

つかの間の栄光と剽窃疑惑

— ワイマール共和国時代の人気作家、イルムガルト・コインの場合

Kurzer Ruhm und Plagiatvorwürfe

— Der Fall von Irmgard Keun

柏木 貴久子
Kikuko Kashiwagi

In der Zeit der Weimarer Republik hat Irmgard Keun (1905–1981) zwei bedeutende Romane der Neuen Sachlichkeit publiziert: *Gilgi -eine von uns* (1931) und *Das kunstseidene Mädchen* (1932). Die beiden thematisieren die Neue Frau, die Ikone der Epoche. Nach ihrem großen Erfolg mit dem Erstlingsroman *Gilgi* verfaßte Keun ihren zweiten Roman *Das kunstseidene Mädchen* im sog. Kinostil, d.h. in einer durch visuelle Beschreibungen ausgeprägten neuen Schreibweise, wobei die Protagonistin als Flaneur in der Metropole Berlin im Mittelpunkt steht. Keuns Ruhm wurde jedoch schnell untergraben, als diesem Werk das Plagiat von Robert Neumanns *Karriere* (1931) vorgeworfen wurde. Ein detaillierter Vergleich zeigt, dass die beiden Werke zwar die stilistische Ausrichtung gemeinsam haben, aber die Figuren und ihre Weltanschauungen, die symbolische Auswirkung der gemeinsamen Motiven sich jedoch völlig unterscheiden. Auch die Kritik an der Männergesellschaft aus der Sicht einer Frau wird auch gegensätzlich geübt, nämlich bei Neumann unterhaltsam durch die Karriere eines Revüemädchens als Hochstaplerin, bei Keun durch den Misserfolg eines Großstadtflaneurin, den die Schriftstellerin durch Humor und präzise Beobachtung der naiven Protagonistin darstellt. Die Plagiatvorwürfe gegen Keun kamen dem Literaturbetrieb zunutze und wurden als Skandal ökonomisch instrumentalisiert. Dreißig Jahre später bestritt Neumann das Plagiat und verteidigte Keun, was ihr aber nichts mehr half.

キーワード

Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, Robert Neumann, Plagiat, Neue Frau
イルムガルト・コイン、『人工シルクの女の子』、ローベルト・ノイマン、剽窃、新しい女

1. はじめに

イルムガルト・コイン (Irmgard Keun 1905-1982) はワイマール共和国時代を代表する作家のひとりである。第一作『ギルギ—わたしたちの一人』(Gilgi - eine von uns, 1931) で一躍人気作家となり、続く『人工シルクの女の子』(Das kunstseidene Mädchen, 1932) も好評を得た。しかしその栄光もつかの間、第二作に剽窃疑惑がかけられ、評判は失墜した。第三帝国内下の1933年には公序良俗を害するとして彼女の本は禁書となり、次第にその存在は忘れられてゆく。時を経た1970年代、女性作家への注目が集まるなか再評価を受け、上掲二作品も再版された。本論では、初版当時の出版界の状況を振り返った上で、コインへの称賛それに続く剽窃疑惑を、あまり顧みられることのない剽窃対象とされた作品との比較を含めて検証したい。

2. ワイマール共和国時代の「書く女」

19世紀末、家父長制に批判的な目が向けられるようになって以降、女著述家、すなわち書く女たちは男性と異なる見方やテーマに従事すると同時に、文学活動における女性的なものの位置づけについても自ら問うようになる¹⁾。ワイマール共和国時代においてはそれが「新しい女」として現れた。職業を持ち、従来の価値観にとらわれない「新しい女」は、作品の題材になるだけでなく、書く女もまたそのひとつのかたちとして注目されたのだ。1920年代、文化の民主主義化、大衆文化の発展を背景に出版界は急成長した。多種多様な刊行物が市場に出るなか、急激に需要が高まったルポルタージュ、またモード、旅行、文芸、女性をテーマにした話題、有名人、社交界についての記事は女性たちに書く場所を与えた²⁾。文学においては、産業化と都市化のなかで生まれた新即物主義 (Neue Sachlichkeit) が現実社会の出来事を題材に選んだ。日常に即した言語を用い、事実に基づき (sachlich)、客観性をもって現実を冷静に観察すること、反審美主義、反主観主義、反表現主義、ルポルタージュやドキュメンタリーのような描写を旨とするこの新しい潮流は、ジャーナリスティックなテキストと文学テキストの境界領域、後者の前者への接近を特徴とする。たとえばガブリエレ・テルギット (Gabriele Tergit 1894-1982) は法廷報告書を新聞に掲載するジャーナリストとして出発している。また女性読者の増加が促す女性のためのジャンルの増加も作家活動に連動する。大手出版社ウルシュタインの看板作家であったヴィッキー・バウム (Vicki Baum 1888-1960) は同社の女性ファッション雑誌 Die Dame (「淑女」) の編集にも携り、そのファッションとライフスタイルによってセレブリティ作家としての「新しい女」を体現していた³⁾。新即物主義の潮流は、女性作家の誕生を後押ししたのである。

さらに指摘すべきは、この時代に文学に明確に求められるようになった「実用価値」(Gebrauchswert)⁴⁾である。かつてない規模の発行部数でつぎつぎと小説が成功を収める状況

に、ジークフリート・クラカウアー（Siegfried Kracauer 1889-1966）は彼のワイマール共和国文化全般への評価と同じく大衆化を見た。曰く、多くの読者は小説を「社会に広まった傾向の反映として評価する。本という商品の売れ行きは、拡大した消費者層の需要を満たすことができるかどうかにかかっている」⁵⁾という。新即物主義文学はいまある現実を扱うという意味で読者の社会に対する理解、再認識、共感を与えるものであった。コインの『ギルギ—わたしたちの一人』を機になされた読者討論は、小説が持つ実用価値の例を示している。「新しい女」の代表的職業とされたのはタイピスト、店員、電話交換手など新技術にかかわる仕事であったが、ギルギはタイピスト、つまり女性サラリーマンたちの代表的職業を持つ。読者は「わたしたちのひとり」であるギルギが仕事と恋との両立に悩むようになり、失業を経てついにはシングルマザーとしての再出発の道を選ぶという決断について活発な誌上議論⁶⁾を展開したのである。

3. 第二作『人工シルクの女の子』の出版——「剽窃」への非難

デビュー作が注目された作家にとって、二作目は作家としての評価を決定づける重要な試金石となる。早くも翌年 1932 年コインは第二作を発表した。

主人公は前作と同様若きタイピストだが、新たなヒロイン、ドリスは働くことに意欲をもたない、「キラメキ」⁷⁾になることを目標とする、セレブ志望の 18 歳である。会社を辞めたあと演劇学校に進むチャンスを得るも、他人の毛皮のコートを持ち去ったことで大都市ベルリンへ逃亡する。若さと外見を資本に、男性たちを利用してその日その日を暮らしながらベルリンを体験する彼女は大都市の散歩者である。作品はドリスの手記というスタイルをとっており、「映画みたいに書きたい」（KM 4）⁸⁾という彼女はルポルタージュ風に、また映像活写風に、具象性に富んだ表現で出来事や風景をしたためる。彼女の観察を通じて読者は大都市ベルリンを追体験するのだ。ドリスは歯に衣着せず、揶揄を込めて男たちの、そして人々の言動とその思惑を描いてみせる。タイピストでありながらコンマを正しく打てず、流行には敏感だが教養に劣るヒロインが紡ぎ出す文は、文法的には不完全であるばかりか誤用も多い。だがそれが主人公の社会階層を示すと同時に、文章に躍動感を与えている。ポップ小説の先駆けといえる斬新な文体であると同時に、アルフレート・デブリーン『ベルリン・アレクサンダー広場』、エーリヒ・ケストナー『ファビアン』、またサラリーマン小説の代表作ハンス・ファラダ『無名の男、さてそれで？』などと並ぶ、重要な時代小説のひとつである。

