慮されませんでした。しかしながら、芸術上の問題に関しては、インテンドントとジェネラル・ディレクターのみに議決権があります。

執行委員会は、財団経営委員会の監督下にあります。この経営委員会は七名のメンバーで構成されていて、ベルリン州文化長官を議長とし、ベルリン州財務長官、州議会により選出された四名のメンバーと一人の被雇用者代表（被雇用者代表委員会）から成っています。

財団経営委員会の役割分野としては、インテンドント、音楽総監督、マネージング・ディレクター、およびジェネラル・ディレクターの任命、財団の子会社の監査役員の任用、および財団執行委員会の仕事の監査が挙げられます。

財団執行委員会による次の決定事項は、財団経営委員会の認可を要します。（法律第7条第6項）：

予算案の可決

貸金契約、勤務および営業協定の締結

財団の価値の高い資産の売却

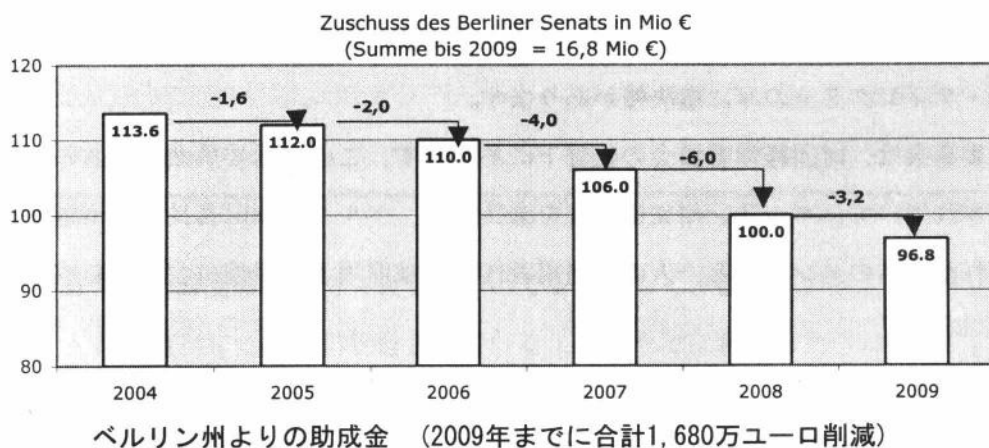
財団の子会社の株の売却

地所の抵当貸し

財団経営委員会は、その構成メンバーの単純多数決で決定されます。しかし、予算案の認可に関する議決には、議長および財務長官の決定を否決することはできません。ジェネラル・ディレクターの任命に当たっては、議長、すなわち文化長官を否決することはできません。

c) 財政上の問題点

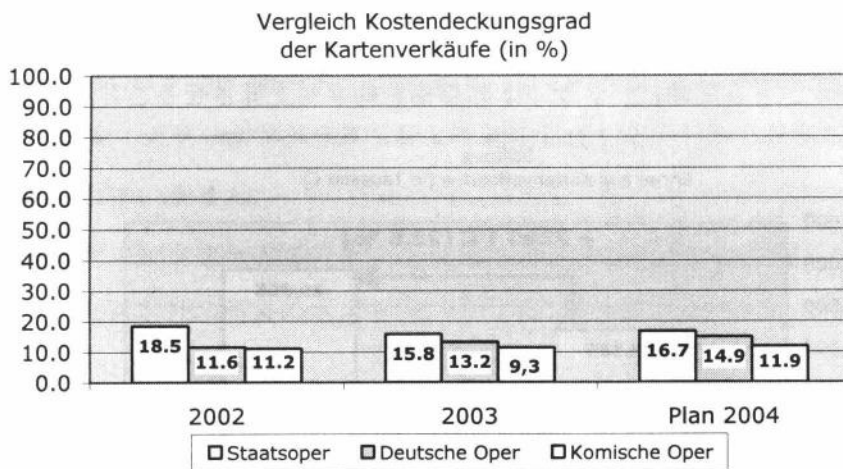
財団の主な役割は、三つのオペラハウスの長期的な芸術上および財政上の安定を確実にすることです。芸術上の面では、インテンダントはそれぞれの上演計画の中心となる44の作品のレパートリーを合意の上取り決め、二重になったり、三重になったりすることを避けます。各オペラハウスの公演スケジュールの調整が、共通のマーケティング戦略を展開するための前提条件となります。最終的には、年間観客数が70万人以上に増加し、長期的に財団の収入が増えることを目指します。収入の増加は、助成金の削減を補填するためには絶対に必要です。



2009年までに助成金は段階的に合計で1,680万ユーロ削減されます。ここでご覧になれますように、最初の3年間の削減は緩やかで、2004年から2005年にかけて

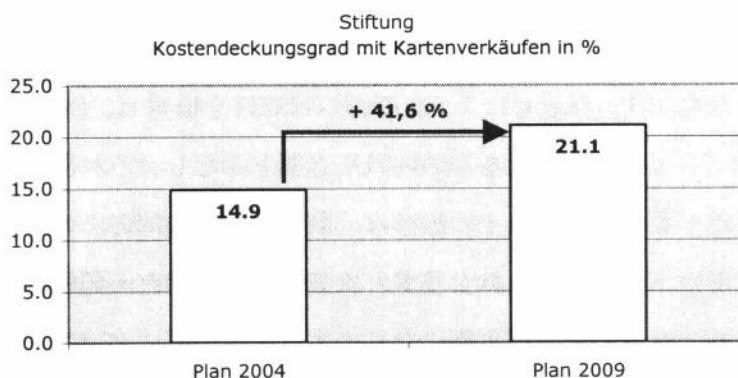
は160万ユーロ減、その翌年は200万ユーロ減ですが、2007年からはその段階的削減の額が大きくなります。私どもは、予算節約の可能性を模索し、合計2,045名の人員のうち206名（-10%にあたる）の削減を必要とみなし、それにより960万ユーロの節減が可能になります。それ以上の節減は、劇場運営を量的および質的にも落とすことなく実現することは不可能です。舞台装置と衣装の製作工場を一箇所に集中することにより、この分野で約70名の削減が可能になります。芸術分野においては、合唱18名、オーケストラ7名が、削減されます。ベルリン・ドイツ・オペラとベルリン国立歌劇場の両バレエ・カンパニーを統合することによって、41名の削減ができました。ベルリン国立バレエ団は、合計88名のダンサーと20名のスタッフにより構成されています。

このような人員削減により、私どもは、960万ユーロの節約をすることとなりますが、助成金の削減が1,680万ユーロですから、まだそこに720万ユーロの差額があります。これは収入の増加により到達されなければならない金額です。ここでもう一度三つのオペラハウスの指数を見てみましょう。



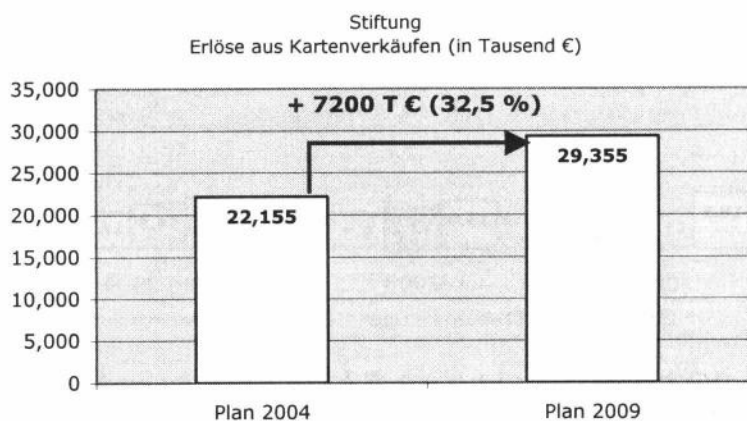
三つのオペラハウスのチケット収入による経費カバー率

チケット収入による経費カバー率は、2002年には、11.2%から18.5%で、2003年は9.3%から15.8%でした。そして2004年の私どもの計画は、これをそれぞれ11.9%、14.9%、16.7%にすることです。



財団としてのチケット収入による経費カバー率

財団としては、平均すると経費カバー率は14.9%と計画しています。ここで、グラフを戻しますが、ベルリン・ドイツ・オペラの今年度の予定と同じ数字ですが、ベルリン・コーミッシェ・オーパーは平均を下回り、ベルリン国立歌劇場は、平均値を上回っています。今後、財政を安定させるためには、チケット収入による経費カバー率を14.9%から21.1%まで高めなければなりません。これを実現するためには、現在の観客数の71万7千人を90万人まで増加させなければなりません。ということは、現在の平均65%の客席利用率を82%まで増加させるということになります。これは、ベルリン・ドイツ・オペラとベルリン・コーミッシェ・オーパーにとってはかなり大変な数字です。観客の数そのものを増やすことと同時に、チケットの価格を約8%上昇させることも必要です。



財団のチケット収入

チケット収入は2,220万ユーロから2,940万ユーロに、つまり720万ユーロ(プラス32.5%)の増加が必要となります。どのようにして5年間でこの数字を到達するかということを経験してみると：チケット価格を8%上昇させることにより180万ユーロの増収、観客を18万人増やすことにより、一人30ユーロの収入と計算して、540万ユーロ、これらを合計すると720万ユーロとなります(現在のところは：チケット収入

2,220万ユーロ：観客数71万7千人ですから、一人当たり、30.90ユーロとなっています)。

2008年以降は、助成金の削減高が、計画されている人件費節約による960万ユーロよりも高くなることとなりますので、その時点までに、各芸術団体は、自己収入を増加させておかなければなりません。ということは、私が思いますに、各芸術団体は、更なる観客数の獲得を達成するまでに、まだ3シーズンありますから、時間は十分にあると思います。

更に好都合な状況としてお話ししたいのは、今年2004年は助成金は全く削減されませんし、来年度も160万ユーロだけの減少です。ですから財団は、戦略的に、その後、助成金の削減により節約が必要になってくるための予備資金を補給しておくべきであると思っています。

6. 展望

巨大プロジェクトの「オペラ・イン・ベルリン」の実現への第一歩が踏み出されました。財団経営委員会は、この間に議会より任命され、ベルリン国立バレエ団のインテンダントも、ウラジーミル・マラーホフが9月1日より就任しました。しかしながら、まだ以下のポストが埋められていません。

- ジェネラル・ディレクターのポスト
- 舞台総合サービス会社の所長のポスト
- ベルリン国立バレエ団のマネージング・ディレクターのポスト

現在の時点では、各団体が有限会社GmbHの形で子会社にさらに転換するかどうかは、決まっていません。

財団法人「オペラ・イン・ベルリン」は、まだスタートしたばかりです。ここでもう一度簡単に、主要項目をまとめてみたいと思います。助成金の段階的削減合計額は1,680万ユーロです。しかし、2009年までは助成金が保障されていることにより、各芸術団体の計画の安定性が高まります。

舞台総合サービス社の中に、製作工場を統合することにより、効率的な作業が可能となり、芸術団体の発展を支援することになります。地域を越えた共同マーケティングの展開

は、新しい観客層を獲得し、それが観客数の増加になります。これまでも長らく要求されてきたことですが、競争するのではなく、互いに補い合うという意味で、各劇場の上演計画を調整することで、それぞれの芸術的特徴を更によりよく作り上げることが可能になります。

ここで、もう一度、簡単に歴史を振り返ってみたいと思います。約70年以上前のことですが、そのときの展開を顧みることは、現在の私達の状況に意義があるのではないかと思うからです。1926年3月25日、市立オペラ劇場のインテンドントであったハインツ・ティーチェン、彼はその後1927年10月より更にベルリン国立歌劇場のジェネラル・インテンドントの地位にも着いたのですが、そのティーチェンの提案で、次の目的の共同協議のための委員会が結成されました。

- 上演計画の調整
- プレミアの日程の調整
- 報酬の高い歌手を交換したり共同で契約すること

その際に、各オペラハウスの独立性は維持されることとされました。1929年の初め、この“共同協議委員会”の2年間の延長が決定されると、市立オペラ劇場の音楽総監督のブルーノ・ワルターは、自分の解雇通知を提出しました。彼は次のように書いています。「この“共同協議委員会”は、日常業務を軽減させてはくれたが、その代わりに、新作品や新演出の選択、またはアーティストの契約に関するような重要な決定における非自主性をもたらし、つまり、我々は、世間に対して、独立した機関としての義務と責任を担っていかなければならない立場にあるにもかかわらず、これらのきわめて重要な問題における我々の行動の自由が制限されることになってしまったのである」と。

しかし、これに対して当時の国の機関の審議院は、1929年7月に次のように書いています。「ベルリンのオペラハウスの財政的健全化のためには、三つの独立したオペラハウスが、互いに競合するような、ある程度似通った上演計画は避けられるような方法が見い出されることは、必要不可欠に思われる。観客は、芸術的に高い催しが、このようにたくさんあっては、経済的にみても、このような状態は決して持ちこたえることができないであろう」と。このように、当ても全く違う意見が対立していたのでした。それでは、もう一度現在に戻りましょう。

ドイツ語圏のそのほかのオペラハウスを展望してみても、多くの目的は達成できるよう

ですが、財団のモデルは、決して乗り遅れた改革の万能薬ではありません。なんといっても、伝統的な構造を打ち破り、変更していくには、まず時間と忍耐が必要です。

そして、先ほどお話しました歴史的事実を例にとっても分かりますように、上演計画の調整や芸術分野での共同作業には、かなりの神経をつかわなければなりません。

最後に、もう一度、ベルリンのオペラハウスの日本と東京との関係についてお話しさせていただきます。ベルリンのオペラハウスは、これまでに定期的に日本に客演してまいりました。ドイツ再統一後のベルリン国立歌劇場の一番最近の日本公演は、2002年のリヒャルト・ワーグナーの「ニーベルングの指環」を横浜と東京で公演し、大成功を収めました。



リヒャルト・ワーグナー「神々の黄昏」ベルリン国立歌劇場 2002年

勿論これは、ベルリンから日本に行った最初のワーグナーのオペラではなく、ベルリン・ドイツ・オペラも一番最近では1998年に、「さまよえるオランダ人」と「タンホイザー」を東京で公演しています。皆様のお手持ちの資料には、戦後のベルリンのオペラハウスの日本公演についての詳しいデータが入っています。最近の共同制作としましては、中山氏が常務理事でいらっしゃる二期会オペラ振興会とベルリン・コーミッシェ・オーパーのコープロが挙げられますが、12月のはじめにヤナーチェクの「イエヌーフア」が東京文化会館で上演されることが予定されています。



ヤナーチェク 「イエヌーフア」 (Sinead Mulhern)
ベルリン・コーミッシェ・オーパー 2004年

その他には、2005年に日本公演が決まっているものが2つあります。2005年2月にはベルリン・シュターツカペレがダニエル・バレンボイムの指揮で東京、大阪、札幌で公演します。ベルリン国立バレエ団は、2005年6月にウラジーミル・マラーホフの振り付けの「バヤデール」と、モーリス・ベジャール振り付けの「リング」を日本で公演します。そして2007年9月には、ベルリン国立歌劇場は、再び東京と横浜でオペラの公演を行います。今申し上げた3つの日本公演は、今まで同様、NBS（日本舞台振興会）の佐々木氏によってプレゼンテーションされます。皆様、ベルリンのオペラハウスは、組織的にも財政的にも解決すべき課題を抱えてはいますが、楽観主義で、勇気を持って、未来をしっかりと見据えています。

皆様のご清聴ありがとうございました。この後、皆様方とのディスカッションを楽しみにしておりますし、そして勿論ご質問にもお答えしていきたいと思っています。

どうも、ありがとうございました。(拍手)

【司会：武濤】 フィアターラーさん、どうもありがとうございました。

(休憩)

第Ⅱ部

パネル・ディスカッション

第Ⅱ部：パネル・ディスカッション

【司会：武濤】 それでは大変お待たせいたしました。これから第2部のパネルディスカッションのほうに入りたいと思います。

それではパネリストの方々をご紹介しますと思います。まず、先ほど基調講演をしていただきましたゲオルク・フィアターラーさんです。(拍手)それから皆様に向かって左側、財団法人二期会オペラ振興会常務理事の中山欽吾さんです。(拍手)それから向かって右側、音楽評論家の寺倉正太郎さんです。(拍手)それから通訳のほうは、先ほどすばらしい同時通訳をしていただきました松田暁子さんをお願いいたします。(拍手)それではよろしくお願いいたします。

【寺倉】 それでは私のほうから口火を切らせていただきます。まずここでは、日本におけるベルリンの三つのオペラハウスの来日公演の歴史を振り返ることによって、ベルリンのオペラ界と日本のオペラ界との結びつきをもう一度おさらいしてみたいと思います。

1963年に、これは有楽町にあります日生劇場のこけら落とし公演として、ベルリン・ドイツ・オペラが第1回目の来日公演を行っております。このときは、指揮者はカール・ベームを中心に、ロリン・マゼール、ハインリヒ・ホルライザーという体制で、「フィデリオ」「フィガロの結婚」「トリスタンとイゾルデ」そして「ヴォツェック」という4演目が上演されました。このうち「トリスタンとイゾルデ」と「ヴォツェック」は日本初演です。

