

The Echo of *Die Blechtrommel* in Europe

*Studies on the Reception of Günter Grass's
The Tin Drum*

Edited by

Jos Joosten and Christoph Parry



The Echo of *Die Blechtrommel* in Europe

Radboud Studies in Humanities

Series Editor

Sophie Levie (Radboud University)

Editorial Board

Paul Bakker (Radboud University)

André Lardinois (Radboud University)

Daniela Müller (Radboud University)

Glenn Most (Scuola Normale Superiore, Pisa)

Peter Raedts (Radboud University)

Johan Tollebeek (KU Leuven)

Marc Slors (Radboud University)

Claudia Swan (Northwestern University Evanston)

VOLUME 6

The titles published in this series are listed at *brill.com/rsh*

The Echo of *Die Blechtrommel* in Europe

Studies on the Reception of Günter Grass's
The Tin Drum

Edited by

Jos Joosten
Christoph Parry



BRILL

LEIDEN | BOSTON



This is an open access title distributed under the terms of the CC-BY-NC License, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited.

Cover illustration: Lithography “Fünfmal Oskar II” as cover graphic for 50th anniversary edition of “Die Blechtrommel” by Steidl Verlag; © Steidl Verlag + Günter und Ute Grass Stiftung, Göttingen 2009.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Joosten, Jos, editor. | Parry, Christoph, 1951- editor.

Title: The echo of Die Blechtrommel in Europe : studies on the reception of Günter Grass's The Tin Drum / edited by Jos Joosten, Christoph Parry.

Description: Leiden ; Boston : Brill, 2016. | Series: Radboud studies in humanities ; volume 6 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2016016590 (print) | LCCN 2016022258 (ebook) | ISBN 9789004291881 (hardback : alk. paper) | ISBN 9789004291898 (E-book)

Subjects: LCSH: Grass, Günter, 1927-2015. Blechtrommel.

Classification: LCC PT2613.R338 B55335 2016 (print) | LCC PT2613.R338 (ebook)

| DDC 833/.914--dc23

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2016016590>

Want or need Open Access? Brill Open offers you the choice to make your research freely accessible online in exchange for a publication charge. Review your various options on brill.com/brill-open.

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: “Brill”. See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 2213-9729

ISBN 978-90-04-29188-1 (hardback)

ISBN 978-90-04-29189-8 (e-book)

Copyright 2016 by the Editors and Authors.

This work is published by Koninklijke Brill nv. Koninklijke Brill nv incorporates the imprints Brill, Brill Hes & De Graaf, Brill Nijhoff, Brill Rodopi and Hotei Publishing.

Koninklijke Brill nv reserves the right to protect the publication against unauthorized use and to authorize dissemination by means of offprints, legitimate photocopies, microform editions, reprints, translations, and secondary information sources, such as abstracting and indexing services including databases. Requests for commercial re-use, use of parts of the publication, and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill nv.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

Contents

Notes on Contributors VII

Reading *Die Blechtrommel* throughout Europe: Introduction 1
Jos Joosten & Christoph Parry

- 1 Vom Skandalroman zum modernen Klassiker:
Die Rezeption von Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* im
deutschsprachigen Raum 22
Stefan Neuhaus
- 2 Von der ‚epileptischen Kapriole‘ zum Nobelpreis: *Die Blechtrommel*
als Paradigma der deutschsprachigen Literaturkritik 41
Veronika Schuchter
- 3 *Die Blechtrommel* in Polen: Der mühsame Weg zum Erfolg 63
Miroslaw Ossowski
- 4 *Die Blechtrommel* und die italienische Kulturszene Anfang der
Sechziger Jahre 77
Eva Banchelli
- 5 Being Günter Grass: Appropriations of the *Tin Drum* Author in the
British Media 97
Rebecca Braun
- 6 A Big Bang? The Paradox of the Reception of Günter Grass's *Die*
Blechtrommel in The Netherlands 120
Jos Joosten
- 7 Framing Grass: The Reception of *Die Blechtrommel* in Flanders 136
Elke Brems
- 8 ‚Schon schnellten sich von Oskars Zunge einige französische
Wörtchen‘: *Die Blechtrommel* in Frankreich 152
Stéphanie Vanasten

- 9 **Reception of the First Translation of Günter Grass's *Die Blechtrommel* in the Major Finnish Press** 172
Christoph Parry
- 10 ***Die Blechtrommel* in der finnischen Neuübersetzung von Oili Suominen. Zur Vernetzung von Verlag, Übersetzung und Rezeption** 188
Liisa Laukkanen
- 11 **“Inte bara Grass ...” („Nicht nur Grass ...“). Abgrenzung, Identifikation, Banalisierung, oder: Zur Rezeption von Günter Grass, seiner *Blechtrommel* und der Nachkriegsliteratur in Schweden** 205
Edgar Platen
- Index of Names** 223

Notes on Contributors

Eva Banchelli

has taught German Literature at the Universities of Milan and Bergamo. Her major interests include the literary movements and authors of the turn of century (Hesse, Döblin, Hessel, Keyserling among others) and the post-war era (Grass, Böll, Weiss). Since 1989 she has mainly concentrated on aspects and problems of post-reunification literature. Recent publications include *Nonkonformismus und Experiment*, in *Handbuch Nachkriegskultur* (ed. Elena Agazzi and Erhard Schütz, Berlin and Boston, 2013); *Formen der Erinnerungskultur im vereinten Deutschland*, in *Erzählen zwischen geschichtlicher Spurensuche und Zeitgenossenschaft* (ed. Monika Wolting and Edward Bialek, Dresden, 2015).

Rebecca Braun

is Senior Lecturer in German Studies at Lancaster University, UK, where she also directs the interdisciplinary research centre, Authors and the World (www.authorsandtheworld.com). She has published widely on post-war German literature and culture, including the monograph *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass* (Oxford, 2008), the edited volumes (with Frank Brunssen) *Changing the Nation: Günter Grass in International Perspective* (Würzburg, 2008) and (with Lyn Marven) *Cultural Impact in the German Context: Studies in Transmission, Reception, and Influence* (Rochester, NY, 2010), and the special issue (with Andrew Piper) "World Authorship and German Literature" (*Seminar*, 51/2, 2015). Numerous shorter pieces investigating concepts of authorship, autobiography, celebrity, and popular public engagement with literary lives in 20th and 21st century Germany have appeared in UK, North American and German peer-reviewed journals and books.

Elke Brems

is assistant professor at the University of Leuven (Belgium). She is the coordinator of the Centre for Reception Studies (www.receptionstudies.be) and a member of the steering committee of the Centre for Translation Studies (CETRA). Her research focuses on aspects of cultural transfer to and from the Low Countries in the 20th century. She also works as a literary critic.

Jos Joosten

is Professor of Dutch Literature at Radboud University (Nijmegen, The Netherlands). He is a member of the research group SCARAB (*Studying Cultural Infra-*

structure and Reception Across Borders) and has published several articles and books on the theory and practice of literary criticism and book reviewing.

Liisa Laukkanen

received her doctorate in 1986 from the Ruhr University in Bochum with her thesis: *Rezeption des finnischen Epos Kalevala im deutschen Sprachraum im 19. Jahrhundert*. From 1988–1994 she taught at the University of Essen. Since 1994 she has worked as university lecturer in Finland and is currently senior lecture in German Language and Literature at the University of Vaasa where she leads the research centre for Finnish-German literary relations. Her research interests include Reception Studies, literature in intercultural contexts and literary institutions. Publications see: <<http://www.uva.fi/fi/profile/?view=1041500>>.

Stefan Neuhaus

(born 1965) studied in Bamberg and Leeds. He received his doctorate in 1996, his 'habilitation' in 2001 and an honorary doctorate from the University of Gothenburg in 2005. After holding professorships in Oldenburg and Innsbruck he has been professor of Modern German Literature at the University of Koblenz-Landau (Koblenz campus) since 2012. Publications include the monographs *Sexualität im Diskurs der Literatur* (2002); *Grundriss der Literaturwissenschaft* (2003 and 2014); *Literaturkritik* (2004); *Literaturvermittlung* (2009). He has coedited several works including *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft* (2012). He also coedits various scholarly series, e.g. "Studien zu Literatur und Film der Gegenwart" (Tectum-Verlag Marburg) and "Film – Medium – Diskurs" together with Oliver Jahraus (Königshausen & Neumann, Würzburg).

Miroslaw Ossowski

(born 1953) is professor at University of Gdańsk where he holds the chair for German Literature and Culture. He is chairman of the Günter Grass Society in Gdańsk. His main research interests are 19th and 20th-century German literature and literature about Danzig and East Prussia.

Christoph Parry

is Professor of German (and Comparative) Literature at the University of Vaasa, Finland where he is also responsible for an Intercultural Studies Programme. He studied German and Russian at Edinburgh and Marburg/Lahn where he submitted his doctoral thesis on Osip Mandelstam and Paul Celan in 1978. Publications include an Introduction to German Cultural History, the monograph *Peter Handke's Landscapes of discourse* (Riverside CA, 2003) and numerous

articles on contemporary German and Austrian literature and on questions of intercultural literary transfer and reception.

Edgar Platen

received his doctorate at the University of Duisburg in 1993. From 1994–2001 he lectured at the University of Umeå where he received the title of docent in 1998. Since 2001 he has been Professor of German Literature at the University of Gothenburg where he cofounded the Institute for Contemporary German Literature with Dr Martin Hellström. Since 2012 he has headed the Research group Transcultural studies at the Department of Languages and literature at the University of Gothenburg. His research interests include recent and contemporary literature, narratology and literary theory and transcultural issues. Recent publications include *Der reisende Europäer* (ed. with Linda Karlsson Hammarfelt, München, 2014) and *Leitkulturen und Wertediskussion* (ed. with Martin Hellström, München, 2014).

Veronika Schuchter

(born 1984) studied German and history at the University of Innsbruck where she received her doctorate in 2012 with a thesis *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2013. From 2012 to 2014 she was university assistant in Innsbruck. Since 2014 she has been co-editing a publication of the letters of Ernst Toller at the University of Koblenz. Her research interests are in the fields of Applied Literary Studies and Reception Aesthetics.

Stéphanie Vanasten

is Professor of Dutch Literature at the Université catholique de Louvain. Her research focuses on Dutch literature of the twentieth and twenty-first centuries, primarily from a comparative perspective. She holds a PhD in Dutch & German Literature from the Université catholique de Louvain and worked as a doctoral and postdoctoral researcher at the Belgian National Research Fund (F.R.S.-FNRS) for a period of ten years. Her latest publications focus on the impact of translation on the creative literary writing of the Dutch-speaking writer Hugo Claus in relation to the francophone world and on the literary interview as a genre. She is a member of the Editorial Board of the “Poetry translations” collection at Leuven University Press and of the international research consortium on the Circulation of Dutch Literature (CODL, NWO The Netherlands, 2012–2015). In 2013 she was awarded the “Prix Scientifique de la Compagnie du Bois Sauvage” from the Louvain Foundation Belgium, which acknowledges projects in interdisciplinary research of the past three years.

Reading *Die Blechtrommel* throughout Europe: Introduction

Jos Joosten & Christoph Parry

The death of Günter Grass on 23rd April 2015 occurred while the present book was being prepared for publication. The attention that the Nobel laureate's death received in media around the world once more confirmed his special status as a writer and public figure. Of all the works of Günter Grass the one book that no obituary failed to mention was *Die Blechtrommel* (*The Tin Drum*), the novel that instantly made Grass famous in 1959 and, while not to everybody's liking, is generally recognised as a masterpiece. Quite soon after its appearance on the German book market the first translations began to appear and within a few years the novel was raised to something approaching canonical status, not only in the country of its origin. But what does such recognition mean in practice? How does it come about, does it follow similar lines in different parts of Europe and how far is it dependent on the organisation of literary life or, to use Pierre Bourdieu's term, the literary field in different parts of Europe? In short, is *Die Blechtrommel* a European novel? These are questions addressed in this collection of articles.

The idea for this study evolved from the work of the SCARAB research project at the Radboud University in Nijmegen and the centre for research into Finnish-German literary and cultural relations at the University of Vaasa. Already working on reviewing practice and literary reception from bilateral perspectives, the need was felt by both teams for a pilot study that would examine the reception of a single well known work across Europe as a whole, in order to locate both common ground and regional peculiarities of the reception process. For such a study to produce viable results the material examined needed to be sufficiently familiar throughout the continent and established over a longer period of time. In view of these criteria *Die Blechtrommel* was an obvious choice.

Die Blechtrommel is historical in both senses of the word. It is a historical novel in that it deals with events of recent history, but its appearance on the German book market can in hindsight also be considered a historically significant event. The publication of the novel in 1959 has been hailed as marking the return of contemporary German literature to the European literary scene. For almost three decades, since 1933, modern German literature was represented outside the German speaking countries, if at all, by authors like Franz Kafka,

Thomas Mann, Bertolt Brecht or Stefan Zweig, and works written either before the 1930s or written in exile. Work written inside Germany during the Third Reich and its aftermath tended to be regarded at best as singularly provincial. But with the startling figure of Oskar Matzerath banging his tin drum, contemporary German literature written in Germany itself returned to the world stage.