『ギルギ』を出版したユニヴェルシタス社は 1932 年春、当初予定されていたタイトル『宿なしの女の子』（Mädchen ohne Bleibe）でコイン第二作を予告し、「おどけたユーモアは本書を楽しく愉快なものにしているが、私たちの時代に特徴的なこの運命がいかに哀しいものであるかを隠さない」⁹⁾と宣伝している。新たなタイトルで初夏に出版されたこの作品に、当初の書評は比較的好意的であった。「イルムガルト・コインが使いこなす、あっと驚く、気の利いた、機

知に富んだ語り口は、彼女の流れるように書く才能を示す」(ベルリン証券新聞)¹⁰⁾、「女性の運命のなかにわれわれの時代の生活の現実が詰め込まれている」(カッセルニュース紙)¹¹⁾と評された。前者の評は「ただし本質的なものを冷静かつ叙述的に描写する能力には欠ける」¹²⁾と続き、逆に後者は「そこかしこに本質的なものを見て、形作る素晴らしい力」¹³⁾を認めており、「本質」についての評価は分かれるところではある。ベルリン新聞では「ユーモアは女性には珍しい」¹⁴⁾としたうえで、主人公を通じて展開されるユーモアが称賛された。風向きを変えたのは6月26日全国紙フォス新聞に掲載された有名女性ジャーナリストで文芸批評家のマルターマリア・ゲルケの書評である。彼女は『人工シルクの女の子』は、ウィーン出身の作家で文芸批評家としても活躍していたローベルト・ノイマン (Robert Neumann 1897-1975) が前年1931年に発表した小説『出世』(Karriere)の剽窃であると評したのである。

文体の類似については慎重でなければならないが (...) この形式、この型を私たちが初めてかつ完成された形で知ったアニタ・ルースの『紳士は金髪がお好き』を思い出しておかなければならない。他方ドリスはアメリカの売春婦と違って心を持っているので、となると残念ながらローベルト・ノイマンの『出世』を指摘しなければならない。心があるからというだけではない。ここでは、「文体の類似」という言葉を内容に関する「剽窃」という言葉で置き換ええないでおくのはかなり難しいのだ。親愛なるコイン嬢、本当にこれはいけません。¹⁵⁾

男性を利用するマテリアル・ガールの日記という形式で書かれたアニタ・ルース『紳士は金髪がお好き』(Anita Loos: *Gentlemen Prefer Blondes. The Illuminating Diary of a Professional Lady*. ドイツ語タイトルは *Blondinnen bevorzugt*) はアメリカで1925年に発表されてから各国で人気を博し、同年前掲の雑誌 *Die Dame* でドイツ語訳の連載が始まり、翌年には単行本が刊行されている。主人公のローレライは美しいが教養に欠ける、という設定もドリスと同様である。自身の言及はないものの、コインがこのルース作品を知らなかったとは考えにくい。この点はコイン研究でも見解が一致している¹⁶⁾。ローベルト・ノイマンの『出世』もヒロインの一人語りという形式で書かれている。レビュー劇場のダンサー、エルナが、教養のなさを演出で補い、男たちの社会的・性的欲望を利用しながら出世するという物語だ。文学界はざわめいた。コインは才能を認めてくれた作家、文芸批評家クルト・トゥホルスキー (Kurt Tucholsky 1890-1935) の影響力を頼って、助けを求める手紙を7月12日付けでモーゼル河畔からベルリンへ送る。手紙は型どおりに始まるが、次第に感情的、幼いともいえる口調になる。コインは自分は正直であると強調したうえで次のように続ける。

ローベルト・ノイマンが、私が彼の『出世』を(文字通り)[筆者註: カッコは原文ママ]

丸写ししたと出版社に書いてきたんです。私の全然知らない、とても大勢の人が怒っていて、私の周りは剽窃への非難ごうごうです。他の知らない人たちが侮蔑的に私を哀れみま
す、まあ、とても気分が悪いです。ノイマンの『出世』を取り寄せて一気に読みましたが、
批判の根拠になるものとはかく何も、全く何も見出せませんでした。（…）ちょっと二冊
書いただけで——いったいどうしてこんな騒ぎに？私をもっと良いものを書けるようにな
るまで、待てないんでしょうか？なぜ私をそっとしておいてくれないのでしょうか？無意識
にも影響を受けたことがないのに、どうしてこんな馬鹿馬鹿しいことに対して、私は書き
写してなどいせんと自己弁護しなきゃならないんでしょう？——私を助けてくれませんか、
そして私の『人工シルクの女の子』は『出世』と危険な類似性を持っている、と書いて
くれませんか？¹⁷⁾

「危険な類似性」という表現を選んだのは文学批評家として中立的であるべきトゥホルスキーに
とっての妥協点を考慮してのことであろう。コインは『出世』の影響を否定しているが、トゥ
ホルスキーは取り合わない。ゲールケの書評前には、『人工シルク』には「その圧倒的なユーモ
アとは裏腹に、わたしたちの動揺した存在の悲惨な姿が描かれている」¹⁸⁾と評し、コインを「時
代の寵児」¹⁹⁾、「ドイツの女性ユーモア作家」²⁰⁾と称賛していたトゥホルスキーは、態度を変え
た。四日後の返信で彼は、『人工シルク』を初めて読んだときに悪童物語の数々、アニタ・ルー
ス『紳士は金髪がお好き』を手本として感じたが、他作品からの影響は肯定的にとらえられる
べきだと前置きした上で、次のように大袈裟に続ける。

その後、剽窃だという非難を知りました。私はまず『出世』を読みました。非難は妥当と
言わざるを得ません。

親愛なるコインさん、あなたはなんてことをしたんですか——！

すべてはノイマンの本に書いてありました：女性が急いで話すときの未完の文章、“sagt
er ... sage ich ... sagt er ...”という奇妙な語順、若い女性が吐露する思わせぶりな態度の
秘密、さらにはコートというモチーフ、崩れたドイツ語——そして何と言ってもこの喋り
のトーン（…）

まったく一体全体どうしてこんなことをしたんです？こんなことは全く必要なかったの
に！あなたは才能ある作家じゃないですか——²¹⁾

またトゥホルスキーはコインに欠如している作家としての当事者意識を咎め、「私は文学界の法
王ではない」²²⁾と距離を置く。文学界の大物トゥホルスキーによる剽窃判決はコインには打撃
であっただろう。しかし果たしてこれらの非難は的を射たものなのかどうか、以下に二作品を
詳しく比較する。

