

---

# 「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 ——

木村 裕一

## 1. はじめに

日本のドイツ文学研究において、ライナルト・ゲッツ (Rainald Goetz, 1954-) という作家はほとんど忘れられてしまっている、あるいはほとんど注目されてこなかったと言っても過言ではないだろう。彼の作品で現在唯一翻訳されているのは、戯曲『ジェフ・クーンズ (Jeff Koons)』のみである<sup>1)</sup>。この戯曲の翻訳者でもある初見基は、ゲッツを扱っている数少ない論考の中で<sup>2)</sup>、彼を次のように評価している。

その後〔1983年のインゲボルク・バッハマン賞のための朗読の後〕出された2作の小説〔Irre (1983), Kontrolliert (1988)〕によってゲッツの評価は定まるが、80年代後半には戯曲も大いに注目された。小説では、それぞれ〈狂気〉、〈テロリズム〉という、おそらくはゲッツ自身の強烈な経験に基づくだろう動機を、きわめて断片的であるように見せながら構築性の強い作品に仕立て上げており、この2作は80年代でもっとも重要な作品に入ると思われる。

そう明言しているわけではないが〔…〕、〈書くべきことは書ききった〉との境地にでも達したのだろう、90年代に入ってから、少なくとも2編の小説で見せていたような緊張感は作品から感じられなくなっている。<sup>3)</sup>

初見によれば、90年代を境にゲッツの「小説」（と少なくとも著者が銘打っているもの）は、「〈作品〉構築の放棄」<sup>4)</sup>による「〈解体〉」<sup>5)</sup>にまで至っており、

---

1) ゲッツ (2006)。

2) 以下に引用する論文以外に、初見(1991)を挙げることができる。

3) 初見 (2001)、17ページ。

4) 同上、18ページ。

「そもそも虚構世界を作り上げることがいっさい断念されている観がある」<sup>6)</sup> という。その最たる例が『皆にとっての／のためのごみくず(Abfall für alle)』であり、1998年2月4日から99年1月10日までの343日間インターネット上で公開されたテキスト、今風に言えばブログの記事が、「ある一年の小説」として発表された<sup>7)</sup>。初見も指摘しているように、これはポジティブに捉えれば既存の文学的コードへの従属の拒絶というパフォーマンスとして評価しうるが、結局は「悪く言うなら言葉の垂れ流しにすぎない」<sup>8)</sup>ものである。書くことの不可能性を追求し、それでもなお書き続けているという点においては評価できるものの、「社会」から目をそらし、「こぢんまりとした小世界に自足しているのでは」<sup>9)</sup>という疑念も拭い去ることができないため、その評価は肯定と否定のあいだで宙吊りにされている。また、このような評価はゲッツの「文学」が持つ政治性についても同様である。「文学者の〈アンガージュマン〉への要請に対する反撥」<sup>10)</sup>としての非政治性ではない形で、ゲッツに限らず90年代以降の文学は「〈戦後文学〉諸作品と比べ、まず何と言っても非政治的だ」ということを指摘する一方で、他方「文学とはこのようなかたちから始めるしかないのではないか」という言い方で、初見はこれらの作品を〈戦後文学〉以降の「文学」のひとつのあり方として位置づけている<sup>11)</sup>。

ドイツ国内でも、90年代以降のゲッツはテクノ、レイヴ、ドラッグといったナイトライフにおける私的体験を描写・記述する作家として、ズーアカンプ・ポップ文学を代表する作家の一人として位置づけられており<sup>12)</sup>、80年代の作風からの転回は彼の評価を二分している。肯定的な捉え方の一例として、モーリッツ・バースラーの見解を挙げることができる。バースラーによれば、90年代ポップ文学の特徴として、既存の文化的コード（例えばファッション・ブランド、曲や歌詞、またはアーティスト、テレビ番組など）を引用的に「カタログ化」し、「アーカイヴする」ことである。しかしゲッツはそれに対し、既存の素材をそのまま扱って