The year 1959 has often been described as an ‘annus mirabilis’ of West German literature with the appearance of books like Uwe Johnson’s *Mutmaßungen über Jakob* and Heinrich Böll’s *Billard um halbzehn* in addition to Grass’s monumental novel. While the West German literary scene at large benefited from a surge of talent, it was Grass’s novel that received the most international attention at the time and it is certainly the one German novel of that year which has passed the test of time both in Germany and elsewhere. Unusually for a first novel, its first publication already met with high expectations due to the advance publicity it had received when Grass read a prizewinning excerpt at the meeting of the *Gruppe 47* the previous year. But although media interest was already there, on first appearance the novel was met in Germany with mixed feelings. It was openly rejected by many more conservative critics, ostensibly for its obscenities and hints of blasphemy, but on a deeper level probably also for touching on an issue so sensitive that the critics themselves were hesitant to name it expressly: the collusion of the ordinary German population with the Nazi regime. Not that this issue was completely absent from German literature of the time, but its cautious treatment in novels like Heinrich Böll’s *Billard um halbzehn* which appeared in the same year as *Die Blechtrommel* or its more outspoken condemnation in Christian Geißler’s *Anfrage*, published a year later, was generally accompanied by an openly moralising or even didactic tendency that was conspicuously absent from Grass’s first novel. Grass leaves the moralising to his readers whom he credits with sufficient maturity to achieve the task without detailed instructions from the author. However, even in Germany itself the negative reviews did as much to promote the work in the long run as the eulogies of more progressive critics. The hint of scandal transformed the publication of the novel into a literary event, which was registered well beyond the borders of Germany itself.

By the 1970s the novel was already being mentioned in literary histories as a turning point in post-war German literature. What may initially have been the arguable opinion of some literary historians has since become something like a received truth, which colours the whole reception process of both book and author. Thus in 2009, the fiftieth anniversary of the initial publication of the novel and the occasion of the publication of a new English translation, the online edition of *The Guardian* published a discussion of the book in its “books

blog” under the headline “*The Tin Drum* summarised the 20th century in three words” stating in the lead sentence “Fifty years on, Günter Grass’s seminal work remains the defining novel of the 20th century, wrenching art and hope from ugliness and horror.”¹ This sentence highlights an issue on which the opinions of earlier reviewers of the book were divided: whether or not what Grass had done in his novel could be classified as art. Easily pronounced in 2009, this sentence is in fact more pertinent to the initial impact of the novel on the West German literary scene than the writer in *The Guardian* may have been aware, since it sums up and passes judgement on a debate that had overshadowed the intellectual atmosphere in Germany throughout the 1950s. Upon the first appearance of *Die Blechtrommel* in 1959 the moral discussion about whether it was at all possible to wrench “art and hope from ugliness and horror,” and indeed, whether the production of art after Auschwitz was even legitimate at all, was still going on. Theodor W. Adorno’s famous dictum, that it was barbaric to write poetry after Auschwitz, is often cited in this connection, as is the reception of Paul Celan’s famous poem “Todesfuge”.² Barbaric or not, *Die Blechtrommel* certainly demonstrated the unbroken viability of literature after Auschwitz, but qualms about the appropriateness of such an exuberant novel certainly affected the climate of its early critical reception in Germany.

It has been suggested that *Die Blechtrommel* should not be regarded as a “single masterpiece”, but rather that Grass, like Kafka, Proust or Borges, “is the author of a complex narrative system in many ways equivalent to a single book [...] a negative memory of German and Central European twentieth century history.”³ In retrospect and in view of the many continuities in Grass’s writing this view is legitimate, but in practice this first novel has indeed been treated by critics as the single real masterpiece of the author and has become the yardstick against which all Grass’s later writing and even his activities as a politically active public figure have been measured. This early work raised expectations that it would be hard for anybody to live up to, even for Günter Grass.

The essays in this book present a mosaic, discussing the reception of *Die Blechtrommel* in different countries and at the same time highlighting different aspects of the issue of transcultural reception. The overall approach of the

1 Darragh McManus in online edition of *The Guardian* at <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/oct/07/the-tin-drum-gunter-grass>>. [cited 28.03.2015]

2 Adorno (1998) 30. For discussion of the problematic reception of Celan’s “Todesfuge” poem see Paikalén (2005) 126–127.

3 Helena Gonçalves da Silva: Peeling the Onion by Günter Grass. From Survivor Memory to Postmemory, and the Issue of a responsible European Culture of Memory. In: Braun/Brunssen (Eds.): *Changing the Nation*, 156.

essays, while by no means uniform, can be broadly described as an application of reception studies tempered by Bourdieu's insights into the dependence of the literary work on the institutional conditions of its production, dissemination and reception. The authors were not asked to follow a single method but were free to stress those aspects of the reception and dissemination process that seemed the most relevant in the context of the country or field they were focussing on. The result is a collection of articles that not only illuminates common ground and regional peculiarities of the reception process but also casts light on the multitude of possible approaches to the study of literary reception, especially in an intercultural context. Cumulatively they aim to contribute to an understanding of the workings of the "European intellectual space"⁴ and the mechanics of the movement of major works of fiction within that space, throwing light on the common impact of the novel and local variations in part conditioned by structural differences between the individual literary fields.

Transfer and Reception

The basic assumption underlying this collection of articles is that a book only becomes culturally relevant through being read, and the contexts in which it is read can be very different. To analyse the movements involved, Bourdieu's concept of the field proves particularly useful, especially since it accommodates various forms of mobility. The position occupied by a work within its own field may vary over time and, placed in the field of a different literary culture, the work may again find itself occupying a different position. In Pascale Casanova's view the very fact of translation can be an act of consecration moving the book from its local origins to a wider readership. Recognition across national or language borders can help legitimise it as literature. Furthermore, the success of one translated work can reflect back on the literary field from which it comes and raise its status.⁵ After the rupture in German cultural life caused by the National Socialist dictatorship, World War II and the subsequent division of Germany, the post-war West German literary field had in practice slipped to the periphery of European literary life and needed a boost in status. Casanova's basic idea about the international circulation of literature as movement between periphery and centre thus has its uses to help understand the differing nuances in the reception of the same work in different parts of Europe. Her

4 Sapiro (2009).

5 Casanova (2004) 135.

tendency to identify the centre too rigidly with Paris that “managed to sustain its position – at least until the 1960s – as the centre of the system of literary time”,⁶ however undermines the analytical potential that her basic ideas with their distinction between more and less autonomous literary fields has to offer. Her book has justly met much criticism for its francocentric view.⁷ However in the case of *Die Blechtrommel*, which was incidentally written by Grass while living in Paris, it seems that the initial success of the French translation may have contributed to its international reputation.⁸

Given sufficient distribution and critical acclaim, the work becomes part of what is rather problematically termed “World Literature”. The expression, famously coined by Goethe, is only practically useful if it is not understood simply as the aggregate of all the literatures of the world, but rather in the sense that Damrosch uses the term as a “mode of circulation and reading.”⁹ Individual works, then, only form a meaningful part of “World Literature” as long as they are read and discussed. In the following various issues and approaches to the study of reception will be more closely examined.

Reception Studies and Its Origins in Reception Aesthetics

At first sight, it might look as if researching the *reception* of literary works has had its finest hour a few decades ago. The most important theorists of Reception Aesthetics, the German scholars Wolfgang Iser (1926–2007) and Hans Robert Jauß (1921–1997), published their main works in the 1960s and 1970s, and their ideas entered European literary theory in the course of the 1980s. But after that they seemed to have disappeared totally; that is, in their most strict, original form. In practice there remains much literary research that we still could classify as ‘reception’ -research. To make that more specific it is important, in the first place, to define *reception* in a broader sense than was done by the theorists of reception aesthetics of the first generation. Reception in our understanding is not limited to the way concrete (amateur) readers reacted to a certain literary text, but it includes all sorts of readers, including historical and professional readers. For instance the private notes in the diary of a contemporary of Goethe in which he writes down his first impression of a newly published work of the master, as well as a review on *Facebook* of a newly published poem in 2015 are

6 Casanova (2004), 89.

7 See D’haen (2012) 104–111.

8 See the contributions of Stéphanie Vanasten and Rebecca Braun in the present book.

9 Damrosch (2003) 5.

both documents that can be studied in reception studies – as is everything in between, like the letters from a writer to his publisher or the correspondence with an editor or translator, and, of course, all sorts of traditional forms of reviewing in dailies and weeklies. Many of the documents mentioned above are only made public after the event, where they can help to reconstruct the *reception history* of a certain literary work, oeuvre or author.

The spiritual father of Reception Studies is generally considered to be the German literary scholar Hans Robert Jauß, who was a professor at the University of Konstanz from 1967, and who was the founder of the so-called *Konstanzer Schule*. Jauß's inaugural address, entitled "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" rapidly became famous and has come to be regarded as the manifesto of reception aesthetics. Jauß rejects structuralism, which considered the literary work as an autonomous, timeless and unchanging object that purely existed on its own. He, instead, sees the dynamic relationship between permanently changing groups of new readers and a literary work, as crucial in the life of the work.

Das literarische Werk ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart.¹⁰

The literary work is not an object, that reveals timeless and transcendental values in itself, but status as literature is attributed to texts by the readers. In itself a text does not exist – literary or not – it only exists as living literature as far as readers assign value to it. Jauß makes a distinction between the text as 'fact' (*Tatsache*) and as an 'event' (*Ereignis*).

The manuscript that Günter Grass wrote in Paris, at the end of the fifties, and that he provided with the title *Die Blechtrommel*, the first chapter that he read aloud to the small audience of the *Gruppe 47* at the end of 1958, and – in a sense – even the printed book that his publisher brought on the market in 1959 under that title, are all *facts*. The book became an *event* by virtue of everything that happened around the text: from the author's being granted the *Preis der Gruppe 47* for the first chapter and the fact that a publisher was willing to publish it, through the opinions of the reviewers on the novel, to the way in which literary historians, analysts and translators contributed to the world wide reputation of the book. The essence of reception research lies in the understanding that no text has value in itself, but that literary value is always assigned by the various actors in the literary field.

¹⁰ Jauß (1970) 171–172.

Looking back on more than four decades of reception aesthetics in 2011, the Swiss literary scholar Fabien Pillet listed several points of critique. It has, for example, been stated that the focus of reception studies was too much on classical Western European literature, and that there is a wide gap between the theoretical and practical concepts of the approach. Pillet also deals with the strong theoretical critique of the ideas of Jauß and Iser by the prominent French literature sociologist Pierre Bourdieu.

Both reception studies and Bourdieu's sociological insights share the above mentioned fundamental view that literary value is *attributed* to a text. Bourdieu, however, considers reception aesthetics to be still too essentialist. One of his main objections is that reception studies take the literary text too much for granted, for given as objective fact, without taking into consideration the role of the institutions that make the text into a *literary* text. Reception aesthetics believed, wrongly in Bourdieu's opinion, in a pure reading of texts themselves disregarding any historical ties they might have, particularly with regard to their production.¹¹ Reception research, according to Bourdieu, also does not take into account the (unconscious) prejudice, motivated by his *prise de position*, of the researcher:

le lecteur dont parle réellement l'analyse (...) n'est autre que le théoricien lui-même qui, suivant en cela une inclination très commune chez le *lector*, prend pour objet sa propre expérience, non analysée sociologiquement, de lecteur cultivé."¹²

Despite the above mentioned reservations shared with Bourdieu, Pillet emphasises the usefulness of reception studies and he is still convinced of its future.

Notre étude a ainsi mis en évidence les tensions internes et les facteurs externes qui montrent qu'elle ne peut plus se pratiquer comme elle le fut dans les années soixante-dix et au début des années quatre-vingt. Malgré cela (...), nous avons vu que de nombreux concepts forgés par les auteurs de l'*École de Constance* (...) demeurent actuels dans la mesure où ils sont repris par les plus importantes théories critiques contemporaines comme la sociologie littéraire et le cognitivisme. Cela illustre la pertinence et la capacité d'adaptation de ces théories ou, si l'on préfère,

¹¹ Pillet (2011) 766.

¹² Bourdieu (1998) 491.

la compatibilité entre l'*École de Constance* et des approches plus directement contemporaines.¹³

Further evidence that research of reception is still alive and doing well are the hundreds of references to books and articles in online-databases like MLA or the Dutch *BNTL* (the *Bibliography on Dutch Literary Studies and Linguistics*). At the same time one can see that 'reception' has become a far broader concept than it was in the early days. It has become more current to describe the process of the *public* reception of a novel or a collection of literary works, both in an international context – 'In what way are Joseph Roth's or Charles Dickens's novels received by critics and reviewers abroad?' 'What role did publishers or translators play?' – or national – 'In what way is a certain literary work received by anthologists, writers of school books or, particularly, book reviewers?'

Book Reviewing as a Specific Form of Reception

In the early practice of reception studies the role of book reviewers or critics was remarkably absent, which is quite strange, because book reviews are probably the most visible form of reception for both the contemporary reading audience and professional readers like literary scholars. The reviewer is usually the first to publicly give his or her opinion and insights on a recently published literary work and can often be regarded as the first institutional actor in the process of establishing a novel's career in literary history and the canon.

In analysing book reviewing two 'schools' can be discerned. On the one hand there is the research that focused on the *argumentation* in literary reviews. Here the review is considered an autonomous text and the main goal of the researcher is to analyse the type and amount of evaluating aspects in a review, but surely other aspects apart from valuation must be taken into account. On the other hand there is the institutional analysis, based on Bourdieu, that sees the role of the critic as a function in the whole of the institutional process of literary life.