「フィデリオ」と「フィガロの結婚」は、当時のベルリン・ドイツ・オペラのインテンダントであったグスタフ・ルドルフ・ゼルナーの演出、「トリスタンとイゾルデ」は、ヴィーラント・ワーグナーの演出ということで、ある意味、日本において初めて、ドイツ式の、演劇と音楽が一体化したオペラの優れた上演を実現したわけです。そのインパクトは、今の我々にはちょっとはかり知れないようなものがあつたようで、この上演を見て、日本のオペラ界のスタッフ、歌手、指揮者、その他の仕事をこころざして、ドイツに留学する方が増えたと伺っていますし、この上演が日本のオペラ界に残した足跡というのは非常に大きなものがあつたと思います。

その次は、時間を置かずにはやはり日生劇場で、1966年にベルリン・ドイツ・オペラが2度目の講演を行いまして、この年は「魔笛」「トラヴィアータ(椿姫)」「さまよえるオランダ人」「後宮からの誘拐」に加えて「若い恋人たちのエレジー」という、これはハンス・ヴェルナー・ヘンツェの新作オペラですけれども、これはヘンツェ自身が演出と指揮に当

たった上演です。「オランダ人」と「若い恋人たちのエレジー」は日本初演でした。

1970年、ベルリン・ドイツ・オペラが3度目の公演を、やはり日生劇場で行いました。この年は「ローエングリン」「ファルスタッフ」「モーゼとアロン」「コシ・ファン・トゥッテ」「魔弾の射手」「ルル」という、六つのオペラを同時に引越し公演するという非常に大きなプロジェクトで、「モーゼとアロン」と「ルル」は、やはり日本初演で、「モーゼとアロン」はその後、東京交響楽団の定期演奏会で、ベルリンのシュターツ・オーパーの歌手を迎えて、サントリーホールで日本での2演目が行われておりますけれども、「ルル」に至っては先年、やはり日生劇場で、二期会との提携公演で、3幕版の日本初演をやるまでは、日本での上演は1970年唯一だったものです。

これで、第1期ベルリン・ドイツ・オペラの連続引越し公演は一たん幕を閉じまして、1977年にはベルリン国立歌劇場の初来日公演がありました。これは、モーツァルトのオペラ、いわゆるダ・ポンテ3部作、「ドン・ジョヴァンニ」「フィガロの結婚」「コシ・ファン・トゥッテ」が当時の音楽総監督オットマール・スイトナーを中心に上演されました。

80年に2度目の国立歌劇場の来日公演があり、「魔笛」と、ヘンデルの「ジュリアス・シーザー」「セビリヤの理髪師」という3演目が上演されました。「セビリヤの理髪師」は今でもベルリン国立歌劇場でやっているルート・ベルクハウスという演出家の非常に優れた舞台が日本で披露されまして、ドイツのオペラハウスがロッシェニのオペラ・ブッフアを持ってくるという、普通に考えますとミスマッチなことが、非常にすばらしい成果を上げたものとして記憶されています。

1983年には、ワーグナーの作品を中心としたベルリン国立歌劇場の来日公演があり、「タンホイザー」「フィデリオ」「さまよえるオランダ人」が上演されています。

1987年には、この年はベルリンの750年という記念の年ということもあってか、ベルリン国立歌劇場が春、ベルリン・ドイツ・オペラの久しぶりの来日公演が秋というふうに、両方のオペラハウスが同じ年に日本に来ています。ベルリン国立歌劇場のほうは「ニュルンベルクのマイスタージンガー」「後宮からの誘拐」「フィガロの結婚」「サロメ」が上演されました。このときの「サロメ」が、実はハリー・クプファーの演出したオペラが日本で上演された最初の機会になりました。1987年のベルリン・ドイツ・オペラの久しぶりの来日公演は、ゲッツ・フリードリヒに率いられ、ワーグナーの「ニーベルングの指環」の一挙上演の日本最初の機会ということで、これは非常に話題にもなり、皆さんご記

憶に新しいことだと思えます。ゲッツ・フリードリヒ演出の舞台が日本で上演されたのも、これが最初でした。

1990年は、ちょうど1989年10月にいわゆる「ベルリンの壁」が崩壊し、ドイツが、特にベルリンがいろいろと変わっている最中に、ベルリン国立歌劇場が、いわゆる東ドイツ時代としては最後の来日公演を行っています。「魔笛」「ばらの騎士」「トリスタンとイゾルデ」「魔弾の射手」の4演目が上演されました。

91年になり、長らくうわさの高かったコーミッシェ・オーパー・ベルリンが初めて来日公演をしました。このときはワルター・フェルゼンシュタインを記念する「青ひげ」の公演と、あとはクプファーの演出による「ボエーム」と「フィガロの結婚」が上演されています。

93年には、ゲッツ・フリードリヒ演出の、やはりワーグナーのものを持って、ベルリン・ドイツ・オペラが再び来日し、「ニュルンベルクのマイスタージンガー」と「トリスタンとイゾルデ」「ローエングリン」を上演しました。このときの「ローエングリン」でクリスティアン・ティーレマンが日本で初めてオペラの指揮をしたということがあります。

そして94年には、コーミッシェ・オーパー・ベルリンが2度目の来日公演を行い、「カヴァレリア・ルスティカーナ」と「道化師」の2本立てに「カルメン」が上演されました。このとき、「カヴァレリア・ルスティカーナ」と「道化師」の2本立ては、クリスティーネ・ミーリツという女性の演出家が演出しましたが、このミーリツという人は、先シーズン、ウィーン国立歌劇場で、小澤征爾指揮の「さまよえるオランダ人」と、イースターに新演出された「パルジファル」で、非常にセンセーションを起こした存在です。そのクリスティーネ・ミーリツが日本で最初に紹介されたのも、この94年のコーミッシェ・オーパーの公演でした。このミーリツの演出したオペラを指揮したシモーネ・ヤング——この人も女性の指揮者ですが——彼女は、次のハンブルク州立歌劇場のインテンダント兼主席指揮者になることが決まっております。

そして97年には、これは多分フィアターラーさんも一緒に来られたと思いますが、新しい体制になって最初のベルリン国立歌劇場の来日公演がありました。指揮者のダニエル・バレンボイムを中心に「魔笛」「ワルキューレ」「ヴォツェック」それに「パルジファル」の演奏会形式の上演がありました。

98年は、今度はティーレマンを中心として、ベルリン・ドイツ・オペラが来日しました。「さまよえるオランダ人」「タンホイザー」「ばらの騎士」が上演されました。同じ98

年には、コーミッシェ・オーパーが「ホフマン物語」と「こうもり」を持ってきています。いずれもハリー・クプファーの演出です。

2002年には、ベルリン国立歌劇場がバレンボイム、クプファーのコンビの「ニーベルングの指環」を持ってきました。ベルリン・ドイツ・オペラに続く2度目の通し上演ということで、横浜と東京での公演がありました。

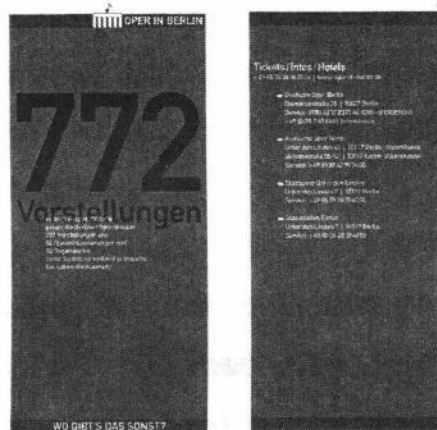
そういう意味では、ベルリンのオペラハウスというのは、ベルリン・ドイツ・オペラが6回、ベルリン国立歌劇場が6回、コーミッシェ・オーパー・ベルリンが3回と、大変しばしば、ほとんど東京を中心としているという問題はありますけれども、日本のオペラ関係者、あるいはオペラ・ファンに対して、非常に刺激を与え続けたということが言えると思います。今、日本にも新国立劇場ができて大分時間もたちましたし、日本のオペラ界というものもある程度成熟してきた中で、新しい試みとして、日本のオペラ団体、あるいは劇場とのコプロダクションという形が新しく、ベルリンに限った話ではありませんが、そういうことが起こっているということで、中山さんにお話を継ぎたいと思います。

【中山】 中山でございます。私がこの壇上に上がるのに適正なる人間かどうかということは、内心非常にじくじたるものがあるわけですが、財団法人二期会オペラ振興会というのは、皆様もご案内のように、この五十数年間、全方位のオペラを手がけてきたということの中で、あえて特徴を挙げるとドイツ・オペラに非常に大きな特徴を持ち、我が国のオペラ市場、最も多くのドイツ・オペラを皆様にご紹介し、公演をしてきたという団体ではないかと思えます。それから、先ほどのフィアターラーさんの話のように、この12月にはコーミッシェ・オーパーとの共同制作の「イエヌーフア」を上演するという運びにもなっておりますし、また、先ほどのフィアターラーさんの、非常に内容の濃いお話の中にも再三触れられておりました公的助成の減少に対する劇場としての生き残り策、これは劇場を持たない我々日本の民間のオペラ団が抱えている全く共通の問題でもありまして、そういう角度から、多少コメントさせていただきたいと思えます。

実は、この4月にこのプロジェクトの一環の調査旅行として、ウィーンの国立歌劇場、それからバイエルンの州立歌劇場、ベルリンのベルリン・ドイツ・オペラとリンデン・オーパー（ベルリン国立歌劇場）と4カ所の調査をしてまいりまして、そのとき、フィアターラーさんとも親しくお話をさせていただいたんですが、そのときに今回のお話もさせていただいた中で、三つのオペラハウスがどのように演目を調整し、しかも芸術的なレベルを上げていき、その結果としてお客様を獲得していくのかという問題につきまして、非常

に示唆に富むお話がありました。そういう演目の調整対象となるそれぞれのオペラハウスの年間の公演予定を入手し、多少比較をしてみたデータがありますので、日本における我々が置かれている現状というものと重ね合わせながら、ちょっとお話をさせていただきたいと思います。

オペラは、ご案内のように非常に幅の広い演目を持っておりまして、俗に、ポピュラーなオペラは50ぐらい、何らかの形で公演を継続的にやられているものを入れると200とか、200以上とかいわれているようでございますが、それらのオペラをどのような形で、どういうふうにお客様に観ていただくのかというのは、実は、劇場の運営の上で、ある意味最も重要な課題であるわけです。



オペラ・イン・ベルリンの広報パンフレット

皆様のお手元のリーフレットをちょっと見ていただきたいのですが、最初に772という数字がありますね。これはベルリンにおける三つのオペラ劇場で、年間772回の公演をしますということが書いてあるわけですね。その見開きを見ていただきますと、モーツァルト、シュトラウス、それからプッチーニと書いてありますが、それを一晩で選ぶことができますと書いてありますね。それは、三つオペラハウスがあり、調整をされるとするならば、さまざまな選択肢の中からお客様が好きな演目を選ぶということが書いてあるわけです。それから、最後のほうのページを見ますと、3人の名前が載っております。それで、真ん中のコンヴィチュニーというのは、皆様もよくご存じの、今、ドイツで非常に注目を浴びている、最も人気も高いし、問題も大変に多い演出家であります。こういった方の存在が、実は世界のオペラを非常に活性化しているということは、疑いのない事実でありまして、歴史的に見れば、一時代を画す演出家という評価を受けるのは間違いないと私は信じているのですが、今はごらんになったお客様が、ポジティブ、

ネガティブ両方の非常に際立った意見の違いが見られるというような演出家だと思います。それから、上と下を書いてある名前は、有名な映画監督でありまして、そういう方たちがオペラの演出に新たに登場し、注目を浴びているということでもあります。そういった方も選ぶことができるというような、これは三つのオペラ劇場が一つのグループのもとで運営されるということになった最初のリーフレットであります。このような問題意識を持って、これからの経営に当たろうとしているんだということが非常によくわかる例であります。

翻って、私ども東京のオペラ・シーンを見てみますと、例えばきのう1日でもいろいろなところでオペラがやられておりまして、NHKホールでは多分「蝶々夫人」がやられているし、東京文化会館では、半分オペラ形式の「ローエングリン」がやられておりますし、神奈川県民ホールでは「フライシュッツ（魔弾の射手）」が行われているというぐあいに、全くそれぞれの団体が、それぞれの都合によって、さまざまなオペラを、悪い言葉で言えば散発的にといいましょうか、上演をしているということが実態でありまして、そういったことが、お客様を全体として増やしていくということの上で、どれぐらいのプラスマイナスがあるんであるかというようなことは、きょうのお話を聞いて、私はオペラ関係者として非常に考えるところが多かったわけであります。

例えば、先ほどのお話の中はマネジメントのことが多かったんですが、オペラの芸術的なレベルを上げ、しかもオペラの演目の調整等もやりながらお客さんを増やすという先ほどの主題に立ち返りますと、その中身については全く触れられておりません。というのは、触れることができないわけですね。今からそれをやらなきゃいけないということであっても、皆さん、やれるかやれないか、どうなんだろうと疑問に思われる方はたくさんおられると思いますが、私も同じように、果たしてできるんだろうかと思うわけであります。

そこでたまたま、この春調査をした四つの歌劇場で、どのような演目がどのような頻度で上演されているかというのを調べたので、口頭で申しわけないんですが、ちょっとご紹介したいと思います。

例えば、ベルリン国立歌劇場では、これは2003年／2004年シーズンのデータであります。一番たくさん上演されるのが、11日間「愛の妙薬」というのが挙がっております。それから「魔笛」が10日間。それから「トゥーランドット」と「スペードの女王」がそれぞれ9回ずつ。この二つはプレミアです。それから「ドン・カルロ」が8回。「コシ・ファン・トゥッテ」が8回というふうになっていますね。

それからベルリン・ドイツ・オペラでは「魔笛」が11回、「ドン・パスクワレ」が9回、「カヴァレリア・ルスティカーナ」8回、「パリアッチ（道化師）」8回、もちろんこれはセットでやりますので。それから「利口な女狐の物語」——これは「イエヌーフア」と同じくヤナーチェクの作曲ですが——これが7回、「ラ・トラヴィアータ」が7回と、こういうふうになっております。

これを全部読み上げるのは、そんな時間ありませんので、まとめて申し上げますと、四つのドイツ語圏の主要な、ナショナルクラスのシアターでやられている中で、この四つの劇場すべてが取り上げている演目が四つありました。それは「フィガロの結婚」と「魔笛」と「トラヴィアータ」と「ラ・ボエーム」であります。それから3カ所が取り上げているのが8演目ありました。「影のない女」「カルメン」「コシ・ファン・トゥッテ」「セビリャの理髪師」「トスカ」「ばらの騎士」「ペレアスとメリザンド」「マイスタージンガー」であります。2カ所が取り上げているのは27演目あり、1カ所のみが取り上げているのが50演目ありました。

このように、演目としては合計89演目が上演されているんですが、これがヨーロッパのもっとも活発にオペラを上演している劇場の一つの姿かなと思いました。

翻って、日本の状況を考えてみますと、少なくとも最初の四つ、「フィガロ」と「魔笛」と「トラヴィアータ」と「ラ・ボエーム」というのは、日本でもほとんど同じような現象があるのではなかろうか。全国を巡業して回っている、ヨーロッパから回ってくるオペラ団が幾つか知られておりますが、そのオペラ団が全国を回るというツアーが組める演目というのが幾つか言われておまして、今申し上げたものに、「こうもり」、それからあえて挙げれば「アイダ」が、アンケートの結果等でも一番人気があるとされているそうあります。

そうしますと、こういったポピュラーな演目と、それから50に及ぶ、一つの劇場だけで取り上げられているバロック・オペラだとか、現代オペラだとかを含む、いわばレアなオペラというものをどういうふうに組み合わせていくのかということがとても大切な選択肢になるのではないかと思います。この辺につきましては、後ほどフィアターラーさんに、どういうお考えをお持ちなのかということは何ってみたいと思っております。

それからコーミッシェ・オーパーを含めた我々の国際共同制作ということについて、ちょっと触れさせていただきたいんですが、2002年に二期会が50周年を迎えたときに、「マイスタージンガー」をやろうということになりまして、最初はベルギーのモネ劇場と

コラボレーションいたしました。これは、共同制作ではありませんで、既にモネ劇場が持っていましたプロダクションを、双方の協力公演という形で、全員日本人による公演ということを見せていただいたわけですが、その次の年は、ケルンの市立歌劇場と「ばらの騎士」をやりました。それから、このコーミッシェ・オーパーとの共同制作。来年度は、ハノーファーの州立劇場と「オランダ人」というふうに、毎年1本ずつ、主としてヨーロッパの歌劇場と共同制作を組むということで、大体3年前ぐらいから、双方でどういう演目をするのかということ話し合いながら決めていっております。

