

遂行的矛盾としての語り

——ライナルト・ゲッツの小説『レイヴ』(1998) におけるテクノ・シーンとその言語化について——

木村 裕一

1. 言葉に抵抗する「現在の歴史／物語」

『Heute Morgen』シリーズ(全5巻)¹⁾の第1巻として発表されたライナルト・ゲッツ(Rainald Goetz, 1954-)の小説『レイヴ [Rave]』(1998)は、90年代テクノ・シーンにおけるクラブ空間を舞台としたナイトライフの体験を描いている、とされている。「ライナルト」と呼称される一人称による語りには、明確なストーリーは存在せず、彼が見たことや聞いたこと、考えたことなどが時系列で書き綴られている。断片的に構成されたこのテキストは、「手がかりのない記述と、しばしばはっきりしないままの価値判断」(Wicke 2011, 41)のために、批判的に評価されるこ

1) このシリーズの構成は下記のようなものとなっている。

1. Rave. Erzählung, 1998
2. Jeff Koons. Stück, 1998
3. Dekonspiratione. Erzählung, 2000
4. Celebration. Texte und Bilder zur Nacht, 1999
5. Abfall für alle. Roman eines Jahres, 1999

このシリーズではクラブにおけるナイトライフや、パーティでかかっている音楽としてのテクノ、さらにそこでゲッツが観察・体験した「現在の歴史／物語」などがテーマとなっている。ただし、テーマ上のゆるい連関性は認められるものの、各作品間にストーリー上のつながりや連関があるということではなく、あくまでもゲッツ自身が定めたひとつのまとまりとなっている。

ともあった。「省察の欠如」(Ebd., 42)は、このテキストにおける大きな特徴となっているという。このような書き方を試みたゲッツに対し、「知識人がレコードケースの運び屋 [DJ のこと、木村注] に成り下がった」という声もあった²⁾。ここで興味深いのは、このような見解には作家に対するある要請が、暗黙の前提として確認されることである。すなわち、作家とは知識人であるはず／べきだということである。ゲッツは知識人が果たすべき社会的要請に答えていないとみなされ、批判的な意識や政治性が欠如した、単に遊んでいるだけのようテキストに対して、理解不能というレッテルが貼られてしまった。しかし、「解く鍵の無い謎の小説」³⁾という評価は、このテキストに対する理解の一つである。

これに対しゲッツは、言葉と知識人のあいだの硬直的な結びつきに対して、繰り返し疑問を呈している。「確実に次の一点についてだけは賛成できない。言葉が、知識人たちが持つ唯一考えうる現実的な形式であって、饒舌な連中 [Wortemacher] は自動的に知的な連中だと言われること。むしろ全くもって逆なんだ」(Goetz 1998, 260)。ゲッツによれば、知識人が用いることのできる手段は言葉だけではない。また同時に、彼らの言葉が必ずしも理解へつながるとも限らない。作家活動を開始した 80 年代初頭からすでに、ゲッツにとっての問題意識は、言葉と現実のあいだの乖離にあった。ガンパーも指摘しているように、彼は具体的で明解に見える形式や、党派や思想潮流における代表者に与して現実を理解することを嫌悪し、紋切り型に陥ることのないような詩的・美的言語を追求していた (Vgl. Gamper 2007, 515)。このような問題意識は『レイヴ』においても通底している。言葉によって理解することや、理解できる言葉によって語ることは、特定の「現実」を、特定の型にはめ込むことで、物語として創

2) Patrick Walder: »Ganz realbrutale Echtrealität«, in: Der Spiegel, 14 (1998), S. 224; zit. nach Wicke (2011), S. 41.

3) Christian Jürgens: »Chefs im Exzeß«, in: »Rheinischer Merkur«, 5.6.199; zit. nach ebd.

り出してしまうことを意味している。ゲッツの語りは、このような物語に
対する抵抗の試みとして考える必要がある。

したがってこの『レイヴ』という作品が、「90年代テクノ・シーンにお
けるクラブ空間」における「体験」を描いたものとして理解されるとすれ
ば、その時点で『レイヴ』における試みは失敗してしまっているとすら言
えるだろう。「レコードケースの運び屋」、すなわちDJという形象は、こ
のテキストを特定の文脈、すなわちポップカルチャーやサブカルチャーへ
結びつけることで、理解不能、あるいは一定の許容範囲内において理解可
能なものとして理解するための、唯一の望みであるかのように見える。し
かし彼が語っているのは、「テクノ」「クラブ」「DJ」「レイヴ」などを通
じた体験の数々が、そのような文脈においては語れないということそのも
のなのである。語れないということについて語ることが、彼の語りを支え
る原動力となっている。しかし結果的には、まさにそうすることで、彼自
身「テクノ」について語ることに参加してしまわざるを得ない。実際、
『レイヴ』のトビラの文には、これらのシリーズが「ある [...] 現在の歴
史／物語 [Geschichte]」であることが明記されている。『レイヴ』におい
て問題とすべきなのは、語ることや書くことに不可避的について回って
くる、このようなジレンマである。

2. 「テクノ」の非言語性

ゲッツがポップカルチャーのなかでもテクノへと傾倒していったのは、
それが言葉を持たず、言葉によっては語るができないものだったから
である⁴⁾。90年代に入り、ゲッツの視線はテクノやそれを取り巻くクラ

4) 木村（2014: 92f.）でも述べたように、「テクノ」という言葉は、広義にはシンセサイザー
やリズムマシンを用いた電子音楽全般を指すこともあるが、それ自体非常に細分化され、
個々の音楽的特性にしたがって下位区分が多数存在し、その一部のジャンルのことを「テク
ノ」と呼ぶ場合もある。とりわけゲッツが『レイヴ』において問題としている「テクノ」は、
「ベーシック・チャンネル」という、ミニマル・テクノを専門に扱っていたレコードレーベ