Both schools have their evident limitations. For an analysis of argumentation in book reviews – which was the dominant approach for a long time – one only had to read the reviews; any knowledge of the discussed book, writer or oeuvre were in fact considered irrelevant. It must be stated that it is quite remarkable to approach literary criticism autonomously. Of course, it is in the nature of the genre that it always refers to other literary works, and to the world

13 Pillet (2011) 781.

view and reality of the author. And the review itself aims to *communicate*, be it with the newspaper reader, a competing reviewer or the author of the book. This 'target in-itself'-character of the method contributed to its failure, but it was in fact an inevitable consequence of the autonomous approach from the beginning.

The opposite objection can be raised against the institutional approach, as it was for instance operationalised by, among others, C.J. van Rees in his important and now classic article on the mode of reception of the poetry of the renowned Dutch poet Hans Faverey.¹⁴ Van Rees conducted undoubtedly pioneering work within Dutch literary studies. He was the first to have thought through the consequences of the assumption that literary value is not an objective and autonomous fact, but the result of a process of *assignment*. On the other hand it can be argued that even Van Rees's institutional approach is, in fact, still too static. He takes too few parameters into account, such as changes in the literary field during the period studied, and ignores the uniqueness of each review and reviewer.

So we see that both these approaches are in their own way reductionist: the first by considering reviews as autonomous objects, the other by not taking into account the unique character of the literary text and the reviewer, that is at stake. One way out of this dilemma can be found in a book published in 1996, by the German literary scholars Renate von Heydebrand and Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur*. The importance of their book lies in the essentially rather obvious assumption that literary critics have a function in a literary process and therefore can not be understood as static institutions. In a sense, von Heydebrand and Winko reconcile the institutional approach with a text-oriented approach. They choose an institutional perspective, with their basic assumption that literature is a *Sozialsystem* in which objects do not possess objectively demonstrable intrinsic value, but in which their value is *awarded*. Their crucial assumption is to see the practice of both reviewer and reviews as a process that arises from the interaction of three variables: the *axiologische Werte* (axiological values), the *attributive Werte* (attributive values) and *Zuordnungsvoraussetzungen* (categorical assumptions).

The 'axiological value' is defined by Von Heydebrand and Winko as the measure by which an object or one of its features can be seen as having value. It can also be used to justify further, derivative, values.¹⁵ The process of attributing value is done by the reviewer (or any other reader, of course).

14 Van Rees (1987).

15 Von Heydebrand/Winko (1996) 40.

Axiological values become concrete in relation to an object only when applied as *attributive Werte* (attributive values).¹⁶ So the essence of this view is that value is not an objective intrinsic factor, but is always attributed from the outside. Axiological values are generally applicable. Attributive values, however, always refer to a particular, concrete object. To make the step from the one to the other von Heydebrand and Winko introduce a third phenomenon, the so called *Zuordnungsvoraussetzungen* (categorical assumptions) of the subject. These are the conditions which need to be met in order for the evaluator to apply (attribute) the axiological value to the object. These can be subjective experiences as well as individual and collective knowledge on the part of the evaluator.¹⁷

In summary, the reviewer or critic has *Zuordnungsvoraussetzungen* based on his or her set of values and thus a repertoire of generally applicable value judgments that can result in assigning value properties to an object. The interplay between the attributive and axiological values makes it possible to explain the varying and sometimes contradictory ways in which an identical literary object can be judged by various critics.

Imports and Translations in the Literary Field

The reception of imported and translated works raises specific issues resulting from their transit from one social and cultural environment to another. Comparative reception research may on the one hand contribute to an understanding of a work's potential for generating different readings, and on the other hand reveal differences in the working of the fields. The international success of a book like *Die Blechtrommel* is evidence that the interpretative potential of a work does not restrict it to a single field or context. It may well be, however, that its success has different causes at different times and in different places. This is why studying how a work is understood, or in some cases misunderstood, in different environments is important.

In the case of translations the problems start with the language itself, since no translation can carry exactly the same connotations as the original text. The presence of the translator, usually deliberately underplayed in the marketing of the translation, intrudes on the text, which remains of necessity an approximation, a compromise, which the translator has to make to the best of his or her judgement. The work of the translator is coloured not only by his or her

16 Von Heydebrand/Winko (1996) 42.

17 Von Heydebrand/Winko (1996) 44.

interpretation of the original text, but also by his or her understanding of the cultural context of the book's inception. Translation in the narrower sense is only part of the problem. The book moves not only from one language to another, but also from one literary field to another, in which the readers' expectations may differ noticeably from those of the readership that the author may have been consciously addressing. The translator, as intermediary between the work and its projected target audience, needs to be inherently aware of the of the expectations and limitations of that audience and therefore constantly has to negotiate between what she understands as the meaning of the text and what would be accessible to her readers. Even within the same country and the same language, the transition from one publishing house to another with a different image and different marketing or branding policy may strongly influence the way the book is received. Even the reissue of a hardcover book as a paperback can have the effect of changing its value in terms of symbolic capital. This problem is enhanced in the case of international transfer. Not only can important features get "lost in translation" but they can also get lost in dissemination if the book ends up with the wrong publisher. And though the literary fields in most advanced European countries may be fundamentally similar in many respects, they are never exactly equivalent. As Pierre Bourdieu points out in an essay of 2002, it makes a difference whether it says *Suhrkamp* or *Seuil* on the cover of a book. With imported literature the channel through which the book has been discovered and promoted needs to be taken into account.¹⁸

Bourdieu's article is a plea for research into the social and institutional conditions of the intercultural reception of ideas, which, he claims contrary to common belief, are very much bound up in their own nationalisms. Bourdieu takes as an example the controversy between Habermas and Foucault, which he considers to be not entirely explicable simply in terms of differences between the ideas themselves, but rather through differences in the contexts in which the ideas were formulated. On the one hand the whole vocabulary of the disciplines concerned carries very different connotations in languages and scientific traditions as different as those of France and Germany. On the other hand there is always tension between the ideas of one thinker and the discursive context in which they were formulated. This tension, which is actually responsible for the novelty of the ideas expressed and is thus essential to their understanding, gets distorted in the transition from one environment to another. French intellectual flirtation with Heidegger, to cite another of Bourdieu's examples, is best explained, not so much by a yearning for German

18 Bourdieu (2002) 6.

irrationalism as for domestic reasons, in the desire to counter the predominance of Sartrean existentialism.¹⁹

With his examples taken from translations of anthropological and sociological theory Bourdieu makes his point very clearly, but similar processes of appropriation can be observed in the import of literary works. Interest in *Die Blechtrommel* was not due to its just being a new German novel among others, but rather because it made new departures from the expectations of the German readership. Its avant-garde character aroused interest. This is in accordance with the ideas of Jauß and his school with regard to aesthetic progress. Literary history is made by the works that breach old expectations and contribute to the evolution of new horizons.²⁰ It is not unusual for works to enter the canon after originally having provoked moral and aesthetic outrage. They remain in the canon as long as they continue to stimulate discussion.²¹ It is no surprise that readers' expectations may differ across national and language borders, but if we can apply Bourdieu's aforementioned observations to fiction, then we might expect to find that different readerships of a work might locate its novelty in different features. In *Die Blechtrommel* the novelty may be seen to lie in the grotesque character of many episodes, the ambiguous depiction of petit bourgeois morality, in the unexpected narrative perspective – after all the narrator's type of unreliability stands in a category of its own – or in quite specific individual issues which may have little to do with the book itself. Evidence from the essays in this book shows that the focus of the critical reception of the novel is quite variable. It can be on the avant-garde nature of the work (Italy), on its "Germanness" (UK) or on locality (Poland). When translated and introduced to a different field, the same work, in so far as it still is the same work, confronts a different set of expectations which it breaches in different ways.

Comparing the international reception of *Die Blechtrommel* with its original reception in Germany and comparing its reception as a foreign, or explicitly German novel, in different countries has broader implications for understanding how neighbouring literary fields work and how they interact. At issue here are the evaluation criteria applied both in domestic reception and in the international context. The essays collected here suggest that the weight given by international reviewers to intrinsic aesthetic considerations seems often to be greater than that attributed by the domestic reviewers, who appear to be more concerned with extra-literary issues.

19 Bourdieu (2002) 5.

20 Jauß (1970) 177.

21 Cf. Parry (2015) 100–101.

Grass himself claims to have been rather surprised by the international impact of his novel. In his author's introduction to the second English translation of *Die Blechtrommel*, by Breon Mitchell, Grass reminisces on his original reaction to the very first suggestion in 1959 that the novel might be translated into English. Asked by the émigré American publisher Kurt Wolff whether he thought the American reader would understand the novel, Grass replied: "I don't think so [...] The setting is provincial, not even Danzig itself, but a suburb. The novel is filled with German dialect. And it concentrates solely on the provinces".²² If Grass's original modest assessment of the novel had been accurate, which it was if we look only at the setting, the success of this particular work might indeed seem counterintuitive. Kurt Wolff's response to Grass's qualms, that "all great literature is rooted in the provincial" is hardly a convincing explanation, since so much literature that is rooted in the provincial fails to transcend its roots, translates badly and hardly spreads beyond national borders. Quite obviously Grass's novel does transcend its roots and brings the provincial milieu to life by the richness of the narrative. But maybe this is partly because the Danzig of Grass's youth is a thing of the past and is now as remote from his German readership as it is from readers elsewhere. So, in fact, Grass creates his own Danzig of the mind, which is then equally accessible to readers anywhere. The only exception might be other displaced Danzigers and it is significant that one of the most damning condemnations quoted by Veronika Schuchter in this book, appeared in *Unser Danzig* a journal of the 'Heimatvertriebenen', an organisation representing Germans expelled from Danzig at the end of the war. This was a lobby with specific interests, which were clearly not advanced by Grass's novel. While that review appreciated the accuracy of Grass's description of the place it strongly objected to what it saw as a completely depraved representation of the people.²³

The specificity of time and place is not necessarily a hindrance to the international reception of a work of literature. If the author succeeds in (re)-constructing the milieu without making too many demands on the advance knowledge of the readers, a good novel should be accessible to any readers. This is the case with Dostoevsky's St Petersburg, Joyce's Dublin and Günter Grass's Danzig. The same demand applies to expectations regarding the morals, beliefs, gender relations etc. But not every book is equally accessible to every community at all times. This is why David Damrosch maintains that in

²² Grass (2010) vii.

²³ Loschütz (1968) 25–26.

the course of time works can enter into the realm of “World Literature” or fall out of it again – a process that can occur with the same work more than once.²⁴

The canonised status of the work unavoidably has the effect of distorting the way later generations receive it. The book or a secondary product, the film or a translation, form the material of the reception together with the reputation accompanying both book and author. The reception history of *Die Blechtrommel* is in the first instance the history of readings of one book, and the criteria applied in the reviews are interesting in themselves. But in a case as controversial as the novel originally was, the whole reception process must also be seen in terms of a cultural event. The controversy surrounding the original publication has over time snowballed into a myth of scandal and for the outside reader, unacquainted with the context of West German writing at that time, the scandalous reputation of the novel will have acted as an enticement.

A further peculiarity of imported literature is that a book’s reputation or that of its author may rise quite independently from the work’s dissemination – or at least from the dissemination of the translation. Even in contexts like The Netherlands where, as Jos Joosten shows in this volume, the translated novel itself only received meagre attention from reviewers, the name of Günter Grass soon came to be indelibly associated with *Die Blechtrommel* and its protagonist Oskar Matzerath. This shows how the reputation of a work can outpace that of its author, whose later work and activities in public life are continually measured by reference to his early novel. This is the case of Günter Grass in Germany itself, and internationally, where his political activities are less well known, this effect is even more conspicuous.

The reception of *Die Blechtrommel* thus provides a test case for studying canonisation processes on a national and international level. It reveals subtle differences in the way the literary field is constituted in various countries, and it can contribute to considerations of whether there is such a thing as a European literary space. The reception of *Die Blechtrommel* is of genuine heuristic value also because the life span of the novel already covers half a century and it continues to be in print in many languages. Indeed with the coordinated project of retranslation on the occasion of the fiftieth anniversary of its first publication, the novel reached the zenith of its consecration within the lifetime of its author – a feature unusual even for classics. The retranslations were motivated by the double consideration to do justice to the author’s intentions and to address the new readership of the 21st century. In the first respect the translators had the support of the author himself, through his cooperation in

24 Damrosch (2003) 5.

translation workshops – albeit a support not entirely unprejudiced by the bias of a famous author looking back in retrospect at the work of his youth.