4. コイン『人工シルクの女の子』とノイマン『出世』——ドリスとエルナ

4.1. 文体について

『人工シルクの女の子』と『出世』は文体の方向性という意味で確かに共通している。二人のヒロイン、『人工シルクの女の子』のドリスと『出世』のエルナの言語はしばしば統語論上そして意味論上の間違いを犯しているのだ。二人とも頻繁に倒置法を無視し、関係代名詞の代わりに疑問詞を用い、格を誤り、形容詞の語尾変化を無視する。ドリスもエルナも接続詞 und (そして) を過剰に使用している。文法上の誤りは、二人の教育水準と性格を示すものであるが、しかしそれらは同時に文学的に形成され、審美的に精巧に編まれたものである。その意味で、文の構成要素の省略は凝縮された描写であり、言説上の効果を発揮しているといえる。彼女たちの日常語は生き生きとしたリズムを有し、強気でエネルギッシュな性格のエルナと、生意気だが感情豊かなドリスの存在をありありと描き出している。また、彼女たちの語りには流行歌、つまり彼女たちが日常的に耳にした歌の歌詞が、歌詞であることが明確に区別されないまま投入される。それらはヒロインの心象に多かれ少なかれ関連付けられ得るテキストであると同時に、時代を聴覚的に再現させる機能を持っている。二人の言語には社会的そして時代的要素が多分に含まれているのである。

剽窃疑惑の論点は、ドイツ語におけるこの文体と物語様式が、いったい誰の発案なのかということにある。トゥホルスキーによればノイマンである。しかしどのテキストも結局は引用のモザイク²³⁾であるとするならば、その独自性を抽出するべくテキストに明確な境界線を引くことは困難である。日常生活で話されている言語を文学テキストに移し替えること、時代に合致した言語にしたがってテキストを変えることはワイマール共和国時代の文学に顕著に起こった新即物主義的特徴である。このような言語美学の刷新は、言語の伝達における潜在的な集団性²⁴⁾を考慮すればなおさらのこと、先に述べた時代の要請に基づいていたのである。ノイマンもコインもこの時代の潮流に応えたのであり、両者とも言語要素の多様性を作品のなかで実践に移したのだ。そしてそれを受容したのが拡大された読者層であった。

コイン研究において、この剽窃疑惑は型どおりに論じられるにとどまる。ケルスティン・バルントの綿密な研究においても同様に、両小説の関係はコインの研究において「これまで言及されてこなかった」²⁵⁾と先行研究を批判したうえで論が進められているが、ジャンルの問題に依拠した文体比較の後に、「この小説とコインのテキストと何の関係があるのか？」²⁶⁾という怒りの異議に帰結している。コイン研究においては、この剽窃疑惑そのものが「この時期構築されてきた近代的な書き方には、間テキスト的な振舞い、また現実関連事項の詩的な統合も含まれ得ることを鑑みると、もはや理解できない」²⁷⁾ということまで一致している。

当時の主要文芸雑誌『文学界』の書評で、フリードリヒ・ヴァイスジンガーは、ゲールケの書評、ルース、ノイマンの両作品を踏まえたくうえで、次のように論じている。

集団の運命を決定的かつ独自に形成することが不可能なこの時代、知的財産の概念を見直し、個人主義的な方向への行き過ぎに注意すべきこの時代にあって、剽窃について語ることは、このケースのように、作品の基本コンセプトに何ら影響を与えない小さな類似点が問題になっているのならなおのこと、禁じられてしかるべきである。その感情移入の才が説得力をもっており、その筆致に人生の現実性という幻想効果が常に保持されているような詩人は、自らの業績の自立性が冷酷な文芸批評にも認められるということを要求できるのだ。²⁸⁾

剽窃の是非に付随する不透明性に配慮したこの冷静な論評は、しかし問題の沈静化には影響を及ぼさず、コインはこの後にトゥホルスキーに助けを求めている。

4.2. 共通題材における相違

不当に告発されてしまった作家の名誉をいま一度守ろうという目的を持たず両作品を改めて比較すると、両者には確かに題材の共通点が見い出せるが、それをゲールケのように早急に「内容に関する『剽窃』」と判断する必要はない。「文学的財産の物質化」²⁹⁾によって題材実践の有無を測ることよりも、テキストのなかで可視化された題材の使用意図を比較することが重要だからである。すでに使われている題材を使うことは詩的先行例に従属することにはならず、むしろ「題材の使用における共通性を詩文創作の重要な構成要素とする」³⁰⁾ならば、ここにこそ相違点が表れるからである。両作品の共通題材における相違は以下の点にある。

4.2.1. 語りにおける映画形式の有無

両小説は18歳の主人公による一人称の語りである。ドリスは日記を書いているが、子どもじみて見えるという理由でそれを日記として捉えがたらない。彼女は「映画みたいに書きたい」（KM 4）という。アメリカの人気映画女優に似ると自称する彼女は書いたものを読み返し、「銀幕のなかの私がみえるわ」（KM 5）と、脳内自作映画の中に自らを再確認する。クラカウアーによれば主体と環境の中断を可能にするカメラの目が自意識と認識に干渉し、それによって主体が自らの力だけでは到達し得ない世界を示すのが映画である³¹⁾。その意味で「卓越した現実的メディア」³²⁾として映画を捉えるならば、そのような媒体の誠実な消費は、干渉を受けた自意識と認識を通じて、自己投影された映像による、ドリスの場合ナルシスティックな、主体の任意的再構成を容易にするのだ。そして都市描写の中で繰り広げられるのは、映画で意識化された「見ること見られることの魅惑」³³⁾である。彼女は、映画によって訓練された視覚によってベルリンという大都市を観察し、見たものを書き留める。彼女の観察対象は、彼女がいるベルリン全体である。つかの間の贅沢としてひとりでタクシーに乗るドリスは彼女の目に移った映像を次のように描写する。

私の頭は空っぽの、ブンブンうなる穴。私は夢見てたことを行動に移すことにした。何時間も次々とタクシーに乗り続ける——ひとりで、長いベルリンの通りを走る。そんな私はまるで映画、まるで週末ニュース番組。(…)——しっかり背をもたせかけ、視線を窓の外に投げる——通りの角には決まってタバコ屋さんがある——そして映画館——会議は踊る——リリアン・ハーヴェイ、彼女はブロンド——パン屋さん——表札、電灯つきと電灯なし——線路——黄色い路面電車が私の横を通り過ぎる、中に乗る人々は知ってる、私がキラメキだって——(…) (KM 135-136)

ドリスは盲目のブレナー氏にベルリンの様子を語るなかで、自らが彼の目となるべく、収集した視覚情報を駆使する。ドリスの「私がみたのは——」(KM 104, 105)で始まる報告は次第に詳細さを増し、さらに「私がみるのは——」(KM106, 107)とリアルタイムの映像のように伝達されるようになる。一方、映像の伝達者としてのドリスと異なりエルナは視覚的なものを好まない。彼女のモノログは不定の「あなた (Sie)」に向けられ、ドリスのように視覚化に執心するのではなく、「見れたらよかったのに」(NK 14, 36, 59, 87, 115)³⁴⁾と素っ気なく繰り返す。そしてモノログの聞き手である「あなた」の理解を助けるべく、エルナは物事を順序立てて報告しようとする。叙事的な報告者エルナには読者が存在し、観察するドリスには映画という形式が存在する。

4.2.2. 失業した二人の異なる上昇志向——戦略、金銭感覚、矜持

ドリスもエルナも、従来の女性の生き方にとらわれず、自分の意志で自由に行動する「新しい女」である。出世コースから外れながらも、二人とも社会的地位の向上を望んでいる。異なる両者の上昇志向は異なる実践課程を経る。