5) 同上、19 ページ。

6) 同上、17～18 ページ。

7) Goetz (1999)。

8) 初見 (2001)、18 ページ。

9) 同上。

10) 同上、10 ページ。

11) 同上、19 ページ参照。「〈戦後文学〉」の定義については、同上、5 ページ以下を参照。

12) ゲッツの他に、トーマス・マイネッケ(Thomas Meinecke)とアンドレアス・ノイマイスター(Andreas Neumeister)が挙げられる。

いるというよりも、むしろ未だ言語化されていない（あるいは未だ言語化し得ない）現象を、オリジナルな言葉によって表現する可能性を追求している作家である」とみなされている<sup>13)</sup>。このような観点から見れば、書くことを媒介として現代文化を読者公衆に示そうとするという行為自体にゲッツの社会性や政治性を見出すこともできそうではある。

しかしそのようにして書かれたもの、あるいは書くこと自体に対する批判もまた当然存在している。その一例として、文芸誌『Texte zur Kunst』の編集者であるイザベレ・グラウとアストリト・ヴェーグらによるインタビュー記事において、ゲッツとのあいだで交わされた議論が挙げられる<sup>14)</sup>。問題とされたのは、テクノ・レイヴイベントである「ラヴ・パレード」について彼が書いた記事である<sup>15)</sup>。テクノとそれを取り巻く群衆の様々な身体的・快楽的体験があまりにも無批判に描かれることで、テクノが参加している人々のみ体験を共有することのできる「代替宗教」のようになってしまっており、ゲッツの記述は快楽主義的で秘教的で反知性的な「生氣論」に陥ってしまっていると、彼女たちは批判している<sup>16)</sup>。そのようにして体験されたことのみが信頼のおける確実なものであるかのように描写することは、結果として体験を共有していない外部からその真正さや確実性を観察し考察するための視点を排除するものになりうる。このような批判は、初見同様ゲッツの非政治性に対する批判と結びついている。初見が「文学」という制度が持つ社会的機能という観点からの批判であるとすれば、グラウ／ヴェーグは作家が社会に対して果たしうる責任という観点からの批判とも言えるだろう。批判の切り口は微妙に違うとはいえ、しかし両者に共通している問題点は、書くことが持つ社会的機能をどのように捉えるべきか、ということである。

ゲッツは明らかにこのような責任に対して、従来の「文学作家」とは異なる立場をとっているように思われる。それは初見も指摘しているように、アンガージ

13) Vgl. Baßler (2002), S. 145.

14) 1997年11月に『Texte zur Kunst』誌上に掲載されたこの記事は、後に『セレブレーション』に収録された。Rainald Goetz: „Praktische Politik. Streitgespräch mit Isabelle Graw und Astrid Wege“, in: Goetz (1999a), S. 243-271.

15) この記事も同様に『セレブレーション』に収録されている。Rainald Goetz: „Hard Times, Big Fun. Das Kapital des Glücks und seine Politik. Love Parade 1997“, in: Goetz (1999a), S. 203-235.

16) Ebd. S. 243.

ュマンでもなければ、アンガージュマンの否定という「アンガージュマン」とも異なっている。ゲッツはしきりに書かれたものと「現実」のあいだのずれについて言及、考察している。彼が自らの手記を「小説」として発表するのは、自らが書いたものの虚構性を強調する戦略でもある。一方で「現実の総体」<sup>17)</sup>を描くことを目指しつつも、他方で書くことの虚構性や不可能性を意識し続けるという二律背反的な姿勢こそが、90年代以降のゲッツのテキストにおいて一貫して見られるものである。しかしここで疑問となるのは、そのようにして書かれたものにどのような意味があるのかということであろう。グラウ／ヴェーゲの批判もまた、書かれたものから（書かれていることを体験し得なかった者たちをも含む）読者は、いったい何をすることができるのかという観点から発していると言える。しかしここで少し見方を変えて、彼がどのようにして、何を書こうとしていたのかという点に目を向けてみると、90年代の「現実」について考察する上で何らかのヒントが得られるかもしれない。

