

私だけの秘密のドイツ音楽・偽序

太 田 晋

ダニエル・パウル・シュレーバー、ザクセン州控訴院院長にして神経病患者。おのれの妄想を克明に記録した『回想録』（一九〇三年）によって、またフロイトによる症例分析を通して知られる、この錯乱した法曹の妄想世界を、エリック・サントナーは「私だけの秘密のドイツ (my own private Germany)」と表現している。個人的であるはずのその妄想は、実のところ世紀転換期ドイツの「社会および文化のより広範な危機」と共鳴していたのであり、「シュレーバーだけの秘密のドイツの空間をシュレーバーとともに横断することによって、ひとは […] シュレーバー以後かくも多くのドイツ人が抗うことのできなかつた全体主義の誘惑を、徹底操作するプロセスへと参入することにもなる」、サントナーはそう述べる¹。

シュレーバーの幻想を、その「私だけの秘密のドイツ」を、横断すること。それは、しかし、黒い森の闇の奥への危険な旅である。エリアス・カネッティは、シュレーバーの『回想録』をヒトラーの『我が闘争』の先駆と位置付けたが、実のところ控訴院長の誇大妄想は、たんに原ファシスト的狂気を胚胎していたというばかりではない。そもそも『回想録』を世に知らしめたフロイトの分析もまた、最終的にはシュレーバーの妄想に「われわれの理論と奇妙に共鳴する性質」を認めることになった——つまり理論的分析家フロイトは、分析される対象であつたはずの『回想録』に、逆に自身が精緻化してきた精神分析理論そのものを見いだすに至ってしまったのだつた。この狂える法律家は、実のところおのれの先行者ではなかつたか、あるいはおのれの分析パラダイムこそが、妄想ではなかつたか。フロイトはかくして、闇の奥に据えられた鏡面が映す秘密に戦慄し、おのれを見つめるその反射に囚われるほかはない²。じっさい、ファシズムも精神分析も、この「私だけの秘密のドイツ」に添え

られた傍注にすぎず、黒い森の幻視と妄想の体系に発芽したささやかな植生にすぎなかったとすれば、二〇世紀の知と経験とは、いったい何だったというのか。

「フロイトは読者としてまた著者として、自分自身が属している言説のネットワークへと盲目的に歩み入った。『科学的心理学草稿』と『ある神経病者の回想録』は、ある単一の言説の二つの続編である」³。フロイトとシュレーバーについてそう記すフリードリヒ・キットラーによれば、シュレーバーの『回想録』は、一九〇〇年頃を境とした「書き込みのシステム (Aufschreibesysteme: この造語自体が『回想録』に由来する)」の大変動を記すものでもあった。統一的な近代の主体としての「人間」を前提とし、文学の行間に著者の内面を読み取ることを可能にしていた書字システムは、音声を蓄音盤に、光線をフィルムに（人間的言語とは別種のコード化を通じて）記録する蓄音機／映画の発明によって、すなわち新たな「書き込みのシステム」としてのメディア環境の登場によって、大規模な変容を被った。一九世紀におけるグラモフォン、フィルム、タイプライターの発明に始まるこの変動は、二〇世紀におけるコンピュータの登場によって、さしあたり完結する（一九八五年のキットラーは「コンパクト・ディスクのシンセサイザー音のなかに回路図そのものを聴く者は幸いである」と記したが、二〇一六年版は「ダウンロードされた音声ファイルのなかにソースコードそのものを聴く者は幸いである」といったところだろう）。そしてこの構造変動にあって重要なメルクマールとなるのが、キットラーに従えば、言語によって記述された統一的テキストというよりも、機械的に記録され接続と転送に開かれた言説のネットワークというべき、シュレーバーの『回想録』なのだった。その妄想体系にあっては、「シュレーバーのあらゆるデータは、織り成されたケーブルを通して、遠い惑星の目的地へと彷徨する。情報は着信し、記録され、あるいは読み替えられる」⁴。「神経言語」と「光線交流」が縦横に行き交うシュレーバーの「私だけの秘密のドイツ」は、フロイトとヒトラーの頭上を遙かに越えて、天空に輝く星辰の彼方へと爆発的