ライン河沿いの中都市でタイピストとして働くドリスは、事務経験を積むことに興味がない。演劇学校への入学はチャンスであったが、演技への情熱があるわけではない。働きたくないドリスの目標は「キラメキ」になることであるが、それは裕福な男性により実現される。対して『出世』のエルナは新しいことを学ぶあらゆる機会をつかみ、自力で道を切り開く。また、ドリスは見ることにかけているが、正しい文法の欠如を自覚しており、最終的には自分が「少しは学があるように」(KM 177)話しているか気にするようになる。言葉に自信が持てないドリスに対してエルナは自分の言葉に確信を持ち、文法の間違いなど気にもかけない。エルナが舞台に立つアラド³⁵⁾の地は、長らくハプスブルク家の支配下にあり、ハンガリー国境の近くに位置する。アラドではハンガリー語、ルーマニア語、ドイツ語が使われ、この混合がエルナのドイツ語に異国情緒を与えている。彼女の言葉について50年後にノイマンが回想しているところによると、それは1917年にカルパティア地方に住む親戚を訪ねたときに知った「国境ドイツ語—ユダヤ—田舎」³⁶⁾という要素をもった方言であったという。アラドはカルパティア山脈地帯に

隣接しており、また、ノイマンはユダヤ系である。トゥホルスキーがドリスとエルナ双方に見た「崩れたドイツ語」は、後者の場合には他言語干渉による文法の乱れが多分に含まれているのだ。

さて、ノイマンの『出世』はエルナの勇ましい反論で始まる。上演後、男性客たちとの食事の席で、エルナは劇団のライバル、アランカと裕福な客を巡って争うことになる。

そっちに教養があるっていうんだったら、こっちにも教養がある。でも紳士たちがいる前で「ブタ野郎」って言われたら、——あなた*だって侮辱されたと思うでしょう。つまり私は侮辱された、(...) 彼女は椅子ごと倒れて叫んだ、「このブタ野郎が私を殴り殺そうとしてる」(NK 5) [*筆者註：「あなた」は聞き手]

エレナは「ブタとしてではなく、芸術家のレディとして雇われている」(NK 21) と反論する。だがこの大喧嘩がもとで彼女は劇団を去り、同席していた別の客、出張者のフーゴとブカレストへ旅立つことになる。フーゴはエルナの気質を気に入り、彼女をタイプストとして同伴することを提案したのだ。瞬く間にタイプ以上のことを習得してゆくエルナに、フーゴは「優れたビジネスの才能」(NK 36) を見出す。したたかなエルナはフーゴとの肉体関係においても計算された行動をとる。

でもそれから私考えたの、エルナ、このフーゴという男とは争わないほうがいいわ、でないと長くなるから。さて私は、彼が私にいつもねだるように、官能で刺し殺されるヤギのような顔をして、それからね、私ほんとすごい、叫ぶのよ、「カラバシュ！キュルキュル！ムングシュ！」とかなんとか、もちろん意味なんてぜんぜんないけど、紳士たちは外国語だと思って、外国のものにもものにすごく興味を感じるのよ。(NK 48)

一方、ドリスは誤算により職を失う。正しくコンマが打てない彼女は自分のタイプミスから上司の気を逸らそうとして、行き過ぎた素振りを見せてしまう。

鼻をひくつかせるのがやりすぎだったと気付くのが遅すぎた。さあ奴は私にとびかかり、抱きついてくる (...) 私は実際混乱してた、だってこういう事態になるのは四週間後だと計算していたから。(KM 21)

彼女は「イカれた弁護士先生、いったい自分を何様だと思ってるの？」(KM 22) と啖呵を切り、失業する。感情のコントロールという点で二人は異なるのだ。

ドリスが「キラメキ」としての生活を享受するのはごくわずかな間であり、チャンスも少な

くなる一方であった。娼婦ぎりぎりの暮らしをし、街では娼婦と間違われるようになる。一方、子供のときから親に売春をさせられたという不遇なエレナにとっては、そこが出発点であった。タイプを打つ同伴者から仕事上の協力者となったエルナは出世すべく相手を変える。次にパートナーとなったウィーン訛りの男爵は、実は売春とコカイン密売を生業とする闇組織の大物であることが判明するが、彼女は臨機応変に対応する。密売組織を通じて政治と関わることになったエルナは、男爵と国家機密情報さえ交換し、最終的には男爵よりも巧みに外交官たちと交渉する。

ドリスもエルナもベルリンで贅沢な生活を送る機会を得る。ドリスは実業家の愛人として、彼の妻の居ぬ間に高級アパートで暮らし、エルナは、男爵の魔の手から彼女を救い出したと信じているイギリス人バーレイ卿とベルリン随一の高級ホテル、アドロンに住む。二人ともベルリン・クーダムでのショッピングを楽しむが、気に入ったものをすぐに購入するドリスと異なり、エルナは高級店でも値切ることを忘れない。彼女は自分の出費を常に管理し、必要以上の出費を自らに許さないのだ。また『『オララ、セ・サ』って言えるから、誰もが私は完璧なフランス語を話すって思うのよ』(KM 134)という呑気なドリスに対して、エレナは外出準備時間を使って英語のレッスンを受ける。利用できるものは何でも利用する上昇志向のエルナに対し、ドリスには計画性がなく、享乐的である。彼女は今楽しめることを楽しむ。そしてそのためにますます社会の底辺へと落ちていってしまうのだ。

4.2.3. 富のモチーフ——毛皮とシルク

ドリスもエレナもマテリアル・ガールだが、高級品に対する考え方は異なる。ドリスにとって高級品は目的であるが、エレナにとっては手段である。このことは毛皮のコートとシルクという二つの共通した主導モチーフに見ることができる。

毛皮のコートは1920年代の重要なファッションアイテムであった。毛皮は華やかさ、豊かさを象徴するのだ。コート、マフラーなど好んで毛皮をまとう女性たちが、ファッション雑誌やポートレートに多く見られた。ドリスはかつての恋人の前に毛皮をまとった印象的な姿で登場するために、劇場のクロークからキタリスの毛皮を盗んでしまう。

私は一着のコートが掛かっているのを見た——とてもきれいな、柔らかな毛皮。とても繊細な、グレーの、内気な毛皮。私は思わずキスしたくなった。そんな愛を感じたの。毛皮は慰めのように、聖人たちのように、天国のご加護のように見えた。(KM 60)

かつての恋人との再会は幻滅に終わり、盗んだ毛皮は彼女のベルリン逃避行の原因となったが、それは彼女の唯一の財産、心のよりどころとなる。ドリスにとって毛皮のコートは人間的な暖かさであり、恋人の代わりでもある。彼女は毛皮のコートを愛し、毛皮のコートの下で「キラ

メキ」のように変貌できる自分を愛している。ポーヴォワールはドリスの毛皮への愛着を次のように評している。

多くの女にとっておしゃれがこれほど重要であるのは、それが女に世界と自分自身の自我を同時に幻想として与えてくれるからである。(…)彼女はかつて一度も抱きしめたことのないこの世の美と、かつて一度も自分のものであったことのない輝かしい運命をついに所有するのである。³⁷⁾