ブカルチャーへと移っていった。ガンパーによれば、そこで観察される「瞬間の体験」は、彼にとって「言葉いらずの幸福を感じる事のできる瞬間」だった（Ebd.）。ゲッツは自らその中に入り込んでいき、ドラッグやダンスといった体験を自ら試み、そこにいる人々と実際に触れ合った。それによって、彼にとっての「現実」が「信頼できる [authentisch]」ものとなるのだが、そのような体験は「言葉によってはコミュニケーションできないもの」である（Ebd.）。しかし実際には、テクノは他の多くのポップカルチャーと同様に、マスメディアや音楽産業などを通じ、「言語の空間において加工されて」（Westbam/Goetz 1997, 18）、多くのテキストを産出していった。このような「権威ある語りによって書き取られたもの／強要されたもの [Diktat]」（Ebd.）に回収しきれない特性として、ゲッツはテクノの非テキスト性を強調する。ロックやパンクにおける歌詞やシャウト、ヒップホップにおけるラップのような、言語的なメッセージ性を明示的に持つ音楽とは異なり、テクノはそれ自体語りとして機能することは無い。それは反復的なリズムと、断片的に引用（サンプリング）され、元の文脈から完全に切断された他の楽曲や言葉によって構成されているからだ。このような特徴をもつテクノを、権威的な語りを根本から破壊する可能性をもつものとして、ゲッツは捉えている。彼にとってそれは、「非一貫性、非テキスト [Nichtkohärenz, Nichttext]」（Ebd.）なのである。

このような理解は、決してゲッツ特有のものではない。テクノはしばしば、68年世代などとは異なる形で規制の社会に対抗しうる、カウンターカルチャーの一種とみなされた。言葉のなかで理解することや経験することを強要し、言葉によってそれらをコントロールしようとする教育機関や制度に対し、テクノという音楽ジャンルは、その非言語性によって対抗すると解釈された。また、テクノ・シーンにおける快樂主義的で刹那的な消費行動は、両親たちによる消費の否定というイデオロギーに対抗している

ルについて言及している箇所が見られていることから（Vgl. Goetz 1998, 22; 257; 265f.）、ミニマル・テクノとして分類される、非常に反復性の強い種類のものであると推測される。

ものと捉えられた（Vgl. Lau 1995, 74）。そしてテクノは、それまでのディスコ・ミュージックなどとは異なり、物語や記憶と結びつくことがないとされる（Vgl. Ebd., 69）。かつてのディスコ・ミュージックなどでは、個々の曲がディスクジョッキーによって紹介され、ディスコ内で生じた特定の場面や会話などとそれらが結びつくことで、個人的な記憶を形成していた。ところがテクノにおいては、一つ一つの曲が、「特定の伝記を構成するための断片を想起する可能性と結びつくことがない」（Ebd.）ため、音楽が物語へと展開していくことは無い。これらの特徴からラウが導き出したのは、テクノ・シーンにおける「完全なるコードの欠如」であり、それ以外に「若者文化研究者」などが「解読」しうることは無い（Ebd., 71）。そこには対象をひとつの「文化」として統合しうる、依拠すべき中心が存在していないとみなされたのである。確かに実際、髪型や服装もまた、単に多様であるというだけでなく、その時々々の流行のスタイルやコードを都合よくアレンジし、切り貼りし、つまみ食いのように取り入れることで「スタイル」がそこでは成立していた。しかしラウは、音楽と同様に、断片的な引用としてのサンプリングによって構成されるこのような「文化」には、特定のコードや意味といったものが完全に欠如していると捉えた。このようにしてテクノは、その音楽自体の非言語性によって、統合可能な文脈や中心の欠如として特徴づけられ、そして最終的には、テクノ・シーン全体が解読不可能なものとして位置づけられてしまったのである。

ここで疑問なのは、このような「理解」に至る一連の動作が、「知識人」の言語を前提としていたことだろう。テクノ・シーンの解読不可能性が露呈するのは、知識人（「若者文化研究者」）による解読の作業においてである。ここで想定されている解読の手順とは、小さな断片をコードの規則性にしがって分類し、整理し、関係づけるといった操作により、徐々により大きな一単位へと編成していくことである。ディスコカルチャーの例が示しているのは、個々の楽曲の集合を個々の記憶と結び付け、一人の個人

を形成し、その個人の集合によって一つの「文化」を観察対象とする過程である。この時、個々の一単位をその都度まとめ上げるためには、コードの存在が前提条件となっており、そのコードとは言語のみであるかのように考えられている。言い換えれば、この時知識人の言語こそが、解読可能性の基準となっているのである。反対に、テキストなしでも成立しうる非言語的なテクノは、『『流行りの』 [„angesagt“] テーマに対するステートメント」(Ebd., 68)、すなわちその時々で重要とされ話題となっているテーマに対し、何ら主張することが無いものとみなされてしまった。音楽的な非言語性のみならず、テクノに関わる人々の言葉もまた、解読不可能なものとする。そこには何も聞くべきもの、書くべきものが無いかのように捉えられたのである。

このような非言語性のもとにテクノについて語ることには、知識人だけではなく、メディアもまた関わっている。例えばラウは、ドイツの代表的なレイヴイベントである「メイデイ」に参加する人々が、カメラに向かって何かを話しかけている場面について次のように述べている。「彼らが言っていることは何も聞き取ることができず、ただ映像の後ろで流されている [unterlegt] 音楽のみが聞こえるだけであり、しかもその音楽は映像の流れと合っているわけではないのだ」(Ebd.)。このような映像における非言語性の強調は、参加者が「話していたはずのこと」を、編集によって音楽を前面に押し出すことで抑圧している。実際の空間にいれば、確かに大音響のために話されている言葉が聞き取りづらくはなるだろう。だがしかし、それは「何も話していない」ということにはならない。映像はそのような声をミュートしてしまう。それはクラブ空間における言葉を、「そこがかかっているはずの音楽」によって無化してしまうのである。

もっぱらテクノ・シーンが非政治的であるとみなされたのは、68年世代などに比べ、それがあまりにも言説形成から遠ざかっているように見えたからである。そこには政治的変革や自己実現といった批判的精神も見出すことができず、またそれはあまりにも商業主義的であり、ドラッグなど

によって、パーティが行われている「今ここ」における享楽ばかりを追い求めているようにしか見えないからである（Vgl. Klein 2004, 69）。実際に多くのマスメディアは、「愛、平和、統合」をモットーとして掲げる「デモ」としてのラヴ・パレードにおける政治性を、単なる冗談としてしか受け取らなかった。それは多くの場合、政治的戦略や方法論の欠如という点からそう判断されたわけでない。単にレイヴにおいては言葉が介在せず、沈黙しているように見えたからである（Vgl. Ebd., 15）。