Structure of the Present Book

Many studies on the international impact of Günter Grass and his work exist, notably the essay collection edited by Rebecca Braun and Frank Brunssen *Changing the Nation* which gives a very broad overview of both the international dimension within Grass's own literary work and his public standing in various countries. The focus of the present collection is different in that it concentrates on the progress of one novel, *Die Blechtrommel*, towards its current international canonical status. We take a look in the cradle of Gunter Grass's role as an author, the starting point of his literary career and its path throughout Europe. The articles deal with the book's publication history, its treatment in reviews and its effect on the subsequent reception of its author. The articles in the present book, written while Grass was still alive and very active, register the impact of *Die Blechtrommel* in different parts of Europe under differing conditions, and where the degree of familiarity with the German literary and political scenes varies quite considerably. They throw light on the differing positions that the same work can occupy on the domestic literary field and in an international context. Inevitably they also touch on the issue of authorship, in that they reveal a common tendency for the author and the figure of Oskar to be conflated. This is the case in Germany where Grass was more than once featured on the cover of the influential newsweekly *Der Spiegel* with a tin drum. In part Grass derived the authority for his political engagement during the election campaigns of the 1960s from the anarchic Oskar and the publicity accorded the novel and the central character continued to overshadow both the critical reception of Grass's later works and his public interventions. The constant subliminal presence of the early novel was not always conducive to a balanced discussion of Grass's general role in public discourse. This phenomenon is apparent in varying degrees in other parts of Europe. Comparison of Grass's reception in different parts of Europe reflects differing attitudes towards the role of the public intellectual. and, looked at over a period of more than half a century it shows that attitudes change between generations. And if some of the German obituaries seem slightly more reticent in their appraisals than the eulogies in the international press, this reveals growing irritation at the way writers of Grass's generation presumed moral authority in general.²⁵

25 See e.g. Böttiger (2015).

These positions are, however, not static. The international reception of *Die Blechtrommel* exemplifies the way the original context of the work can gradually recede as its place in the canon becomes established.

The articles in this book more or less trace a chronological and geographical trajectory through Europe. Starting with Germany, as the country of origin of the book, and then moving to Poland, to which the novel's principal location now belongs, we end in Sweden where Grass's received his ultimate literary recognition when he was granted the Nobel Prize. The collection begins with Stefan Neuhaus's contribution which clarifies some major theoretical positions underlying reception research, evaluation practice and the canonisation process from the point of view of Reception Studies and of Bourdieu's cultural-sociological approach. Basing his argument on von Heydebrand and Winko's distinction between autonomous and heteronomous categories in literary valuation, where the self-referentiality of the former is conducive to advances in aesthetic practice whereas the latter categories tend to be applied by media criticism and the broader readership, he plots the passage of *Die Blechtrommel* in Germany from the controversy of its initial reception to its acceptance as part of the established canon.

The (West) German reception of the novel is more extensively examined in Veronika Schuchter's essay which distinguishes various phases in the reception process. After the initial controversial reception of the novel in the early 1960s interest in the novel revived with the release of Volker Schlöndorff's film adaptation in 1979 and once more with the award of the Nobel prize twenty years later. For some time after the release of the film the influence of Schlöndorff's interpretation was visible for example in the selection of which episodes were foregrounded in discussion of the book. Schuchter finally emphasises the growing discrepancy between the uncritical appreciation of the novel and increasing irritation with Günter Grass's interventions in the political sphere.

The other European country in which *Die Blechtrommel* is so to speak "at home" is Poland. In his historical account Mirosław Ossowski shows that interest in the novel, which was debated in Poland well before an official translation became available, had much to do with the novel's specific setting in Danzig and its view of the German and Polish communities there in the inter-war years. Interestingly one official reason for deferring publication of a full translation that was given in Communist Poland was that the novel might ostensibly upset Catholic sensibilities.

Similar arguments delayed publication of the novel in Italy. Eva Banchelli provides a strong insight into the Italian publishing business in the early 1960s. The initial reluctance of publishers to produce the work and the mixed critical reception when the novel was published reflect domestic considerations in the

Italian literary field. There the avant-garde nature of the work played a greater role than its national origins. The strong influence of the Church, on the one hand, and the aesthetic conservatism of the Left, on the other hand, dominated literary life in the 1950s. A general change only came about when the more courageous young publisher Feltrinelli became interested in experimental literature and started to promote the Avant-garde and took over the rights for *Die Blechtrommel* from the more conservative Bompiani.

Rebecca Braun focuses particularly on the issue of authorship and follows up the relationship between the roles of Grass as author of *The Tin Drum* and as a public figure exercising a right to intervene in political debate. Rather than make this distinction, British criticism has tended to elide the author with the figure of the drummer Oskar acting out in life the role of public nuisance that he invented for his fictional character. Contrasting the reception of Grass in the UK, which stressed his Germanness, with that in the United States where Grass was accepted as a “World Author”, she notes the characteristic British reluctance to accept the figure of the public intellectual who engages with politics from outside the actual political establishment. This distinguishes the UK both from the European continent and the United States. Whereas criticism in the United States follows more closely the German model, accepting Grass’s authority as a Nobel laureate to comment on international issues, in Britain Grass’s activities are largely written off as eccentricity. Legitimised by the half-century old novel and with the excuse of his eccentricity he is pardoned for the errors of his later years, the long withheld revelation of his brief service in the Waffen-SS and his provocative Israel poem of 2014.

In Jos Joosten’s article the reception of Grass’s novel in The Netherlands is analysed. The initial reception of *Die Blechtrommel* turns out to be paradoxical. When the novel was published in German it was hardly reviewed in The Netherlands, but very soon after its publication the first press articles appeared on Grass as a German literary phenomenon. In the following years Grass’s name appears regularly in the Dutch papers as the best-known representative of the young German literature, invariably in combination with the title of *Die Blechtrommel*. However very soon the title of the novel became no more than just a *mention*: a passing allusion. Probably because of the financial risk involved, it took five years before the Dutch translation of the novel, entitled *De blikken trommel* was published in late 1964. The translated version of *Die Blechtrommel* was only mentioned in the small, specialist newspaper sections dedicated to recently published new books, with only a few lines that, again, hardly discussed the novel (or translation) itself, but primarily referred to its already evident international success. The translation(s) of *Die Blechtrommel* have been reprinted about thirty times, and it is estimated that several

hundreds of thousands of copies of the translation have been sold. Through the decades *Die Blechtrommel* primarily kept on playing a role as a *mention*, with new impulses on the occasion of the release of the movie and the Nobel Prize. It never led to a serious debate on the content of the book or its social or political meaning.

Elke Brems's article focuses on the reception of *Die Blechtrommel* in Flanders, the Dutch-speaking part of Belgium. Brems uses Mona Baker's concept of 'narrative framing'. Five frames are found in Flemish reviews on *Die Blechtrommel*. The first one presents the book as canonical and emphasises its rapid acceptance as a literary classic. The second one discusses the social-political message of Grass's novel. Then there is the frame that mainly draws attention to the novel as a formal experiment and focuses on the innovative character of the book. A further frame is formed by the treatment of the earlier reception of *Die Blechtrommel* as a topic in new reviews of the book. The final frame discussed is that where Grass is considered as a public figure who has been formed by his own novel.

France, according to Stéphanie Vanasten, was one of the countries most receptive to *Die Blechtrommel*. Unlike later works by Grass with their wealth of allusion to earlier German history less familiar to French readership, *Die Blechtrommel* was recognised from the outset as a novel with a long European pedigree in the picaresque tradition. This understanding was enhanced by the selection of the novel for many years as set reading in the national curriculum for the *agrégation* in Comparative Literature. This national peculiarity constitutes a unique form of institutionally sanctioned canonisation in the European context.

The last three articles turn to Northern Europe. Christoph Parry and Liisa Laukkanen examine the reception of the novel in Finland. On the basis of reviews in the major Finnish press Parry discusses the first wave of reception when the novel was seen as an innovative break with the more traditional realism prevalent on the Finnish book market of the time. Reviewers quickly situated the novel in the context of "World Literature" and suitable parallels were drawn, as in France, to the tradition of Rabelais and Cervantes, even though these are considerably less well known in Finland than in France. One remarkable feature of the Finnish reviews, considering the climate in Finnish cultural politics of the time, is that the novel, despite its quite provocative nature, was not drawn into the polemics which characterised critical reception of newer Finnish novels at that time.

Liisa Laukkanen focuses on the retranslation of the work in 2009 which received only passing attention in the press. The canonical status of the novel was evidently taken for granted by the publisher who emphasised the fact in

the paratextual presentation of the product. The author cites evidence from internet blogs which reveal a brief revival of interest in the novel while not paying much attention to the fact of its retranslation. One notable feature of the small and peripheral Finnish book market is that while most of Grass's work has been translated into Finnish, it is also mostly out of print.

In Sweden, too, despite the fact that most of his novels have been translated, interest in Grass and in contemporary German literature as a whole is, as Edgar Platen emphasises, relatively sparse. Discussing the press coverage of the celebrations surrounding the award of the Nobel Prize, Platen notes the strong trivialising tendency that almost severs the author from his work. This evident lack of appreciation for the historical dimension of Grass and his major novel in Sweden can be traced back to the earliest Swedish contact with the novel. As Janina Gesche discovered in her dissertation comparing reception in Poland and Sweden, even the publisher's own reader failed to grasp the historical dimension of *Die Blechtrommel*. Platen sees a possible explanation for the relative lack of interest and indeed of understanding of Grass and of German post-war literature in general in the fact that Sweden, having had no direct experience of World War II, had no real 'post-war' itself.

Taken together the essays in this volume present a varied view of the reception process in different parts of Europe. This leads to a final short observation about the reception of *Die Blechtrommel*. Its combination of both worldwide literary acclaim and economic success at practically the same time is remarkable in view of Bourdieu's theory of the division of publishing houses between those catering for the 'short run' and those specialising in the 'long run':

There is on the one hand, a short production cycle, based on the concern to minimise risks by adjusting in advance to the identifiable demand and provided with marketing circuits and presentational devices (...) intended to ensure a rapid return of profit through rapid circulation of products with built-in obsolescence. On the other hand, there is a long production cycle, based on acceptance of the risk inherent in cultural investments (...).²⁶

From a commercial angle *Die Blechtrommel* has been a huge success. To mention a few examples: in this book Vanasten speaks of "eine Riesenaufplage" in France; in Joosten's article the amount of "several hundreds of thousands of copies" of the Dutch translation is mentioned. In their book Braun and Brunssen write that when the "translation into English appeared in February

26 Bourdieu (1993) 97.

1963, *The Tin Drum* became an instant bestseller in the United States.”²⁷ At the same time the *literary* value of *Die Blechtrommel* was never contested. It is true that in the early phase of reception much controversy surrounded the issue of the novel’s moral acceptability. But while opinions varied between critics as to whether the novel was in good taste or not, its literary quality as a whole was seldom challenged. In fact the discovery of its picaresque pedigree helped to qualify the work as major literature even in the eyes of more sceptical critics. There is reason to believe that *Die Blechtrommel* is at least an exception to Bourdieu’s assumption that the ‘commercial pole’ and ‘cultural pole’ usually mutually exclude each other.²⁸

Interestingly the cultural consensus does not apply in the same way to Grass’s later writing or to his role as a public figure. In fact the impression made by his belated confession of his brief war-time involvement in the Waffen-SS and his controversial stance on international issues varies considerably, ranging from intense disappointment, particularly in Germany itself, to almost total lack of interest in Sweden and Finland. While the career of the author is generally understood throughout Europe as originating in the sensational success of *Die Blechtrommel*, the later reputation of the novel itself has proved more consistent than that of its author.

Bibliography

- Adorno, Th.W. „Kulturkritik und Gesellschaft“, in *Gesammelte Schriften*. Vol. 10.1. (Darmstadt 1998)[1949], 11–30.
- Böttiger, H., „Ein Funke der Moderne. Sich irren, sich engagieren, sich streiten: Günter Grass symbolisierte einen Schriftstellertyp, den viele jüngere Autoren heute ablehnen“, in *DIE ZEIT* Online April 13, 2015. <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-04/guenter-grass-gruppe-47-blechtrommel>>.
- Bourdieu, P., “The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods,” in *The Field of Cultural Production* (Cambridge 1993), 74–111.
- Bourdieu, P., *Les règles de l’art. Génèse et structure du champ littéraire* (Paris, 1998).
- Bourdieu P., “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées,” in *Actes de la recherche en sciences sociales* 145(2002), décembre, 3–8. Reprinted in Sapiro G. (ed.), *L’espace intellectuel en Europe*, 27–39.
- Braun, R. and F. Brunssen (eds.), *Changing the Nation. Günter Grass in International Perspective* (Würzburg 2008).

27 Braun/Brunssen (2008) 11.

28 Bourdieu (1993) 97.

- Casanova, P., *The World Republic of Letters* (Cambridge MA/London, 2004)[1999].
- D'haen, T., *The Routledge Concise History of World Literature*. Abingdon (2012).
- Damrosch, D., *What is World Literature?* (Princeton, Oxford, 2003).
- Gonçalves da Silva, H.: "Peeling the Onion by Günter Grass. From Survivor Memory to Postmemory, and the Issue of a Responsible European Culture of Memory," in Braun/Brunssen (eds.): *Changing the Nation*, 156.
- Grass, G., *The Tin Drum* translated by Breon Mitchell (London, 2010).
- Heydebrand, R. v. and S. Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation* (Paderborn, 1996).
- Jauß, H., „Literaturgeschichte als Provokation de Literaturwissenschaft“, in *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main, 1970), 144–207.
- Loschütz, G. (ed.), *Von Buch zu Buch: Günter Grass in der Kritik* (Neuwied/Berlin, 1968).
- Packalén, S., "From the Third Reich to the Third Space. Paul Celan, Erich Fried and Peter Weiss" in A. Stephan (ed.), *Exile and Otherness: New Approaches to the Experience of the Nazi Refugees* (Frankfurt am Main 2005), 121–132.
- Parry, C., "The Literary Canon and its Role in the Construction and Communication of Collective Identities," in Chakrabarti C. and T. Lehtonen (eds.), *Perspectives on Culture, Values, and Justice* (Newcastle upon Tyne 2015), 97–113.
- Pillet, F., "Que reste-t-il de l'École de Constance?," in *Études Germaniques*, 66 (2011), 3, 763–781.
- Sapiro G. (ed.), *L'espace intellectuel en Europe: De la formation des États-nations à la mondialisation XIX^e_XXI^e siècle* (Paris, 2009).
- Van Rees, C., "How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works," in *Poetics* 16 (1987), 275–294.