これをやります一番大きな目的というのは、常にその議論の過程で、先方の劇場が置かれている環境と、日本におけるオペラの環境とのすり合わせ、意見の交換ということが、非常に意味が大きいということでもあります。それから、我々は新国立劇場など少数の劇場を除いては、オペラ専用の劇場というものを持っておりませんので、貸し館でやっているという関係上、オペラの制作の仕方がさまざま違います。そういったものを先方とこちらとで話し合う中で、双方のメリット、デメリットというものが鮮明に出てくる。例えば、今度ベルリンの改革で、工房が一つの別会社に独立することになったのは、ある意味でアウトソーシングであります。アウトソーシングというのは、我々が何十年もやっていてノウハウを持っているものでありまして、ある意味、経済的には一番有利な方法になるわけです。今後、場合によっては、我々が劇場がないためにやらざるを得なかったノウハウが、もしかしたらドイツの劇場側の興味を引くということになるかもしれないというようなことが、この共同制作をやる上で一番大きな、表には出ないメリットではないかと思えます。実現のためには非常に苦しいネゴを続けておりますが、これはぜひ、毎年1回ずつはやっていきたい。それだけの価値はあるものと思っております。

私ばかり話すといけませんので、この辺でまた寺倉さんにバトンを渡したいと思えます。

【寺倉】 今、既に質問用紙をこちらにいただいておりますので、それをこの休憩時間に目を通させていただきましたので、このディスカッションの中で、ある程度そのご質問の答えになるような内容も出てくるとは思えます。後で質問に対する時間はまたとりますけれども、それと絡んでのことで、先ほど、フィアターラーさんが話された内容というのは、構造的あるいは財政的なプランを中心に話されたので、実際にそれがこの2004年/2005年のシーズンのプログラミングの中でどういった新しさが出てきているのかということ、ちょっと私のほうから、プレミエで予定されている演目の解説をすることによってそれが浮かび上がってくると思えますので、話をさせていただきます。

まず、ベルリン国立歌劇場のほうのプレミエに予定されている演目というのは全部で8本あります。これは、新演出初日を迎える日時の順番で言いますと、一番最初が「カルメン」です。これがバレンボイムの指揮で、マルティン・クーシェイというオーストリアの演出家。先年、ザルツブルク音楽祭で「ドン・ジョヴァンニ」を演出して、非常に賛否両論巻き起こし、また、ことしバイロイト音楽祭で「パルジファル」の演出に予定されながらおりてしまったということでまたスキャンダルになった、スキャンダル・メーカーとしても非常に有名な演出家ですが、彼が今度、ベルリン国立歌劇場ではじめて演出します。

その次が、これは現代ものですが、ハンス・ツェンダーという、日本では指揮者としても何回か来日したことがある作曲家、ツェンダーの「チーフ・ジョーゼフ」という、これはネイティブ・アメリカンの話なので、「ジョーゼフ酋長」というふうに訳すべきなのでしょう。ヨハネス・カリツケという、やはりこの人も指揮者で作曲家も兼ねている、現代ものを得意とする指揮者が担当して、これはペーター・ムスバッハの演出です。

その次が「ディドとエネアス」というパーセルのオペラです。これはクレモネージという人の指揮で、サーシャ・ヴァルツ——この人は、ベルリンのペーター・シュタインなど有名な西側のシャウビューネという劇場の共同監督をやっていた女性で、タンツ・テアター（舞踏劇場）の振付家、演出家として有名です。そのサーシャ・ヴァルツのオペラ初演出になります。これはルクサンプールとモンペリエのオペラハウスとの共同制作という形であります。

その次が、やはりバロック・オペラで、モンテヴェルディの「ウリッセの帰還」。これはルネ・ヤーコプスの指揮で、イモ・カラマン——ととりあえず発音しておきますが——の演出。

続きまして、今、二期会とコーミッシェ・オーパーのコープロダクションの「イエヌーフア」の話が出ましたが、ヤナーチェクの記念のシーズンということもありまして、「カーチャ・カバノヴァー」が、ミヒャエル・ギーレンの指揮で、ドイツ演劇界では非常に有名なミヒャエル・タールハイマーという演出家の、これもオペラ初演出になります。

その次、「アルジェのイタリア女」が、ザネッティの指揮で、ナイジェル・ローウェリーとアミール・フセインプールの共同演出になります。

続きまして「パルジファル」が、イースターの時期でしょうか、バレンボイムの指揮で、ベルント・アイヒンガー、この人はやはり有名な映画監督で、今回の「パルジファル」がオペラ初演出になります。

それにプラスして、これはオペラと言えるかどうかということで、別枠に考えていたんですけども、「武満徹——マイ・ウェイ・オブ・ライフ」というだしものが、ケント・ナガノの指揮、ペーター・ムスバッハの演出で、パリのシャトレ座と日本の梶本音楽事務所の共同制作で行われます。これがプレミアのすべてなんです。

演目の数が8の中で、バロックオペラが二つあって、新作オペラ、武満徹、ツェンダーのものが二つあるという、たいへん挑発的といいますか、挑戦的なラインナップで、しかも有名なオペラであっても、オペラを初めて演出するという人が3人も起用されているという意味では、非常にリスクもあるけれども、成功したときのセンセーションも大きいというようなことが言えると思います。

それに対しまして、ベルリン・ドイツ・オペラのほうは、これはまず、シーズンの一番最初のプレミアとしては、「とてつもない誤解」というロッシーニのオペラ・ブッフアをコンチェルタンテで、アルベルト・ゼッダの指揮で行います。その後が「ペレアスとメリザンド」。マルク・アルブレヒトの指揮で、日本でも今度、新国立劇場で「フィデリオ」をやるマルコ・アルトゥーロ・マレツィという舞台美術も兼ねるスイス人の演出家が起用されています。

このオペラハウスは、ティーレマンの辞任の影響で、指揮者の未定の部分があるんですけども、「マノン・レスコー」が、指揮者は未定で、ジルベール・デフロの演出で、ヘルシンキとの共同制作であります。

その次はやはり、ヤナーチェク・イヤーということで、「死者の家から」。これはやはり指揮者未定で、演出はフォルカー・シュレンドルフという、これは日本でも「ブリキの太鼓」という映画などで非常に有名な映画監督です。その後「カヴァレリア・ルスティカーナ」と「道化師」の2本立てがマルチェロ・ヴィオッティの指揮で、日本でも新国立劇場で「ルル」を演出することになっています、デイヴィッド・パウントニーの演出ということになっていますね。ドイツのオペラハウスの場合、新演出に準ずる扱いとして、ノイアインシュトディーレンクとか、ヴィーダーアウフナーメという、レパートリーじゃなくて、ちゃんと練習をしてもう1回舞台にかけるというケースがあって、ベルリン・ドイツ・オペラのほうには、そういう再演という形で、幾つかオペラが挙げられていますけれども、それに関しては今は触れません。

レパートリー上演を合わせますと、今シーズンにベルリンの国立歌劇場が上演するオペラの本数は28本あるんですね。ベルリン・ドイツ・オペラのほうが、これは「カヴァレ

リア・ルスティカーナ」と「道化師」を一つと数えますと36本あるんです。そのうち9演目が、両方で今シーズン上演される演目ということで、これは先ほどの中山さんの話とつながるのですが、やっぱりこういったオペラはお客さんも喜ぶし、劇場としてもなかなか外しにくい演目なんだなというものがあまして、その9演目を申し上げますと、「カルメン」「フィガロの結婚」「魔笛」「ボエーム」「トスカ」「ばらの騎士」「アイダ」「トラヴィアータ」「ワルキューレ」ということになります。コーミッシェ・オーパーのほうは、劇場の性格がやや違うので、今回は、この比較からは外させていただきましたけれども、こういう中で、フィアターラーさんから、今シーズンのねらいと伺いますか、とりあえず今シーズン実現するべき目標ということでお話しいただければと思います。

【フィアターラー】 皆様、今、寺倉さんのほうからほんとうに詳しく、私どもの上演スケジュールのお話、今シーズンのお話をいただきました。ご存じのように、オペラというものは長期的に展望しなければいけないものであるということを申し上げたいと思います。

今、お話を聞いていただきましたこの上演スケジュールというものは、先ほどお話ししました財団法人のオペラ・イン・ベルリンが創立されるよりうんと以前に既にでき上がっていたものでした。ですから、先ほどの講演の中でもお話しさせていただきました今回創立された新しい財団による上演スケジュールの調整ということのほんとうの効果が出てくるのは、2006年／2007年のシーズンからになると思いますが、若干は2005年／2006年のシーズンでもそれを観ていただくことができるかもしれません。

ことしのシーズンの一つの大きな問題は、ベルリン国立歌劇場とベルリン・ドイツ・オペラで同じ日にプレミエを両方の劇場が迎えるという日があります。また、この両方のオペラハウスは、9月にほとんど同じような日にちで「フィデリオ」を上演することになっています。この二つの重なっている例をとりまただけでも、私ども財団の将来の課題をここで読み取っていただけたらと思います。私どもはこの財団をつくったことによりまして、ベルリンのオペラ界の多面性、多様性、いろいろなものを皆様方に提供できるという大きな特徴が出てきたということなのです。

今後は各オペラハウスがその日によってそれぞれ違うものを上演することになりますから、同じオペラのタイトルが別の劇場で見られてお互いが首を絞め合うというようなことはなくなると思います。ですから、この上演スケジュールを互いに調整するということは、これから各劇場のインテンダントのマーケティングの非常に重要なところになってくると

思います。

上演スケジュールの調整のお話をしましたので、プレミアのことにしても少し申し上げたいと思います。先ほどの講演の中でも簡単に触れさせていただきましたが、プレミアの時期を調整するというので、ブルーノ・ワルターの歴史的な事実のお話をちょっとさせていただきます。もちろん、各オペラハウスは必ずプレミアを行うということは、それなりの大きな期待感を持って皆様方にそれを提供でき、楽しんでいただくような準備を込めて、しかもある程度の決まった間隔を置いて提供すべきものがプレミアだと、各オペラハウスは思っています。ですから2006年/2007年に効果が出てくるであろうという、先ほど申し上げましたこのシーズンからは、かなり厳しくこの時期を決めています。そして、各オペラハウスのプレミアを上演する日にちをかなりきっちと決めまして、前後2日ほどは予備の日を取って、その日にちを決めるようにしています。

それからその次に、オペラのレパートリーの上演スケジュールのことですけれども、これから私どもが目指すのは、月曜日から次の日曜日まで、つまり1週間を通して、どこかのオペラハウスで必ずオペラを上演しているようにしたいと思っています。そしてもちろん、お客様にたくさんいらしていただくのは木曜日、金曜日、土曜日、日曜日に集中します。特に観客の動員が少ないのが月曜日なのですけれども、月曜日の公演に関しても、何か賢明なる策を講じなければいけないと思っています。先ほどの講演の中でも、44のオペラというものを基本のレパートリーとしているということに触れましたけれども、この44本のオペラを基本的なレパートリーとしまして、例えば一つのオペラハウスがその一つのレパートリーの新しいプロダクション（新演出）をつくることになりましたら、それ以外の二つのオペラハウスは、その後5年間はその演目の新プロダクションはつくらないというようにしようと思っています。

しかし、この44というのはほんとうに基本的なレパートリーとしての数ですので、もっとたくさんのレパートリーを増やしていかなければ、これだけの三つのオペラハウスで44というものがすぐに上演し尽くされてしまうということになるので、もちろんレパートリーは増やしていかなければいけないと思っています。ですから、人気のある「魔笛」や「トスカ」や「カルメン」が、もちろん2カ所や3カ所で上演されてもよいのですが、やはり日にちをお互いにきっちと調整し合うということが大切だということなのです。

このようにさまざまな対策を講じることによりまして、ベルリンのオペラハウス、私ど

もの財団が提供するものがほんとうに多様な、さまざまなものが提供できるということで、観客の皆様方に深い関心を持っていただくことになれば、きっとベルリンのオペラ界もさらに活性化すると思っています。

三つのオペラハウスは、これからはそれぞれのオペラハウスの特徴といいますか、強いところをうまく出していくようにすべきだと思います。それは音楽的な面においてもそうなんですけれども、これは来年のことですけれども、これはネガティブな意味で御紹介したいのですけれども、もちろん、ヤナーチェクのを三つのオペラハウスがそれぞれ取り上げますけれども、これはうまくコーディネートして一つの集中した時期にみんながヤナーチェクのいろいろなものが見られるというようにしたほうが、もっとよかったかもしれないということがありました。一つの作曲家の、例えば没後何年とか生誕何年とかという記念の年には、三つのオペラハウスが一緒になっていろいろ計画するほうが、その計画もよりたやすくなってくると思うのです。

先ほど寺倉さんのほうから、私どもベルリン国立歌劇場の今シーズンのプレミエの話がありました。その中に二つのバロックのオペラがありますけれども、これは私どものオペラハウスとしましては1993年から、ルネ・ヤーコプスの指揮で、既に毎年必ず観客に紹介しておりました。そういう意味で、私どものオペラハウスの観客は、バロック・オペラに既にある程度慣れているということが言えますので、ことしも新しいものの中に二本バロックが入っていますが、これは私どものオペラハウスとしてはそれほどリスクがないと思っています。

次に、組織上のコーディネートのごことで、あとバレエのほうの公演にも触れたいと思います。今は合併しましたので、大きな一つのベルリン国立バレエ団という形になりましたけれども、この公演日もある程度決めて、プレミエの時期も必ず決めなければいけないと思っています。今は大きな一つのアンサンブルとしてのベルリン国立バレエ団になりましたので、そして二つのオペラハウス、ベルリン・ドイツ・オペラとベルリン国立歌劇場の両方のオペラハウスで上演することになるわけですから、バレエ団としては、その上演スケジュールは、バレエ団のほうにプライオリティーを置いて、あまり公演回数が近づかないとか、プレミエのところが近づかないとか、そういう意味でバレエ団がプライオリティーを持つようにスケジュールを組んでいかなければいけないと思っています。ですから、一つのプレミエを準備している段階のときには、必ず普通のレパートリーの中のバレエ公演を行うというような方法をとっていくつもりです。

例えばベルリン・ドイツ・オペラのほうで新しいバレエの演目のプレミアが予定されている場合には、レパートリーで持っているものをベルリン国立歌劇場で公演してもらう。もちろんそのときには、レパートリーのものでしたら、ベルリン・ドイツ・オペラでもよいのですけれども、そのバレエ団に時間のロスがないように、ただただ2つのオペラハウス間を行ったり来たりをするだけではなくて、そういうようなことでバレエ団のことを考慮しなければいけないと思っています。

それから、先ほど中山さんのほうからお話が出ましたコープロに関しまして少しお話ししたいと思います。

これは、このところはどこでもお金が節約されなければいけなくなってまいりましたので、お金をできるだけかけないで新しいプロダクションをつくるという意味では、コープロはとてもいい手段の一つだと思います。予算が少なくなれば、プロダクションをつくる数が少なくなるというのが通常の傾向です。しかし、一つのお金の元手で、それを二つに分けてすれば経済的ですし、さらにもう一人のパートナーを見つければ、さらにその50%が獲得できるということになりますから。これを言うのは簡単で、とても単純に言っているようですが、基本的にはこれは正しいと思っています。

今度私どものところとする武満さんの作品についてのコープロのことをお話ししたいと思います。

今回は、三者によるコープロという形になりますので、今、練習が始まりましたが、まずプレミアのときまでにかかる経費は、全部3で割ることになっています。ですからコープロのパートナーは、そのための経費を節減することになり、それぞれの分担は担わなければならないのです。しかし、このような経費を分担するということは、その後に舞台装置や何かをパリや東京やベルリンの間を行ったり来たりさせるような費用よりも、もっと大きい費用を分担できることになります。

私自身は、コープロをとってもよいやり方だと思っています。これは財政的なことだけではなくて、コープロのパートナー同士、お互いがお互いをより豊かにできるという方法であるからです。もちろん、そのための準備は必要です。その前提条件としては、パートナー同士がお互いによく理解をし合わなければならないことですが、とてもよい方法だと私は思っています。

【寺倉】 例えば今のコープロプロダクションですとか、日本への客演のようなものに関しては、それは劇場インテンドント、あるいはマネージング・ディレクターが決めることで、

財団法人オペラ・イン・ベルリンとしては、それを後で承認するという形になるのでしょうか。

【フィアターラー】　ここでとても大切なのは、上演やいろいろの計画やそういうものに対して、どこが影響力をもつかということです。先ほどの組織図でご説明いたしました。この財団、執行委員会のほうですが、これは各オペラハウスのインテンダントとマネージング・ディレクター、合計10人で構成されているものです。ですから、一つのオペラハウスで決定されたことは、そのオペラハウスだけの問題ではなくて、その財団の傘下にあるすべての芸術団体にとってネガティブな影響を与えてはならないということになります。

例えば、外国への客演などが決まりました場合は、そのオペラハウスはベルリンを不在になるわけです。その期間は、残りの二つのオペラハウスがその間を埋めなければいけないということになります。例えば、2006年にベルリンのシュターツカペレ（オーケストラ）がウィーンで1週間の公演をすることになっています。そのちょうど同じ時期に、ベルリン国立歌劇場のほうでバレエのプレミアが行われることになっています。そのときにはオーケストラは、ベルリン・ドイツ・オペラのオーケストラがベルリン国立歌劇場のほうに来て、このバレエのプレミアの公演の伴奏をすることになっています。