一方エルナにとって毛皮のコートは、自分のビジネスに使えるステータスシンボルである。そのため、彼女は毛皮の暖かさや柔らかさを褒めたりはしない。「毛皮一着だけじゃレディには間に合わない」(NK 64) ゆえ昼用と夜用の二着が必要だという考えで、男爵に無心するも期待できないとなると、彼女はブカレストの駅のレストランで見つけた毛皮のコートを詐欺的行為によりを手に入れる。自分のゴムコートを置いて、代わりに毛皮を着て立ち去るのだ。「うまく通過、なんて偶然——そして私はワルシャワへ」(NK 67) と悪びれる様子もない。毛皮の代わりに脱ぎ捨てたレインコートに「悲しい良心の呵責」(KM 60) を感じ、盗みのために警察を恐れるドリスと異なり、エルナには何の懸念もないのである。

さて、時代を経てもシルクが高級品であることに変わりはないが、ワイマール時代には人工の新素材も登場し、量産品が代替物の役割を果たすようになっていた。コイン小説の題名になっている人工シルクもそれで、日本では人絹じんけんと呼ばれた。光沢は異なり、シワになりやすいという欠点はあるものの、比較的安価に流行のものを身につけるには適した素材であった。1920年代は薄手の生地で作られた、流れるようなデザインのワンピースやスカートが流行していたため、人工シルクはそれにも合致した。つまり大多数の「新しい女」たちは、実際、人工の絹をまもって仕事をしていたのである。本物のシルクは揺るぎない価値を有し、憧れの素材であり続けた。ドリスもエルナも独特の光沢をもつ本物のシルクを好む。ドリスが手に入れた毛皮の裏地には「純シルクで手織りの生地」(KM 61) が使われ、彼女をうっとりさせる。感覚的にもシルク素材を愛するドリスに対して、現実主義のエルナは言う、「黄色い絹が一番素敵だと思う、金のように」(NK 184)。両者の嗜好にも異なる理由があるのだ。

4.2.4. 転換点——既婚男性との関係

物語の終盤で二人はいずれも人生を転換させる男性と知り合う。彼らはいずれも既婚者であり、そして彼らとの関係はいずれも妻からの便りによって終わる。

ドリスは、ベルリンをさすらう生活が限界にきた頃、名が体を表すインテリ男性エルンスト(「真面目」の意)に拾われる。彼を愛し始めたドリスは幸せな気持ちで家事にいそしみ、女性として受け入れられることを願うが、ある日、ダンサーを目指して家出した妻ハンネから復縁

を望む手紙が届く。ドリスはその手紙を隠し、身辺整理するべく盗んだ毛皮を謝罪の手紙とともに故郷に送り返すことを決心するが、エルンストの妻への愛に嘆息する。

エルナはイギリスの大臣職が予定されているバーレイ卿とベルリンでハイライフを過ごしなが、彼の人柄の良さと人間的な温かさに惹かれ始める。彼女を売春組織から助け出したと信じているバーレイ卿は、自分の政治生命を考慮し、エルナと一緒にいるために彼女と養子縁組しようとする。バーレイ卿夫人からはたびたび電報が届くが、責めることなく夫の新たな幸せを願い、イギリスに帰る前に夫とエルナに一度会いたい、エルナには「母親のように」(NK 198)接するという。

彼らの外見の印象を半ば揶揄するように、ドリスはエルンストを「緑の苔」、エルナはバーレイ卿を「赤いリング顔」と共に植物の隠喩であだ名をつけるが、これらの印象はやがて肯定的なものへと変化する。ドリスはエルンストとの間に柔らかい苔に触れるような安らぎを見出し、エルナはバーレイ卿の中に新鮮なリングのような、子供のような無邪気さを見る。さまざまな男性と関わってきた彼女たちにとって彼らは清々しい存在となる。そしてエルンストもバーレイ卿も過去の男たちと異なり、身体的接触からは距離を置き、下心なく彼女たちを守ろうとする。

ただドリスもエルナも彼らとの間にある社会的文化的な違い、克服するのが困難に思われるハビトゥスの相違³⁸⁾を認識することとなる。エルナはオペラ座で見る作品がヴァーグナーの『ヴァルキューレ』であることを知らず、ドリスは、エルンストと妻との思い出話に登場するシューベルトの名を知らない。

運命を左右するのはいずれも彼女たちとは異なる教養層の妻からの、正しいドイツ語で書かれた手紙である。特に『人工シルク』においてはドイツ語正書法習得の有無、作法や表現を通じてハンナとドリスの手紙が対比される。ドリスはハンナの手紙、エルナは妻の最後の電報をそれぞれ隠すが、結局は男たちが妻のもとに戻れるように取り計らう。そしてそれは彼女たちが後ろ盾を失うことを意味するのだ。

4.2.5. 終わる恋、その帰着点

既婚男性への恋は終わるものの、その終止符の打ちかた、その後の展開は二作品において対極的である。ドリスはやがて、エルンストは妻しか愛することできないと気付き家を出る。ハンネに会いに行き帰宅を促すと、スーツケースを持ってひとりツォー駅の待合室に向かう。何も持たずにベルリンにやってきた彼女は、再び無一文になり、到着した駅の待合室でどうすることもできず座っている。

一方エルナはブカレストへ移動する道すがら、老いた男に対するある種の退屈をバーレイ卿に感じ始める。と同時に、現地で待つ老いた妻に同情が沸く。誘われるようにアラドで列車を降り、ひとりレビュー劇場へ向かうと劇場のナンバーワンとして歌っていたのは例のアランカであった。彼女の下手な歌を叱責し、またもや大喧嘩になる。アラド駅で待つバーレイ卿のも

とには戻らないと決意したエルナは、自分は先に車で行くから列車でブカレストへ行くようにとのメモを届けさせ、劇場で歌い始める。拍手喝采のなか近づいてきたのは、かつてアランカとの大喧嘩の原因となった裕福な男であった。彼はついにエルナにプロポーズする機会を得、彼女は、四軒の家を持つアラド豚肥育クラブの副会長と結婚するのは悪くないと思う。

ドリスもエルナも男たちを妻のもとへ返し、自分は出発点に戻るのだが、その後ハッピーエンドへ転換する『出世』とは対照的に、『人工シルクの女の子』の末路は絶望的である。「銀幕のなかの私」（KM 5）という幻影に生きてきたドリスの幻想は壊され、彼女には何も残らない。その意味でたしかにドリスは「偽絹」³⁹⁾と言えるだろう。コインが描くドリスは結局自立できず、寄る辺ない存在であることを露呈するが、ノイマンのエルナは自立しており、進取の気性に富む。タイピストを経験した「新しい女」の二人の生き方は対照的である。

4.3. 現実性の有無

ドリスの転落の運命が現実性を伴うのに対し、エルナの出世物語は非現実的な夢物語である。社会の底辺から劇団の花になり、裏社会の男たちと渡り合い、政治的陰謀、外交取引に絡むという物語はアクション活劇のごとくである。だが、ぞんざいで崩れた言語を通じて表されるエルナのエネルギッシュな性格が、その非現実性に娯楽としての冒険とスリルを与えている。自分はブタではなく淑女だと主張するヒロインが、罵り言葉として「ブタ野郎」を繰り返しつつ、最後に豚肥育業者の妻になるという戯画的結末は、現実乖離した物語に娯楽と滑稽味を与えつつ、人々の業が渦巻く社会を透かし見せている。ブタは罵り言葉にもなるが、幸運のシンボルでもある。なおドリスと異なり、エルナの外見については具体的な描写がない。初版の表紙にある豊かな女性の裸体画がひとつのイメージを方向づけてはいる。エルナの姿にフェリシアン・ロプスの一連の娼婦像、とりわけ豚を連れた女性を描く『ポルノクラート』を思い浮かべることも可能だが、エルナの姿は漠としたままである。