本論の目的は、ゲッツがテクノやレイヴ、そしてポップ・カルチャーについてどのように考えていたのかを分析することで、90年代ドイツのポップ・カルチャーをどのようにして記述しうるのかという問題について考察することである。ポップ・カルチャーの享受者としてのゲッツは、書くことを通じて受容と生産の境界線上に自らの場としてのテキストを作り上げているように思われる。日常的実践や経験として受容されたものを、ある特定の問題解決に向けて異なる文脈と連絡させ、分析・解釈し、テキスト化してアウトプットするという文化研究における実践と、彼の書く行為が比較可能なものであると仮定した上で彼のテキストを観察すると、どのようなことが見えてくるだろうか。

## 2. ポップ、あるいは「現在」を書くということ

ゲッツの反知性・反理性的な側面に対する批判についてはすでに触れたが、実は1986年に発表された『脳（Hirn）』のなかに、ポップに関してすでに次のような記述がある。

17) Goetz (1999), S. 114. また『Heute Morgen』シリーズとして発表された作品のトビラの文には、これらのシリーズが「現在の歴史／物語[Geschichte]」であることが明記されている。

ポップの幸福とは、ポップには問題が無いということだ。だからポップを考へることも、批判することも、分析的に書くこともできない。そうではなくポップとはポップを生きることであり、魅了されつつ観察することであり、取り憑かれたように研究することであり、最大限に豊富な資料によって語ることであり、賛美することである。ポップについて話す理性的な方法は存在しない。夢中になりながらその夢中になっているものを示す以外の方法は無いのだ。おい、これ最高だぜ、と…。<sup>18)</sup>

ゲッツによればポップとは、知的に省察することのできないものであり、分析によって言説化することもできないものである。そして彼にとって語りのプロセスとは、未だ不特定で曖昧模糊とした、予感することしかできないようなものを具体化させることである<sup>19)</sup>。つまり 90 年代のテクノ・カルチャーに関する記述は、実際にはそれよりも前に彼がすでに持っていた、ポップ・カルチャーに対する理解を前提としていたものである。したがって彼の記事が知的な分析や批判的な距離を拒絶しているように見えるのはある意味当然であり、方向性としては一貫していたと言えるだろう。では、そのようにして示す以外の方法がなかったとしても、そのように示すこと自体にはどのような意味や理由があったのだろうか。『皆にとっての／のためのごみくず』のなかでも、彼はポップを「美的、あるいは政治的な認識カテゴリーではなく、むしろある種生活実践上のもの、生活の助けになるようなもの」であり、「自分では理解することのできないような、ある特定の生活の形式」のことであるとみなしている。それに続けて次のように述べられている。

そこから何が結果として出てくるだろうか？ [...] なぜ私は多くの人々が生活しているこの生活を、私の思考によって理解できないのだろうか？

この時間問題となっているのは、このような理性の側から出される答えではなく、自身の反省的実践を揺るがすことであり、不可避免的に絶えず新たに生じる、自身

18) Rainald Goetz: „Und Blut“, in: Goetz (1986), S. 177-194, hier S. 188.

19) Vgl. Goetz (1999), S. 214.

の思考プロセスの結果を揺るがすことなのだ。<sup>20)</sup>

ゲッツが試みようとしているのは、生活実践上の様々な体験を知的な思考によって分類し、整理し、文脈化することによって何かしらの答えを導き出すことではなく、そのようなプロセス自体を、「現在」を描写することによって揺るがし続けることである<sup>21)</sup>。示し続けること、書き続けることによって、知的省察が答えという終着点へと行き着くのを拒み、またそれとは別の思考プロセスを不断に生じさせることこそが、彼にとっては重要である。この時ゲッツが自覚的に試みている芸術家としての役割とは、「可能性の空間を拡大するために、直接不特定なものへと向かうこと」<sup>22)</sup> であるという。しかしそれは決して、どうしても意味付けができるような何でもありの「プライベートな神話や戯言めいた関心事」について書けばいいということではなく、「誤りや間違いの危険」を犯しながらも下された決断や判断があつて始めて、「意味や意味の可能性における広がりや地平」が拓けるのだと、彼は説明している<sup>23)</sup>。自らの「正しさ」が暫定的なものとして、つねに誤謬へと転じる可能性をも孕んでいることを前提とした上で何かを書くことを意識するゲッツが、グラウ／ヴェーゲによる信頼性や確実性に対する批判に対し、次のように解答しているのも頷けるだろう。「私のテキストはその観点から見ると、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、過剰な自己正当化なのです」<sup>24)</sup>。