このように、ベルリンで何を皆様に提供するかということが一番のプライオリティーとっておりますので、今後、私どもはもっとフレキシブルにいろいろなものに対応していきたい、そしてベルリンでの観客数をとにかく増やすということが、今の大きな目的です。

この私どもの財団法人は、すごく力の強い官僚的なものではないということなんです。この財団法人自体も芸術的な団体の一つということでご理解いただきたいのです。もちろん、その傘下にある全部の芸術団体の、芸術上の連帯的な責任はもちろん財団にあります。そして、財団執行委員会は四週間ごとにあって、同じテーブルについて必ずディスカッションをしています。

ですから、この財団法人という形式は、何か権威のある機関ということではなくて、すべての中でみんなでディスカッションをしていくうちに決めていく体制であるということでご理解いただきたいと思います。ナイーブな言い方かもしれませんが、もちろん人間はみなエゴイストですし、各オペラハウスのインテンダントはそれぞれの自分の興味の利害をもって主張します。しかし、各インテンダントは、財団が共通の利害関係に責任があるということは認識しております。

例えば、一人のインテンドントが目的を持ち、それが到達できないとなると、それは経済的な問題になるわけですね。今までは、もしそういう経済的な損失が出たりすれば、ベルリン州が肩代わりしてくれたわけです。しかし、先ほどもお話ししましたように、今は、財団は既に助成金の額が決まっています。しかも段階的に削減されるという状況にあるわけです。ですから、一つの団体でそういう財政的な問題が出てしまいますと、財団の傘下にある団体全体の問題となってくるわけです。実質的にはほかの芸術団体の助成金が減ってしまうということに、結果的にはなるのです。ですから、お互いがお互いをうまく監視し合うといいますか、お互いに気をつけ合うといいますか、そういうことがとても大切だという状況をご理解いただきたいと思います。この連帯的な責任をとるということがお互いを調整する、とてもいい力になっていると思います。

先ほどの組織図の中の執行委員会の一番上にジェネラル・ディレクターというのがいますが、先ほどの説明でも、かなりこのジェネラル・ディレクターに権限が集まり、一方的な拒否権もあるとか、そういうことはあります。しかしジェネラル・ディレクターというのは各芸術団体にとってどういうことが必要かということとはよくわかって行動すべき人間であると思っています。

ですから、各劇場のインテンドントは、もちろん芸術上のことはまず自分で独立して決定することができますが、その決定事項を、ほかの劇場のインテンドントたちと一緒に話し合う必要があるということなのです。要するに、自由に決定できることを自由意思で放棄するといいますか、とても難しい言い方ですけども、そういうような体制になっているわけです。

この財団は、スタートしたばかりですので、今のところは対立はそれほどありません。しかし、一年後にもう一度皆様方にお話しする機会がありましたら、私自身もこれが理論上のものなのか、ほんとうにこれが血の通ったものなのかということをもっと詳しくお話しできると思います。

【寺倉】 ありがとうございます。ここでまたこの財団の組織図をもう一度見ていただきたいと思います。二つご質問をいただいております。一つは、この図の中で、今、コーディネーターであるフィアターラーさんはどこに属するのか。あともう一つは、今のジェネラル・ディレクターということは、言ってみれば、「ニーベルングの指環」の主人公のヴォータンのような、非常に二律背反した任務を背負わされているわけですが(笑)、各劇場、あるいはバレエ団に関して、インテンドントが芸術面の責任を負い、マネージング・ディ

レクターが財務面の責任を負うということで、これは全く同格の存在で、車の両輪のような形で成り立っているわけですがけれども、このジェネラル・ディレクターは、インテンドラントのような芸術家のサイドに立つ人が望ましいのか、あるいはマネージング・ディレクターのような実務的なものを処理する能力が必要なのか。これは、フィアターラーさん自身がなぜジェネラル・ディレクターをやらないんだという声もあるようで、お答えにくいかもしれませんが、お答えいただければ。

【フィアターラー】 喜んでお答えいたします。この財団が設立されるまでにはほんとうにいろいろな論議が繰り返され、いろいろな論争がありました。全部がそのまま維持されるべきだという意見から、オペラハウスはただの一つだけでいいというような、そして一人だけのジェネラル・インテンドラントがいればいいのかという案とか、そして、芸術部門だけ3人のそれぞれの担当がいればいいのか、いろいろな意見がありました。

一応、ジェネラル・ディレクターと日本語で書いてありますポジションの人は、まだ今のところいません。この財団ができる2日前に、私自身がベルリン州文化長官から問われたのですが、「あなたはこのジェネラル・ディレクターの役職を引き受けていただけませんか」というふうに文化長官から聞かれました。「私はここのジェネラル・ディレクターにはなりたくありません。私は劇場で仕事をしたいのです」と答えました。「ですから、代行とでもいいんですから」というようなことを長官から言われたんですけども、「これはそういう中間的な玉虫色のようなものではないので、イエスかノーかのどちらかになるでしょう」というふうに返事をしました。私自身は、ベルリンのオペラハウスのそれぞれのインテンドラントと、もちろんバレエのほうのマラーホフさんともとてもいい関係にあると思っています。ですから、そのとき私も文化長官に申し上げたのは、「それではまず、とにかく一緒にやってみましょう」ということでお話ししました。そういう意味でプロトコルといますか、「みんなをまとめていくような役割は担いましょう。会議のときに司会を務めるとか、実際に財団経営委員会のほうに執行委員会で決めたことを報告する役目とか、政府のほうに報告する役目とかは私が担いましょう」ということをお答えしました。

そういう意味で、日本語でいうコーディネーターというポスト、役職ができたのですがけれども、一応今のところ8カ月間、これでうまく回っています。文化長官のほうは何人かの人たちに当たりをつけて、既にこのジェネラル・ディレクターの依頼をして回っているようですが、詳しいことは、私どもは聞いておりません。しかし、依頼を受けた人も、このような財団の組織図を見ますと、これはなかなか、非常に難しい役割であること、パー

ソナリティーが必要だということは皆さん思われるようです。でもこれは、芸術家が就任すべきではないということだけは確かです。マネジメントの分野の人が来るべきだと思います。

そういう意味では、マネージング・ディレクターが各オペラハウスにあるわけですから、これにふさわしいという人は既に三人いるんです。ほんとうにこのジェネラル・ディレクターが、マネジメントのすばらしい能力をもった人でしたら、各三つのオペラハウスのマネージング・ディレクターは不要ということにもなり得るのです。

ですから、インテンドントも一人のすごいジェネラル・インテンドントがいれば、それぞれのオペラハウスのインテンドントが要らなくなるのと同じことだと思います。

ほんとうにふさわしい人を見つけるのは、今、とても難しい状況です。ですから、財団の経営委員会のほうの議長でもあります文化長官が、今、探している段階ですが、なかなかそれに適切な人を見つけることは難しいと私も思います。そして、今現在の、私ども財団執行委員会のメンバーとしましては、現在のコンセプトやこの方法に、今のところはとても満足しているのです。ですから、このまま法律をもう1回変えてもらって、ジェネラル・ディレクターのかわりにコーディネーターという役職のままに直してもらえれば、このままで進めるのではないかと思うのです。

【中山】 今のお話、我々、芸術家と一緒にマネジメントの責任を負わなきゃいけない者にとって、非常に切実な話でありまして、先ほどのプレゼンテーションでも見事に数字を駆使して、人を納得させる結論をお出しになったこういう方こそ適任であろうと私は思うわけですが、さはさりながら、三つの劇場と一つのオペラ・カンパニーのインテンドントという、すごい芸術家の塊みたいな方を手玉にとって納得させるためには、「これは芸術的に絶対必要だ」という主張に対して、「いや、そうじゃないんだ」と言えるのは、数字でものを言うしかない。そうすると、芸術に対する評価というものを、どういう尺度でやるのかということは非常に問題になると思うんですね。

先ほどのプレゼンでもありましたように、観客の動員数というのが一番目立つ指標になるわけですが、必ずしも、それが芸術的な高さということには比例しないという矛盾もある。そういうことに関して、ちょっとコメントいただけませんか。

【フィアターラー】 確かにドイツの状況もとてもパラドクスの状況です。とにかく、年間最もすばしかったオペラハウスなどには、大体お客様があまり入らないところ選ばれる傾向があるのですね。オペラの芸術的な進歩とか、さらにオペラを芸術的に進展さ

せるということは、これはほんとうに難しい問題だと思います。先ほどの中山さんのお話にもありましたように、芸術的のところと、財政的のところとといいますか、運営面のことを、オペラの上演に当たってバランスを取っていくというのは、ものすごく難しいところですよ。ですから、あるときにはそれがすごく進歩的になり過ぎたり、ある一定の期間停滞したりとか、いろいろありますが、ほんとうに難しいと思います。進歩にはときには誤った方向での進歩もつきまとうものです。

しかし、私どもの生きているオペラの世界では、オペラという芸術のジャンルでは、そのようなあやまちも計算に入れて進めていかなければいけない芸術形態だと思っています。ですから、ここでそういうこととお話すると、切腹するようなことになりかねないんですけれども（笑）。

【寺倉】 また違う質問をよろしいでしょうか。日本のオペラ・ファンにとって、コーミッシェ・オーパーについての関心も高いようで、幾つかコーミッシェ・オーパーに関するご質問をいただいていますので、それをまとめた形でお願いいたします。

一つは、フェルゼンシュタイン以来の伝統がありますが、観客が減ってしまったということによって、ホモキの時代に新しい劇場理念を変える、イデーを変えるということは、具体的にどういうことなのか。もう一つは、フェルゼンシュタインが提唱したミュージック・テアターというものが、ある意味拡大解釈されてしまって、芸術家の自己満足というか、独善的な演出になってしまったことが、逆にオペラをお客さんから遠ざけてしまったのではないか。それはレジー・テアター（演出重視の劇場）全体が抱える今の問題ではありますけれども、それとホモキ氏の改革には何らかの関連があるのか。

また、国際的な観客動員という意味で、コーミッシェ・オーパーの持っているドイツ語上演という理念を今後変える可能性はあるのか、あるいは守っていくのか。その辺をお願いします。

【フィアターラー】 コーミッシェ・オーパーは、三つのオペラハウスのなかでも一番問題になるところでした。ホモキさんは、2002年からコーミッシェ・オーパーの首席演出家というポストに就任しました。そして、彼が最初にコーミッシェ・オーパーで演出したのが「メリー・ウィドウ」でした。最初に演出した「メリー・ウィドウ」の中で、これは多分彼もちゃんと計算をして、旧東ドイツ（DDR）の時代のものをたくさん取り入れました。私どもベルリン人はもちろんユーモアがないわけではありませんけれども、特に旧東ドイツだった人々は、その演出に対してなかなか受け入れることができず、それが

とても挑発的過ぎるといふふうにとったのです。

コーミッシェ・オーパーの常連客といますか、観客の多くが、ほかの二つのオペラハウスと違うところは、絶対的に旧東ドイツの人たちが観客の一番のメインです。このような、一番最初に行った演出によって、既にホモキ氏はベルリン・コーミッシェ・オーパーの観客から非常に懐疑的に見られてしまったのです。そして、先シーズンの最後にモーツァルトの「後宮からの逃走」の上演がありましたが、これはスペインのビエイトという人の演出で行われました。ビエイトは、オペラを非常にラジカルに演出するので有名な人です。「後宮の逃走」にはいわゆる売春宿のようなものが出てきますが、その売春宿のようなものを非常にリアルに演出したのです。ステージの上にはほんとうに裸の女性が出てきました。テノール歌手も、実際に下着まで脱いでしまってステージに立つというような状況でした。かなり勇気のあるテノール歌手だったと思いますが。そういうことによって観客の人たちに不安感を与えてしまったのだと思います。そういうことで、今、ベルリン・コーミッシェ・オーパーの観客数が非常に低迷しています。コーミッシェ・オーパーはもう一度お客様の信頼を勝ち得る必要があると思います。

それから、ホモキさんの今の方針の一つとして、全部をドイツ語上演しないという傾向もあります。これはまず「ドン・ジョヴァンニ」のとき、やっぱりイタリア語で歌われるべきではないかということでそうなったんです。しかし、そういうことはありましたが、コーミッシェ・オーパーはこれからは必ずドイツ語で上演されるべきです。

【寺倉】 ありがとうございます。今、お話がありましたコーミッシェ・オーパーの「後宮からの誘拐」、カリスト・ビエイトの裸をたくさん出す演出によって、スポンサーも、あれはダイムラー・クライスラーでしたっけね、おりると言い出したというスキャンダルも報道されましたが、今度は新しい財団法人の中に有限会社としてオペラハウスとバレエ団が所属するというので、そういった公的助成以外の私的助成、特に企業の助成を受けやすくなるのか、あるいはそういった助成を財団自体がコーディネートするような可能性はあるのか、その辺についての見通しをお聞かせいただければと思います。

【フィアターラー】 スポンサーの獲得に当たっては、私どもの財団の法的な形態とは全く関係ないと思います。このスポンサーの問題は、オペラそのものがスポンサーにとってのイメージがどうであるか、またはスポンサーをしてもらうプロダクションがどういうイメージをスポンサーに持ってもらおうかということになるからだと思うのです。

オペラにスポンサーをつけるというのは、ベルリンや、ドイツではまだ始まったところ

で、特にベルリンの場合には産業自体がなかなか少ないということと、実際にベルリンに本社を置いている企業が少ないということなのです。現状を申し上げますと、今、三つのオペラハウスの合計で、スポンサーから提供していただいているのは、年間200万ユーロだけです。全部の予算が1億6,000万ユーロかかりますから、その1億6,000万ユーロの中の200万ユーロというのは、たった1.2から1.3%ぐらいの金額にしかなりませんので、そういう意味では、スポンサーからのお金の提供はまだまだ少ない状況です。

これは私の個人的な見解かもしれませんが、スポンサーを得るということが、何か文化を活性化させるための万能薬のように言われることがよくありますが、これに対してはドイツの現在の状況は異なっていると思います。とにかくドイツはまだまだに州、または地方自治体によってそれぞれのオペラハウスが自分たちのプログラムを今のところはきちっとやっつけていける状況にあるということです。ですから、私どものオペラハウスの存続そのものが、スポンサーからのお金がなければできないとか、そういうことにかかわっていない状況だということなんです。

例えばアメリカの例ですと、ボストン交響楽団やシカゴ交響楽団やメトロポリタン歌劇場のように、スポンサーからのお金で経営しているところなどは、ここ数年のスポンサーからの資金の削減により、そのような文化機関が非常に悩んでいるという状況があると思います。ですから私は、ドイツではプライベートのスポンサーを得るために、国の機関が努力しなくて済むような今の状況のままのほうが良いと思っています。

【寺倉】 ありがとうございます。今はお金をどこからもらうかという話でしたけれども、今度はお金を払うという話で、一連の財政上の削減をしなければいけないということによって、一つは座付きの芸術家、これは歌手、合唱団、オーケストラの団員、あるいはバレエ団、そういった人たちの待遇でどういう問題が起こっているのか。あるいは、客演する指揮者、演出家、あるいはソリストの歌手、そういった人たちについて、今までとこれからと何か変わることがあるのでしょうか。

【フィアターラー】 今のご質問と関連することがありますので、もう一つ別なテーマも含めてお話ししたいと思います。

今後、ベルリンの舞台で歌いたい歌手の人たちは、私どもの財団との契約なしには歌うことができません。ですから、この財団の設立によりまして、三つのオペラハウスのそれぞれのゲストの指揮者やゲストの歌手に対しては、それぞれのオペラハウスが個々に契約

を行うのではなく、財団が一括して行いますので、より以上に管理がしやすいと思います。このところの数年の間には、不法なギャラのつり上げのようなこともありましたので、それが全体の予算を脅かすというような状況もありました。ですから、このような一つの財団のもとでコントロールしていくということは、今後の財政上にとってもよいことだと思っています。

今まで、財団になる前は、各劇場で働いているようなスタッフ、被雇用者ですが、その人たちの一つの組合がありますから、それまでは、ドイツ全体が、公務員に関しては、町や州、その人たちと組合とが一緒に話し合って賃金が決められていました。しかし、私たちは財団を設立しまして、このようなシステムからは離れることになりました。というのは、ドイツ全体の組合と、市または州との話し合いではなくて、財団が直接、この財団の組合との交渉になるということなのです。

財団にとりましては、今抱えている具体的な問題で組合と交渉するわけですから、ほんとうに具体的なことで直接話し合えるということになるのです。しかも、私どもの財団はベルリン州によって設立されたものですから、全く危険のない財団ですので、組合員になっている被雇用者たちは、少なくとも今回は2年間の保護期間、必ず2年間はやめさせられない、そういうような規定もありますので、そういう意味で、これは両者にとって非常に利益のある形だと思っています。

政治的には、このオペラハウスのオーケストラの団員をお互いにやりくりしたらどうかということがよく言われるのですが、例えば、こちらのオーケストラのメンバーがほかのところに行って演奏することになりますと、またそこの条件が違うということになったりします。しかし、三つのオペラハウスのオーケストラは、今、この財団の傘下にあるわけです。幸いなことに、三つのオペラハウスのオーケストラのメンバーは、十分な人数がいますので、それなりに、そこのオペラハウスの中だけで十分にやりくりをしていける、ほかのところと交換をしなくてもできるような状態にあります。そういう意味で、一つのオペラハウスのオーケストラの団員が、わざわざその仕事以外にほかのオペラハウスに行って演奏するほどの時間の余裕もまたありません。ですから、それぞれのオペラハウスのオーケストラの団員の数というのは、そういう意味を含めてのマキシマムな人数を決めなければいけないわけです。