に拡大する。そして実のところそれこそが、グーテンベルク銀河系終焉後のメディア環境を規定するエピステーメーである、キットラーはそう示唆しているかのようだ。とすれば、ネットとSNSに常時接続された私たちの情報環境もまた、(クラフトワークの曲名を借りて言えば)「幻視の惑星」の規模へと拡張された、シュレーバーの「私だけの秘密のドイツ」にほかならないのかもしれない。

シュレーバーは一九一一年に没したが、奇しくもその百年後の二〇一一年に、キットラーもまた没した。キットラーがジャック・ラカン——かれもまた無論のことシュレーバー症例の解明を試みた——を論じた「ドラキュラの遺言」は、ラカンから弟子たちへの(仮想的)遺言を「あなた方が今後は機械的ディスク処理のガジェットやツールの臣下なのだ、ということです」と遊戯的に記してみせたが⁵、二〇世紀後半のドイツを代表するメディア論者だったキットラー自身の仕事もまた、データ処理ツールの臣下たる私たちにとって、有益な遺言であることは間違いない。それは、つまり、シュレーバー／キットラーの言説のアップデートとヴァージョンアップが、言うなれば「私だけの秘密のドイツ 2.0」への更新が、私たちに委ねられているということでもある。

たとえば、蓄音機を始めとする録音機械の登場を重視するキットラーは、当然ながら二〇世紀の音楽に言及しているが、奇妙なことにロックないしポピュラー・ミュージックへの言及は、ビートルズとジミ・ヘンドリックスとピンク・フロイドに、要するに一九七〇年代前後にとどまっている。八〇年代以後の音楽テクノロジーの変容を考えれば、キットラーの主著のひとつ『グラモフォン フィルム タイプライター』には、たとえば今日の視点から『ヴォコーダー サンプラー ボーカロイド』といった続篇が必要なところだろう⁶。加えて、キットラーのロックへの言及が(ローリー・アンダーソンも含め)英米に偏っていることもまた、奇妙な印象を残すと言わざるをえない。なぜなら私たちは、二〇世紀後半のドイツに誕生した特異にして実験的なロックを、すなわちクラウトロック(およびその展開としてのノイエ・ドイッチェ・ヴェレ)を、忘

れることができないからである。

「もし […] 音楽の統合的エネルギーに、ロック・コンサートの熱狂的な足踏みの音に、ヒトラー・ユーゲントの高声の合唱やマーチの記憶を喚び起こすすがをドイツ人が持たないとしたら、果たして《クラフトヴェルク》や《タンジェリン・ドリーム》、《ファウスト》等の音楽は生まれたであろうか」⁷。竹田賢一によるこの言葉が雄弁に示すように、六〇年代末から七〇年代初めにかけてドイツの音楽シーンの片隅に登場した、いわゆる「クラウトロック」のバンドたちには、批判的に対峙すべき二つの対象があったといえる。すなわち、第一にホロコーストに帰結した過去のヒトラー主義への熱狂、そして第二に、前者と相似形をなす同時代の英米ロックへの熱狂。両者のこうした並置は、フランクフルト学派的批判理論を思わせるが、たとえばファシズムを鋭く批判したにもかかわらず、ジャズに始まる大衆音楽には表面的な批判をしかなしえなかったアドルノとは異なり、クラウトロックのバンドたちは、ほかならぬ大衆音楽のフィールドそのもの——その片隅ではあれ——にあって、この二重の批判ないし切断の遂行を試みたのだった。「つまりクラウトロックとは「大衆音楽」でありながら「実験音楽」であるという、相反する二つの特性を持つ特異な音楽なのだ」⁸。

たとえばカンやノイ！において顕著に見られる執拗な反復、あるいはクラフトワーク（クラフトヴェルク）に顕著な機械（化）への志向に、アウシュヴィッツ以降の反ヒューマニズムを看取することは容易である⁹。すなわち、『人間解体（*Die Mensch-Maschine*）』（クラフトワーク、一九七八年）も『半分人間（*Halber Mensch*）』（アインシュトゥルツェンデ・ノイバウテン、一九八五年）も、ホロコースト以後の人間主義への懐疑——アドルノ的であると同時に『これが人間か』で知られるホロコースト生存者プリーモ・レーヴィを思わせる——に由来する、というわけだ。クラウトロックに特徴的な、即物的で機械的な反復は、この意味でナチズムおよびホロコーストへの批判的応答といえる一方で、同時代英