このような態度を無責任と受け取ることはもちろん可能であろう。しかし実際、90年代以降のポップ・カルチャーについて考察する際には、ゲッツの言うような「不特定なもの」を同定することなく不特定なまま扱わざるを得ないという事情もある。というのも、80年代後半から90年代にかけて、「ポップ・カルチャー」という概念はそれまでの「大衆文化」とは異なる、多様性と差異を含んだ問題のある一指標へと変化してしまったからである。ディートリヒ・ディーデリクセンはそれを「ポップ I」と「ポップ II」という形で分類的に定義している。「ポップ

20) Ebd., S. 367.

21) Vgl. Schumacher (2001), S. 208f.

22) Goetz (1999), S. 748.

23) Vgl. Ebd. S. 748f.

24) Goetz (1999a), S. 253.

I) とはおなじみのポップ・カルチャー理解のことであり、文学や絵画や古典音楽などの教養のある特権的な少数のエリートによって享受されるハイ・カルチャーに対し、大量生産され商品化され消費される大衆的サブ・カルチャーのことである。ポップ I は、「すでに確立された文化概念に対する反対概念」であり、「若者文化や対抗文化によって目論まれた世界の構造転換を支える」ものである<sup>25)</sup>。それに対しポップ II とは、「通常の多様性の内部および外部、要するに全てに対するマトリックス」<sup>26)</sup>であり、あまりにも細分化し、多様化してしまったがゆえに見通しのきかなくなってしまう様々な現象を、「文化」の名のもとに一緒くたにまとめてしまうことのできる、使い勝手のいいインデックスのことである<sup>27)</sup>。ポップ I においてはメインストリームとポップがほぼ同義語であったのに対し、90年代を境に音楽シーンにおいて顕著となるのは「アンダーグラウンド」志向であり、あくまでも「サブ」であることを重視し、オリジナリティや反商業主義を前面に押し出し、メインストリームへと組み込まれることに対し抵抗する傾向であった<sup>28)</sup>。しかしこのような傾向すらも「アンダーグラウンドシーン」としてポップの文脈に組み込んでしまうのがポップ II の特徴である。差異や多様性を一つの指標によって水準化し、同一化する危険性をポップ II が孕むことを、ディーデリクセンは指摘している。

ゲッツがポップについて何かを書くということもまた、ポップ II が孕む危険性とつねに隣合わせになっている。差異と多様性をできる限り消去することなく、水準化や同一化の罅に陥らないようにする方策としてゲッツが当時試みていたのは、「書き続けること」であり、そして書くこと自体がつねに孕まざるをえない差異を提示していくことである。それは体験されたもの、知覚されたもの、生きられたものとしての「現在」と、思考によって構築され虚構される結果物とのあいだの断絶であり、差異である<sup>29)</sup>。このような差異の生産は、その解消を終着点としているのではなく、むしろ反対にそれを起点としてさらなる差異が生産されることを前提としている。というのも彼にとって重要なのは、「あらゆる矛盾の同時

25) Diederichsen (1999), S. 273f.

26) Ebd. S. 284.

27) Vgl. Ebd. S. 274f.

28) Vgl. Holert/Terkessidis (1996), S. 6.

29) Vgl. Windrich (2007), S. 98.