『出世』は詐欺師小説というジャンルの成功物語であり、それはこの作品が詐欺師小説シリーズの第二巻としてシュトゥットガルトのエンゲルホルン社より出版⁴⁰⁾されていることから明らかである。ドイツ語の詐欺師（Hochstapler）とはペテンによって周囲を欺き、社会的に高い地位を偽装することを意味する。エルナのような計算高さを持たないドリスは詐欺師というより、悪漢小説、ピカレスクロマンの主人公、女ピカロである。したたかなエルナとナイーブなドリス——幻想と遊戯する詐欺師物語は前者を、脱幻想化は後者を必要とする。娯楽の要素に富んだ詐欺師の成功物語『出世』と、娯乐的ではあるけれども現実において失敗する諦念の物語『人工シルクの女の子』という両者には、多くの題材上の共通点はあるが、深層心理における内面的な親近性はない。

5. 剽窃疑惑の行方——実現しなかった誌上対決

トゥホルスキーは7月16日付けコイン宛ての手紙で彼女の依頼を断った後、8月4日、文芸誌『ヴェルトビューネ』編集部付けで改めてコインに手紙を送っている。曰く、ノイマンに剽窃について誌上で発言したいか尋ねたところ、返答があったというのだ。そしてその「返答」とされるノイマンの文面が書き写されていた。それを文字通りノイマンの書と取るならば、彼はコインが剽窃を争点にしない限り和解の根拠はないとしたうえで、文学的立証に関してはコインに、法的立証に関してはコインの出版社に委ねるとの考えを示している。

両領域において、私が見たところ、若き作家仲間には痛手が迫っています。

しかしながら、特にあなたの介入を考慮すると、私はこの才能ある女性の新鮮で陽気な大胆さをあまり叩きたくないのです。⁴¹⁾

しかし提案はコインに不利であった。あくまでもコインからの態度表明にこだわるノイマンは、コインが第一声を担うことを求めたからである。提案は、コインがまずトゥホルスキーを通じて書簡案を送り、ノイマンがそれに納得すれば返答とともに、公開書簡としてトゥホルスキーに渡すというものであった。「彼女にとって不利にならないかたちで彼女の言い分に返信する」⁴²⁾とはいうものの、実際にどのような返答になるかわからない。何より、誌面を統括するトゥホルスキーは剽窃と断定しているのである。トゥホルスキーはこの提案に応じるよう勧めたが、コインは返信しなかった。剽窃問題はうやむやなまま放置され、そうこうするうちにコインの二作品もノイマンの著作も1933年第三帝国下で禁じられた。ノイマンはユダヤ系だったことから翌年1934年にはウィーンを去った。トゥホルスキーは著書を焚書とされ、さらに国籍を剥奪され、1935年亡命先のスウェーデンで自殺している。

時を経た1962年、トゥホルスキーの書簡集発行をきっかけに、ノイマンはこの剽窃疑惑を思い出すこととなる。1966年に『出世』が再版となり、あとがきで剽窃疑惑について次のように言及している。

トゥホルスキーは私に対しては明らかにイルムガルト・コイン側について——批評家たちが彼女の『人工シルクの女の子』が私の『出世』の剽窃だと主張していると——介入してきた、同時に、今になってわかったことは、彼自身がこの件に関してコインに対してひどい非難をしていたということだ (...) 私自身はそのようなことは主張をしたこともないし、今も主張しない——コイン氏が数十年遅れてしまったこの証言を読んでもくれることを願う。⁴³⁾

ノイマンによれば結局は不当な嫌疑であったのだという。たしかに8月4日付けの手紙には、トゥホルスキーがこのスキャンダルを利用しようとした意図が透けて見える。二十代からジャーナリズムに関わり、大手新聞や雑誌に編集員そして編集長として携わってきたトゥホルスキーは、発行部数の大切さ、編集者という立場の微妙さ、編集長と出版社発行人の関係において後者が絶対的力を持つことについて熟知している⁴⁴⁾。コインという人気作家の剽窃疑惑を興味深い題材として見ていたことは、想像に難くない。ノイマンの主張を言葉通りにとるならば、トゥホルスキーがゲールケの批判を利用し、誌上対決を企画したということになる。なお、ゲールケ書評が掲載されたフォス新聞には、トゥホルスキーも記事作者としてかかわっている時期があった。

ノイマンの弁明をコインが読んだか否かは不明である。彼女は何らのコメントも残していない。これが発表されたのは、彼女が薬剤過剰摂取のためにボン州立病院に収容された年であった。また二年後の自伝のなかで、ノイマンは再びこの件に触れ、部分的に同じ文章を使いながら、若干トーンを上げ、次のように記している。

(...)これは書簡集でわかったことだが、トゥホルスキー自身がこの件に関してコインに対してひどい非難をしていたのだ。ばかばかしい。彼女が私に触発されたのだとしたら？文学の窃盗と一斤のパンの窃盗を区別するもの、それは、後者では貧しい人が無罪とされ、前者では金持ちが無罪とされることである。彼女は十分に金持ちだった。私だって都合のいい時には喜んで盗む。⁴⁵⁾

コインが『出世』を知らないとは認めないようで、それはノイマンの自負の顕れでもあるだろう。表現はたしかに挑発的ではあるものの、文学作品においてそもそも不可避な間テクスト構造、作家の他テクストに対する参照可能性を隠さないという彼の基本姿勢が表明されている。また「一斤のパンの窃盗」という例は、一斤のパンを盗んだ罪で投獄された主人公の運命を描いたヴィクトル・ユーゴー『レ・ミゼラブル』を思い起こさせる。ハインリヒ・ハイネ（Heinrich Heine 1797-1856）は、フランスを代表する悲劇作家としてアレクサンドル・デュマとヴィクトル・ユーゴーを対比して論じ、その際、雑誌 *Journal des Débats* に掲載されたデュマ批判論文、すなわち外国文学作品との類似場面のためにデュマ作品に向けられた批判に言及している。ハイネによれば、デュマはユーゴーほど偉大な詩人ではないが才気（verve）に溢れ、古い硬貨を溶解して喜ばしい新たな価値を生み出すがごとく、シラー、シェイクスピア、カルデロンに見られるあらゆる劇的題材を引き出すのだから、むしろ「われわれは彼が過去を盗んでくれたことに感謝すべき」⁴⁶⁾であり、そもそも、「詩人たるものすべての題材を自ら作り出すべきだという願望ほど愚かものはない」⁴⁷⁾という。ハイネに見られるのは精神的所有権についての議論、「19世紀に目覚めた、文化的作品の精神的生産には一個人以上が関わるという意識」⁴⁸⁾

であり、ノイマンの発言はこれを踏まえてのものである。彼が文学テキストの相互作用を重要視しているということは後に書かれた詐欺師小説に象徴的に表れている。ノイマンは『出世』から時を経た1961年、『オリンピア』(Olympia)で再び女詐欺師というテーマを取り上げている。オリンピアは詐欺師小説の代表作ともいえるトーマス・マン『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』で僅かに登場する、フェーリクスの姉である。マン作品からの引用を基礎にしたこの作品は、二重の架空性を基にした屈折したパロディーである。架空の伝記という範疇のなかで繰り広げられるのは「遊戯的なメタ評論」⁴⁹⁾であり、パロディーとしての「盗み」である。他者引用性は詐欺師小説において最大限に利用される。