このような言い方をしますと、団員の方からはなかなか受け入れ難いと言われることもあります。しかし、今存在するオーケストラのキャパシティー、その能力を十分に生かす

ことが、その芸術を高めることをつながると思っているのです。ですから、今、財団の形式になりましてからは、スタッフの一人一人が今まで以上にたくさんの仕事をしなければいけないという状況になっています。

【寺倉】 ありがとうございます。もう時間もそろそろ限られてきたんですけれども、最後に質問として、これは中山さんとフィアターラーさん、お二方にさせていただきたいんですが、オペラという芸術が21世紀に生き残っていくためには、観客の増大ということがどうしても不可欠な課題だと思います。具体的にはどういったジェネレーションを狙いとして、どのような方策をとり得ると考えていらっしゃるでしょうか。それは具体的なことであっても理念的なことであっても結構なんですけれども、中山さんからよろしいですか。

【中山】 6、7年前まで、二期会のお客様の数、要するに観客動員の席数に対する動員数がかかり減った時期がありました。その当時何が起こっていたかというのを、たまたま詳細にスタディーをする機会を得まして、そこで皆様からいただいているアンケートだとか、実際のオペラの計画がどのようにされているとか、そういった情報を分析したのです。お客さんが入らない理由になっていると思われる仮説をたてて、そうならない対策を打てば、お客様は増えるに違いないと考えて、いろいろな手を打っていった結果として、今は、当時のお客様の倍になっておりますね。お客様は増えました。したがって、お客様の語るちょっとしたアンケートの一行の文章であっても、我々はそれを「参考にする」という目で見れば、学ぶことが多いという経験をしておりまして、その中で一番問題になるのは、どちらかと言うと年配のお客様がいいと思われるオペラは、必ずしも若い人はいいいと思わないという、非常に大きな乖離であります。むしろ退屈だと言われます。ところが、若い人に「ああ、よかった」と思われるオペラをやったとしたら、おそらく年配のお客様は「こんなものにはついていけない」といわれるに決まっております。最近の我々の「ドン・ジョヴァンニ」が、まさに典型的なその例であったわけですが。ただ、こういった試みをするとなしにお客様は増えていかないということも事実でありまして、先ほどフィアターラーさんも言われていましたように、ポジティブな間違いというものは、これをやって初めて、その上を大きく越える企画ができるものだと思っております。プラス、マイナスのご意見をたくさんいただいたことが、次のジェネレーションで必ず生きてくると思っております。さらにお客様を増やす可能性は十分にあると、私は思っております。

【寺倉】 ありがとうございます。それではフィアターラーさん。

【フィアターラー】 やはり、皆様方にほんとうに魅力的だと思っていただくオペラを提供するということが、まず一番大切なことだと思います。しかしながら、オペラハウス、特に公的な機関からの助成金を得ているオペラハウスというものは、リスクも必ず担うべきだと思います。観客の数をより多くする可能性の一つは、よい上演計画をすることです。例えば、新しいオペラを上演計画に入れる場合には、そこに必ずお客様の注目が来るようにするべきだと思うんです。もちろんそれは演出家の名前であったり、オペラのタイトルそのものであったり、もちろん指揮者であったり、いろいろあるとは思いますが。もちろんそのときには、レパトリーのものも上演していますが、プレミアをそこに持ってくることによって、よりそのプレミアが皆様の注目を浴びるような上演計画というものが必要だと思います。「今度、国立歌劇場で「カルメン」をするのだそうだが、これはきっと興味深いものになるだろう」という、注目を浴びるように持っていくことが大切だと思うのです。

それ以外は、観客の数を増やすためには、ほんとうにさまざまな対策を講じなければならぬと思います。青少年のためには教育的な観点からのプログラムが必要だと思います。それからまた、オペラの後援会といいますか、友の会のような形のものも大切にして、オペラのほんとうのファンの方たちが、そのオペラについて話し合えるような相手が見つかるような場も提供していくことが大切だと思います。

私どものベルリン国立歌劇場でこの数年間やっている試みなんですけれども、実際に来ていらっしゃるお客様と直接コンタクトをとるというやり方をしています。ということは、直接といいますのは、ポスターを出したり、チラシをたくさん配るのではなくて、逆にダイレクトメールでお客様に語りかけるという方法もとっています。

先ほども中山さんのほうからもご紹介いただきましたように、今、ベルリンの財団法人オペラ・イン・ベルリンでは、全部の芸術団体が一緒に、一つのマーケティング・コンセプトのもとに進んでいこうとしています。このパンフレットは、ことしの夏ヨーロッパのいろいろなところで行われました音楽祭でも、そこで必ず皆様のお手元に触れるように置かせていただきました。ですから、この数字がいろいろと向こうの音楽雑誌にも取り上げられました。これからはイメージを強く打ち出していくということが大事だと思っておりますので、ベルリンの今のオペラの状況がこんなに多様であるということ、そして常にいろいろなものが上演されているということ、私たちの宣伝の戦略にしていきたいと思っています。もちろん、こうしたこと全部を実現するためには、それぞれの個々の部署の手

作業の仕事がほんとうにたくさんあることは言うまでもありません。これを日本語に訳したものを今回3,000部ぐらい持ってこなかったのが私の失敗でした。

来年の2月には、バレンボイムがベルリンのシュターツカペレで来日しますので、その際にはベルリンのすべてのオペラハウスのインフォメーションを皆様にご提供できると思います。ですから、そのときにはぜひ、プレスの皆様も、来年の2月にはこの財団について詳しく報道していただきたいと思うのです。失礼いたしました。財団についてではありません。ベルリンのオペラハウスについて、多く皆様方に、プレスの皆様にも宣伝の記事を書いていただきたいと思っています。

【寺倉】 ありがとうございます。これは会場からのご意見で、一人の観客として、ベルリンでぜひオペラを見たいと思っているけれども、なかなか日本人がベルリンでオペラを見るということは実現するのは難しい点も多い。例えば、インターネットを通じてチケットを簡単に入手できたり、あるいは安価なホテルをあっせんしてもらえたり、そういったサービスに期待する、という要望も会場から出ていますので、それを一応ご報告しておきます。

本日はこれで終了させていただきます。皆さま、ご清聴ありがとうございました。(拍手)

【司会：武濤】 それでは、きょうのプログラム、これですべて終了いたしました。ほんとにパネリストの方々、長い時間どうもありがとうございました。(拍手)

— 了 —

資料編

基調講演レジュメ

補足資料

シンポジウム資料の日本語表記について

2004年9月11日、翌日のシンポジウムを前に、約3時間にわたってディスカッション・ミーティングが開催された。フィアターラー氏とプロジェクト研究者との間でシンポジウムでの内容を整理し、研究の目的に即して理解を深めるためであったが、あわせて固有名詞に関しても論議が行われた。オペラ財団が、ベルリンで2004年1月に新設されたばかりということもあって、現状に即した形で日本語訳を統一するためである。ドイツにおける各組織や役職名称の意味と社会的背景などをフィアターラー氏に確認しながら、日本との比較を研究者の間で論議し、日本語訳の検討を行った。ここでは、本講義録における日本語表記について、原文と対比させながらその論点と検討結果を整理する。

これらの表記は、本講義録における本文、および付属資料の日本語訳に反映させている。

1. 財団の組織の名称について

財団法人オペラ・イン・ベルリン Stiftung Oper in Berlin

Oper に関しては、役職など他の名称とあわせて、英語読みで統一した。

財団経営委員会 Stiftungsrat

財団執行委員会を監督する役目を担い、7名の構成メンバーからなる。州文化長官、州財務長官、被雇用者代表に加えて、その他4名のメンバーは外部の人間が就任している。現在は、ラジオ・ベルリン・ブランデンブルクのインテンドント、バイエルン州立歌劇場インテンドント、ドレスナー銀行のマネージャー、銀行協会の代表、の4名が就任している。財団設置法によると、外部からの構成メンバーは4年の任期で交代する。メンバーは無給である。

財団執行委員会 Stiftungsvorstand

3つの歌劇場、バレエ団の4つの組織それぞれにインテンドント、およびマネージング・ディレクターが各1名ずつ（計8名）いる。それに加えて、衣装や舞台装置などを扱う舞台総合サービス会社のマネージング・ディレクターが1名と財団執行委員会を統括する役目のジェネラル・ディレクター1名の計10名からなる。実質的な財団運営はこの委員会で行われているため、執行部の意味を込めて財団執行委員会とした。

ジェネラル・ディレクターは、執行委員会を代表する立場であるが、2004年9月12日現在では空席。フィアターラー氏は、コーディネーターの名で、本来ジェネラル・ディレクターが行う役割を務めている。

2. 歌劇場とバレエ団の名称について

ベルリン国立歌劇場 Staatsoper Unter den Linden

宮廷歌劇場として創設され、旧東ドイツ時代は国営の歌劇場で、東西ドイツの再統一後は、ベルリン州に所属する州立歌劇場としての表記が実態に即していた。現在はドイツ国内の他州の劇場と異なり、例外的に連邦政府から間接的な資金が出されている。そのため、本研究プロジェクトでは、今後、あらためてベルリン国立歌劇場という呼称に統一していくこととした。

ベルリン・ドイツ・オペラ Deutsche Oper Berlin

ベルリン・コーミッシェ・オーパー Komische Oper Berlin

これら二つの歌劇場は、日本でこれまで使用されてきた表記を採用した。

ベルリン国立バレエ団 Staatsballet Berlin

ベルリン国立歌劇場と同様の理由で、名称の「シュターツ」は国立と訳した。マネージング・ディレクターには、現在フィアターラー氏が任命されており、約一ヶ月後の就任までは空席となっている。(2004年9月12日現在)

3. 役職名称について

インテンドラント Intendant

ベルリンの各歌劇場とバレエ団の組織においては、それぞれに各一名ずつ置かれている。劇場の主に芸術面をつかさどるトップである。

ベルリン国立歌劇場は、演出家のペーター・ムスバッハ、ベルリン・ドイツ・オペラでは、演出家のキルステン・ハルムス、ベルリン・コーミッシェ・オーパーでは、演出家のアンドレアス・ホモキがインテンドラントにそれぞれ就任している。(2004年9月12日現在)

マネージング・ディレクター Geschäftsführenden Director

財団法人オペラ・イン・ベルリンの組織では、インテンドラントとほぼ同格の位置づけであり、運営実務面のトップでもある。

マネージング・ディレクター Geschäftsführer

ゲシェフトフューラーは、インテンドラントがいない組織において、運営実務を行うトップである。舞台総合サービスは、インテンドラントのセクションがなく、マネージング・ディレクターは、所長の位置づけとなる。

ジェネラル・ディレクター Generaldirektor

ドイツ語読みでは、「ゲネラルディレクター」であるが、その他の役職表記が英語読みであるために英語表記に統一した。

音楽総監督 Generalmusikdirektor (GMD)

ベルリン国立歌劇場は、ダニエル・バレンボイム、ベルリン・ドイツ・オペラは、クリスチャン・ティーレマンが2004年7月に辞任してから空席、ベルリン・コーミッシェ・オーパーは、キリル・ペトレンコがその任についている。

追記： 財団法人オペラ・イン・ベルリンの創設に関して、2004年9月12日の段階でまとめたものである。その後、特に、劇場運営に関わる人事などの点で、目まぐるしく状況が変化していることを付記しておく。今後、その状況については、機会を設けて報告していきたい。

文責 石田麻子

I : ベルリンのオペラ劇場改革

「財団法人オペラ・イン・ベルリン」創設に至る事実と背景

1. 序説

以下の3つの公立オペラ劇場を束ねる財団法人オペラ・イン・ベルリンが、2004年1月に創設された。

- ・ ベルリン国立歌劇場(ウンター・デン・リンデン) Deutsche Staatsoper Berlin
- ・ ベルリン・ドイツ・オペラ Deutsche Oper Berlin
- ・ ベルリン・コーミッシェ・オーパー Komische Oper Berlin

3つのオペラ劇場の歴史について

3つの歌劇場の芸術面および運営面の特徴について

4つの改革案

財団法人オペラ・イン・ベルリンの現状考察

2. ベルリンのオペラ劇場の歴史 (別紙参照)

3. オペラ劇場の概要

a) ベルリン国立歌劇場

ベルリン国立歌劇場はいつの時代も特別な地位を保ってきた。1992年以來、ダニエル・バレンボイムが音楽総監督。

・客席数 1,396 席、客席利用率 80 %、チケット売上げ、演奏旅行収益ともに良好。

b) ベルリン・ドイツ・オペラ

客席数 1,865 席で、ベルリン最大のオペラ劇場。インテンドント、ゲッツ・フリードリッヒが芸術上のスタイルを確立。ウド・ツインマーマンが後継者となったが、運営は不振。2004年9月1日からキルステン・ハルムスがインテンドントに就任。

・収益状況は良好とは言えず、客席利用率は低い。

c) ベルリン・コーミッシェ・オーパー

ヴァルター・フェルゼンシュタインとハリー・クプファーが芸術スタイルを確立。現在のインテンドント兼首席演出家はアンドレアス・ホモキ。客席数 1,270 席。

・集客率低下。チケット売上げも不振。

3つのオペラ劇場の指数：客席利用率、自己収入率、ベルリン市からの助成金。

4. オペラ劇場再生のための改革コンセプト——ベルリンに3つのオペラ劇場は必要か？——政治側から求められるオペラ劇場の運営面、芸術面の改革。

4つの改革案：

a) 劇場の構造改革、シュテルツル（ベルリン州文化長官）案

ベルリン国立歌劇場とベルリン・ドイツ・オペラの合併；500万ユーロの節減

b) ドイツ・オペラハウス会議（DOK）案

3つのオペラ劇場存続；1,220万ユーロの経費節減提案

c) 時代に相応しいベルリンのオペラ劇場のモデル作成案

構成員のうちの3分1にドイツ連邦政府が参加するオペラ財団の設立。インテグレーションが全体を統括。

d) オペラ劇場を文化の一大センターとする案

ベルリン国立歌劇場とコーミッシェ・オーパーの合併と共に「ハンス・アイスラー」音楽大学、ジャンダルメンマルクトのコンサートホール、およびいずれかの劇場を併合して、旧東独国営銀行跡に。ニューヨークのリンカーン・センターと類似のモデルを提案。

5. 「財団法人オペラ・イン・ベルリン」の創設

a) 文化政策上の前提議論

現在の3つのオペラ劇場をそのまま維持することになれば、各オペラ劇場の得る助成金額は減少する。ベルリン市議会は3,360万ユーロの助成金減額を決定。文化長官は「財団法人オペラ・イン・ベルリン」案を表明し、連邦政府に経費の分担を要求。

連邦議会の野党（CDU¹/CSU²とFDP³）はベルリン国立歌劇場のドイツ連邦への移譲を要求。

ドイツ連邦はオペラ劇場運営の助成金として、年間1,680万ユーロを拠出。結果的に、ベルリン市議会が決定した3,360万ユーロの助成金減額は、半額の1,680万ユーロとなる。

¹ Christlich Demokratische Union キリスト教民主同盟。1945年設立。

² Christlich-Soziale Union キリスト教社会同盟。1945年設立、CDUとほぼ主張を同じくする。

³ Freie Demokratische Partei 自由民主党、1948年設立。

b) 「財団法人オペラ・イン・ベルリン」創設モデルの構造

出発点：

助成金削減
共通のマーケティング・コンセプトの欠如
不十分な上演計画の調整
観客数の低迷（年間 700,000 人）
長期の助成金確保は未定

創設モデルの内容：

公法に基づく独立した法人
3つのオペラ劇場の統合
雇用者、スタッフ
毎年助成金を受ける。
ベルリン市は建物の維持費と建設費用を負担する。

5つの団体による構成：オペラ劇場×3、国立バレエ団×1、舞台総合サービス×1

財団執行委員会による運営；ジェネラル・ディレクターの活動には特権が与えられる。

財団執行委員会は財団経営委員会の監督下に置かれる。財団経営委員会は7名の構成員からなる。

c) 財政上の努力点

オペラ劇場が長期的な芸術面、運営面の安定を達成し、維持すること；観客数を現在の年間 70 万人から増加させること。

スタッフ数を 10%（206 のポスト）削減。960 万ユーロの経費節減になる。

収益を 720 万ユーロ増大させる；それによる経費カバー率を 14.9% から 21.1% に上げる；観客数を年間 90 万人に、客席利用率を 65% から 82% に；チケット料金を 8% 値上げする。

6. 展望

巨大プロジェクト「財団法人オペラ・イン・ベルリン」実現への重要な一步はすでに踏み出された。この間に財団経営委員会の委員が議会によって任命され、ヴラジーミル・マラーホフ氏がバレエ部門のインテンダントに 9 月 1 日付けで就任した。現在、以下の 3 つのポジションが空席である。