性」<sup>30)</sup>であり、それを起点として複数の立場のあいだに対立関係が生じる可能性を広げていくことだからである。書かれたものと「現在」、書く私と「現在」を生きる私、あるいは書かれたものとその他者という対立が生じること自体が、書くことを媒介として生じる一種のコミュニケーションであり、その誘発こそをゲッツは志向している<sup>31)</sup>。したがってこの時書くことは、差異を印づけるだけでなく、両者を架橋する媒介としても機能する。そしてこのような差異と同一性の奇妙な共存関係という点において、ゲッツが扱っていたテクノという音楽ジャンル、およびレイヴにおける群衆という対象は非常に興味深いものとなっている。

### 3. テクノ、差異と同一性

そもそもゲッツが問題としている「テクノ」とは何なのか。テクノ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、ゲッツが実際にクラブやレイヴにおいて聞き、テキスト内で扱っているテクノは、80年代後半のアメリカから発信されたデトロイト・テクノやシカゴ・アシッド・ハウスがヨーロッパにおいて受容され、その影響を受けたものである。その歴史や個々のジャンル特性をすべて扱うことは本論では断念せざるを得ないが、ゲッツのテキストとの関連で重要であると思われる点だけ概観しておきたい<sup>32)</sup>。

最も基本的なテクノの音楽的特徴として、4つ打ちのベースドラムに、様々なパーカッションやベースライン、サンプリングされた音源素材やメロディーなどを加えながら、反復的なリズムの進行とともに徐々に音が重ねられていき、その増減によって曲が展開していく点が挙げられる<sup>33)</sup>。90年代前半にはそのような反復性を極端に押し進めたひとつのサブジャンルとして、ミニマルテクノ／ハードミニマルが登場し始める。代表的なのはデトロイト・テクノを牽引したグループ、アンダーグラウンド・レジスタンス (UR) のメンバーだったジェフ・ミルズが制

30) Goetz (1999), S. 55.

31) ヴィントリッヒによれば、ゲッツにおける虚構とは「書かれたものと現実のあいだの潜在的な対話」である。『皆にとつての／ためのごみくず』に収録された、「現在」の虚構として書かれるインターネット記事は、そのような対話の関係性における均衡を「毎日新たに」調整するものである。Vgl. Windrich (2007), S. 100.

32) テクノの歴史については以下を参照。Anz/Meyer (1995), S. 8-21. Ilschner (2003), S. 18-33. Windrich (2007), S. 120ff. 野田 (2001)。

33) テクノにおける反復性については以下を参照。Vgl. Kösch (2001), S. 178f.



作した曲である。現在に至るまで、彼はアーティストとして自ら曲を作ると同時に、DJとして世界中で活動している。彼の曲は、DJとしてプレイしている内に、そのプレイに必要なと思われる要素を加え、あるいはそれには余分であると思われる要素をそぎ落としていった結果、徐々にでき上がっていったものである。ここで言うDJとはラジオなどのディスクジョッキーとは異なり、自ら言葉を積極的に発したりすることはない。DJはクラブを音楽で満ちし続けるために、レコードの曲を矢継ぎ早に次々とつなげていく。複数のターンテーブルでレコードをかけ、ピッチを調整し、それらの音をミックスすることによって、決められたプレイ時間のあいだ音を途切れさせることはほぼない。曲と曲をつなぐ必要上、そのあいだを埋める音が必要となってくる。そのあいだの音は今流れている曲の音の一部と次に流れる曲の音の混合である。したがってその際音が重なりすぎると、不協和音やリズムのずれが生じてしまう可能性が高くなる。歌詞もほとんどの場合存在していない。ジェフ・ミルズの曲はその意味で、曲そのものが単独で自己完結的に成立しているものというよりは、他の楽曲どうしをつなぎ合わせる媒介となるよう工夫されたものである。

そしてゲッツが聞いているテクノとは、まさにこのような形のものであり、ひとつの楽曲を単位としてそのつど完結するものではなく、ある一定の時間と空間のなかでそこに一緒にいる人たちと共有された、音の連続体のことである。クラブに来ている人々は、その日どんな曲がかかるかはわからない。わかるのはせいぜいどのDJがプレイするのかということくらいである。事情通であればそのDJが普段かける音楽の傾向などから、ある程度の予想や期待をしているかもしれない。しかし逆に、特に気にせずフライヤーなども見ていなければ、誰がプレイするのかすら知らないことも当然あるし、そんなことはどうでもいいことである。一度入場すれば後はいつ出ていこうが自由だし、踊るのも自由、踊らずにバーカウンターの酒を飲むのも自由である。DJもその日かけるレコードやCDを持ってきてはいるが、それらをどのような順番でかけ、またどのようにつなげるかということを事細かに全て事前に決めているわけではない。