しかし言葉を介さない音楽や、言葉を発することなく踊る（あるいはそのように見える）群衆が、必ずしも言説形成と相容れないものであるとは限らないのではないか。むしろそこでは、独特の形ではあれ、集団の間でコミュニケーションが行われていると考えるべきである。ところがこのような「言語ならぬ言語」とでも言うべきものは、言説として存在する可能性を最初から奪われている。ここには反復的な構造が見出される。すなわち、テクノ・シーンが非言語的なものとして語られれば語られるほど、「テクノ」は自らの「沈黙」について、より一層多く語るよう強制されるのである。カッコつきの「テクノ」は、言説形成によって積極的に作り出された言語の外部であり、言説空間に属する人々の他者として表れる。この時、テクノにおいていかなる言葉が生じていようともそれは関係がない。テクノが言説形成から遠ざかっているのではなく、言説形成から遠ざけられたものとしてのみ「テクノ」が語られてしまうからである。

ではやはりゲッツもまた、テクノという音楽の非言語性に着目することで、その沈黙について語らせようとしていたのであろうか。むしろその反対に、彼はテクノという言葉を介さない音楽のまわりで、いかに多くのことが語られており、語られうるかについて書こうとしていたと言えるのではないか。彼はクラブでドラッグをやり、テクノを聞きながら踊る。その際彼は、「付随的に進行する反省や省察 [Reflexionen] によって邪魔されることがないように感じている」（Goetz 1998, 80）。しかし踊ることによって、なぜ自分がそうしているのか、その場にいるのか、あるいはそこ

にいたいと思うのかなどについて、理解できるようになるという。「このように考えることを、思考は喜んで考えるのだ。そして私はそのために踊るのだ」（Ebd.）。ゲッツにとって、踊ることは思考することと深く関わっている。しかしそれは、反省的・理性的思考とは異なる形の思考として表れている。このような思考は、沈黙へと向かうのではなく、むしろより一層多く語ることに向かう。そのような語りを、ゲッツはメディアが試みるように物語化することも、編集やBGMなどの演出手段によってかき消すこともなく、積極的に書こうと試みる。そしてこの試みの逆説とは、まさにそうして生じる語りが、「非一貫性、非テキスト」として、物語になってしまうことを拒絶するように書かなければならないという点にある。

例えば彼は、クラブの片隅でコカインを吸っていたと思われる「ピア」という女性と、ゲッツの同行者である「ジギ」という男性の間で交わされる会話のシーンにおいて、次のように書いている。

気をつけるんだ、ジギ。Laberflash [コカインのせいで抑制が効かなくなり、過剰に話したくなってしまう症状、木村注] だ。高速で空回りして手当たり次第近くにいるやつらに、情け容赦なく、際限なく、切れ目なしにテキストを増やしまくるテキストマシーンとコカイン吸入器とのあいだには、ご存知の通り眼と鼻の先くらの距離しかなかった。（Ebd.）

「テキストマシーン」としてのピアによって生産されるテキストは、話している主体やその意図、意味といったものとは異なる次元に置かれている。それは薬物中毒者の意味不明な言葉として、理解不能というレッテルを貼られただけで処理されてしまいうる、危ういテキストである。しかしここで注目すべきは、ゲッツがあくまでもそれを「テキスト」として捉え、それについて書いていることである。彼は接続法Ⅰ式過去による間接話法を用いて、ピアが数週間前にクスリをやめたこと、もう必要なくなったこと、

コカインがあまりにも壊れすぎなものだということなどについて話していることを書く。また彼は、彼女が「見てよ！ここの連中がみんなどれだけイカれてるか！」(Ebd.)と泣き叫んでいることを、直接話法を用いて描き出す。ゲッツにとってこの「テキストマシーン」が生産するテキストは、読む対象であると同時に、書くべき対象として捉えられている。ゲッツという観察者を通じて、このテキストは抑圧されることなく、理解可能なテキストに近いものとして描き出される。実際、ピアによって生産されたテキストは、ドラッグにまつわる一人の女性の悲劇的な物語として、一瞬理解できそうなものとして表れてくる。彼女の叫びは、コカイン中毒者に対して理性的な反応を示す人々の発言と似たようなものとなっており、そこには「イカれてる」「ここの連中」の中に、発言者自身が含まれているかいないかの違いがあるだけだ。つまりドラッグに関する一般的な知識や道徳意識、言い換えれば、まさにドラッグにまつわる一般的な「物語」を、この語りを遂行しているピア自身が反復しているのである。

しかしゲッツによる描写は、文体的に見ても彼女に対する立ち位置から見ても、対象との間にある一定の距離を保っている。一連の彼女のテキストの後で、ゲッツはジギに次のように語りかける。「ああいるよな、なんとかして同情してもらおうとするやつ」(Ebd.)。そして全く別の話へと切り替わる。しかも直後に話題になっているのは「おかしなキノコ」(Ebd.)、つまりマジックマッシュルームについてである。こうして、ピアのテキストはクラブ空間の片隅で起きた出来事の一部として描かれつつ、理解可能な、一般的な知識や道徳意識を示すことのできる物語へと昇華されることなく、断片的なまま放置される。このような場面においてゲッツが自らの判断を示さないことは、先に挙げた「しばしばはっきりしないままの価値判断」という批判の原因ともなりうる。しかしここでゲッツが判断を下してしまうと、結局ピアのテキストの物語化に参加することになってしまう。ピアのテキストは、あくまでもピア個人のテキストとして、「同情」を誘うための物語としては理解可能ではあるのだが、ゲッツはそ

遂行的矛盾としての語り（木村）

のような理解に留まることを拒否しているように見える。そうすることで、「テクノクラブ—コカイン—破滅—同情」という文脈に巻き込まれることなく、ゲッツ自身の体験の記述という文脈に戻ることが可能となる。コカインによって悲惨な状況に陥っている女性の語りの直後に、幻覚キノコを試すかどうかの話に移行することは、自らの体験の語りが一般的な道徳意識という物語に取り込まれないようにするための手段として捉えられるように思われる。