米のロック（「プログレッシヴ・ロック」を含む）における、熱狂を導くドラマ性への皮肉な返答でもあった。たとえばカンは「典型的なロック・バンド編成を持っていながら、ロック音楽にお決まりのドラマトゥルギーは撤去され、即物的な反復で押し通される」¹⁰。クラウトロックにあつては、英米でクリシェ化されたロックのイデオムは異化され、非ロック的要素を容赦なく差し挟まれるが、それらもまた偽物の書き割りであることこそが強調される（カンにおける「E.F.S.（偽造民族音楽シリーズ）」、クラフトワークにおける電子楽器によるシンプルなシミュレート）。ビートルズとジミ・ヘンドリックスとピンク・フロイドの影にあつて、熱狂に対する覚醒を徹底して——ということは熱意ぬきで——志向した、七〇年代ドイツにおける諧謔的な非ロック的ロック。当時の一部の音楽ジャーナリズムがそれに与えた名が「クラウトロック」であった。

その消息を簡単に辿っておこう。カン、ファウスト、クラフトワークが、さらにはノイ！が、クラスターが、その他いくつもの重要なバンドが主導した、この特異な「クラウトロック」の流れは、いったん沈静化したのち¹¹、八〇年代以降は英米におけるパンク／ニューウェイヴ／テクノの視点からの再発見を経て、あらためてドイツの音楽シーンに「ノイエ・ドイッチェ・ヴェレ」を生み出し、DAFが、パレ・シャンブルクが、デア・プランを始めとするアタ・タックレーベルが、そしてアインシュトゥルツェンデ・ノイバウテンが、この流れを推進する。さらに九〇年代以降は、テクノの再定義とクラブ・ミュージックおよびリミックスの一般化を背景として、たとえばメビウス／プランク／ノイマイヤー『ゼロ・セット』（一九八二年）やマヌエル・ゲッチング『E2-E4』（一九八四年）が再発見される一方、英米のオルタナティヴなロックにおいても、ステレオラブに代表されるように、クラウトロックからの影響が明示されるに至る。カンはブライアン・イーノやソニック・ユースによってリミックスされ、クラフトワークはおのれをリミックスし、ファウストはジム・オルークのプロデュースで復活する。

世紀を跨いで以降も、ノイバウテンのブリクサ・バーゲルトはアルヴァ・ノトと共作し、タンジェリン・ドリームのコンラッド・シュニッツラーはリカルド・ヴィラロボスによってリミックスされ、パレ・シャンブルクのモーリッツ・フォン・オズワルドは、かつてフェラ・クティとともにアフロビートを担ったトニー・アレンと共演する一方で、デトロイト・テクノから登場したカール・クレイグとの共作リミックスを、ドイツ・グラモフォンからリリースする。オズワルドがまた、ルクセンブルク出身の気鋭のピアニストであるフランチェスコ・トリスターノがJ・S・バッハとジョン・ケージを弾いたアルバム『バッハケージ』（二〇一一年）のプロデューサーでもあることは、クラウトロックに発する流れが今や、特異かつマイナーな音楽のオルタナティブなネットワークを、確実に形成していることを示しているだろう。

カンとファウストとクラフトワークを論じる明石政紀は、かれらの音楽を「特異なものにし、かつ孤立させていた特徴」として、「ズレとユーモアと距離と覚醒」の四点を挙げている¹²。明石の的確で説得的な記述に従えば、「サウンドは「ロック」しながらも、いわばロック〔・ソング〕としての内容は持っていない」カンの音楽は、「使用語彙とやっていることのずれから生じるアンバランス感覚や創造的な距離感」こそが生命だった。あるいは「電子音の紛い物性をそのまま効用として用いた」クラフトワークの音楽は、「臆面もない書割りのような陳腐さ」を漂わせているが、この紛い物性は「自分たちの音楽行為に対する距離をも保証している」のであり、この醒めた距離感にこそ「彼らのユーモアと遊戯心」が宿っている。さらに、ファウストに関する明石の評言は、一定の長さを引用するに値する。