ゲッツもまた『レイヴ』のなかで、DJについて次のように描いている。

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、純粋に他であるものと一緒にな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ののだ。<sup>34)</sup>

ゲッツが DJ およびそれらの周辺に生じる「DJ カルチャー」において重要であると捉えているのは、元々個別に異なるものとして作り出された音をつなげていく DJ のプレイングが、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し、バラバラの諸個人とその他者のあいだの結合をもたらすという点である。しかし結合された結果生じる「出来事」としてのパーティは、参加者全員がすべて同じように体験するものとしてではなく、「多数の個々のものたち」としてそれぞれ異なる形で生じているものでもある<sup>35)</sup>。どのような出来事が新たに生じするかは誰にも予見することはできず、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。鳴らされている音の周囲に生じる時間と空間には中心が存在していないのである<sup>36)</sup>。ある一定の時間と空間が緩やかに共有され、その中で全てが即興的に進行していく。

通常このような時間と空間はある一定の限られた範囲内に収まっている。どんなに巨大なクラブであれ、それにはある一定の限界がある。しかしこの限界が異常なほどに広がった場合、あるいはそれが移動や運動を伴う場合、いったい何が起こるだろうか。ゲッツが注目する一大テクノ・レイヴ・イベントである「ラヴ・パレード」は、ゲッツにとってテクノおよび DJ カルチャーと「社会」を結びつ

34) Goetz (2001), S. 87.

35) レイヴにおける参加者同士の身体的な相互作用やコミュニケーションを、社会学やパフォーマンス理論の観点から研究しているものとして Klein (2004)を参照。

36) これと関連してボーシャルトは、DJ という存在が従来の「作者」とは全く異なるアーティスト像を作り出している点を指摘している。「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一方で、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ベクトを拒否するのだ」[Poschardt (1997), S.385]。フーコーやバルトが提起した作者性の問題と DJ のあいだの関係については、Feiereisen (2011)を参照。

ける可能性を持った特別な体験の場であり、同時に観察と記述の対象でもある<sup>37)</sup>。なぜならそれはもはやひとつのクラブを舞台としているのでは無く、ひとつの都市を舞台にした広大な空間内を移動する「出来事」だからである。

1989年にDJであるDr. Motte (Matthias Roeingh) が始めたこのイベントは、フロートと呼ばれるトレーラーにDJ ツールや音楽機材を一式載せて、デモ行進のように市内を踊りながら移動していくというものである。実際行政当局にも、このイベントは「平和のためのデモ行進」であるとして届け出がされていた。当初150人程度の参加者だったが、1999年のピーク時には世界中から多くの参加者が集まり、およそ150万人を動員した。2003年まではベルリンで毎年7月頃に開催されていたが、イベント時に発生する大量のゴミや騒音や街の景観破壊といった問題も生じ、またその影響でスポンサーがつかず資金難に陥ったため2004年の開催は見送られた。その後2007年以降、開催地を転々としながら主にルール地方で開催されていた。しかし最近、2010年デュイスブルクで起きた21名の死傷者を出した悲劇的な事故のニュースによって、ラヴ・パレードの名前を覚えている人もいだろう。現在永続的なイベントの中止を余儀なくされてしまったこのイベントに、ゲッツが見出そうとしたような「社会的な意味」を見出そうとすることはもうできないかもしれない。しかし少なくとも言えることは、90年代ドイツにおける「文化」を考える上で、このイベントをはずすことはできないということであろう。

ではゲッツはこのイベントに対しどのような見方をしていたのか。すでに上述したグラウ／ヴェーゲの批判対象となっていた1997年の記事「Hard Times, Big Fun」<sup>38)</sup>のなかで、彼は次のように記している。