Vom Skandalroman zum modernen Klassiker: Die Rezeption von Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* im deutschsprachigen Raum

Stefan Neuhaus

Abstract

The values of literary criticism have been developed since the beginning of modern literature and canonization of literary texts is a complex process. The paper aims to explain how this process works, to be able to discuss the development of the reception of Grass's novel *Die Blechtrommel* in the German-speaking countries. To be highly valued by experts, literature has to appear new and original; but by creating new and original forms and ideas, literature is often controversial and provocative. Grass was a young and not well-known author, except to a small group of experts, when he presented his novel. By receiving the prize of the Gruppe 47 for reading out one chapter, the path was paved for a positive reception by other experts who valued an original text. Other critics, more in favour of conventional literature, criticized Grass's novel harshly. A jury nominated the novel to receive the Literary Prize of Bremen (Bremer Literaturpreis), but the city's senate voted against it. This scandal shows the difference between the expectations of experts on the one hand and a wider public on the other. The further reception is also quite typical for the way literature is processed in modern society. The wider public became acquainted with the novelties and valued the contribution it made to the development of literature. Consequently, Grass became a well-known author and even received the Nobel prize, especially for the *Die Blechtrommel*, in 1999.

• • •

Tabubrüche sind von Anfang an mit den Werken von
Günter Grass und deren Rezeption verbunden gewesen.

MICHAEL BRAUN¹

Oft reicht der literarische Nachweis, daß die Wahrheit nur im Plural existiert – wie es ja auch nicht nur eine Wirklichkeit, sondern eine Vielzahl

¹ Braun (2010) 122.

von Wirklichkeiten gibt –, um einen solch erzählerischen Befund als Gefahr zu werten, als eine tödliche für die jeweiligen Hüter der einen und einzigen Wahrheit.

GÜNTER GRASS²



Einführung I: Grundlagen literarischer Wertung und Kanonisierung

Mit Renate von Heydebrand und Simone Winko lässt sich zwischen autonom-ästhetischen und heteronomen Bewertungskriterien unterscheiden, vereinfacht gesagt zwischen solchen, die auf Form und Sprache bezogen sind und solchen, die das Inhaltliche betonen (vor allem Spannung und Unterhaltung).³ Die Bedeutung der Eigengesetzlichkeit der Literatur, also die Bedeutung vor allem von Sprache und Form für die positive Einschätzung und dann auch für die Einordnung in einen Literaturkanon ist in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts konzipiert worden, was nicht heißt, dass Inhalt und Wirkung eines Textes dadurch gleichgültig würden. Heteronome Bewertungskriterien kommen immer hinzu, Thomas Anz ist dem am Beispiel der Leselust nachgegangen.⁴ Bereits Friedrich Schiller hat die Form betont, weil durch sie erst die gewünschte ästhetische Wirkung, bei ihm auch im Sinne einer ‚ästhetischen Erziehung‘, erreicht werden kann.⁵

Die Ausdifferenzierung der Gesellschaft, einhergehend mit einer exponentiell zunehmenden Produktion von Waren, führte dazu, dass Literatur nur dann weiterhin einen Sonderstatus für sich reklamieren konnte, wenn sie statt auf Massenproduktion auf Verknappung setzte und zunächst ein zahlenmä-

² Grass (1999) 27.

³ Von Heydebrand/Winko (1996) 29 ff.

⁴ Anz (1998).

⁵ Vgl. das theoretische Hauptwerk: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (Schiller 1993) 570–669. Die zentralen Begriffe der ästhetischen Erziehung lauten ‚Schönheit‘ und ‚Freiheit‘: „Das Schöne allein genießen wir als Individuen und als Gattung zugleich, d.h. als *Repräsentanten* der Gattung. [...] Die Schönheit allein beglückt alle Welt, und jedes Wesen vergißt seine Schranken, solange es ihren Zauber erfährt“ (668). „In dem ästhetischen Staat ist alles – auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und der Verstand, der die duldende Masse unter seine Zwecke gewaltig beugt, muß sie hier um ihre Beistimmung fragen.“ Denn der so weit gebildete Mensch im ästhetischen Staat kann „durch die verwickelsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld“ gehen, ohne „seine Würde wegzuerwerfen, um Anmut zu zeigen“ (669).

ßig kleines Publikum von Kennern ansprach.⁶ Pierre Bourdieu hat gezeigt, dass es sich um die Paradoxie des künstlerischen wie literarischen Feldes handelt, dass der Markt für die Produkte zum Verschwinden gebracht wird, um als Markt mit besonderem Status wieder aufzuerstehen⁷ – qualitätvolle Literatur bedeutet mehr symbolisches als ökonomisches Kapital, wobei auch hier, durch die Abfolge der Avantgarden, im Zuge der weiteren Anerkennung und Gewöhnung symbolisches Kapital in ökonomisches umgewandelt werden kann (B, 198ff. 254ff., 405).

Die Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit ermöglichte es, Programme für die Entwicklung der Gesellschaft aufzulegen, die zu einer Demokratisierung zumindest in den westlichen Industriegesellschaften geführt haben. Kunst und Literatur haben diesen Prozess begleitet und sie haben nach wie vor, wie ein Blick auf sogenannte ‚geschlossene‘ Gesellschaften bestätigt, die Funktion einer kritischen Gegenöffentlichkeit, weshalb sie einerseits verachtet und verfolgt, andererseits geschätzt und gefördert werden. Diktaturen zeigen auch, dass Literatur nicht „einfach das ist, was eine bestimmte Gesellschaft jeweils für Literatur hält“.⁸ Literatur gibt keine Antworten, sie stellt Fragen, darin liegt das produktive und zugleich für ‚kalte Gesellschaften‘ (Jan Assmann)⁹ subversive Potential.

Nicht zufällig ist zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden, es gibt keine direkte reale Entsprechung zu dem, was in der fiktionalen Literatur geschildert wird, sonst wäre es keine fiktionale Literatur, sondern Dokumentarliteratur oder es wäre ein journalistischer Text. Mit Jonathan Culler gesprochen: „Wenn Literatur dekontextualisierte Sprache ist, Sprache, die von ihren Funktionen und Zwecken abgetrennt ist, stellt sie zugleich selbst eine Art Kontext dar, der besondere Formen der Aufmerksamkeit bedingt bzw. verlangt.“¹⁰ Das sollte aber nicht zu dem Kurzschluss führen, Literatur habe mit der Realität nichts zu tun: „Der Wirklichkeitsbezug ist nicht so sehr eine Eigenschaft literarischer Werke als eine Funktion, die ihnen durch die Interpretation erst zukommt.“¹¹

Niklas Luhmann hat eine umfassende Theorie der ‚Kunst der Gesellschaft‘ vorgelegt¹² und Literatur dabei als selbstverständlichen Teil des Kunstsystems

6 Zur Geschichte und Theorie des Literaturbetriebs vgl. Neuhaus (2009).

7 Vgl. Bourdieu (2001) 134. Die Studie wird im folgenden Text abgekürzt zitiert mit der Sigle B und Seitenzahl.

8 Culler (2002) 36.

9 Assmann (2002) 69.

10 Assmann (2002) 40.

11 Assmann (2002) 49.

12 Luhmann (1997). Die Studie wird im folgenden Text abgekürzt zitiert mit der Sigle L und Seitenzahl.

gesehen. Kunst und Literatur stellen für Luhmann, wenn sie überzeugen wollen, ihre Fiktionalität offen aus, denn Kunstwerke sind dann ‚ästhetisch-formal‘ gelungen, wenn sie „eine andere Ordnung anbieten“ als die der beobachtbaren Realität (L, 237). Mit anderen Worten: „Kunst ist ein ‚zweckentfremdeter Gebrauch von Wahrnehmungen‘“ (L, 41). So kann Kunst die üblichen Muster der Wahrnehmung als Konstruktion hinterfragen, oder in Luhmanns Worten: „Offenbar sucht die Kunst ein anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, *und allein das wird kommuniziert*“ (L, 42). Und weiter: „Alles künstlich Hergestelltes provoziert den, der es wahrnimmt, zu der Frage: wozu?“ (L, 42)

Die literarische Sprache bekommt ihre besondere Prägung also nicht auf der denotativen, sondern auf der konnotativen Ebene: „Anstelle von Worten und grammatischen Regeln werden Kunstwerke verwendet, um Informationen auf eine Weise mitzuteilen, die verstanden werden kann“ (L, 39). Zwar baut dieses Verständnis auf dem Bestehenden auf. Das wichtigste Kriterium zur Beurteilung von Literatur ist aber ‚Neuheit‘ als ‚Abweichung‘ zu dem, was vorher da war (L, 327). „Nur Neues kann Geschichte machen.“ In der ‚Postmoderne‘ (L, 502) wird dieses Kriterium der Neuheit dann ergänzt „durch Freiheit der Kombination alter Formen“ (L, 490).

Zentrales Merkmal literarischer Texte in der Kommunikation nach außen ist *Selbstreferenz* (L, 484). Das primäre Merkmal anderer, nicht-literarischer Texte ist demnach *Fremdreferenz*, diese ist aber auch in literarischen Texten keineswegs ausgeschlossen. Wichtig ist nur, dass Fremdreferenz nicht das spezifisch Literarische von Texten bezeichnet, sondern als sekundäre Ebene der Bedeutung hinzukommt. Literatur und Kunst werden so zu einer *Schule der Wahrnehmung*, denn „jeder Beobachter lässt sich selbst beobachten als Konstrukteur einer Welt, die nur ihm so erscheint, als ob sie das sei, als was sie erscheint“ (L, 468).

Bereits Friedrich Schiller hat in seiner berühmten Rezension „Über Bürgers Gedichte“, also zu den Gedichten Gottfried August Bürgers, die These vertreten, dass die Ebene der Fremdreferenz eines Texts – in dem Fall die der ästhetischen Erziehung – erst dann ihre Wirkung entfalten kann, wenn der Text auf der Ebene der Selbstreferenz überzeugt.¹³ Auch der Streit zwischen Heinrich Heine und Ludwig Börne drehte sich um die Frage des Primats der Selbstreferenz oder der Fremdreferenz – bekanntlich hat ihn langfristig Heine gewonnen, der für Selbstreferenz optierte.¹⁴ In der Literaturkritik der letzten Jahrzehnte gibt es immer wieder größere, kontrovers geführte Debatten über

13 Schiller (1993) 970–985.

14 Vgl. Enzensberger (1997).

die Beurteilung von Literatur, die sich den skizzierten Positionen annähern und in denen die jeweils andere Position kritisch bewertet wird.¹⁵

Der Antagonismus von Selbst- und Fremdreferenz setzt sich bis in die Gegenwart fort und führt immer wieder zu Diskussionen. 2006 erregte Hubert Winkels mit seiner Unterscheidung von ‚Emphatikern‘ und ‚Gnostikern‘ Aufsehen.¹⁶ Der Artikel hat eine Vorgeschichte, die Kontroverse um ein Buch Volker Weidermanns, des Feuilletonchefs der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*. Weidermann veröffentlichte 2006 *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*. Bei der Präsentation des Buches im Literarischen Colloquium Berlin wurde Hubert Winkels offenbar von dem Schriftsteller Maxim Biller in drastischen Worten dafür kritisiert, dass er Weidermanns Buch reserviert gegenüberstand. Winkels wurde als Reaktion darauf in seinem Artikel für die Wochenzeitung *Die Zeit* grundsätzlich:

Die Emphatiker des Literaturbetriebs, die Leidenschaftssimulanten und Lebensbeschwörer ertragen es nicht länger, dass immer noch einige darauf bestehen, dass Literatur zuallererst das sprachliche Kunstwerk meint, ein klug gedachtes, bewusst gemachtes, ein formal hoch organisiertes Gebilde, dessen Wirkung, und sei sie rauschhaft, von sprachökonomischen und dramaturgischen Prinzipien abhängt. Und dass sich der Lustgewinn in spätmodern abgeklärten Zeiten der Erkenntnis dieser Prinzipien verdankt.¹⁷

Winkels plädiert nicht einseitig für die Gnostiker, die er ebenfalls kritisch sieht: „Gnostiker sind die, denen ohne Begreifen dessen, was sie ergreift, auch keine Lust kommt“.¹⁸ Er möchte, dass sich die beiden Positionen annähern: Die Emphatiker sollten sich nicht von der ‚dynamisierten Warenwelt‘ vereinnahmen lassen, die Gnostiker müssten dafür aus dem ‚durchlöcherten Verhau‘ eines elitären Kunstverständnisses herauskommen.