ファウストはロック、変拍子、ミニマリズム、疑似調性、無調、ダダ、サイケ、ジャズ、バロック、電子音楽、はたまた童謡と幅広い語彙を駆使している。これだけやれば大体誰でも自慢げに演奏する

ものだが、ファウストの場合はまったく自慢げではない。これだけのことをやっているのに頼りなさそうで、結局自分たちのやっていることなんかどうでもいい、といったような投げやりなところがある。この音楽語彙の博識さと、異様に醒めた投げやりさの間に、やるせない隙間が生まれる。この隙間は虚ろでありえると同時に、希望にもなりうる¹³。

このやるせない隙間が「希望にもなりうる」ならば、私たちはそれを「ユーモア」と呼ぶことができるだろう。自分と自分の行為との間のズレを必死に埋めるのではなく、むしろ冷静に距離として保つこと。言い換えれば、「やっている」自分と「やっていることなんかどうでもいい」と突き放す自分とに、自己を二重化すること。ボードレルが「笑いの本質」として語った、「自分をすみやかに二重化し、自らの自我の諸現象に局外の傍観者として立ち会う」ことを、すなわち「同時に自己であり他者でありうる力の存すること」を、柄谷行人はフロイトを援用しつつ「ヒューモア (ユーモア)」と定義した¹⁴。その距離が虚ろな隙間となるとき、そこには冷笑的で蔑視的なアイロニーが生じる。しかし覚醒とともにズレと距離が維持されるとき、そこには「なぜかそれを聞く他人をも解放する」ユーモアが生まれる。たとえばカンの「ユー・ドゥー・ライト」に、ファウストの「イツ・ア・レイニー・デイ、サンシャイン・ガール」に、そしてクラフトワークの「ロボット」に見いだされるものこそ、ズレと距離と覚醒に由来するユーモアであり、クラウトロックの最良の部分は、核心は、そこにこそあったのではないだろうか。

先に示唆したように、キットラーは蓄音機・映画・タイプライターの登場からコンピュータによるネットワークングに至る歴史的過程に、フーコー的なエピステーメーの変動を見いだした。たとえば「音響データ […] を時間的な流れそのものにおいて保存し、また再生することのできる記憶装置」、すなわちグラモフォンからオープンリールを経てハー

ドディスクに至る録音装置は、話し声から交響楽あるいは微かな物音に至る音響を記録することを可能にし、さらにはその編集と操作を、増幅と減衰を、ミックスとリミックスを、複製とその制限を可能にしたが、その過程には文字や音符による「人間的」書字システムの介在する余地はない。人間によって支えられかつ人間を支えてきた言語とは別のところで、文字で表記できない音響が読解不能なコードによって記録され、再生され、編集される。キットラーはジミ・ヘンドリックスについてこう記す。

第一〇一空挺部隊のパラシュート降下隊員であったヘンドリックスがギターという機関銃をタイトルソングの「エレクトリック・レディランド」へと振り向ける前から、テープレコーダーの技術はただテープレコーダーの技術のためにのみ駆使されていた。銅鑼の音、ジェット・エンジンのうなり、ピストルの発射音。文字はそれらについてもう書くことができない。だから「エレクトリック・レディランド」の歌詞本には再生と巻き戻し、テープの速度、そして盲目の、だが操作することはできる時間の計測点しか記されていない¹⁵。

要するに「ロック・ソングが歌うのは、己れを支えるメディアの力自体」にすぎない。キットラーはそう言っているが、しかし、それは有り体に言って単純にすぎるように思われる。

クラウトロックを語る明石政紀は、その重要な指標として「反技法的に技法を深化させた」ことを挙げている¹⁶。たとえばカンのメンバーは、ロック以外の音楽分野で専門的な教育と訓練を受けているが、その技能をむしろ単純で執拗な反復に、また音楽語彙のいかにも表面的な模倣に向けて、制御し深化させていった。あるいは、ジミ・ヘンドリックス『エレクトリック・レディランド』（一九六八年）の二年後に最初のアルバムを発表したクラフトワークに関して、松前公高は、かれらが「コンピューターやシンセサイザーが発達しても安易にそれにたよらずに「機