謎めいた秘密：なぜこの全ての〔ラヴ・パレードの群衆の〕運動は、こんなに長いこと絶えず新たに、新たな現在でありうるのだろうか。

可能性のある根拠：それは単純な矛盾である。この矛盾は活発なエネルギーを

37) 「レイヴ (Rave)」とは80年代後半のイギリスで生まれたもので、クラブなどの小さな室内ではなく、山やビーチなど屋外や大型倉庫や特設会場などで夜通し行われる、音楽ダンスイベントのことである。90年代にはドイツでもレイヴ・イベントが開催されるようになり、代表的なものとして後述するラヴ・パレードやメイデイなどが挙げられる。

38) このタイトルは2つの曲、ウェストバムの„Hard Times“ (1997)とインナー・シティの„Big Fun“ (1988)から取られたものであると思われるため、あえて翻訳せずにおく。

内部から継続的に作り出し、そのエネルギーをこの問題へと汲み上げ入れている。すなわち逸脱や個性であり、至福の内に共有されるひとつのものへと埋没できるようにするために、自己自身を消去する差異である。<sup>39)</sup>

書くことの問題においてと同様に、ここでも問題とされているのは多様性や差異と、それが運動のなかで同一化していくプロセスである。しかし他や多への埋没は、差異の消去という形で解消するわけではなく、また新たなエネルギーを継続的に生産し、さらなる差異を生産する。差異の解消はあくまでも終着点ではないのである。ゲッツによればこのような運動において、「テクノはそれとは知らないうちに社会全体の新たなリアリティを再生産している」という<sup>40)</sup>。彼の目に映る、フロートの上に立ち踊っているレイヴァー（レイヴの参加者）たちは、「より一層魅力的に、より一層異なるものに、そしてより一層裸に、いまだなお別々のものに」なっているように描かれている<sup>41)</sup>。彼の興味関心は、テクノという本来社会とは関係のない、それ自体で完結しているはずの一音楽ジャンルが、「この我々の [...] 現在の [...] 『壊れたイベント社会』とピッタリ合っている」ことである<sup>42)</sup>。陶酔的な共同体験において絶えず生産されている差異に目を向けること、そしてそれを内部から描きとろうとすることを試みていたゲッツの「文学」は、「現在」を書き取るということが孕む問題に対抗するための一つの方策であったといえるだろう。

#### 4. まとめ

この短い論考の中で、ゲッツにおける「ポップ」および「テクノ」概念について全て分析していくことは、残念ながら断念せざるをえない<sup>43)</sup>。しかしさしあたり仮説的にまとめておくとすれば、「現在」を書くということがいかにして差異を

39) Goetz (1999a), S. 219.

40) Ebd.

41) Ebd. S. 221.

42) Ebd.

43) この問題を考えるにあたり、今後の課題として彼の作品分析の他にも、彼の思想的背景となっているニクラス・ルーマンのシステム理論が、彼の「ポップ」および「テクノ」理解にどのような影響を与えているかという点も考慮する必要がある。先行研究として Windrich (2007), S. 207-255 を参照。

消去することなく可能なのかということが、彼にとって重要な問題であったといふことになるだろう。このような差異がある特定の指標や記号によってひとつのものへと水準化し同一化してしまおうとする、文化記述や分析が常に接している力学に対抗することがどのようにしたら可能となるのか。ゲッツはそれを、体験しながらの観察を通じて実践しようと試みていたのだと言えるのではないか。対象に対する遠さと近さを調整し、その距離感を探ることが、彼にとって「社会」の「現実」を書く上ではつねに問題とされていた。この問題が彼の実践によって解決されるものであったのかどうかという点については、今後さらに分析を進め、その評価を定めていく必要があるだろう。