Winkels’ Kritik an den ‚Emphatikern‘ führte allerdings zu – einseitiger – Gegenkritik, so von Gerrit Bartels: „Die alteingesessene Literaturkritik bezieht Stellung und führt einen Kampf gegen die nachrückende Generation und deren Literaturvermittlung.“¹⁹ Georg Diez wirft – pikanterweise ebenfalls in der *Zeit* – Winkels sogar vor, ‚Zäune‘ bauen zu wollen, um die Literatur ‚einzusperren‘.²⁰

15 Vgl. Neuhaus (2004); Neuhaus (2011).

16 Vgl. bereits S. Neuhaus (2010).

17 Winkels (2006).

18 Winkels (2006).

19 Bartels (2006).

20 Diez (2006).

In der Debatte geht es also einmal mehr um das Verhältnis von Selbstreferenz und Fremdreferenz. In welchem Ausmaß soll Literatur den Leserinnen und Lesern in ihrem Wunsch, keine zu großen Voraussetzungen zu machen, entgegenkommen? Auf dieses Problem verweist bereits Hans Robert Jauß' berühmter gewordenen Begriff des ‚Erwartungshorizonts‘.²¹ Für Jauß (wie später für Luhmann und andere) ist klar, dass qualitätvolle Literatur zumindest versucht, „die Erwartungen seiner Leser durch eine ungewöhnliche ästhetische Form [zu] durchbrechen und sie zugleich vor Fragen [zu] stellen, deren Lösung ihnen die religiös oder staatlich sanktionierte Moral schuldig blieb“.²² Jauß stellt weiter fest: „Aus alledem ist zu folgern, daß die spezifische Leistung der Literatur im gesellschaftlichen Dasein gerade dort zu suchen ist, wo Literatur nicht in der Funktion einer *darstellenden* Kunst aufgeht.“²³

Einführung II: Symbolisches und ökonomisches Kapital: Der Autor Günter Grass im literarischen Feld

Begriff und Konzept des literarischen Feldes gehen auf den französischen Soziologen Pierre Bourdieu zurück, der wie Luhmann eine konstruktivistische Perspektive auf Kunst und Literatur wählt: Das ‚Auge des Ästheten‘ schafft „das Werk als solches“ (B, 455) und die Literatur macht „die Erfahrung der Realität als Illusion“ (B, 69) möglich. Realität wird konstruiert, Literatur wird konstruiert und Literatur macht in der Art und Weise, wie sie sich zur Realität verhält, diesen Konstruktionscharakter von Realität wahrnehm- und beobachtbar. Allerdings erscheint uns die Welt im Alltag als selbstverständlich, um uns handlungsfähig zu machen. Die Gesellschaft unterteilt Bourdieu in Felder:

Das Feld ist ein Netz objektiver Beziehungen (Herrschaft oder Unterordnung, Entsprechung oder Antagonismus usw.) zwischen Positionen: der einer Gattung zum Beispiel wie dem Roman oder einer Untergattung wie dem Gesellschaftsroman oder, unter einem anderen Blickwinkel, zwischen der Position, die eine Zeitschrift, ein Salon oder ein Zirkel als Sammelpunkt einer Gruppe von Produzenten spielen. Jede Position ist durch ihre objektive Beziehung zu anderen Positionen oder, anders gesagt, durch das System relevanter, das heißt effizienter Eigenschaften objektiv festgelegt [...]. Alle Positionen hängen in ihrer Existenz selbst und in dem, was sie über ihre Inhaber verhängen, von ihrer aktuellen und

²¹ Jauß (1970) 200.

²² Jauß (1970) 206.

²³ Jauß (1970) 207.

potentiellen Situation innerhalb der Struktur des Feldes, das heißt innerhalb der Struktur der Verteilung der Kapital- (oder Macht-)sorten ab, deren Besitz über die Erlangung spezifischer, innerhalb des Feldes umstrittener Profite (wie literarisches Prestige) entscheidet (B, 365).

Das literarische Feld ist Ergebnis eines Prozesses der Ausdifferenzierung, der auch innerhalb des Feldes – etwa durch einen „Prozeß der Differenzierung der künstlerischen Ausdrucksformen“ (B, 223) – weiter voranschreitet. Wie alle Felder verhält sich auch das künstlerische Feld in spezifischer Weise zum Feld der Ökonomie, das nicht erst seit der Industrialisierung die Gesellschaft durchtränkt: „Die Herrschaft des Geldes macht sich überall geltend [...]“ (B, 85). Literatur und Geld haben gemeinsam, dass sie als Tauschwerte zirkulieren und mit zusätzlicher symbolischer Bedeutung aufgeladen werden (B, 279 u. 362).

Angesichts der Massenproduktion von Gütern kam es zu einer Zweiteilung der Buchproduktion in Trivilliteratur und Hochliteratur. Erstere folgte den neuen Marktgesetzen, letztere verschloss sich ihnen:

Die literarische (usw.) Ordnung hat sich im Verlauf eines langen und langsamen Autonomisierungsprozesses zum spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt – und damit zu einer wahren Provokation jeder Form von Ökonomismus – herausgebildet: Wer in sie eintritt, hat an Interesselosigkeit Interesse [...] (B, 342).

Allerdings gehört es zur Paradoxie des literarischen Feldes, dass das nun erworbene symbolische Kapital im Idealfall später in ökonomisches umgewandelt werden kann:

Auf die anfängliche Askese- und Verzichtphase, die Phase der Akkumulation symbolischen Kapitals, folgt eine Phase der Verwertung dieses Kapitals und des Erwerbs weltlicher Profite und dank ihrer ein Wandel in der Lebensweise, der den Verlust symbolischen Kapitals mit sich bringen kann und den Erfolg konkurrierender Häresien begünstigt (B, 405).

Die Verteilung des materiellen, symbolischen oder kulturellen Kapitals wird durch Machtbeziehungen der Akteure untereinander geregelt (B, 342):

Das literarische (usw.) Feld ist ein Kräftefeld, das auf alle einwirkt, die es betreten, und zwar je nach der Position, in die sie sich begeben (etwa, um Extrempunkte zu benennen, die eines Boulevardstückeschreibers oder

eines avantgardistischen Lyrikers), in verschiedener Weise; und zugleich ist es eine Arena, in der Konkurrenten um die Bewahrung oder Veränderung dieses Kräftefeldes kämpfen (B, 368).

Da Neuheit das zentrale Kriterium für den ersten Erfolg ist, lässt sich die Entwicklung des Kunst- und Literaturbetriebs als eine Abfolge von künstlerischen bzw. literarischen Generationen beschreiben:

Die Avantgarde ist zu jedem Zeitpunkt durch eine *künstlerische Generation* (verstanden als Abstand zwischen zwei künstlerischen Produktionsweisen) von der kanonisierten Avantgarde getrennt, die ihrerseits durch eine weitere künstlerische Generation von der zum Zeitpunkt ihres Eintretens in das Feld bereits kanonisierten Avantgarde getrennt ist. Daraus folgt, daß sich im Raum des künstlerischen Feldes wie im sozialen Raum die Abstände zwischen den Stilen oder den Lebensstilen nie besser als in Zeitbegriffen messen lassen (B, 256f.).

Der Kunst- und Literaturbetrieb hat Strukturen ausgebildet, die das Aufkommen von Avantgarden und deren Kanonisierung begünstigen, die in Bourdieus Terminologie zur arrivierten Avantgarde führt:

Die Herausbildung eines noch nie dagewesenen Komplexes von Institutionen zur Registrierung, Bewahrung und Untersuchung von Kunstwerken (Reproduktionen, Kataloge, Kunstzeitschriften, Museen, die die neuesten Werke aufnehmen, usw.), der immer größere Personenkreis, der sich voll oder partiell der *Zelebrierung* des Kunstwerks widmet, die raschere Zirkulation der Werke und Künstler – mit den großen internationalen Ausstellungen und der Vermehrung von Galerien, die Filialen in diversen Ländern eröffnen –: dies alles wirkt dabei mit, daß sich ein noch nie dagewesenes Verhältnis zwischen den Interpreten und dem Kunstwerk entwickelt. Der Diskurs über das Kunstwerk ist kein bloß unterstützendes Mittel mehr zum besseren Erfassen und Würdigen, sondern ein Moment der Produktion des Werks, seines Sinns und seines Werts (B, 275f.).

Dazu gehört ganz fundamental eine Strategie zur Exklusion, mit der Kunst und Literatur Merkmale zugewiesen werden, die nur von ‚Experten‘ verstanden werden können:

Derartige Winke, stille und versteckte Hinweise auf andere – vergangene wie gegenwärtige – Künstler, bestätigen in den Spielen der Distinktion und durch sie ein geheimes Einverständnis, aus dem der Laie ausgeschlossen ist, der sich zwangsläufig immer das Wesentliche entgehen lassen muß, nämlich genau die Wechselbeziehungen und Interaktionen, deren stumme Spur nur die Werke sind. Nie zuvor war die eigentliche Struktur des Feldes in jedem Produktionsakt derart präsent (B, 259).

Die Biographie des Autors Günter Grass lässt sich als Fallbeispiel von Bourdieus Theorie des literarischen Feldes ‚lesen‘: Der noch weitgehend unbekannte Grass – von seiner ersten Buchpublikation aus dem Jahr 1956, dem Lyrikband *Die Vorzüge der Windhühner*, wurden binnen drei Jahren nur 700 Exemplare verkauft²⁴ – hat 1958 aus einem Kapitel seines entstehenden Romans *Die Blechtrommel* bei einem Treffen der seinerzeit avantgardistischen *Gruppe 47* gelesen und dafür auch den Preis der Gruppe bekommen. Geschrieben hat er den Roman unter materiellen Entbehrungen während eines Engagements seiner Frau, einer Ballett-Tänzerin, in Paris.²⁵

Während die Experten das Neue an dem Romankonzept erkannten und feierten,²⁶ reagierten Akteure außerhalb des Literaturbetriebs ablehnend, durch die mediale Inszenierung galt *Die Blechtrommel* schnell als Skandalroman: „Schreie der Freude und der Empörung“ verhiess Hans Magnus Enzensberger der *Blechtrommel*, und die blieben auch nicht aus: der Roman wurde zur literarischen Sensation des Jahres 1959.²⁷ Günter Blöcker, einer der seinerzeit bekanntesten Literaturkritiker, nannte die Hauptfigur des Romans „eine allegorische Figur von schwer zu überbietender Scheußlichkeit“.²⁸ Blöckers Rezension war dennoch kein Verriss, er schilderte auch die Faszination des Romans und brachte seinen Eindruck auf die Formel, die Lektüre sei „ein peinliches Vergnügen“.²⁹ Ein weiterer überregional bekannter Kritiker gehört ebenfalls zu denen, die mit Grass’ Roman offensichtlich nichts anfangen konnten. Es handelt sich um Marcel Reich-Ranicki, der Grass in der Wochenzeitung *Die Zeit* literarische Taschenspielertricks vorwirft: „Die Sache wird erst bedenklich, wenn man virtuose Darbietungen dieser Art mit Kunst zu verwechseln

24 Vormweg (1996) 36.

25 Vormweg (1996) 42ff.

26 Vgl. Arnold (2004) 95 f.

27 Neuhaus (1997) 97. Nachfolgend sind einige positive und negative Rezensionen zur Erstausgabe abgedruckt.

28 Neuhaus (1997) 126.

29 Neuhaus (1997) 127.

beliebt.“³⁰ Reich-Ranicki wird auch polemisch, etwa indem er den Autor als sprachlich inkontinent bezeichnet – Grass könne „die Worte nicht halten“.³¹ Ansonsten sind die großen Zeitungen und ausgewiesenen Kritiker wie Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung* oder Reinhard Baumgart in den *Neuen deutschen Heften* voll des Lobes,³² während kleinere oder regionale Blätter eher zur Ablehnung oder gar zum Verriss tendieren. Ein ‚H. Müller-Eckard‘ urteilt beispielsweise in der *Kölnischen Zeitung*: „Der Mensch wird degradiert und beschmutzt, das Menschenbild geht unter.“³³ Noch vergleichsweise milde klingt dagegen die rhetorische Frage von Wilhelm Horkel im *Deutschen Pfarrblatt*, „ob Grass sein echtes und urtümliches Erzählertum nicht doch an die peinlichst genaue Darstellung des Sexuellen in seinen trübsten Spielarten bis hin zur Sodomiterei [sic] verraten hat um den Siegespreis schneller, sensationeller Erfolge in der Weltpresse“.³⁴

Dass es sich wieder einmal um ein Problem des Primats von Selbst- oder Fremdreferenz handelte, zeigen die Kritiken ebenso wie ein handfester Skandal, der eine eigene Berichterstattung nach sich zog. 1959 war nicht nur das Jahr der Veröffentlichung des Romans, sondern auch der gescheiterten Verleihung des Bremer Literaturpreises an Grass: Die Jury wollte ihn für seinen Roman auszeichnen, aber der Bremer Senat verweigerte die Zustimmung, mit der Folge, dass der Preis nicht nur 1960, sondern auch im Folgejahr nicht vergeben wurde.³⁵ Grass gehörte hier klar zur Avantgarde. Mit den Folgebänden seiner dann als Danziger Trilogie klassifizierten Romane und den anderen Werken, etwa den Theaterstücken, vermochte er sich aber bald einen Namen zu machen und die anfänglichen Skandalisierungen, etwa auch noch bei der Novelle *Katz und Maus* (1961) wegen der expliziten Schilderungen jugendlicher Sexualität,³⁶ griffen immer weniger. Im Verlauf der 1960-er Jahre vollzog sich der Übergang zur arrivierten Avantgarde, etwa mit der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1965;³⁷ dies gilt aber nicht nur für Günter Grass, sondern auch

30 Neuhaus (1997) 147.

31 Neuhaus (1997) 148.

32 Vgl. Neuhaus (1997) 110ff. u. 129ff.

33 Neuhaus (1997) 141.

34 Neuhaus (1997) 157.

35 Vgl. hierzu Neuhaus (1997) 164ff.

36 Vgl. etwa Vormweg (1996) 67: „*Katz und Maus* erschien im Herbst 1961 und mußte sich ein Jahr später gegen den Antrag behaupten, die Novelle in das Verzeichnis jugendgefährdender Schriften aufzunehmen.“

37 Vgl. Neuhaus (1997) 172 ff. Hier sind die Fronten insoweit klar, als dass der Literaturbetrieb Grass bereits als kanonisierbaren Autor sieht, während immer noch viele LeserInnen gegen den aus ihrer Sicht ‚pornographischen‘ Autor protestieren. Dass die Preisrede von

für die anderen, nun prominenten Mitglieder der *Gruppe 47*, die bekanntlich durch einen jungen Avantgardisten, Peter Handke, 1966 in Princeton ihr Waterloo erlebte.³⁸ Der Skandalisierung folgte die Kanonisierung, die Gewöhnung an das Neuartige, weil es nun für ein immer breiterer werdendes Publikum formal und inhaltlich Sinn machte. Der Zitatcharakter der *Blechtrommel* oder die Darstellung von Sexualität in *Katz und Maus* waren Teil der Entwicklung der Postmoderne und der Entwicklung der Gesellschaft geworden, die nicht zufällig 1968 die sogenannte Studentenrevolution erlebte.