3. クラブ空間における群衆

ピアのテキストをあくまでもクラブという空間内における一つの出来事として描こうと試みるゲッツに対し、マスメディアはまさにそのような一部へと焦点をあて、誇大化し、テクノ・シーンやクラブカルチャーをドラッグと結びつけるように報道する。例えばジャーナリストであるローレンツ・シュレーター（Lorenz Schröter, 1960-）から受けたインタビューを、ゲッツは次のように描いている

私達のすぐ前にローレンツ・シュレーターが立っていた。「君たちひょっとしてドラッグやった？」

「ドラッグ？」

「そう。そう見えただ、君たちまるで……」

私達：「ドラッグやるなんて、ダメだと思った。」

彼：「うん、まあそうだけど……」

私達：「失礼ですが、あなたってもしかして本当は警察からきたおまわりさん？」

彼：「いや、私はシュピーゲル・スペシャルのものです。私達、レイヴの大特集号を作ってます。それでドラッグやドラッグ使用についての意見を集めてるんです。」

私達：「ああ、それはとっても面白そうですね。楽しいでしょう？
どう思いますか、ジャーナリストとして、人道的に見て？」

ローレンツ・シュレーター：「ああそうですね、私が思うに……」
(Ebd., 76)

このシーンで、シュレーターは明らかにドラッグ使用者がクラブやレイヴ・パーティにたくさんいる前提でゲッツたちに話しかけている。しかし相手がドラッグ使用者ではなかった（と主張している）上に、反対に意見まで聞かれてしまったシュレーターは、肩透かしを食らってしまったように見える。ドラッグ使用に関する取材は、クラブを取材した結果明らかになることではなく、反対にそれらを目的対象として探しに行くことになってしまっていることが、皮肉に描かれている。このときドラッグは、社会的な規範や義務の外部として、それらから解放される空間として、クラブやレイヴの空間を演出するために必要な小道具となっている。微細な一部から、全体を包括することのできる物語を作り出そうとするマスメディアを、「ピラミッドの3分の1の3分の1がループで3等分されている」とゲッツは批判的に捉えている（Ebd., 75）。

とりわけこの「一部から全体へ」という移行を可能にするために用いられる表象が、群衆 [Masse] である。群衆に対する悲観的な捉え方において中心的なテーマとなってきたのは、オルテガ・イ・ガセットの『大衆の反逆』（1929）などを筆頭に、近代的・理性的・市民的主体の消失に対する不安であったと言える（Vgl. Gamper 2005, 124）。群衆に対するこのような否定的な捉え方は、ポップカルチャーやサブカルチャーをめぐる言説においても、絶えずついて回ってくるものである。とりわけこの群衆という概念が批判的な作用を持つのは、それが「個人的な犯罪や個人的な罪の免罪符として機能する隠れ蓑」（Goetz 1998, 172）として捉えられていたからだ、ゲッツは指摘する。この捉え方に従えば、群衆においては大量の人々が集まっているため、そのせいで皆全員が例外なく開放的になり、

犯罪へと走る傾向があることになってしまう。しかしゲッツは「いわゆる『群衆』が、これまでに犯罪をしたことは、ただの一つも決してありはしなかった」し、また「思いついただけで、行為がなかったら、殺人犯にはなれない、決して」（Ebd.）と主張する。群衆という表象は、非常に多くの個々の人々を、あたかも一つに統合可能な動作主であるかのように表してしまう。単なる抽象化のための道具として政治的に利用される群衆という概念は、ゲッツにとって「絶対的に嫌悪すべき、空虚で馬鹿げたくだらないもの」（Ebd., 173）に他ならない。

ここでゲッツが批判の対象としているのは、不十分な形でしか群衆という現象を捉えようとしない、「政治的・美学政治的なジャーナリズム」（Ebd., 172）である。このようなジャーナリズムにおいて、群衆はつねに批判的にしか言及されず、その価値は低いものとしてみなされてきた。とりわけ90年代のテクノ・シーンは、群衆に関するエリート的な言説において取り上げられうる、新たな対象として捉えられた（Vgl. Gamper 2007, 517）。人間の集団において発生するエネルギーを貶めようとしかないジャーナリズムの語り方へと、ゲッツの攻撃は向けられている。それに対し彼が試みようとしているのは、群衆を「すぐに比喩的なもの〔Metaphorische〕へとずれていってしまうような観察」によって捉えるのではなく、「そこで本当に見られるものを、リアルに記述する」（Goetz 1998, 173）ことであるという⁵⁾。多くの人間が集合する空間における体験や出来事は、知識人やジャーナリズムによって未だ言説化されていない空間として捉えられている。群衆のなかに自ら入り込むことで経験される、個々人の体験や感情といった細部へと執着することで、ゲッツは群衆の抽

5) 厳密に言えば、ここで実際に問題となっているのは「メタファー的なもの」というよりも、部分から全体、個から集合を表すメトニミー的なものである。群衆体験を含む、彼自身のナイトライフの体験を、未だ言語化されていないものの言語化を試みる際に、ゲッツもまたメタファーを用いざるを得ないはずである。しかし彼の問題意識では、そのようなメタファー的なものは、少なくともジャーナリスティックな抽象化において見出されるメトニミー的なものからは、区別されるべきものであるようだ。

象化に対抗しようとしている。ただしその際、個人や主体といった形象を、集団とは相容れない自律的なものとして捉えようとしているわけではない。むしろ個人と集団という形で対立するはずの諸要素が、体験を通じて合一していく瞬間こそが、彼にとって大きな問題となっている。

クラブ空間においては、「実際にはすべてを知覚することがほとんど不可能なほどに、ほんの一瞬だけ人々のあいだで同時に、言葉無く生じる物語の数々」(Ebd.)が存在しており、それらがはっきりと明示的に語り直されることはない。またそこで一個人が見聞きでき、関わりを持つことのできる物語は、あくまでも微細な一部でしかない。しかしそのような細部にすら、「あらゆる人間的なモチーフや方向性、動き方、感情」(Ebd.)を見て取ることができるとゲッツは考えている。それは「究極に詳細な人間コーパス」(Ebd.)である。身体を表すこの言葉は、同時に言語的な記録の集積体のことも意味する。踊る群衆の身体運動や、その身体から発せられる声や言葉は、その一つ一つが読まれうる対象となり、それぞれのあいだでその都度テキストとしての結びつきを生じさせる。群衆におけるこのような差異と合一の運動を、ゲッツは言語やテキストといったメタファーによって捉えており、群衆を「リアルの図書館 [Realbibliothek]」(Ebd.)と呼んでいる。