しかしこのような実験的実践が現在の文化研究に対してもたらす意義は非常に大きいように思われる。ガブリエレ・クライン／マルテ・フリードリヒによれば、ポップ・カルチャーとは「ハイブリッドな文化」である<sup>44)</sup>。アメリカ型のポップ・カルチャーが世界を席巻する、文化産業によるグローバリゼーションという従来の見方は、現在の「ポップ・カルチャー」、とりわけテクノやヒップ・ホップといった音楽シーンにおいてはもはや通用しない。例えばテクノを例にすれば、先述したようにその音楽ジャンルの発展はたしかにアメリカからスタートしているとはいえ、それは受容されるなかで、受容された地域的な特性や社会的なコンテクストに応じてそのつど大きく形を変え、バリエーションを伴いながら様々なサブジャンルへと派生していった。クライン／フリードリヒはこのようなプロセスを「グローバルなものとローカルなものの緊張関係」という視点から捉えることが必要であると主張している<sup>45)</sup>。グローバリゼーションは決して必ずしも一様なものをもたらすわけではなく、受容と生産のプロセスのなかで創造的に新たなものが生み出されていく可能性はつねに生じている。その原動力となっているのは、グローバルなものとローカルなもの、全体的なものと個別的なものとのあいだの緊張関係であり、差異である。

先述したようにこのようなバリエーションとゆるやかな変形こそが、テクノという音楽の基本的な特性であり、また DJ がそのテクニックによって実践してい

44) Klein/Friedrich (2003), S. 84.

45) クライン／フリードリヒは「グローカル性 (Glokaliätat)」という造語を、ポップ・カルチャー研究におけるひとつの思考モデルとして提案している。Vgl. Ebd. S. 89ff.

ることである。さらに言えばこのような全体性と個別性のあいだに生じる緊張関係は、ゲッツがレイヴという体験を通して捉えようとしていたものでもある。こうしてみると、ゲッツにおける書くこと、テクノという音楽ジャンル、そしてラヴ・パレードという社会現象が、90年代以降の「文化」を問題化する上で重要な意味を持つことは、十分に予想されるだろう。

## 5. 参考文献

### 5.1. 一次文献

Goetz, Rainald (1986): *Hirn*. Frankfurt a. M.

Goetz, Rainald (1999): *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt a. M.

Goetz, Rainald (1999a): *Celebration*. Frankfurt a. M.

Goetz, Rainald (2001): *Rave*. Taschenbuchausgabe, Frankfurt a. M. 1998 (<sup>4</sup>2001)

ゲッツ、ライナルト (2006) : 『ジェフ・クーンズ (ドイツ現代戯曲選 23)』 (初見基訳)、論創社。

### 5.2. 二次文献

Anz, Philipp/Meyer, Arnold (1995): „Die Geschichte von Techno“, in: Philipp Anz/Patrick Walder (Hg.): *techno*. Zürich, S. 8-21.

Baßler, Moritz (2002): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archvisten*. München.

Diederichsen, Diedrich (1999): „Ist was Pop?“, in: Ders.: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln, S. 272-286.

Feiereisen, Florence (2011): *Der Text als Soundtrack. Der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke*, Würzburg.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark (1996): „Einführung in den Mainstream der Minderheiten, in: Ders. (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin u. a., S. 5-19

Ilschner, Frank (2003): „Irgendwann nach dem Urknall hat es Click gemacht. Das Universum von Mille Plateaux im Kontext der elektronischen Musik“, in: Marcus S. Kleiner/Achim Szepanski (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M., S. 18-33.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a. M.

Klein, Gabriele (2004): *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie. Überarbeitete Neuauflage der Originalfassung von 1999*, Wiesbaden.

Kösch, Sascha (2001): „Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno“, in: Jochen Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt a. M., S. 173-189.

Poschardt, Ulf (1997): *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek.

Schumacher, Eckhard (2001): „From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur“, in: Jochen Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt a. M., S. 190-213.

Windrich, Johannes (2007): *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München.

野田努 (2001) : 『ブラック・マシン・ミュージック : ディスコ、ハウス、デトロイト・テクノ』、河出書房新社。

初見基 (1991) : ある〈歴史記述〉 — ライナルト・ゲッツ『管理され』をめぐって — [東京農工大学 『一般教育部紀要』 第 27 巻、193～213 ページ]。

初見基 (2001) : 〈戦後文学〉の終わり? — 90 年代文学のいくつかの特徴 — [日本独文学会研究叢書 002 号 『〈戦後文学〉を越えて — 1989 年以降のドイツ文学 —』 (初見基編)、3～19 ページ]。

(きむら・ゆういち 学習院大学外国語教育研究センター非常勤講師)