Longseller und prototypischer ‚deutscher‘ Roman

Die *Frankfurter Rundschau* überschrieb 1981 eine Meldung mit: „*Blechtrommel* das am meisten verkaufte deutsche Buch“. Zitiert wird die Branchenzeitschrift *Buchreport*, die ermittelt habe, dass „*Die Blechtrommel* von Günter Grass der am meisten verkaufte Nachkriegstitel in Deutschland seit 1945“ sei, das schließe die Taschenbuchausgaben mit ein. Mit rund vier Millionen verkauften Exemplaren habe Grass sogar den Bestsellerautor Johannes Mario Simmel geschlagen, dessen Roman *Und Jimmy ging zum Regenbogen* auf dem zweiten Platz rangiere.³⁹

Anlässlich des 25jährigen Erscheinens des Romans versuchten viele, die Erfolgsgeschichte zu beschreiben und auch ein Stück weit zu erklären. Helmut Koopmann wies noch einmal auf den Skandal durch die Nicht-Preisverleihung in Bremen hin, meinte aber, dass auch ohne den Skandal das Buch genauso viel Aufmerksamkeit erregt hätte: „Wie eine Bombe war das Danziger Klein-Leute-Epos in die literarische Landschaft eingeschlagen, und die Rezensenten schrieben, von den angesehensten Zeitungen bis in die äußerste publizistische Provinz hinein, wie ihnen zumute gewesen war beim Lesen dieses kuriosen, so anstößigen wie amüsanten Lebensberichts [...]“.⁴⁰ 1984 blickt auch Franz Josef Görtz, Herausgeber einer Sammlung von Kritiken⁴¹ und Mitherausgeber eines Aufsatzbandes zum Roman,⁴² damit von zwei wichtigen Beiträgen zur

Grass wiederum zum Skandal bei regionalen Blättern und insbesondere älteren LeserInnen wurde (vgl. ebd. 174 ff.), deutet auf die auch für Grass' weiteres Werk typische Abfolge von Skandalisierung und Gewöhnung, freilich nun vor dem Hintergrund einer fortschreitenden Kanonisierung.

38 Vgl. Arnold (2004) 120–127.

39 FR (1981).

40 Koopmann (1984).

41 Görtz (1984).

42 Vgl. Arnold (1984).

Kanonisierung, zurück auf eben diesen Kanonisierungsprozess: „Zehn Jahre nach dem Erscheinen seines ersten Romans *Die Blechtrommel* (1959) ist Günter Grass der bekannteste unter den zeitgenössischen Schriftstellern, viel populärer als Siegfried Lenz oder Martin Walser, populärer noch als der Nobelpreisträger Heinrich Böll. Im öffentlichen Bewußtsein hat er längst Züge einer ‚mythischen Figur‘ angenommen, gilt er als ‚Institution‘ [...]“⁴³

1970 sei Grass als erster deutschsprachiger Nachkriegsautor auf dem Titelbild des US-Magazins *Time* zu sehen gewesen. „An diesem Ruhm, an der perfekten Identität von Person und Image haben die Kritiker nicht unwesentlichen Anteil.“⁴⁴ 1979 bescheinigte Fritz J. Raddatz dem Werk, anlässlich der Verfilmung durch Volker Schlöndorff, es handle sich um „ein zutiefst deutsches Buch“:

Unabhängiges Chaos von Phantasie und strotzender Sprachkraft, barocke Sinnenlust und abwägende politische Vernunft sind zusammengefügt zu einem einmaligen Kunstbau. Ein deutscher Entwicklungsroman, gewiß. Aber die heißen *Simplicissimus* oder *Wilhelm Meister*, *Der grüne Heinrich* oder *Buddenbrooks*; der Name des Helden gab den Titel.⁴⁵

Hier signalisiere die Bezeichnung mit einem ‚Gerät‘, dass es sich um einen ‚Anti-Entwicklungsroman‘ handle. Über solche Kategorisierungen kann man natürlich diskutieren. Raddatz‘ Artikel zeigt vor allem beispielhaft, dass und wie die Tendenz zur Kanonisierung einhergeht mit der von Görtz angesprochenen Mythologisierung des Romans und dadurch auch indirekt des Autors.

Ähnliche Stellungnahmen finden sich in der deutschsprachigen Presse regelmäßig zu runden Jubiläen. So konstatiert Gert Ueding, wie einige der in diesem Beitrag zitierten Literaturkritiker im Hauptberuf Hochschulprofessor (in diesem Fall für Rhetorik an der Universität Tübingen), im Jahr 1999, das Erscheinen des Romans vor vierzig Jahren habe die deutschsprachige Nachkriegsliteratur „auf eine andere, höhere Etage“ gehoben.⁴⁶

Nach der weltweit erfolgreichen Verfilmung von 1979 bildete die Veröffentlichung im DDR-Verlag *Volk und Welt* im Jahr 1987 einen weiteren Höhepunkt der Kanonisierung. Der Literaturkritiker Volker Hage fasste zusammen:

43 Görtz (1984a) 1878. Es handelt sich um eine (weitgehend textidentische) Variante des Vorworts zu Görtz (1984b) 9–28.

44 Vgl. Görtz (1984a).

45 Raddatz (1979).

46 Ueding (1999).

Ist auf nichts mehr Verlaß? Verliert nun auch die DDR den Respekt vor der Literatur? Die Sensation scheint perfekt. In Ost-Lizenz ist ausgerechnet jenes Buch eines ‚Westberliner Autors‘ erschienen, das noch 1971 als ‚pubertäre Prosa‘, als Beispiel für ‚reaktionäre Dekadenzliteratur‘ galt, als ein Roman, der ‚unter weltliterarischem Aspekt‘ als provinzielle Leistung anzusehen sei. Plötzlich sind andere Töne aus der DDR zu vernehmen: Der Roman gehöre „auf Grund seiner poetischen Idee und seiner Sprachkultur zu den wichtigsten Werken der Literatur unseres Jahrhunderts“.⁴⁷

Es können nicht alle Bausteine in der Kanonisierung des Romans angeführt werden. Hingewiesen sei noch auf das Register, das Franz Josef Görtz mit zwei Mitherausgebern erstellt und in Buchform publiziert hat.⁴⁸ Die *Stuttgarter Zeitung* hebt, eine Meldung der Deutschen Presse-Agentur zitierend, den besonderen Status hervor: Grass sei „der erste lebende deutsche Autor, dem eine solche Bemühung der Sprachforschung gewidmet wird“.⁴⁹

Die Blechtrommel, 1999 als zentrale Leistung vom Nobelpreiskomitee geehrt,⁵⁰ wird auch von der Forschung als repräsentativer Roman der Kriegs- und Nachkriegszeit gewertet: „Pornographie, Blasphemie, Nihilismus? Das waren alles nur Fünziger-Jahre-Worte für einen den finsternen großen Zeiten des Dritten Reiches und ihren lang anhaltenden Nachwehen angemessenen Realismus. Um 1960 galt Günter Grass als Begründer einer neuen grotesken Literatur.“⁵¹ Der Literaturprofessor und führende Grass-Experte Volker Neuhaus gibt sich überzeugt:

Wenn heute Kritiker weltweit abstimmten, welches denn wohl der bedeutendste Roman der Weltliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei, hätte Grass' *Blechtrommel* eine mehr als nur faire Chance, gewählt zu werden, so wie wohl Joyce' *Ulysses* zum Roman der ersten Jahrhunderthälfte würde.⁵²

47 Hage (1987).

48 Vgl. Görtz (1993).

49 DPA (1990).

50 Die als Pressemitteilung veröffentlichte Begründung beginnt mit folgenden Worten: „When Günter Grass published *The Tin Drum* in 1959 it was as if German literature had been granted a new beginning after decades of linguistic and moral destruction.“ Vgl. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/press.html> (abgerufen am 27.7.2012).

51 Vormweg (1996) 63.

52 V. Neuhaus (2010) 5.

Grass selber hat sich, wie ich nun kurz zeigen möchte, aber auch nach dem ersten, kanonisierten Erfolg der *Blechtrommel* immer wieder um neue Formen, Stoffe und Themen bemüht. Die Rezeption vieler späterer Texte folgt daher, wenn auch in abgeschwächter Form, dem hier skizzierten Muster.

Streit um Günter Grass: Kanonisierungs- und Dekanonisierungstendenzen seit 1990

Nicht alle Kontroversen um Günter Grass' Veröffentlichungen, insbesondere die Romane, können hier genannt oder gar erläutert werden. Ich möchte mich auf drei Beispiele aus den letzten zwei Jahrzehnten beschränken. Ein bekanntes Beispiel ist die Skandalisierung und Verteidigung des Romans *Ein weites Feld* von 1995, die Kontroverse in der Literaturkritik ist in einem eigenen, von Oskar Negt herausgegebenen Band dokumentiert worden.⁵³ Hier in Kurzfassung, was seinerzeit geschah:

Günter Grass ist oft für seine kritische Haltung gegenüber der Wiedervereinigung gescholten worden, von Rezensenten, Politikern, Historikern wie Literaturwissenschaftlern gleichermaßen. [...] Nach dem Erscheinen von *Ein weites Feld* mehrt sich die Kritik, aber es treten auch Verteidiger auf den Plan. Wolfgang Ignée konstatiert in der *Stuttgarter Zeitung* vom 24. August 1995, Grass habe „den vielbesprochenen, langerwarteten Roman der deutschen Einheit geschrieben und überzeugend hingekriegt“. [...] Die seit 1990 andauernde Kritik an der politischen Position von Grass geht vor allem auf zwei Positionen des Autors zurück: seine Warnung vor einem zu großen Deutschland, einer deutschen Übermacht in Europa, und seine Ablehnung einer Übertragung des westdeutschen politischen und wirtschaftlichen Systems auf die DDR.⁵⁴

Ein weiterer Streit entzündete sich an Grass' Novelle *Im Krebsgang* von 2002. Michael Braun bewertet die Veröffentlichung als ‚Tabubruch der Erinnerung‘ und stellt einen Zusammenhang her mit dem nächsten Skandal, der Grass' Teil-Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* von 2006 betraf. Grass gab darin zu, als junger Mann für kurze Zeit Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein und nicht, „wie bislang allerorten nachzulesen, der Wehrmacht“.⁵⁵ Braun

53 Vgl. Negt (1996).

54 Neuhaus (2002) 437.

55 Braun (2010) 122.

geht auch auf die entsprechenden Titelblätter des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* ein – jeder der genannten Veröffentlichungen widmete das Magazin die Titelgeschichte und gestaltete sein Cover möglichst skandalisierend, unabhängig davon, ob damit Kritik (bei *Ein weites Feld* und *Beim Häuten der Zwiebel*) oder Zustimmung (bei *Im Krebsgang*) illustriert werden sollte.