ここで問題となっているのは、現在の、今その瞬間にしか生じ得ない出来事を、いかに読み取ることができるかということである。「ナイトライフには昨日は存在しない」(Ebd., 229)のであり、ゲッツにとってクラブ空間とは、現在の出来事の数々が濃密に混ざり合う場である。そこには語り直すことの困難な瞬間の体験の数々が、その時々を生じている。したがってそのような空間において生じる言葉は、絶えず変化するものとして表れてくる。今現在の状態を表す言葉は、つねにすでに遠ざかってしまっている。際限なく、終わることなく続くように思えるパーティにおいて、様々な行為の連続体が現れては消え、また個々人のあいだでその都度「共鳴空間 [Rezonanzraum]」(Ebd., 256)が生じては消えていく。そのよ

うな集団的な場においては、言葉もまた、「話したことが考えたことや思ったこととある程度近いかどうか試すために、前後に揺れ動いている [vor- und nachschwingt]」（Ebd.）。そこでは、果たして今自分が思っていることや考えていることが、実際に言葉にできるものなのかどうかさえ、定かではない。しかしそれでも、ダンスフロアで人々はお互いに、自分のことについて語ろうと試みている。その語りは、物語として確定され、再現されるものとしてではなく、語ったあとにすぐ消えたり取り消されたりしてしまうようなものである。そのようにして、人々のあいだでその都度絶えず生じては消えていく共鳴空間は、「超公共的な空間 [der ultraöffentliche Ort]」（Ebd., 70）となっていく。そこでは個々人がそれぞれに行うプライベートな会話が、別の私的な会話へとつながっては離れていき、その繰り返しのよって「プライベートな物語の激流」（Ebd.）となって表れる。非常に短い言葉や挨拶だけであったとしても、多くの人々がお互いに、切れ目なくコンタクトを取っており、ゲッツの視線はそのようなコミュニケーションへと向けられている⁶⁾。

身体的にも空間的にも凝縮されたクラブやレイヴの空間において、私／公の区別は攪乱され、曖昧なものになり、混ざり合ってしまう。テクノ・レイヴにおいては、ダンスを中心としたコミュニケーションが絶えず生じており、踊る身体を媒体として対話が常に行われているからである（Vgl. Klein 2004, 8）。踊ることを通じて、群衆は体験を共有する。クライムも指摘するように、90年代のレイヴカルチャーでは、80年代までに見られるダンスカルチャーとは異なり、踊る行為は個人という殻に限定されるものではなくなっていた。それは単なる自己演出のための手段ではなく、身体的な現前によって、自らとイベントとのあいだにつながりを創り出し、

6) Vgl. Goetz (1998), S. 70. この場面で、ゲッツはその場にいる人々の名前や、彼らと自分が交わした短い会話を、切れ目なく羅列して書いている。その都度1対1で行われているはずのプライベートな会話が、テキストにおいて結び付けられることで、一連の流れとして表現されることになる。

ある種の共同体へと自身を接続するためのものとなっていた（Vgl. Ebd., 78）。しかしだからといって、これは単に個人が集団へと取り込まれ、融解して消失してしまうという、群衆批判におけるステレオタイプとなっている過程とは異なることを意味している。というのも、レイヴにおいて中心となっているのは、DJによって発せられる一定のリズムに合わせながらも、思い思いに踊っている個々それぞれの身体だからである。一方でレイヴにおける群衆は、DJがかける音楽によって、いわば「操作」されることを前提としている。しかし他方で、レイヴの参加者たちはその中でこそ自らの身体を動かし、またその運動のための空間を自らの場として、踊ることができる。踊る身体はこのような二律背反的な関係性のなかで、それぞれの「私」としてレイヴ空間内に表れてくる（Vgl. Ebd., 84）。

ゲッツ自身によるダンスフロアでの体験の描写にも、このような二律背反的な関係性を見て取ることができる。爆音と、精密に刻まれたリズムによって構成された音は、クラブという狭い空間を濃密に満たしている。それは「今まさに踊るための場」（Goetz 1998, 80）である。そこでゲッツは「吸引力」のようなものによって、「自分自身の場所へと導かれる」ように感じたと記している（Ebd.）。そして彼は、いつのまにか自分が「リズムに乗っている」ことや、「本当に踊っている」ことに、しばらくしてから「初めて気づいた」という（Ebd.）。このような体験の描写において、身体運動やそれを通じた体験は、もはや日常的に意識されている主体や意図といったものからは完全に遠ざかってしまっている。無意識的に体が動き出すような感覚は、音や、音で構成された空間によって操作され、支配されている。さらにこのような空間は、音だけではなく、ダンスフロアで密に隣り合って踊る他の人々の身体によっても構成されている。しかし他方で、お互いの動きによって制約される身体運動のための空間は、まさに「自分自身の場所」として生じているものでもある。

しかもこのような制約は、音楽の展開やお互いの動きによって、絶えず変化していくものである。例えば踊っている最中、ゲッツは一人の女性に

気づく。その瞬間まで彼は、お互いがこれほどまでに密に近づき固まって踊っていたということを、「完全に忘れてしまっていた」（Ebd., 80）。女性もそれに気づき、一瞬はにかんだ様子を見せる。しかしその瞬間「新たな取り決め」が成立し、「まるでお互いそのことに気づいていないように踊る」ことになったという（Ebd.）。クラブにおける群衆は、他者と密に接しながらも、お互いが期待する動きとは全く関係なしに、それぞれに動いている。その動きは音楽や周囲の人々と、自分とのあいだにその都度瞬間ごとに生じる関係によって定められている。また、この時両者の間では、特に言葉が交わされたわけではない。お互いの身体に対する視線とその位置関係によって、それぞれの空間が確認されている。