械的音楽」を」、もしくは「より複雑なシンセの技術で「単純な音楽」を生み出したことに、賛辞を捧げている¹⁷。すなわちクラウトロックは、豊かな技能で単純な反復を演奏し、複雑な技術で単純な音を出した。キットラーはたとえばテープ編集に関して、ピンク・フロイドの精緻な編集とウィリアム・バロウズの暴力的なカットアップを対置しているが¹⁸、そのどちらでもなく、技法を反技法的に、技術を反技術的に（誤）使用することは可能であり、「己れを支えるメディアの力自体」に距離を置くこともまた可能なのだ。まさにこのズレから、カンの「茶目っ気」（明石）が、クラフトワークの「あそび心」（松前）が、すなわちユーモアが生まれる。実際、「ロボット」のクラフトワークは「電子を用いながら、動くたびにぎしぎし言いそうな電気式のロボット」を、つまり「時代遅れのロボット」をあえて登場させている¹⁹。ロシア語で「私はあなたの奴隷、私はあなたの労働者」と語る、その不器用でぎこちない姿は、アイロニーに際どく接したユーモアをもって眺められたかれらの姿であり、また私たちの姿でもある²⁰。とすれば、いかにもクラウトロック的なそのユーモアは、キットラーがラカンの口を借りて腹話術的に述べたところの「機械的ディスクール処理のガジェットやツールの臣下」たる私たち、シュレーバーの「私だけの秘密のドイツ」をメルクマールとする「書き込みのシステム」の変動以後を生きる私たちにとっても、示唆的といえるかもしれない。

シュレーバー症例に焦点を当てた、一九五五年～五六年のセミナー『精神病』で、ラカンは二度にわたってシュレーバーのユーモアを指摘している。『回想録』のある箇所では、当時パラノイア患者として分類されていたシュレーバーは、自らクレペリンのパラノイア定義を参照しつつ「自分は決してパラノイア患者ではない」と聡明に反論しているが、ラカンはそれを「大変ユーモラス」「極めて刺激のかつユーモアのある箇所」と述べているのだ²¹。坂口安吾の「僕はもう治っている」を思わせなくもないこの言明は、確かに、ちょっと面白い。フロイトが例に挙

げた死刑囚のそれをも想起させるこの種のユーモアは、キットラーが視線を注ぐことのなかったクラウドロックにあって、かけがえのない徴しないし聖痕として、忘れがたく記銘されているように思われる。そして本論は、それを起点としてシュレーバー／キットラーの「書き込みのシステム」を（再）吟味し、「私だけの秘密のドイツ」を（再）横断するという、着手されることのない試みのための、偽物の序文であった。

注

- 1 Eric L. Santner, *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 18.
- 2 のちにジャック・ラカンもまたセミナーにおいて、シュレーバーの『回想録』に関して以下のように述べることになる。「この妄想のテキストそのものの中に、神経症の症例のように隠されているのではなくて、はっきりと露わになり、いわば理論化すらされている或る真理が見出されるのです。その真理をこの妄想は提供しているのです」。ジャック・ラカン『精神病』（ジャック・アラン・ミレール編、小出浩之・鈴木國文・川津芳照・笠原嘉訳、岩波書店、一九八七年）、上巻四三～四四頁。
- 3 Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, tr. Michael Metteer, with Chris Cullens (Stanford: Stanford University Press, 1990), 296.
- 4 *Ibid.*, 298.
- 5 フリードリヒ・キットラー『ドラキユラの遺言 ソフトウェアなど存在しない』（原克・大宮勘一郎・前田良三・神尾達之・副島博彦訳、産業図書、一九九八年）、六二頁。
- 6 ヴォコーダーに関しては、チューリングやソルジェニーツィン（！）による開発史からザップやラメルジーやYMOによる使用までを網羅した、以下の示唆的な研究がある。デイヴ・トンプキンス『エレクトロ・ヴォイス 変声楽器ヴォコーダー／トークボックスの文化史』（新井崇嗣訳、P ヴァイン、二〇一二年）。
- 7 竹田賢一『地表に蠢く音楽ども』（月曜社、二〇一三年）、八三頁。
- 8 小柳カヲル『クラウドロック大全』（P ヴァイン、二〇一四年）、一八頁。
- 9 たとえば、二〇一四年七月十五日のDOMMUNEでの「ele-kingTV #27/実写版「クラウドロック大全」」における、野田努の示唆的な発言を参照。
- 10 明石政紀『ドイツのロック音楽 またはカン、ファウスト、クラフトワーク』（水声社、一九九七年）、五四頁。
- 11 二〇一六年一月に亡くなったデイヴィッド・ボウイの「ベルリン三部作」（一九七六年～一九七九年）は、同時期にクラスターと共演していたブライアン・イーノとの共同作業によるものであり、七〇年代の実験的クラウドロックの流れの掉尾を飾るものだったと見ることもできる。