ジェネラル・ディレクター（拒否権を持つ、総監督）
舞台総合サービスのマネージング・ディレクター
国立バレエ団のマネージング・ディレクター

主要項目のまとめ

助成金の段階的削減

2009年までの助成金額を確保した上で、実行可能な計画を作成
上演計画の調整

地域を越えた共同マーケティングの展開

舞台装置の作業場所統合による効率化

個人の資本参加が可能になる。

ベルリンの各オペラ劇場は定期的に日本で客演している。また、ベルリン・コーミッシェ・オーパーとベルリン国立歌劇場は日本のパートナーと共同制作を行なっている。

ベルリン国立歌劇場（Deutsche Staatsoper Berlin）の歴史

1. イタリア宮廷歌劇場（Italienische Hofoper 1742～1806）時代

1742年12月7日

フリードリヒ2世の依頼により、ゲオルク・ヴェンツェスラウス・フォン・クノーベルスドルフによって建設されたウンター・デン・リンデンのオペラハウスが、カール・ハインリヒ・グラウン作曲の『クレオパトラとシーザー』によりこけら落としを祝った。

1743年10月10日

最終的に完成したオペラハウスで、ヨハン・アドルフ・ハッセ作曲の『ティト帝の慈悲』を上演。

1756年3月27日

グラウン作曲の『メーロペ』の初演が七年戦争勃発前の最後のオペラ上演となる。

1764年12月19日

「フベルトゥスブルクの和約」のあと、『メーロペ』が再演される。すでに亡くなっていたグラウンにかわり、ヨハン・フリードリヒ・アグリコラが指揮した。

1776年初頭

ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルトが最初のホーフカペルマイスターの地位に就任。

1788年1月11日

カール・ゴットハルト・ラングハンスにより改築されたオペラハウスが、ライヒャルト作曲の『アンドロメダ』によって開場した。

2. 王立劇場（Koenigliche Schauspiele 1814～1918）時代

1814年6月18日

宮廷歌劇場とジャンダルメンマルクトにあった国立劇場が「王立劇場」として統合される。最初の総監督にアウグスト・ヴィルヘルム・イフランドが就任。

1815年10月11日

ベートーヴェン作曲の『フィデリオ』を初上演。1814年に死去したイフランドの後任として、カール・グラーフ・フォン・ブリュールがジェネラル・インテendantに任命され、ドイツ語のオペラ上演を継続する。重要な業績として、1816年のカール・フリードリヒ・シンケルの舞台美術による『魔笛』の上演があげられる。

1820年6月6日

かつてナポレオンのホーフカペルマイスターであったガスパレ・スポンティーニが、ベルリンの初代音楽総監督（GMD）として招かれる。

1842年6月11日

宮廷を侮辱したという理由でスポンティーニが解任され、ジャーコモ・マイアベーアとフェリックス・メンデルスゾーン・バルトルディが音楽総監督（GMD）となる。

1843年8月18・19日

リンデンオーパーが全焼するが、すぐに再建がはじまる。

1844年12月7日

カール・フェルディナント・ラングハンスによる新しいオペラハウスが、マイアベーア作曲の『シュレーゲンの野営』で再開場。

1847年10月26日

ワーグナー作曲の『リエンツィ』が作曲家自身の指揮でベルリン初演。

1887年9月1日

ヴェルディ作曲の『アイダ』の上演で、はじめて電気による照明が導入された。

1898年11月1日

ワインガルトナーの後任として、リヒャルト・シュトラウスが第1カペルマイスターに就任(1908年からは音楽総監督)。

1906年10月9日

エンリコ・カルーソーが『リゴレット』のマントヴァ公で初出演。彼は一晩あたり1万から1万2000金マルクを受け取った。1907年にはモンテ・カルロの領主劇場がフョードル・シャリアピンを擁してリンデンオーパーに客演。1908年にはペテルブルクの歌劇場がアンナ・パブロワの『ジゼル』の公演を行なった。

3. ウンター・デン・リンデン国立歌劇場 (Staatsoper Unter den Linden 1918~1945) 時代

1918年11月14日

第1次世界大戦が終わり、リンデンオーパーが『ニュルンベルクのマイスタージンガー』で再開場。インテンドントはマックス・フォン・シリングス¹。1923年からは音楽総監督(GMD)エーリヒ・クライバー²のもと、首尾一貫して革新的な上演予定が組まれた。

1924年12月14日

アルバン・ベルク作曲の『ヴォツェック』が、作曲家臨席のもとクライバーの指揮で世界初演。

1926年5月~1928年4月

オペラハウスの全面的な改築が行なわれ、下方舞台、側面舞台、回り舞台を備える。新しいインテンドントにハインツ・ティーチェン³。

1930年5月5日

ダリウス・ミヨー作曲『クリストファー・コロンブス』世界初演。

1934年1月18日

ヒトラーの政権掌握により、リンデンオーパーはプロイセン州首相ヘルマン・ゲーリンクの管轄となる。アンサンブルに所属していたすべてのユダヤ人が劇場を去る。シュターツカペルマイスターにローベルト・ヘーガー、ヨハネス・シューラー、ヘルベルト・フォン・カラヤン。

¹ 1868~1933、作曲家、指揮者。

² 1890~1956、指揮者。1934年にドイツを離れ、テアトル・コロンの首席指揮者に就任。1954年に、ベルリン国立歌劇場に復帰。息子は、指揮者のカルロス・クライバー(1930~2004)。

³ 1881~1967、指揮者、演出家。バイロイト音楽祭の芸術監督やハンブルク州立歌劇場の総監督を務めた。

1942年12月7日

1941年4月に爆撃で焼失した劇場の再開場公演。ヴィルヘルム・フルトヴェングラーの指揮で『ニュルンベルクのマイスタージンガー』が上演された。

1944年8月31日

「総力戦」の掛け声のなかリンデンオーパーは閉鎖される。劇場のメンバーは軍需工場へ動員された。

1945年2月3日

劇場が空爆の直撃弾を受ける。

4. ベルリン国立歌劇場 (Deutsche Staatsoper Berlin 1945～) 時代

1945年6月24日

ヒトラーのドイツが降伏後、ベルリン国立歌劇場の最初のインテンドラントにエルンスト・レガール⁴が就任。フリードリヒシュトラッセ駅そばのアドミラルパラストを臨時の上演会場として活動。

1951年3月17日

パウル・デッサウ作曲『ルクスの審問』世界初演。

1952年6月17日

リンデンオーパー再建の礎石が置かれる。

1955年9月4日

フランツ・コンヴィチユニー⁵指揮の『ニュルンベルクのマイスタージンガー』によって、ウンター・デン・リンデンのオペラハウスの再開場が祝われる。新しいインテンドラントとしてマックス・ブルクハルト (1954年9月まで)。

1963年1月7日

ハンス・ピシュナー⁶が新しいインテンドラントに任命される。通常の上演に加えて、客演やコンサート活動も強化された。

1973年2月24日

ショスタコーヴィチ作曲『カテリーナ・イズマイロヴァ』のベルリン初演。

1973年3月～4月

パリのエリゼ宮劇場へ、5つのオペラと2つのコンサート・プログラムを携えて、最大規模の外国客演を実現。

1977年1月6日～2月7日

日本へ客演。モーツァルトのオペラとシンフォニーコンサート。*日本公演。別表参照。

⁴ 演劇出身、演出家。

⁵ 1901～1962、指揮者。1955年から1962年まで音楽監督在任。息子は、演出家ペーター・コンヴィチユニー。

⁶ チェンバロ奏者として活躍、ベルリン放送局音楽局長、文化省音楽部長を歴任。インテンドラントには、1963年から1984年まで在任。

1979年11月24日

パウル・デッサウの最後のオペラ『レオンスとレーナ』世界初演。演出：ルート・ベルクハウス、指揮：オトマール・スウィトナー。

* 1980年 日本公演。別表参照。

* 1983年 日本公演。別表参照。

1984年5月21日

ピシュナーの後任として、ギュンター・リムクスが1984/1985年のシーズンからのインテンダントに任命される。

1986年1月2日～11月14日

徹底的な改築作業のため、オペラハウスを閉館。

1986年11月15日

ウェーバーの『オイリアンテ』で再開場を祝う。

* 1987年 日本公演。別表参照。

* 1990年 日本公演。別表参照。

1991年6月25日

ダニエル・バレンボイムが芸術監督および音楽総監督（GMD）に指名される。インテンダントにはゲオルク・クワンダー。

1991年9月2日

クワンダーがギュンター・リムクスより業務を引き継ぐ。

1992年8月29日

ヴァルトビューネで第2次世界大戦後はじめてのオペラとして、バレンボイムの指揮で『魔笛』を上演。2万人収容の野外会場が満員札止めとなる。

1992/1993年のシーズン

国立歌劇場 250周年の記念シーズン。

1992年10月4日

カール・ハインリヒ・グラウンの『クレオパトラとシーザー』を新演出上演。1742年12月7日に宮廷歌劇場がこのオペラによって柿落としをした。

1993年10月15・16日

サー・ゲオルク・ショルティが1947年以来はじめて、シュターツカペレ・ベルリンを指揮。

1995年9月17日～30日

南アメリカへ、シュターツカペレが初めての客演。リオ・デ・ジャネイロ、サン・パウロ、ロザリオ、ブエノス・アイレスを回った。

1996年3月31日～4月8日

第1回の「フェストターゲ」が催される。このフェスティバルは毎年イースターの時期に、祝祭的オペラ上演と最上のコンサートを提供するものである。

1997年11月5日～27日

体制が変更されてから、最初の大規模な日本客演。東京と横浜で『魔笛』、『ワルキューレ』、『ヴォツェック』、演奏会形式の『パルジファル』、およびコンサートが上演された。

*この日本公演については、別表参照。

2001年2月5日～23日

バレエの中国客演。上海、広州、北京で『白鳥の湖』を上演。

2002年1月2日～2月15日

日本客演。バレンボイムの指揮で『ニーベルングの指環』を横浜と東京で上演。

*この日本公演については、別表参照。

2002年3月23日～4月28日

「フェストターゲ2002」で、ワーグナーの主要な10作品すべてを、バレンボイムの指揮で2クルス上演。

2002年8月1日

ペーター・ムスバッハ⁷がインテンダントおよび芸術監督に、ヴラジーミル・マラーホフがバレエ監督に就任。

2004年1月1日

国立歌劇場が「財団法人オペラ・イン・ベルリン」の一部門となる。

(以上、*日本公演記録、脚注はオペラ研究所編)

⁷ 1949～、演出家。

ベルリン・ドイツ・オペラ (Deutsche Oper Berlin) の歴史

1907年7月12日

市民団体「大ベルリン・オペラ協会」がリヒャルト・ワーグナー劇場の構想を発案する。

1911年1月26日

「ドイツ・オペラ運営株式会社」設立。

1911年5月30日

ビスマルク通りにオペラハウス建設の認可がおりる。建設費用としてシャルロッテンブルク市が300万マルクを負担。

1911年6月14日

ゲオルク・ハルトマンをインテンダントに任命。

1911年6月28日

「ドイツ・オペラ運営株式会社」によるオペラハウスの賃貸額が、年額25万マルクと決定される。

1911年11月7日

ドイツ・オペラが『フィデリオ』で開場¹。

1919年1月28日～4月12日

エネルギーを節約する目的により、オペラ上演は3時間を超えてはならないという措置がとられる。ワーグナーのすべての作品は短縮を余儀なくされた。

1920年5月30日

給与支払を保障するために、シャルロッテンブルク市が40万マルクの一時補助金の支出を承認。

1922年10月27日～11月1日

破局的な財政状態に対して、オーケストラがストライキ。

1922年12月15日

インテンダントのハルトマンが取締役会により休職となる。

1923年8月15日

レオ・ブレッヒ²が音楽総監督 (GMD) として招かれる。ブレッヒの俸給は取締役会理事長の負担。

1923年8月26日

ブレッヒの指揮で『ニュルンベルクのマイスタージンガー』が上演され、1923/1924年のシーズンが開幕。

¹ インテンダント、ゲオルグ・ハルトマンによる演出。

² 1871~1958、指揮者。作曲家としても活動。ウィーン・フォルクスオーパーなどの芸術監督を歴任。

1924年4月2日

取締役会がブレッヒの同意を得ずに管理部長のグルーダー・グントラムを解任したことから、ブレッヒが辞任。

1924年6月

オペラハウスが支払い不能となる。市当局は舞台道具とオペラハウスの備品のすべてを差し押さえる。

1924年12月24日

「ドイツ・オペラ運営株式会社」が破産申請。

1925年2月17日

ドイツ・オペラはベルリン市に引き取られ、「市立オペラ」に改称する。

1925年5月2日

ハインツ・ティーチェン³がインテンダントに任命され、ブルーノ・ワルター⁴が音楽総監督(GMD)となる。

1925年9月18日

ワルターの指揮による『ニュルンベルクのマイスタージンガー』で新開場。

1926年9月15日

ティーチェンがプロイセンのジェネラル・インテンダントに任命される。

1929年3月19日

ワルターが辞任。ティーチェンによって芸術的自由が制限されたことが理由とみられる。

1931年5月16日

カール・エーベルト⁵が1931/1932年のシーズンからのインテンダントに任命される。

1933年3月12日

エーベルトがナチス当局により解任される。

1934年3月27日

市立オペラが、ヨーゼフ・ゲッベルスが率いる宣伝省の管轄となる。再び「ドイツ・オペラ」と改称され、ヴィルヘルム・ローデ⁶がインテンダントとなる。

1934年9月14日

アドルフ・ヒトラーとゲッベルス臨席のもと、『タンホイザー』で再開場。

³ 1881~1967、指揮者、演出家。パイロイト音楽祭の芸術監督やハンブルク州立歌劇場の総監督を務めた。

⁴ 1876~1962、指揮者。ヨーロッパ各地の主要歌劇場で指揮した後、アメリカに移住、多くのレコーディングを残している。

⁵ 1987~1980、演出家。ナチス支配下となったドイツを離れてから、テアトル・コロム、グライントボーン音楽祭などで活躍。

⁶ 1887~1959、バリトン歌手。

1935年夏

オペラハウスが改装され、「総統の7ロージェ」が設けられた。

1943年11月22・23日

オペラハウスが空襲で徹底的に破壊される。

1945年7月2日

ミヒャエル・ボーネン⁸のリーダーシップにより、市立オペラがカント通りのテアター・デス・ヴェステンズ（西部劇場）において、活動を再開する。7月15日にはバレエの夕べを催し、9月2日には『フィデリオ』を上演。

1948年8月5日

元プロイセンのジェネラル・インテンダントのハインツ・ティーチェンが再び市立オペラのインテンダントに就任。

1949/1950年のシーズン

フェレンツ・フリッチャイ⁹が音楽総監督（GMD）に任命される。

1952年10月25日

フリッチャイが市立オペラの職員との意見の相違により、音楽総監督の職責を終了する。

1954年8月1日

カール・エーベルトが市立オペラのインテンダントに就任。彼は1931年5月16日～1933年3月12日にもインテンダントを務めていた。

1957年8月

ビスマルク通りにオペラハウスを再建する工事がはじまる。新オペラハウスの設計はフリッツ・ボルネマンが担当。

1960年12月20日

ベルリン市政府が市立オペラを「ベルリン・ドイツ・オペラ（Deutsche Oper Berlin）」と改称することを決定。

1961年8月1日

グスタフ・ルドルフ・ゼルナー¹⁰がベルリン・ドイツ・オペラのジェネラル・インテンダントに就任。

1961年8月13日

「ベルリンの壁」建設はじまる。

1961年9月24日

ビスマルク通りのオペラハウスが『ドン・ジョヴァンニ』で開場。指揮：フリッチャイ、出演：ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ、ヨーゼフ・グラインドル、ワルター・ベリーほか。

⁷ 栈敷席。

⁸ 1887～1965、バス・バリトン歌手。1945から1947年までインテンダントを務めた。

⁹ 1914～1963、ハンガリー出身の指揮者。ベルリン市立オペラ、RIASの音楽監督、バイエルン州立歌劇場の音楽監督を務めた。

¹⁰ 1905～1990、演出家。ベルリン・ドイツ・オペラの初代インテンダント。1961年から1972年まで在任。第1回～3回ベルリン・ドイツ・オペラの日本公演で演出作品が上演された。