このような「眼差しのコンサート [Blickkonzert]」（Ebd., 170）は、「多くの人々が一緒に集まっている場所では」、「完全に自明のこととして、ほとんど無意識的に行われる普通のことであり、それは継続的に起こり続けている」（Ebd., 171）ものである。ゲッツは自らの体験を通じて、そのようにして絶えず生じている「ストーリー」（Ebd.）について語ろうと試みている。ところがこれらを語り直すことは、同時に「変なふうにネジで締めつけすぎて歪んでしまった [komisch verschraubt]」（Ebd.）ような違和感をもたらすことになる。実際彼は「眼差しのコンサート」について語るために、ある一つの虚構的な場面を設定しなければならず、それは1ページ半に渡る長い説明となっている⁷⁾。彼が実際にその場面を見聞きしたのかどうかは定かではないが、そこで問題となっているのは、「AからZまでの全てのストーリーを相手が理解しているかどうか」について、

7) Vgl. Ebd., S. 170f. おおよそ以下の様な場面が語られている。あるカップルが一緒に踊っており、お互い見つめ合っていると、裸に近いような格好の女性が少し離れたところで踊っており、男性はそちらに惹かれて目を向ける。するとその女性の方も男性を見ており、それが男性を見ているのか、その後方の誰かを見ているのかは定かではない。そう思った男性はそのような人物がいないか確認するために振り向き、またすぐさま踊る女性の方を見ようとする。しかし別の女性を見ていることを悟られていないかどうかとも気になり、彼は自分の彼女の方も見なければならぬ。しかし彼女の方は気づいておらず、「まるで今起こっていることについて全く何もわからないかのように」（Ebd., 171）、お互い抱き合っている。

「ほんの短いアイコンタクトによって確認していた」ことである（Ebd.）。自明に、普通に行われていることを語り直すことの困難さは、このような形で違和感として表明される。このような歪みの表明もまた、物語化に抵抗するための手段のように思われる。というのもここまで語られた全てのことは、結局中断されてしまうからである。「とにかく……。クソどうでもいいや、アンキ [Anki, この時の同行者の名前、木村注]、乾杯……」（Ebd.）。多くの人間が集まる空間における、その瞬間ごとに生じる体験や出来事を、群衆という形象によって抽象化することなく、可能な限り読み取り、書き出そうとする彼の試みにおけるジレンマが、語りの放棄となっていて、ここに再び表れている。しかしそれは、語ること、書くことそのものの放棄ではなく、全てを体験することの不可能さを前提とした、細部における断片的な体験の組み合わせという試みによる、「語ることが不可能である」ということの語りとして考えるべきであろう。

4. DJ と「社会」

ゲッツが自らその中に身を置くことで観察・記述しようと試みている、自と他、個人と集団のあいだに生じる二律背反と相互作用は、テクノという音楽、ならびにそれらをミックスする DJ が持つ重要な特性でもある。彼らが発している音は他の楽曲に対して常に開かれており、ミックス可能なものとなっている（Vgl. Windrich 2007, 144）。すでに別の箇所でも指摘したように（Vgl. 木村 2014, 94）、DJ およびその周辺に生じる「DJ カルチャー」において重要なのは、それぞれ異なるものとして個別に作り出された音源が、DJ のプレイングによってつながられることによって、それを聞いている聴衆のあいだにも似たような作用を及ぼすことである。そうして、参加者たちのあいだに様々な形でのコミュニケーションが生じ、お互いが交わり、また離れたりすることになると、ゲッツは考えている。ヴィントリッヒによれば、「個と集団のあいだの相互作用というモデルは、

第一に聴覚的知覚において、第二にレイヴと踊る群衆のあいだのコンテキストにおいて、そして第三に今かかっているレコードとそれと組み合わせ可能なレコードのあいだの関係において生じている」（Windrich 2007, 144）。レイヴやクラブで流れている音は、単一の音源や作品から発せられているとは限らない。また、今流れている音は、別の曲、別の音やリズムと結合する可能性を常に持っており、確定的なものではない。そのような流れの中で、踊っている人々の空間や時間に対する関わり方も変化していく。ゲッツはそのような「DJ カルチャー」について次のように書いている。

本当に新しいものというのは、これが肝心なところだが、予見することができない。誰にとっても。もちろん同様に DJ にとってもだ。[…] こういった実践、手作業、受容性と反応速度、耳を傾けること、混ぜること、並べること、拒絶すること、条件反射を優先すること、同時にそのようにして優先することについて省察すること、現実の始まりに対する、実践的な変化へと向けられたヴィジョン、全くの他人たちと一緒にあった多数の個々のものたちの出来事となるパーティ、言い換えれば、手作業と美的で独創的な出来事のあいだの結合、これら全てのものが、我々が DJ カルチャーと呼ぶものなのだ。（Goetz 1998, 87）

結合された結果生じる「出来事」としてのパーティは、踊るという行為を通じ、参加者全員によってある程度共有されつつも、すべてが全く同じように体験されるわけではない。それは「多数の個々のものたち」にとって、それぞれ異なる形で生じてくる。どのような出来事が新たに生起するかは誰にも予見することができず、それはその出来事を生じさせているように見える DJ にとっても同じである。ポーシャルトによれば、DJ という存在はいわゆる「作曲家」や「作者」とは異なる位置に立っており、それら

とは全く異なるアーティスト像を作り出している⁸⁾。従来の慣習的な音楽が、楽曲や作曲家、演奏者や歌手といったものを同定し、作品としての完結性を重要視するのに対し、テクノやテクノ DJ は、そのような境界線を崩し、変更可能なものにしてしまう。演奏者が聴衆に楽曲やその演奏を提供するという一方的な関係とは異なり、DJ とダンスフロアのあいだには、ある一定のコミュニケーションが絶えず生じている。相互作用的に、今その瞬間どのような音楽によって空間を満たすべきか、その都度変化していくのである（Vgl. Windrich 2007, 12）。この意味で、DJ はレコードをかけ、音を鳴らしているのではあるが、クラブやレイヴという空間における中心ではない。彼もまた、自分が発している音によって生じている出来事や空間の影響を受けつつ、変化に対応していかなければならない。