- 12 明石前掲書、三九頁。
- 13 同書、一〇四頁。
- 14 柄谷行人『ヒューモアとしての唯物論』（筑摩書房、一九九三年）、一二一～一二二頁。
- 15 フリードリヒ・キットラー『グラモフォン フィルム タイプライター』（石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、一九九九年）、一八二頁。
- 16 明石前掲書、二六頁。
- 17 松前公高「クラフトワーク テクノ・ポップはここからはじまり、ここにもどる」、『銀星倶楽部 11 ★テクノ・ポップ』（ベヨトル工房、一九八九年）、五二頁。ちなみに松前と山口優から成る音楽ユニット EXPO は、こうした姿勢をさらに創造的に誤発展させている。
- 18 キットラー『グラモフォン フィルム タイプライター』、一七六～一七八頁。むろん、実際にはパロウズにもまた陰鬱なユーモアがあることは周知の通りである。
- 19 明石前掲書、一六六～一六七頁。
- 20 クラフトワークが過去の代表曲を自ら「ヴァージョンアップ」した一九九一年の『ザ・ミックス』では、「ロボット」もまた新たなテクノ／ダンス・ミュージックのフォーマットでアップデートされた。その結果、クラフトワークは新たな若い聴衆の獲得に成功し、もしくは成功しすぎ、以後は世界各地の音楽フェスで、広大な会場を埋め尽くすファンに熱狂的に迎えられるに至っている（来日公演では観客も一体となった「デンタク」合唱が定番と化した）。この熱狂を見ると、クラフトワークがかつて維持していた、自分自身およびその音楽へのズレないし距離は失われたようにも思えるが、実際には明石が指摘するように、ズレと距離は別の形で回帰している。「ここでは、この人たちの視点はもはや自分のところにはない。視点はダンス・クラブの客のところであり、そこからみた自分たちのありえる姿が提示されているのである」（明石前掲書、一八九頁）。言うなればここでは、「ロボット」の「私はあなたの奴隷、私はあなたの労働者」が、重層的なアイロニーを伴って提示されているのであり（「私」は若いファンの期待に応えて過去の代表曲を最新アレンジで演奏するクラフトワークともとれるし、それに踊られ忠実に合唱するファンともとれる）、その限りで熱狂はつねに覚醒へと反転可能になっている。加えて、今や「音楽遺産」として「殿堂入り」したかに見えるクラフトワークは、二〇一二年にニューヨークの MoMA で、過去のアルバムを一枚につき一夜で演奏する八夜連続のコンサートを行なったが、自らをミュージアムの収蔵品と見なすかのようなその姿は、クラフトワークが自身に向ける醒めた距離とユーモアが、未だ維持されていることを示しているだろう。このコンサートに関しては、たとえば以下を参照。デヴィッド・バックリー『クラフトワーク』（佐藤志緒・河野騎一郎・小川公貴・中村有以訳、シンコーミュージック、二〇一三年）、三七五～三七七頁。
- 21 ラカン前掲邦訳書、上巻二二三頁および下巻二〇〇頁。