* 1963年 第1回ベルリン・ドイツ・オペラ日本公演。別表参照。

1965年9月1日～1975年7月

ロリン・マゼール¹¹が音楽総監督（GMD）。

* 1966年 第2回ベルリン・ドイツ・オペラ日本公演。別表参照。

* 1970年 第3回ベルリン・ドイツ・オペラ日本公演。別表参照。

1972年8月1日

エゴン・ゼーフェルナー¹²がゼルナーの後任としてジェネラル・インテンダントに就任。

1976年8月1日

ジークフリート・パルム¹³がジェネラル・インテンダントに就任。

1978年12月14日

ダニエル・バレンボイムがベルリンではじめてオペラを指揮（『フィガロの結婚』）。

1981年8月1日

ゲッツ・フリードリヒ¹⁴がジェネラル・インテンダントに就任し、彼はヘスス・ロペス・コボス¹⁵を音楽総監督（GMD）に任命。

* 1987年 ベルリン・ドイツ・オペラ日本公演。別表参照。

* 1993年 ベルリン・ドイツ・オペラ日本公演。別表参照。

* 1998年 ベルリン・ドイツ・オペラ日本公演。別表参照。

2000年12月12日

フリードリヒ死去。事務局長のアンドレ・シュミッツが暫定的にインテンダント業務を引き継ぐ。

2001年8月1日

ウド・ツィンマーマン¹⁶がジェネラル・インテンダントに就任。契約を満了することなく、2003年7月にその座を去る。

2003/2004年のシーズン

芸術監督代理としてハインツ＝ディーター・ゼンセ。ウィーン国立歌劇場監督のイオアン・ホーレンダーが相談役を引き受ける。

¹¹ 1930～、指揮者。ベルリン・ドイツ・オペラの他に、ウィーン国立歌劇場の総監督なども務めた。

¹² 1912～1997、ジャーナリスト出身。インテンダントには、1972年から1976年まで在任。1976年からはウィーン国立歌劇場のインテンダントに就任。

¹³ チェリスト。ケルン音楽院のディレクターも務めた。1976年から1981年まで在任。

¹⁴ 演出家。1981年から2000年まで在任。

¹⁵ 1940年スペイン生まれ、指揮者。1981年から1990年のシーズン終了まで音楽総監督在任。

¹⁶ 1943～、作曲家。

2004年1月1日

ベルリン・ドイツ・オペラが「財団法人オペラ・イン・ベルリン」の一部門となる。

2004年5月

音楽総監督（GMD）であるクリスティアン・ティーレマン¹⁷が、座付き音楽家の報酬をめぐる財政的な意見の相違から、辞任を申し出る。2004年7月に契約を解除。

2004年9月1日

キルステン・ハルムス¹⁸がベルリン・ドイツ・オペラのインテンダントに就任。

（以上、*日本公演記録、脚注はオペラ研究所編）

¹⁷ 1959～、指揮者。

¹⁸ 演出家。任期は2011年まで。彼女は、1995～2003まで、キールオペラ劇場でインテンダントを務めていた。

ベルリン・コーミッシェ・オーパー（Komische Oper Berlin）の歴史

1946年

戦災で破壊されたメトロポール劇場の再建がはじまる。

1947年6月5日

ワルター・フェルゼンシュタイン¹が新しい劇場コーミッシェ・オーパーの認可を受ける。

1947年12月23日

コーミッシェ・オーパーが『こうもり』（演出：フェルゼンシュタイン）で開場。

1959年9月15日

ゲッツ・フリードリヒがコーミッシェ・オーパーで初演出（『ボエーム』）。

1965年1月2日

コーミッシェ・オーパーの改築工事がはじまる。

1966年8月29日

コーミッシェ・オーパーに新たにタンツテアター部門が設けられる。
指導にはトム・シリングとオリガ・レペシンスカヤがたった。

1966年12月4日

『ドン・ジョヴァンニ』によりコーミッシェ・オーパーが再開場。

1966年12月28日

トム・シリング振付による最初のバレエ公演として、ヴェルナー・エック作曲の『アブラクサス』が作曲家自身の指揮で上演される。

1967年11月7日

ジークフリート・マットゥス作曲『最後の一発』世界初演（演出：フリードリヒ）。

1975年10月8日

ワルター・フェルゼンシュタイン死去（享年75）。

1976年8月1日

ヨアヒム・ヘルツ²がコーミッシェ・オーパーのインテンドントおよび主席演出家に就任。

1977年4月30日

ヘルツが就任して最初の演出、クルト・ヴァイル作曲の『マハゴニー市の興亡』を上演。

1981年2月1日

コーミッシェ・オーパーが新体制となる。インテンドント：ヴェルナー・ラクヴィッツ、主席演出家：ハリー・クプファー³、主席指揮者：ロルフ・ロイター。

¹ オーストリア出身の演出家、1901~1975。

² 1924~、演出家。

³ 1935~、演出家。

1981年10月3日

クプファーが就任して最初の演出、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』を上演。

1983年1月15日

アリベルト・ライマン作曲『リア王』世界初演（演出：クプファー）。

1986年

客席を改装し、記念物を保護する措置をとる。

*1991年 日本公演、別表参照。

*1994年日本公演、別表参照。

1994年1月1日

アルベルト・コスト⁴がインテンドント、ヤコフ・クライツベルク⁵が主席指揮者に就任。

1994年8月1日

ヤン・リンケンスが主席振付家に、マーク・ヨンカースがタンツテアターの監督に就任。

1996年3月15日

アンドレアス・ホモキ⁶がコーミッシェ・オーパーで初演出（『ファルスタッフ』指揮：クライツベルク）。

*1998年 日本公演、別表参照。

2001年8月1日

ホモキが主席演出家に、キリル・ペトレンコが音楽総監督（GMD）に就任。

2003/2004 シーズン

主席演出家アンドレアス・ホモキが、アルベルト・コストの代理としてインテンドント業務も引き受ける。

2003年11月に、ヴィリー・デッカー演出『イエヌーフア』がベルリン・コーミッシェ・オーパーと二期会との共同制作によって上演された。日本では、2004年12月に東京で上演予定。

2004年1月1日

ベルリン・コーミッシェ・オーパーが「財団法人オペラ・イン・ベルリン」の一部門となる。

2004年9月1日

ホモキがコーミッシェ・オーパーのインテンドントに就任。

（以上、*日本公演記録、脚注はオペラ研究所編）

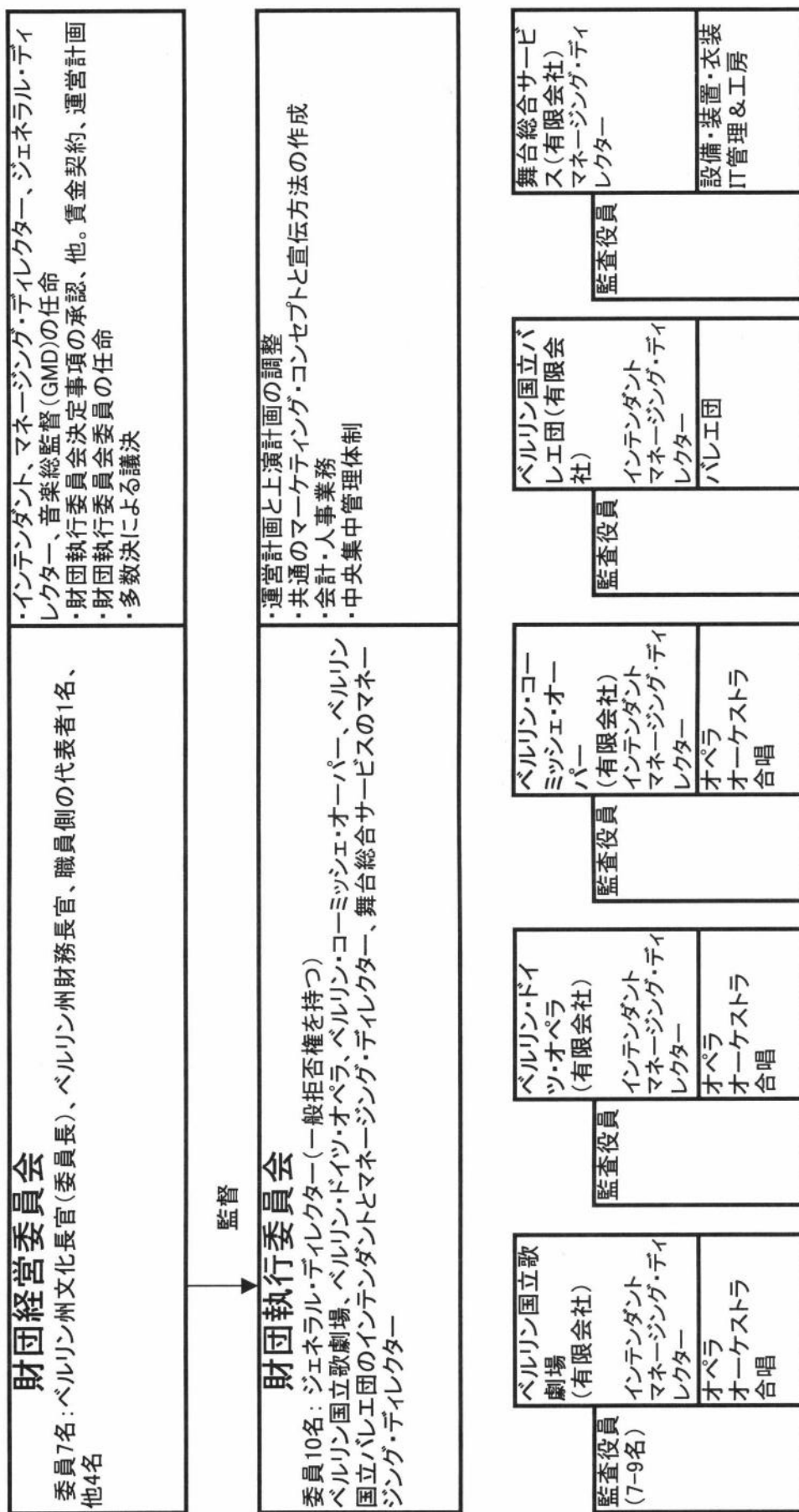
⁴ 1947~、ケルン市立歌劇場で、舞台監督からキャリアをスタートし、芸術部長、1991年からは芸術監督を務めた。

⁵ 1959~、1997年から音楽総監督に就任。

⁶ 1960~、演出家。

V.「財団法人オペラ・イン・ベルリン」の創設

「財団法人オペラ・イン・ベルリン」創設モデル



「財団法人オペラ・イン・ベルリン」に関する法律

2003年12月17日

議会にて以下の法案が可決された。

第1条

設立および法律

「財団法人オペラ・イン・ベルリン」の名で、公的権利を持つ州直属の財団法人が、ベルリンを本拠地に設立される。本財団は、本法の発効をもって成立する。

第2条

財団の目的

- (1) 財団の目的は、芸術および文化、とくにオペラ・アンサンブルを持ち、レパートリー上演を行なってきた歌劇場およびバレエ団への助成である。これは、とくにベルリン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン・コーミッシェ・オーパーで行なわれるオペラ、オペレッタ、バレエの上演およびコンサートにおいて実施される。自らの、また他団体の主催によって行なわれていたそれらの経営を、本財団またはこの子会社は、第10条の意味において引き継ぐ。
- (2) 財団は、ベルリン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン・コーミッシェ・オーパーの歌劇場メンバーならびにそれらに所属するサービス・管理業務の代表を引き継ぐ。
- (3) 財団は、引き渡し規定の第3章の意味において、直接的かつ独占的に、公益の目的を追求する。

第3条

財団組織；各団体の管理

- (1) 財団は、芸術的および経済的に独立した各団体に分けられ、それぞれをインテندانツ (Intendant) およびマネージング・ディレクター¹ (kaufmännischen Geschäftsführer) によって管理される。芸術に関係しない業務のためには、舞台総合サービス (GmbH) が設置され、独自のマネージング・ディレクターによって管理される。
- (2) 個々の芸術団体の演目および上演を芸術的に具体化することは、各インテندانツの責務とする。その際それは、各団体の経営のために立案された予算案に沿うものとする。
- (3) 芸術団体とは、ベルリン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン・コーミッシェ・オーパー、および国立バレエ団である。

¹ フィアターラー氏の資料では、geschäftsführende Direktor となっており、ここでは、マネージング・ディレクターとした。

第4条

財団の資産

- (1) ベルリン州が、非法人団体ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン国立歌劇場、ベルリン・コーミッシェ・オーパーのために所有していた動産、および、オペラ、コンサート、バレエの経営のために所有していた、またはそれによって生じた権利と契約は、本法の発効をもって、ベルリン州から本財団に引き継がれる。
- (2) ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン国立歌劇場、ベルリン・コーミッシェ・オーパーの各オペラハウスが使用していた所有物、および、その施設に設置されている不動産は「財団法人オペラ・イン・ベルリン」に引き継がれる。不動産の売却または抵当貸しは、州政府の承認を要する。
- (3) 引き継がれた土地に関するその他の具体的な土地取引には、州政府財務局の承認を要する。
- (4) 財団はその任務を果たすために、ベルリン州より年ごとに上演と施設維持のための助成を受ける。年ごとの助成金は、ベルリン州と財団が結ぶ5年ごとの契約（議会の承認を要する）によって決定される。投資的な性質の施設維持費ならびに施設への投資は、動かし得る資金に応じて、州の責任において行なう。
- (5) 財団の資金は、財団の目的のためのみに使われなければならない。いかなる人も財団の目的に適わない用途への出費、あるいは過度な高報酬によって利益を得てはならない。
- (6) 財団はこれに加えて、第三者から助成金、贈与、寄付（金銭的あるいは物的寄付）、遺贈、基金を受け取ることができる。これらの資金は、寄付者の寄付金用途の希望を厳格に尊重し、財団目的の枠内において使用されなければならない。また第三者からの寄付は、第三者によって決定された名前を冠する、財団任務の枠内で用途の決められた非独立の基金または特別基金を、その寄付金で設立するという条件付きで、受け取ることもできる。

第5条

財団機関

財団機関は、財団執行委員会および財団経営委員会とする。

第6条

財団執行委員会

- (1) 財団執行委員会は、議長を務めるジェネラル・ディレクター（Generaldirektor）、インテンダント、各芸術団体のマネージング・ディレクター、舞台総合サービス（GmbH）のマネージング・ディレクターによって構成される。
- (2) 財団執行委員会の構成員は、名誉職としてまた無報酬で、この任務を行なう。
- (3) ジェネラル・ディレクターは、財団の業務を統率し、内部においてまた外部において財団の代表を務める。ジェネラル・ディレクターは、本法、規約、および財団執行委員会

の決定の枠内で、必要な指示および処置を行ない、この目的のために第3条第2項に従い、各団体の管理者に対してインテンダントの芸術的責任範囲を保持しつつ指令権限を有する。

(4) 財団執行委員会は、各芸術団体の活動のために、実際のなまた組織に必要な諸条件について必要な決定を行ない、さらに共同の広報活動とマーケティングを組織し、あらゆる観点から、相乗効果の可能性の向上を目指して努力する。執行委員会は各団体の経営を監督する。

(5) 財団執行委員会はとくに以下の件について、正式な決議によって決定する：

1. 予算案の提出と可決、
2. 第4条第3項に従った、ベルリン州との契約締結、
3. 各団体の設備と業務に関する全体的な方針の公示、
4. 賃金契約、勤務および営業協定の締結、
5. 共通のマーケティング・コンセプトの作成、
6. 価値の高い資産の売却、
7. 財団子会社の株式の売却、
8. 第4条第2項に従った、土地の抵当貸し。

(6) 財団執行委員会は、構成員による多数決によって決定を行なう。ジェネラル・ディレクターは、決定に対する拒否権を有する。財団執行委員会の決定で、第5項に従いジェネラル・ディレクターによって提出された決定案が否決されたときには、ジェネラル・ディレクターが拒否権を宣言した場合、財団執行委員会の否決に関わらず、これを決定とみなす。この場合、財団執行委員会の構成員のうち少なくとも2名の提案があれば、財団経営委員会による議決が行なわれる。財団に全体として関わる芸術的案件については、インテンダントおよびジェネラル・ディレクターのみが投票権を有する。

第7条

財団経営委員会

(1) 財団経営委員会は7名の構成員からなる。

(2) 財団経営委員会は、議長を務める州政府の文化長官、州政府の財務長官、他、財団に財政的また文化的見地から助言を与え、監督するにふさわしい5名の構成員からなる。州政府の各担当官は、それぞれの次官に代理を務めさせることができる。

(3) 他5名の構成員のうち1人とその代理は、財団とその各団体に勤務する職員の代表との協議のもとに任命されなければならない。他の4名は、州政府の推薦にもとづいてベルリン州議会によって選出され、州政府文化局により4年の任期で任命される。この4名は解任することができる。細則は規約に定められる。

(4) 財団経営委員会の構成員は、名誉職としてまた無報酬で、この任務を行なう。委員会の構成員は、ベルリン州当局において有効な規定の枠内で、交通費および旅費を請求する権利を持つ。

(5) 財団経営委員会は、財団経営委員会議長の推薦にもとづいて、ジェネラル・ディレクター、インテンダント、各団体のマネージング・ディレクター、および音楽監督（GMD Generalmusikdirektor ゲネラルムジークディレクター）を任命する。インテンダントは、それぞれの劇場で従事する音楽監督の推薦権を持つ。細則は規約に定められる。財団経営委員会は、執行委員会の活動を監督し、第6条第6項第2文・第3文に相当する場合には、指示を与えることができる。その際、第3条第2項に従い、インテンダントの芸術的な具体化の自由は、侵害されてはならない。

(6) 以下の財団執行委員会の決定は、財団経営委員会の認可を要する：

1. 予算案の可決、
2. 賃金契約、勤務および営業協定の締結、
3. 価値の高い財団の資産の売却、
4. 財団子会社の株式の売却、
5. 第4条第2項に従った、土地の抵当貸し。