そのために DJ は、音を気にしながらも、絶えず聴衆を観察しなければならない。ゲッツはそのようなプロセスを、実際に DJ を観察することで、およそ 5 ページに渡って記述しようと試みている（Vgl. Goetz 1998, 82–87）。そのパラグラフにおいて、先に引用した『DJ カルチャー』（1997）の著者であるポーシャルトに対し、ゲッツは「そこに完全に欠けているのはリアルな実践であり、混ぜあわせ、ミックスし、カットし、スクラッチするという手作業の行為の文化と芸術だ」（Ebd., 82）と批判までしている。これに対し、その後続く観察において彼が行っているのは、その所作や表情などから、「DJ が何をしているのか」（Ebd., 83）を仔細に読み取ることである。DJ はレコード盤をターンテーブル上に置き、どの部分が今かかっている曲と合いそうか、スピーカーからダンスフロアに流れている音と、ヘッドフォンから聞こえる次の曲の音とのあいだにつながりを見出そうとしている。その後結局そのレコードが合わないと判断したのか、諦めてそれを再度レコードボックスに戻し、別のレコードを探している。

8) 「一方で、ハイテクな芸術において、作者はビートボックスやサンプラーの配線の後ろ側へと姿を消す。他方彼は、自由奔放に他人の作品を使うことによって、機能としての作者に対するあらゆるリスペクトを拒否するのだ」（Poschardt 1997, 385）。

彼は現在進行中のパーティにとって「合う、つまり無理矢理な感じではない」（Ebd.）つながりを求め、聴衆の反応や様子をうかがい、それを急いで「解釈」しようとする。というのも、彼が別のレコードを探していた「この20秒くらいのあいだで、ダンスフロアの状況は変化している」（Ebd., 85）からである。このように、DJは決して好き勝手に曲をミックスしているわけではない。ゲッツによれば、「DJすることとは、社会的なこと [ein soziales Ding] である」（Ebd., 214）。DJはダンスフロアの聴衆の反応を見て、解釈し、その都度瞬間的に判断を下さなければならない。それによってどのような音を空間へと放出するのか決定しなければならない。その際、彼は音を媒介として常にコミュニケーションを行っているのであり、それによって一時的にその場に出現する「社会」へと自らを位置づけ、また聴衆をそこへと巻き込んでいるのである。

このような考え方は、1997年にゲッツと共同で『ミックス、カット、スクラッチ』という著作を出版したテクノアーティストであり、DJであり、前述した「メイデイ」の主催者であるウェストバム（Westbam; Maximilian Lenz, 1965-）や、テクノ専門情報誌として最も有力だった雑誌『フロントページ』の編集者ユルゲン・ラールマン（Jürgen Laarmann, 1967-）によって作り出された言葉、「レイヴ社会 [Raving Society, die ravende Gesellschaft]」を思い出させるものである。とりわけラールマンは、テクノ・ムーブメントを社会現象として解釈する上で、この言葉が持っていた意義を重要視していたように思われる。彼によれば、レイヴにおいて最も重要なこととは、今、ここで楽しいことであり、そのためには寛容さと開放性こそが必要となる（Vgl. Laarmann 1995, 218）。音楽を媒介として生じるこのような寛容さと開放性は、日常的・社会的に存在するあらゆる格差や弊害を克服する可能性を秘めたものとして捉えられている。このような未来的ヴィジョンは非常にユートピア的であり、ヒッピー・ムーブメントの焼き直しでしかないように見える。実際彼はその通りに「60年代後半から70年代にかけてのヒッピーの社会的インパクト

を再び」(Ebd., 219) と述べている。

しかしゲッツの考えている「社会」が、ラールマンの「レイヴ社会」とそれ程重なり合うものではなかったことは、ヴィントリッヒも指摘しているように (Vgl. Windrich 2007, 127)、他の著作に書かれた彼や、彼と会話している他の DJ の反応から窺い知ることができる。どうやらゲッツどころか、この言葉を言い出した当のウェストバムでさえ、この言葉を単なるジョークとして捉えていたようである。それは、「真面目な、内容のある発言ではない」ものであり、「マジでヤバイコミックのセリフ [richtig geile Comic-Parole]」(Goetz 1999, 27) のようなものでしかない。またウェストバムも、「何らかのおかしな論理で『レイヴ社会』を宣言したり、それを考えたりするとすれば、それは哲学者か何かだろう」(Westbam/Goetz 1997, 158f.) と述べている。社会的なコミュニケーションの空間としてレイヴを観察しているゲッツ、および彼のまわりにいる人々にとってさえ、「レイヴ社会」は大まじめに取り上げるようなものではなかったようである。レイヴを「社会」として規定してしまうことは、「レイヴ社会」を「何らかのおかしな論理」によって理論化し、ある一定の目指すべきモデルとして提示してしまうことを意味している。むしろここで関心が置かれているのは、クラブやレイヴという空間においてパーティが行われ、その結果として「社会」のようなものが形成される過程そのものの方である。

ゲッツは、自らの身体によって実際にその場にいること、そしてその目で実際に見ることによって、自分自身について、鏡をみるかのように、自分もそのような人間の一人であるということが言えると考えている。

それぞれの人たちが自分自身の体によって実際にそういう場にいること。そして開いた目で見ること。驚愕と幸福を同時に感じながらこの何百万ものバラバラな破片になった鏡のなかに自分自身を見ること。そして、それによって揺さぶられ、興奮すること。それから、ああ自分もいる、自分も、みたいななんかそういうことを言わなければなら

ないということ。(Goetz 1998, 173f.)