さて、ヴァイスジンガーが書評のなかで弁護したコイン作品の「自立性」は作家自身によって公に主張されることはついぞなかった。反論が新たな議論を呼ぶことは必須であったし、批評家たちが自論を転換させるとは考えにくいことから、論戦は彼女を利さず、ただ『ヴェルトビューネ』の発行部数に寄与するのみという結果に終わることはあり得ただろう。結局、トゥホルスキーが主導しようとした討論の輪にコインは参戦しなかった。それを行わなかったのはトゥホルスキーへの依頼文書に表れた、彼女の日常言語的な意味でのナイーヴさゆえだったのだろうか。

イルムガルト・コインは文学理論や文芸批評の類を書いていない。自らの文体論、文学論について語らないというのが彼女の戦略だったともいえる。『人工シルク』に代表されるコインの子どもらしい文体⁵⁰⁾に作家エルフリーデ・イエリネックは男性作家が選ばない無邪気な「こどもの言語」⁵¹⁾を見る。コインの主人公たち、ギルギヤドリスに見られる子どもらしさ、彼女たちのナイーヴさは、処世術という点では彼女たちを社会の隅に追いやってしまうが、その視線はあるがままの社会の様相を捉え、虚飾を剥ぎ取りながら現実を突きつける。とりわけ『人工シルクの女の子』においては、名人芸といえる卓越した技量で描かれたナイーヴさがドリスに体现されている⁵²⁾。コインがその名人芸を発揮して、『出世』を大いに称賛しつつもユーモアを込めて、無垢な子どもの口調で剽窃疑惑に対する自己弁護を行うこともできたのではないだろうか。そしてもしもそれが成功裡に実現されたのなら、文体、題材をめぐる興味深い文学議論が展開されることとなっただろう。

注

- 1) Helga Karrenbrock: „Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes“ Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in der Zwanziger Jahren. In: Walter Fähnders/Helga Karrenbrock (Hg): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld 2008. S. 21-38, S. 21.
- 2) Erhard Schütz: Von Fräulein Larissa zu Fräulein Dr. Kohler? Zum Status von Reporterinnen in der Weimarer Republik – das Beispiel Gabriele Telgit. In: Walter Fähnders/Helga Karrenbrock (Hg): Autorinnen der Weimarer Republik. a. a. O., S. 215-237, S. 218.

- 3) 高級ホテルに住まう人々を描き、1932年ハリウッドで『グランド・ホテル』(Grand Hotel) の名で映画化された代表作『ホテルの人びと』(Menschen im Hotel, 1929)を始め、彼女が描く作品の舞台設定もこれに寄与した。cf. Kikuko Kashiwagi-Wetzel: Hotel als interkultureller Schauplatz. In: Duppel-Takayama/Kobayashi/Pekar (Hg.) Wohnen und Unterwegssein. Interdisziplinäre Perspektiven auf west-östliche Raumfigurationen. Bielefeld 2019, S. 315-333.
- 4) なおこの前提概念としてあるのが「実用詩」(Gebrauchslyrik)である。「実用詩」は1920年代初頭にプレヒトが提唱した新即物主義の中心概念であり、文学表現としての詩がいまなお、いかほどに有用たりうるかという詩の実用価値が問われた。感情の吐露と主観化に傾いていった表現主義詩への反省のうえになされた議論である。新即物主義小説における「実用価値」の提唱はザビーネ・ベッカーによる。Sabine Becker: Neue Sachlichkeit. Bd. 1. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur. Köln/Weimar/Wien 2000.
- 5) Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Frankfurt am M. 1977, S. 67.
- 6) 作品はドイツ民主党の機関誌『フォアヴェルト』(Vorwärts)に掲載され話題を呼んだ。編集部は読者からの投稿により同誌でギルギ討議を展開した。読者投稿は以下に掲載されている: Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2008, S. 84-113.
- 7) 原文のドイツ語でGlanz。輝きを表すこの言葉は通常「～になりたい」とは連語にならないがキーワードとして繰り返される。訳出については『人工シルクの女の子』「訳者まえがき」(iv-v頁)に詳しい。
- 8) イルムガルト・コイン『人工シルクの女の子』柏木貴久子訳 関西大学出版部 2013年。以後、同書からの引用は本文中に略記号KMと頁数を記す。
- 9) Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2008, S.72.
- 10) ebd., S. 73.
- 11) ebd., S. 74.
- 12) ebd., S. 73.
- 13) ebd., S. 74.
- 14) ebd., S. 76.
- 15) Martha-Maria Gehrke (Vossische Zeitung, 26. Juni 1932) ebd., S. 77-78.
- 16) Katharina von Ankum: „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien“. Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*. In: The German Quarterly Vol. 67, No.4 (1994), S. 369-388, S. 375.
- 17) Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. a. a. O., S. 132.
- 18) Kurt Tucholsky: Gewerkschafts-Archiv, Juli 1932. In: Irmgard Keun. *Das kunstseidene Mädchen*. Nach dem Erstdruck von 1932 mit einem Nachwort und Materialien herausgegeben von Stefanie Arend und Ariane Martin. S. 281-282.
- 19) ebd., S. 281.
- 20) ebd., S. 282.
- 21) Kurt Tucholsky an Irmgard Keun, 16. Juli 1932. In: Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. a. a. O., S. 132-134, S. 133.

- 22) ebd., S. 134.
- 23) cf. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. [Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman 1967] In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1972, S. 345-375.
- 24) cf. Charles Bally: Le langage et la vie (1913), Wilhelm Hellmann: Charles Bally. Frühwerk, Rezeption, Bibliographie. Bonn 1988.
- 25) Kerstin Barndt: Sentiment und Sachlichkeit. Köln 2003, S. 177.
- 26) ebd., S. 179.
- 27) Stefanie Arendt/Ariane Martin: Nachwort. In: Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen. Nach dem Erstdruck von 1932 mit einem Nachwort und Materialien herausgegeben von Stefanie Arendt und Ariane Martin. Berlin 2005. S. 206-266, S. 232.
- 28) Friedrich Weissinger: Irmgard Keun. *Das kunstseidene Mädchen*. Die literarische Welt 8. Nr. 31, 29. Juli 1932. In: Stefanie Arendt/Ariane Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. a. a. O., S. 81-82, S. 81.
- 29) Philipp Theisohn: Plagiat. Stuttgart 2009, S. 434-437.
- 30) Anne-Kathrin Reulecke: Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Paderborn 2016, S. 363-364.
- 31) Siegfried Krackauer: Der Mythos im Großfilm. In: Werke. Bd. 6.1. Kleine Schriften zum Film. Frankfurt a. M. 2004, S. 79-80.
- 32) Inka Mülder-Bach: Auf der Suche nach der verlorenen Öffentlichkeit. Siegfried Krackauers Kultursoziologie der Angestellten. In: Sabine Biebl/Verena Mund/Heide Volkening (Hg.) Working Girls. Zur Ökonomie von Liebe und Arbeit. Berlin 2007. S.126-137, S. 130.
- 33) Klaus Scherpe: Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns kunstseidene Mädchen unter den Städterwohnern. In: Irmela von der Lühe/Anita Runge (Hg.) Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Göttingen 1997, S. 312-321, S. 317.
- 34) Robert Neumann: Karriere. Wien/München/Basel 1953. 以後、同書からの引用は本文中に略記号 NK と頁数を記す。なお本書の和訳はなく、訳出は筆者による。
- 35) アラドは1918年のオーストリア-ハンガリー帝国崩壊後、ルーマニア国立中央議会在本部を置いた街で、音楽活動は盛んであった。ハンガリー国境に近くに位置することからハンガリー独立革命の舞台ともなった多民族都市である。
- 36) Robert Neumann: Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem anderen Jahr. München/Wien/Basel 1968. Zit. aus: Stefanie Arendt/Ariane Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. a. a. O., S. 136.
- 37) シモーヌ・ド・ボーヴォワール『第二の性 II 体験 (下)』訳「第二の性」を原文で読み直す会 新潮文庫。平成13年 111-112頁。
- 38) cf. ピエール・ブルデュエ『ディスタクシオン I』石井洋二郎訳 藤原書店 1990年。
- 39) 田丸里沙『髪を切って、ベルリンを駆ける！ワイマール共和国のモダンガール』フェリス女学院大学 2010年 89頁。
- 40) Engelhorn, Stuttgart: Hochstaplernovelle (=Blinde Passagiere, Band 1) 1930, Karriere (=Blinde Passagiere, Band 2) 1931.
- 41) Kurt Tucholsky an Irmgard Keun, 4. August 1932. In: Stefanie Arendt / Ariane Martin (Hg.):

- Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. a. a. O., S. 134-135, なお「打撃を与えたくない」は原語では „(...) ich will, (...) keinen allzudicken Prügel zwischen die Beine werfen.“ (両足の間にあまり太い棒を打ち込みたくない) と極めて不適切に表現されている。
- 42) ebd.
- 43) Robert Neumann: Nachwort. In: Robert Neumann: Karriere. München 1966. Zit. aus.: Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. a. a. O., S. 136.
- 44) Kurt Tucholsky: Redakteure. In: Kurt Tucholsky Gesammelte Werke. Bd. 10. Reinbek bei Hamburg 1975, S. 83-90.
- 45) Robert Neumann: Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem anderen Jahr. München/Wien/Basel 1968. Zit. aus.: Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. a. a. O., S. 136.
- 46) Heinrich Heine: Über die französische Bühne. In: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. von Manfred Windfuhr. Bd. 12/1. Würzburg 1980, S. 260.
- 47) ebd., S. 261.
- 48) Michael Wetzl: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Bonn 2020, S. 246.
- 49) Anne Maximiliane Jäger-Gogoll: Umschrift und Einmischung. Robert Neumanns Schreiben zwischen Selbst(er)fahung, Parodie und Engagement. Heidelberg 2015, S. 41.
- 50) コインが亡命中 1938 年アムステルダムで刊行した『世界の子ども』(Das Kind aller Länder) では文字通りこどもが語り手という設定になっている。
- 51) Elfriede Jelinek: Irmgard Keun und die Sprache des Kindes. In: *Die Schwarte Botin*. Heft 26 (1985), S. 9-12, S. 10-11.
- 52) cf. Kikuko Kashiwagi-Wetzl: Ungebundene Leichtigkeit bei Irmgard Keun und die Aufgabe der Übersetzerin ins Japanische. In: Julia Boog-Kaminski/Johannes Kaminski/Andree Michaelis König (Hg.) *Naives Erzählen. Kindliche, künstliche und manierierte Erzählweisen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2024 [im Erscheinen]

[謝辞]

本研究は注 52 に記載の論文とともに、2021 年度関西大学学術研究員研究費によって行った。

引用一次文献

- イルムガルト・コイン 『オフィスガールの憂鬱 — ギルギ、わたしたちのひとり』 柏木貴久子訳 関西大学出版部 2016 年
- イルムガルト・コイン 『人工シルクの女の子』 柏木貴久子訳 関西大学出版部 2013 年
- Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Nach dem Erstdruck von 1932 mit einem Nachwort und Materialien herausgegeben von Stefanie Arend und Ariane Martin. Berlin 2005.
- Robert Neumann: *Karriere*. Wien/München/Basel 1953.
- Robert Neumann: *Vielleicht das Heitere*. Tagebuch aus einem anderen Jahr. München/Wien/Basel

1968. Zit. aus: Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2008, S. 135-136.

引用二次文献

- Ankum, Ktharina von: „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien“. Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*. In: *The German Quarterly* Vol. 67, No.4 (1994), S. 369-388.
- Arend, Stefanie/Martin, Ariana (Hg.) Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2008.
- Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit*. Köln 2003.
- Becker, Sabine: *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1. *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur*. Köln/Weimar/Wien 2000.
- Jelinek, Elfriede: Irmgard Keun und die Sprache des Kindes. In: *Die Schwarte Botin*. Heft 26 (1985), S. 9-12.
- Heinrich Heine: *Über die französische Bühne*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Windfuhr. Bd. 12/1. Würzburg 1980.
- Jäger-Gogoll, Anne Maximiliane: *Umschrift und Einmischung. Robert Neumanns Schreiben zwischen Selbst(er)fahrung, Parodie und Engagement*. Heidelberg 2015.
- Karrenbrock, Helga: „Das Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes“ Zum Selbstverständnis schreibender Frauen in der Zwanziger Jahren. In: Walter Fähnders/Helga Karrenbrock (Hg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2008. S.21-38.
- Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am M. 1977.
- Siegfried Kracauer: *Der Mythos im Großfilm*. In: *Werke*. Bd. 6.1. *Kleine Schriften zum Film*. Frankfurt a. M. 2004.
- Mülder-Bach, Inka: *Auf der Suche nach der verlorenen Öffentlichkeit. Siegfried Kracauers Kultursoziologie der Angestellten*. In: S.126-137, S.130. In: Sabine Biebl/Verena Mund/Heide Volkening (Hg.) *Working Girls. Zur Ökonomie von Liebe und Arbeit*. Berlin 2007.
- Reulecke, Anne-Kathrin: *Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften*. Paderborn 2016.
- Scherpe, Klaus: *Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns kunstseidene Mädchen unter den Städterwohnern*. In: Irmela von der Lühe/Anita Runge (Hg.) *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins*. Göttingen 1997, S. 312-321.
- Schütz, Erhard: *Von Fräulein Larissa zu Fräulein Dr. Kohler? Zum Status von Reporterinnen in der Weimarer Republik – das Beispiel Gabriele Telgit*. In: *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld 2008, S. 215-237.
- Theisohn, Phillip: *Plagiat*. Stuttgart 2009.
- Tucholsky, Kurt: *Gewerkschafts-Archiv, Juli 1932*. In: Irmgard Keun. *Das kunstseidene Mädchen*. Nach dem Erstdruck von 1932 mit einem Nachwort und Materialien herausgegeben von Stefanie Arend und Ariane Martin. S.281-282.
- Tucholsky, Kurt: *Redakteure*. In: Kurt Tucholsky *Gesammelte Werke* Bd. 10. Reinbek bei Hamburg

1975, S. 83-90.

Weissing, Friedrich: Irmgard Keun. *Das kunstseidene Mädchen*. Die literarische Welt 8. Nr. 31, 29. Juli 1932. In: Stefanie Arend/Ariana Martin (Hg.): Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2008, S.81-82.

Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Bonn 2020.

シモーヌ・ド・ボヴォワール『第二の性 II 体験 (下)』訳「第二の性」を原文で読み直す会 新潮文庫。平成 13 年

田丸里沙『髪を切って、ベルリンを駆ける！ワイマール共和国のモダンガール』フェリス女学院大学 2010 年