(7) 財団経営委員会は、構成員の多数決によって決定を行なう。同票の場合には、議長の票を決定票とする。予算案の認可に関する議決、第10条第2項に従った決定ならびに土地の抵当貸しに関する決定の際には、議長および州政府の財務長官を否決することはできない。同様に、ジェネラル・ディレクターの任命の際には、議長を否決することはできない。

(8) 議長は、構成員に対してまた第三者に対して、財団経営委員会の代表を務める。

第8条

財団職員の配備

(1) 財団は、予算案に従って、その任務を果たすために必要とされる人員を雇用する。財団は、ジェネラル・ディレクター、インテンダント、各芸術団体のマネージング・ディレクター、舞台総合サービスのマネージング・ディレクターを専任の職員として雇用する。

(2) ジェネラル・ディレクターは、職員代表機関法第80条第3項（1994年7月14日版、GVBI. 337 ページ、1995年版、24 ページ、最後に同法第7条によって2003年12月9日に変更された、GVBI. 589 ページ、それぞれ現行の版より）の意味において、職員の立場であり、職員の経済的立場であり、権限を持つ機関である。財団経営委員会は、財団執行委員会構成員にとって、職員の立場である。ジェネラル・ディレクターおよび財団経営委員会は、その権限を委任することができる。細則は規約に定められる。

第9条

雇用関係の引き継ぎ

(1) 本法の発効とともに、第2条第2項で記された州機関の被雇用者の雇用関係および職員養成関係は、すべての権利と義務とともに、財団に引き継がれる。現存する雇用関係の権利と義務は、本法の発効後2年経過する前に被雇用者の不利益となるように変更されて

はならないという条件で、民法第 613a 条第 1 項第 2 文から第 4 文が、これに適用される。

(2) 財団執行委員会における被雇用者の勤務は、就業時間に遅刻・欠席の際において、減給の理由に当たらない。

(3) 財団は、非芸術職員に関して、連邦および諸州の厚生年金(VBL)への加入を申請し、ここで保証される被雇用者を、結ばれるべき加入協定に従って、VBL の規約の定める範囲内においてさらに保証すること、あるいは、それと同等の他の追加保証を提供することとする。芸術職員に関しては、財団は、ドイツ舞台年金およびドイツ文化オーケストラ年金に申請を行ない、被強制保険者に対する保証を、賃金協約およびドイツ舞台年金とドイツ文化オーケストラ年金の規約に従って、さらに行なうこととする。

第 10 条

子会社設立の権限

(1) 財団目的の達成のために、とくに各オペラハウスの経営のために、財団は、私立の法人を設立する権限、あるいは私立の法人に出資する権限を持つ。

(2) 財団は、第 1 項の意味において、各芸術団体をそれぞれの会社に委託することができる。その際、主として公益的な有限会社の方式が選択されるべきである。舞台総合サービス (G m b H) は、収益を上げることを目的として競争に参加する会社に、委託することができる。設立に関する決定ならびに会社の規約は、財団経営委員会の認可を要する。子会社については、州雇用均等法のそれぞれ現行の版における規定を適用し、女性保護のための措置を定めなければならない。

(3) 財団がこの権限を使った場合、設立された会社は、財団の各団体の代理を務める。財団と各会社の法的関係は、財団の任務の遂行、各団体の任務と経営に関する規定の有効性、ならびに、財団執行委員会と財団経営委員会の権限の保持が保障されるように、整えられなければならない。各会社は、監査役を設けることができる。その監査役には、規約において明文をもって認められた範囲内で、財団経営委員会と財団執行委員会の個々の監督権限が委託される。

(4) 財団が、本法によってあるいは本法にもとづいて、ベルリン州より認められた、あるいは使用権を譲渡された権利および物品は、財団経営委員会の承認により、その目的にそった使用のために各会社に委譲あるいは譲渡することができる。これは、現行の法的な規定、賃金に関する規定、労働契約に関する規定に関わらず、第 9 条に記された雇用関係および職員養成関係にも当てはまる。

(5) 各会社は、常に、委託された任務を果たすことが可能なだけの資本を有していなければならない。財団は、各会社の資本金の少なくとも 51 パーセントの出資分を持たなければならない。

(6) 財団は、ベルリン州から引き継いだ従業員の雇用者である。

(7) 会計検査院の検査権は、州財政法第 104 条第 1 項第 3 番(1995 年 11 月 20 日版、GVBl.

805 ページ、1996 年 118 ページ、最後に同法第 VI 条によって 2003 年 2 月 10 日に変更された、GVBI. 62 ページ) に従って、保障されなければならない。

第 11 条

規約

財団執行委員会は、財団経営委員会との協力のもとに、財団の組織と運営を規定するための規約を提出する。その規約は、監督官庁による認可をもって発効する。規約は、とくに以下に挙げる項目についての規定を含むものである。

1. ジェネラル・ディレクターの法律行為および職務上の代行、
2. 財団執行委員会の構成員および各団体の長の代理、
3. 財団執行委員会および財団経営委員会の召喚、会議の頻度、手続き、
4. 各団体と財団との間の、また各団体内での管轄および任務の割り振り、
5. 財団の業務および運営の進行についての一般的規則、
6. 現行の管理当局の個々の業務に対する業務執行権限を、各団体の長に引き継ぐこと、
7. インテンダントおよびジェネラル・ディレクターの在職期間、
8. 各オペラハウスに就任すべき音楽監督についての、インテンダントの推薦権、
9. 第 7 条第 6 項第 3 番に従い、「価値の高い資産」の概念の確定について取り決めを行なうこと。

第 12 条

州財政法の適用

州財政法第 105 条により、州財政法に相応する規定が適用されると、そこにおいて州政府財務局の予算案施行に関して与えられた権限が、財団経営委員会に与えられることとなる。

第 13 条

監督

財団は、一般権限法（1996 年 7 月 22 日版、GVBI. 302 ページ、472 ページ、最後に同法第 5 条によって 2003 年 12 月 9 日に変更された、GVBI. 589 ページ）により、法的監督のもとに置かれる。監督は、州政府文化局によって行なわれる。

第 14 条

財団の廃止

公益的な目的が失われた場合、本法によって設立される財団は、法によってのみ、再び廃止することができる。さらに、財団のいくつかの芸術団体への区分は、法によってのみ、変更することができる。子会社設立の際には、第 10 条に従い、財団は、第 1 文および第 2 文により、立法者の権限の行使が子会社の存続も包括することを、契約によって保障しな

なければならない。財団廃止の際には、資産および任務は、第 2 条の意味において、再びベルリン州の所属とする。

第 15 条

移行規定

- (1) 財団組織の役員が決定するまで、財団執行委員会の任務はインテンダント、事務局長 (geschaeftsfuehrenden Direktoren) ないしマネジャー (Geschaeftsfuehrer) によって、財団経営委員会の任務は州政府文化局によって執り行なわれる。
- (2) ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン国立歌劇場およびベルリン・コーミッシェ・オーパーの職員代表は、財団職員の代表として、彼らの通常の在職期間が経過するまで、ともにその職務を引き続き執り行なう。これは相応に、女性・青少年・訓練生・重度障害者代表にも当てはまる。
- (3) 本法の発効後の期間に対して、ベルリン州の予算案において、非法人団体ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン国立歌劇場およびベルリン・コーミッシェ・オーパーのために見積もられているベルリン州の助成金は、財団への助成金に当てられる。
- (4) 財団は、財団設立の時点より前に行なわれる予定であったベルリン州の義務に対して、責任を負わない。

第 16 条

発効

本法は、2004 年 1 月 1 日をもって発効する。

ベルリン3つのオペラ劇場、日本公演の記録

| | | | | | | |
|----------|--|---|--|--|---|--|
| 1963 DOB | フィデリオ カール・ベーム グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | フィガロの結婚 カール・ベーム グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | トリスタンとイゾルデ(初演) ロリン・マゼール ヴァイラント・ワーグナー | ヴォツェック(初演) ハインリヒ・ホルライザー ヴォルフ・フェルカー | | |
| 1966 DOB | 魔笛 オイゲン・ヨッフム グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | トラヴィアータ ロリン・マゼール グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | さまよえるオランダ人(初演) ロリン・マゼール グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | 後宮からの誘拐 オイゲン・ヨッフム グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | 若い恋人たちのエレジー(初演) ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ | |
| 1970 DOB | ローエングリン マゼール・ヨッフム ヴァイラント・ワーグナー | ファルスタフ ロリン・マゼール カール・エーベルト | モゼとアロン(初演) ブルーノ・マデルナ グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | コシ・ファン・トゥッテ ハインリヒ・ホルライザー カール・エーベルト | 魔弾の射手 オイゲン・ヨッフム グスタフ・ドルドフ・ゼルナー | ルル(初演) ハインリヒ・ホルライザー グスタフ・ドルドフ・ゼルナー |
| 1977 LOB | ドン・ジョヴァンニ スウィトナー、フリック、フライヤー ハインツ・アーノルド | フィガロの結婚 スウィトナー、フリック、フライヤー テオ・アダム | コシ・ファン・トゥッテ エーリヒ・アレクサンダー・ヴィンツ | | | |
| 1980 LOB | 魔笛 オトマール・スウィトナー エアハルト・フィッシャー | ジュリアス・シーザー ペーター・シュライヤー エアハルト・フィッシャー | セビリヤの理髪師 オトマール・スウィトナー ルート・ベルクハウス | | | |
| 1983 LOB | タンホイザー スウィトナー、クルツ エアハルト・フィッシャー | フィデリオ スウィトナー、クルツ エアハルト・フィッシャー | さまよえるオランダ人 スウィトナー、クルツ エアハルト・フィッシャー | | | |
| 1987 LOB | マイスター・ジンガー スウィトナー、クルツ ヴェルナー・ケルヒ | 後宮からの誘拐 エアハルト・フィッシャー | フィガロの結婚 オトマール・スウィトナー テオ・アダム | サロメ ジークフリート・クルツ ハリー・クプファー | | |
| 1987 DOB | ラインの黄金 ロベス・コボス、ホルライザー ゲッツ・フリードリヒ | ワルキューレ ロベス・コボス、ホルライザー ゲッツ・フリードリヒ | ジークフリート オトマール・スウィトナー テオ・アダム | 神々の黄昏 ロベス・コボス、ホルライザー ゲッツ・フリードリヒ | | |
| 1990 LOB | 魔笛 ハンス＝マルティン・シュナイト エアハルト・フィッシャー | ばらの騎士 ハインツ・フリック エアハルト・フィッシャー | トリスタンとイゾルデ ハインツ・フリック エアハルト・フィッシャー | 魔弾の射手 ハンス・E・ツィマー ルート・ベルクハウス | | |
| 1991 KOB | 誓ひげ ホルム・ロイター | ポエム ヨアヒム・ヴァイラント | フィガロの結婚 ヨアヒム・ヴァイラント | | | |
| 1993 DOB | ワルター・フェルゼンシュタイン マイスター・ジンガー リュウベック・デ・ブルゴス | ハリ・クプファー トリスタンとイゾルデ イジー・コウト | ローエングリン クリスティアン・ティレマン ゲッツ・フリードリヒ | | | |
| 1994 KOB | カヴァレリア・ルリスティカーナ シモーネ・ヤング | 道化師 シモーネ・ヤング | カルメン ロルフ・ロイター | | | |
| 1997 LOB | 魔笛 ハレンボイム、ヴァイグレ アウグスト・エヴァーティンク | ワルキューレ ダニエル・ハレンボイム ハリ・クプファー | ヴォツェック ダニエル・ハレンボイム | | | |
| 1998 DOB | さまよえるオランダ人 クリスティアン・ティレマン ゲッツ・フリードリヒ | タンホイザー ティレマン、コウト ゲッツ・フリードリヒ | ばらの騎士 イジー・コウト ゲッツ・フリードリヒ | | | |
| 1998 KOB | ホフマン物語 シャオ＝チア・リュウ ハリ・クプファー | こうもり ヤコフ・クライツベルク ハリ・クプファー | | | | |
| 2002 LOB | ラインの黄金 ダニエル・ハレンボイム ハリ・クプファー | ワルキューレ ダニエル・ハレンボイム ハリ・クプファー | ジークフリート ダニエル・ハレンボイム ハリ・クプファー | 神々の黄昏 ダニエル・ハレンボイム ハリ・クプファー | | |

LOB=ベルリン国立歌劇場
DOB=ベルリン・ドイツ・オペラ
KOB=ベルリン・コーミッシェ・オペー
上段:タイトル
中段:指揮者
下段:演出家

データ提供: 寺倉正太郎

**パネリスト
プロフィール**

基調講演、パネル・ディスカッション・パネリスト

<プロフィール>

ゲオルク・フィアターラー

Georg Vierthaler

1957年7月12日生まれ。

1978年～1982年 経営管理を学ぶ。

1983年～1992年6月30日 ミュンヘン・フォルクス・テアターで、劇場運営にたずさわる。

1992年1月1日～1994年6月30日 テュービンゲン州のヴェルテンベルク・ホーエンツォレルン地方劇場でマネージング・ディレクター。

1994年1月1日～ ベルリン国立歌劇場で、事務局長。

(兼任)

2001年11月1日～2002年12月31日 ベルリンのテアター・デス・ヴェステンズ(ミュージカル劇場)で、インテンダントおよびマネージング・ディレクターを務める。

2004年1月1日～ 財団法人オペラ・イン・ベルリン執行委員会の初代コーディネーターに就任。
ベルリン国立歌劇場のマネージング・ディレクター、さらにベルリン国立バレエ団(インテンダントは、ヴラジーミル・マラーホフ)のマネージング・ディレクターも務めている。

パネリスト <プロフィール>

中山 欽吾 (なかやま きんご)

1940 年生まれ。1963 年に九州大学工学部応用化学科を卒業し、三井金属鉱業株式会社に入社、技術スタッフ、製造部門管理職として本社、工場で経験を積む。その間、1974 年から 1 年間マサチューセッツ工科大学 (MIT) に留学し、上級工学研究センターでマネジメントを学ぶ。

1982 年から 10 年間、総合研究所で新事業開発・研究開発企画に従事し、その後本社で事業部の企画管理、関係会社の経営管理担当を経験する。

1995 年より 2 年半、三井金属の米国法人会社で社長を務めニューヨークに在住するが、1997 年 10 月、叔父中山悌一が設立にかかわった二期会に転じるため退任して帰国。滞米中はメトロポリタン・オペラ、ニューヨーク・シティオペラに親しんだほか、ブロードウェイ、オフ・ブロードウェイのミュージカルなども楽しむ。

1999 年より (財) 二期会オペラ振興会常務理事・事務局長に就任、同制作部長も兼務するかたわら、二期会総合事務局長として二期会グループ経営の第一線で活動している。

前職時代、海外との共同研究、合弁事業、国際会議、調査などで訪問した国は十数ヶ国におよび、その経験が現在進めているオペラの国際共同制作に大いに役立っている。

パネリスト

<プロフィール>

寺倉正太郎 (てらくら しょうたろう)

オペラ評論家。

著書に『オペラのカ』(青弓社)。共訳書に『ワーグナーとは何か』(ブライアン・マギー著、葉月陽子共訳、音楽之友社)。共著書に『オペラ・ハンドブック』(三省堂)、『オペラ大爆発!』(青弓社) ほか。

ドイツ語圏のオペラ事情を研究。ゲッツ・フリードリヒ、ハリー・クプファー、ペーター・コンヴィチュニーらの演出ノートの翻訳をはじめ、多くの来日公演プログラムで執筆・翻訳を担当。

通訳

<プロフィール>

松田 暁子（まつだ あきこ）

上智大学外国語学部ドイツ語学科卒業。ミュンヘン大学留学。アクセル・シュプリンガー出版社(当時西ドイツ最大の出版社でドイツ日刊紙 Die Welt 紙などを発行)東京支局入社。退社後、フリーのドイツ語通訳・翻訳家となり現在に至る。

1981年より1991年は、オーストリア国立劇場連盟日本事務局として従事するかたわらクラシック音楽関係のフリーの通訳として、ドイツ語圏からのオペラおよびオーケストラの日本公演などの通訳も務める。その後も、ウィーン・フィル、ベルリン・フィルをはじめとし、ウィーン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン国立歌劇場、バイエルン国立歌劇場などの日本公演の通訳として現在に至る。2002年オーストリアのウィーン市より、長年にわたるウィーンからの来日芸術団体への通訳およびコーディネート功績に対し、「功労銀賞」がおくられた。訳書に『オペレッタの女王メラニー・ホリデー』（音楽之友社刊）。

文部科学省特別補助「オープン・リサーチ・センター整備事業」

シンポジウム
オペラ劇場運営の現在・ドイツ I
ベルリンのオペラ劇場改革
講義録

2004年11月30日発行

昭和音楽大学オペラ研究所

〒243-8521 神奈川県厚木市関口 808

tel: 046-245-1055 fax: 046-245-4400

e-mail: opera@tosei-showa-music.ac.jp <http://www.tosei-showa-music.ac.jp>

©昭和音楽大学 禁複製・無断転載 非売品