群衆のなかで踊る一人ひとりが、「人間」としての自分を映し出す鏡となっている。群衆の中で、個々バラバラになっている鏡の一つ一つに、自分自身の姿が映し出される。群衆のなかに溶け込んでしまうのではなく、個々の鏡にその都度映し出される姿の集積体こそが自分として表れてくる。その際、「社会的なもの」は「どのようにして身体的に存在しているか」(Ebd., 216)にかかっている。とてつもなく多くの人間が、身体的に密に集まり、そのあいだで繰り返し関係が取り結ばれまた解消されていくプロセスこそ、ゲッツがクラブやレイヴという空間において観察しようと試みているものである。

ゲッツによれば、そこには論証は必要ない。むしろ「論証はいらつかせる」(Ebd.)ものでしかない。また「象徴的な政治と称するものもいらつかせる」(Ebd.)ものでしかない。しかし彼にとっては、そのような論証や政治性への嫌悪は、自動的に思考停止を意味するのではない。踊っている最中にも思考は行われているのであり、パーティが終わった時にもある種の思考が生じることになるとゲッツは書いている。パーティの終わり、そこにはもはや何も残っていない。パーティが始まった時の、これからどうなるのかという不安もとっくに吹き飛んでしまい、そもそもどのように始まったのかもよくわからなくなっている。そんな状態のなかで、ゲッツは「覚醒思考 [Wachdenken]」(Ebd., 122)のようなものを体験するという。疲れきった状態で、彼は社会について、人生について思考する。思考は様々な形をとり、脳内を駆け巡る。しかしそれが書かれることはない。この時行われている「世界の観察」(Ebd.)は、後に「観察や思考が行われていた」ということ以外については何も語れないようなものとなっている。それは「壮大なる夜の冒険に打ち勝った」(Ebd.)者であれば誰でも可能となる思考であり、体験されたことの記述を通じて、体験していない者には間接的にのみ、窺い知ることができるかもしれないという程度のも

のとしてしか、表れないのである。

5. 結論

以上の分析からも明らかなように、『レイヴ』において問題となっているのは、言語化される前のものを言語によって表現し、それについて書くという行為から不可避的に生じる、遂行的矛盾である。ゲッツは「現在の歴史／物語」を「語らせる」と同時に、それらを「言葉にし、語る」という二重の行為を試みなければならない（Vgl. Gamper 2007, 516）。一方で、「現在」に語らせるために、彼はその中へと自ら分け入っていかなければならず、体験し、それらを言語化するための媒体として自らの身を投げ出さなければならない。他方で、そこで生じる体験や思考は言葉にできるものではない、ということを繰り返さなければならない。しかし結局彼は語られていることを言葉にせざるを得ないのであり、自らそれについて語らなければならない。語られたことは彼によって選別され、引用され、組み合わせられることによってしか、表れることはない。それは単なる書き写しやメモのようなものではなく、「ライナルト」によって体験され省察された「現在」によって作り出された構築物に他ならない。そのようにして語られた「現在」は、知識人やメディアによって物語化された理解可能（あるいは理解不可能なものとして理解可能）な言葉とは異なり、体験を伴うがゆえに「信頼性／真正性 [Authentizität]」があるものとされ、その立場からゲッツは批判を行っている。しかし体験した者によってのみ知覚可能となる「現在」は、伝達不可能なものとしてのみ語られるがゆえに、その「信頼性／真正性」は結局常に疑問に付されることになる。ボンツも指摘しているように、この意味では、『レイヴ』では語ること自体が最初から放棄されている、と見ることもできる（Vgl. Bonz 2011, 11）。

ここで注目すべきは、『レイヴ』というテキストにおける自己言及性である。テキストの中で「私」、すなわちライナルトが「ナイトライフにつ

いて」（Goetz 1998, 189）書いていると発言する場面がある。実際ここでは、テキスト内で彼が観察・読解・省察の対象とし、それについて語っていることは、ゲッツ自身がテキストを書くために行っていることでもある。彼は、テクノ・シーンの言語化を試み、それを繰り返し中断し、放棄している。また、多くの他者と対話することで可能となる自己形成は、他者の言葉や動作の引用と組み合わせによって行われる「語る主体」の形成としてテキストのレベルに表れている。そしてDJの行うミックスは、書く行為における選別・引用・組み合わせと重ねることができる。さらに、語れない、語るべきではないと批判している当の対象について語らなければならないがゆえに、彼がテキスト内で行っている批判は、彼自身に戻ってきてしまうような性格を持っている。このような批判に対し、ゲッツは別の箇所で、「おのずから終わることなく後になってから批判し、弁解し、説明し続ける、過剰な自己正当化」（Goetz 1999a, 253）をし続けるしかないと言っている。このような自己矛盾からエネルギーを組み上げることで、ゲッツは「現在の歴史／物語」を書き続けようと試みていた。それは、皮肉かつ自嘲的に「壊れたシーンだ、笑っちゃうような」（Goetz 1998, 189）と表現するしかないような「テクノ・シーン」の「歴史／物語」だったのである。

参考文献

- Goetz, Rainald (1998) : *Rave*, Frankfurt a. M.
Goetz, Rainald (1999) : *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt a. M.
Goetz, Rainald (1999a) : *Celebration*. Frankfurt a. M.
Westbam/Goetz, Rainald (1997) : *Mix, Cuts & Scratches. Westbam spricht. - In eigenen Texten, im Interview mit Rainald Goetz*, Berlin.

Bonz, Jochen (2011) : „Punk als Medium der Entäußerung in Rainald Goetz' früher Prosa“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) : *Rainald Goetz (Text+Kritik 190)*, München, S. 4-16.

Gamper, Michael (2005) : „Phänomen ›Masse‹ und Medium ›Literatur‹. Eine

- Konstellation bei Goetz, Jelinek und Schleef“, in: Caduff, Corina (Hrsg.) : *Chiffre 2000 - neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, München, S. 123–139.
- Gamper, Michael (2007) : *Masse lesen, Masse schreiben. eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765 - 1930*, Paderborn u.a.
- Klein, Gabriele (2004) : *Electronic vibration. Pop-Kultur-Theorie*, Wiesbaden.
- Laarmann, Jürgen (1995), „The Raving Society“, in: Philipp Anz/Patrick Walder (Hrsg.), *techno*, Zürich, 216–219.
- Lau, Thomas (1995) : „Raving Society: Anmerkungen zur Technoszene“, in: *Forschungsjournal: Neue soziale Bewegungen*, 8. Jg., H. 2, S. 67–75.
- Poschardt, Ulf (1997) : *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek.
- Wicke, Andreas (2011) : „»Brülllaut, hyperklar«. Rainald Goetz' Techno-Erzählung »Rave«, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) : *Rainald Goetz (Text+Kritik 190)*, München, S. 41–51.
- Windrich, Johannes (2007) : *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München.
- 木村裕一（2014）：『『現在の歴史／物語』を書く：ライナルト・ゲッツにおけるポップとテクノ』（研究ノート）、学習院大学ドイツ文学会研究論集（18）、pp. 85–99.