Fazit: Grass' *Blechtrommel* im deutschsprachigen literarischen Feld

Während in der Literaturwissenschaft Selbstreferenz ausschlaggebend ist oder, in der Terminologie nach Heydebrand/Winko, autonom-ästhetische Wertungskriterien über eine positive Bewertung und Kanonisierung von literarischen Texten entscheiden, ist es in der medialen Öffentlichkeit überwiegend Fremdreferenz bzw. sind es heteronome Kriterien, die die weitaus größere Rolle spielen. Ein wichtiger Grund ist, dass Massenmedien einen starken Bezug zu Aktualität und Faktizität haben, also qua Auftrag nach Bezügen zur jeweiligen gesellschaftlichen Realität suchen. Dazu kommt, dass sie in besonderem Maße um Aufmerksamkeit des Lesepublikums konkurrieren. Das tun AutorInnen und Verlage zwar auch, doch ist hier der Markt, auf dem dies geschieht, erstens kleiner und überschaubarer und er basiert zweitens, was noch wichtiger ist, auf der Präferenz von symbolischem Kapital – jedenfalls soweit es sich um die sogenannte Höhenkammliteratur handelt.⁵⁶

Sowohl bei den Massenmedien als auch im Literaturbetrieb ist das zentrale Kriterium für die Auswahl die Neuheit – allerdings wird das Kriterium auf unterschiedliche Weise realisiert. Massenmedien transportieren – idealerweise – Informationen über die beobachtbare Realität, fiktionale Literatur konstruiert eine andere, von der beobachtbaren Realität abweichende, eben fiktionale Realität. Als Konsequenz hat sich ein zentraler Bewertungsunterschied entwickelt: Nachrichten in den Massenmedien gelten dann als besonders gelungen (davon zeugen die diversen Preise für besonders gute Beiträge), wenn sie sich an klare Regeln der Berichterstattung halten und so garantieren, dass Informationen möglichst ungefiltert zu den Rezipientinnen und Rezipienten kommen. Literarische Texte gelten dann als besonders gelungen, wenn sie eigene, neue Regeln entwickeln und mit dieser formalen Innovation eine neue Sichtweise auf zwar erfundene, aber als exemplarisch oder symbolisch auf die beobachtbare Realität bezogene Konstellationen ermöglichen; also etwa auf besondere Liebes- und Paarbeziehungen (z.B. im Liebesroman), Familien-

⁵⁶ Zu den hier skizzierten Zusammenhängen vgl. auch Neuhaus (2009).

konstellationen (z.B. im Familienroman), historisch grundierte Situationen (z.B. im Historischen Roman) u.v.m.

Skandal und Tabubruch als extreme Formen der Neuheit wirken in den beiden Feldern daher unterschiedlich und auch Akteure des literarischen Feldes sind nicht davor gefeit, Fiktion und Realität zu vermischen. Dies zeigt beispielsweise ein Artikel über eine Lesung von Grass aus der *Blechtrommel* aus dem Jahr 1960, in der die RezipientInnen ihr Bild vom Autor nach dem Roman geformt haben:

Der deutsche Dichter Günter Grass [...] erstaunte jene Wiener Autorenkollegen, mit denen er anlässlich seines Vorlesebesuches zur Berlin-Woche zusammentraf, zuerst durch seine äußere Erscheinung: Sie hatten sich, gestanden sie nach der Begegnung, einen verwachsenen, zumindest aber extrem kleinen Menschen vorgestellt. Ihnen war passiert, was vorher zahlreichen Kritikern des ersten Grass-Romans *Die Blechtrommel* widerfahren war. Auf der Suche nach autobiographischen Details – wozu die Ich-Form des 700-Seiten-Buches verleitet – hatten sie den Autor und sein Geschöpf, den lebenslänglich dreijährigen Blechtrommler Oskar Matzerath, unbewußt zu eng miteinander verknüpft.⁵⁷

Massenmedien skandalisieren, im besten Fall ohne selbst zum Skandal zu werden; herausragende literarische Texte werden oftmals aufgrund ihrer Neuheit zum Skandal, bevor ein Prozess der Gewöhnung an das tabubrechend Neue einsetzt.

Günter Grass hat, das wäre weiter auszuführen, nicht nur in der Literatur, sondern auch vor allem durch Essays und Interviews in den Massenmedien die jeweiligen Möglichkeiten der Aufmerksamkeitsregung genutzt. Sein fiktionaler Text *Die Blechtrommel* bildet dafür den Auftakt. An der Mythisierung des Romans hat Grass selbst kräftig mitgewirkt, wie beispielsweise sein „Rückblick auf die Blechtrommel“ aus den frühen 1970er Jahren zeigt. Darin zeichnet er ein Bild des jungen Autors Grass und seiner Initiationserlebnisse, das zu Bourdieus Konzept bestens passt: Er betont sein ‚artistisches Vergnügen‘ am Schreiben, seine Lektüren kanonischer Dichter (als Vorläufer und Gewährsleute), die zeitgeschichtlichen Hintergründe und autobiographischen Erfahrungen als Stoff-Lieferanten und die Situation der zurückgezogenen, materiellen Wohlstand entbehrenden Arbeit am Roman in Paris.⁵⁸

57 N.N. (1960).

58 Grass (1974). Der mehrfach abgedruckte und im Hörfunk gesendete Text findet sich auch u. a. in: Neuhaus (1997) 58–70.

Die dem Roman in der Rezeption zugeschriebene singuläre Repräsentativität für die Kriegs- und Nachkriegszeit ergibt sich aber gerade aus der (ein Stück weit vom Autor und den Akteuren des Literaturbetriebs sowie insbesondere von Mitgliedern der *Gruppe 47* gelenkten) Spannung zwischen Massenmedien und Literaturbetrieb. Viele Akteure und Institutionen, vor allem LiteraturkritikerInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen, müssen zusammen wirken, um einen solchen Erfolg möglich zu machen, und sie agieren stets vor dem Hintergrund sozialgeschichtlicher Zusammenhänge, die sie selbst, wegen der fehlenden historischen Distanz, zunächst nur sehr begrenzt mit reflektieren können. Ihr Kompass ist daher die Selbstreferenz, denn autonom-ästhetische Wertungskriterien sind relativ zeitunabhängig. Allerdings ist es auch für Experten nicht leicht festzustellen, was neu ist und welche neuen formalen Eigenschaften eher zur Kanonisierung führen. Der Übergang zwischen Selbst- und Fremdreferenz wird spätestens an dieser Stelle unscharf, da die Gewichtung der Kriterien oftmals zeitabhängigen Vorlieben unterliegt und immer wieder neu geprüft werden muss. Im Fall der *Blechtrommel* ist dies geschehen und bisher ist die besondere Qualität des Romans immer wieder bestätigt worden.

Literatur

- Anz, T., *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen* (München, 1998).
- Arnold, H. und F. Görtz (Hg.), *Günter Grass. Dokumente zur politischen Wirkung* (München, 1984).
- Arnold, H., *Die Gruppe 47* (Reinbek, 2004).
- Assmann, J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München, 2002).
- Bartels, G., „Abreibungskunst. Das Haltbarkeitsfeuilleton schlägt zurück: Ein Kultur- und Richtungsstreit der Literaturkritik, ausgelöst durch Volker Weidermanns Buch *Lichtjahre*“, in *die tageszeitung*, March 31, 2006, 15.
- Bourdieu, P., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt am Main, 2001).
- Braun, M., *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung* (Köln, 2010).
- Culler, J., *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung* (Stuttgart, 2002).
- Enzensberger, H., (Hg.), *Ludwig Börne und Heinrich Heine: Ein deutsches Zerwürfnis* (Frankfurt am Main, 1997).
- Diez, G., „Wir Emphatiker. Gibt es eine Spaltung im deutschen Literaturbetrieb? Eine Antwort auf Hubert Winkels“, in *Die Zeit*, April 6, 2006, 60.
- DPA, „*Die Blechtrommel* im Computer“, in *Stuttgarter Zeitung*, March 6, 1990.

- FR, „*Blechtrommel* das am meisten verkaufte deutsche Buch“, in *Frankfurter Rundschau*, November 26, 1981.
- Görtz, F., (1984a) „*Die Blechtrommel* – Attraktion und Ärgernis. Ein Kapitel deutscher Nachkriegs-Literaturkritik“, in *Börsenblatt des deutschen Buchhandels*, August 17, 1984, 1878–1882.
- Görtz, F. (Hg.) (1984b), *Die Blechtrommel: Attraktion und Ärgernis. Ein Kapitel deutscher Literaturkritik* (Darmstadt/Neuwied, 1984).
- Görtz, F., R. Jones und A. Keele (eds.), *Wortindex zur Blechtrommel von Günter Grass* (Neuwied, 1993).
- Grass, G., 'Rückblick auf die Blechtrommel – oder: Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein Versuch in eigener Sache,' in *Süddeutsche Zeitung*, January 12/13, 1974.
- Grass, G., *Fortsetzung folgt ... Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur und Literatur und Geschichte. Rede anlässlich der Verleihung des Prinz von Asturien-Preises* (Göttingen, 1999).
- Hage, V., „Kein Respekt. Die *Blechtrommel* in der DDR – nicht länger dekadent, pubertär und provinziell?“ in *Die Zeit*, September 19, 1987, 51.
- Jauff, H., „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main, 1970), 144–207.
- Koopmann, H., „Am Anfang stand ein Skandal. Attraktion und Ärgernis: Günter Grass und *Die Blechtrommel*“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, December 12, 1984.
- Luhmann, N., *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main, 1997).
- Negt, O. (Hg.), *Der Fall Fonty. Ein weites Feld von Günter Grass im Spiegel der Kritik* (Göttingen, 1996).
- Neuhaus, S., *Literatur und nationale Einheit in Deutschland* (Tübingen/Basel, 2002).
- Neuhaus, S., *Literaturkritik. Eine Einführung* (Göttingen, 2004).
- Neuhaus, S., *Literaturvermittlung* (Konstanz, 2009).
- Neuhaus, S. (2010), „Von Emphatikern, Gnostikern, Zombies und Rettern: Zur aktuellen Situation der Literaturkritik in den Printmedien“, in: *Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung* (Innsbruck, 2010), 36–47.
- Neuhaus, S., „Strategien der Aufmerksamkeitserregung in der Literaturkritik“, in Neuhaus, S. und O. Ruf (Hg.), *Perspektiven der Literaturvermittlung* (Innsbruck, 2011), 149–162.
- Neuhaus, V. (Hg.), *Günter Grass: Die Blechtrommel. Erläuterungen und Dokumente* (Stuttgart, 1997).
- Neuhaus, V. (Hg.) (2010), *Günter Grass – Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien* (Göttingen, 2010).
- N.N., „Oskar, der Giftzweig“, in *Wochen-Presse*, October 29, 1960 [Rubrik 'Autoren'].
- Raddatz, F., „Günter Grass: Die Blechtrommel“, in *Die Zeit*, January 12, 1979.
- Schiller, F., *Sämtliche Werke. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften.* (Darmstadt, 1993).

- Von Heydebrand, R./S. Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation* (Paderborn, 1996).
- Ueding, G., „Was klein ist, setzt sich durch. Bücher, die das Jahrhundert veränderten (Teil 3): Mit der *Blechtrommel* wurde die bundesdeutsche Literatur 1959 erwachsen“, in *Die Welt*, February 13, 1999.
- Vormweg, H., *Günter Grass mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek, 1996).
- Winkels, H., „Emphatiker und Gnostiker. Über eine Spaltung im deutschen Literaturbetrieb – und wozu sie gut ist“, in *Die Zeit*, March 30, 2006, 59. [Also in: S. Michel (Hg.), *Texte zur Theorie der Literaturkritik* (Stuttgart, 2008), 299–305.

Von der ‚epileptischen Kapriole‘ zum Nobelpreis: *Die Blechtrommel* als Paradigma der deutschsprachigen Literaturkritik

Veronika Schuchter

Abstract

The reception of Günter Grass's novel *The Tin Drum* in Germany has been both controversial and dynamic. The analysis of newspaper articles from five decades shows that the process of canonisation is divided in four phases: The initial reception in Germany after the first publishing in 1959 is characterized by controversial debates, moving along moral, not aesthetic lines. The first re-reading of the novel is initiated by Volker Schlöndorff's screen adaptation in 1979. It shows the advanced stage of canonisation of the text whose literary qualities are no longer questioned. The award of the Nobel Prize in Literature in 1999 is recognized as success exclusively of *The Tin Drum*, while Grass's other literary achievements are diminished. In this third phase of reception the most distinctive characteristic of the reception in Germany becomes apparent: the diametrically opposed development of the author and his work. While *The Tin Drum* is considered untouchable, its author has lost symbolic capital, mostly because of his political activism. In the last phase, on the occasion of the novel's fiftieth anniversary, *The Tin Drum* is celebrated as the most important German book in the second half of the 20th century. The accompanying articles are characterized by an almost sentimental tone, showing that the view of literary criticism increasingly narrowed to a few aspects, an almost schematic form of interpretation, repeating the same stereotypes over and over again.

Ob Kritiker und Romanciers weltweit die Frage nach dem „bedeutendste[n] Roman der Weltliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“¹ tatsächlich mit *Die Blechtrommel* beantworten würden, wie Volker Neuhaus etwas eurozentristisch vermutet, lässt sich leider nicht nachprüfen. Betrachtet man den internationalen Siegeszug, den Günter Grass' Debütroman gleich nach seinem Erscheinen 1959 antrat, ist es zumindest nicht völlig auszuschließen.

1 Neuhaus (2010) 5.

Günter Grass – Der Blechtrommler

Die Rezeptionshistorie der *Blechtrommel* liest sich wie ein Abbild der Karriere ihres Autors, schwankend zwischen Skandalisierung auf der einen und Geniekult auf der anderen Seite. Grass polarisiert mit seinen literarischen Texten, seinem politischen Engagement, seinen autobiografischen Geständnissen. Skandale prägen seine gesamte Karriere seit seinem ersten Roman, der ein Stachel im Fleisch der konservativ geprägten deutschen Nachkriegsgesellschaft unter Adenauer war. Von den einen wurde es als blasphemisches und pornographisches Werk verteufelt, von den anderen als Neubeginn einer selbstbewussten deutschen Literatur gefeiert, die literarisches Engagement mit ästhetischer Raffinesse zu vereinen weiß: „Für die einen ist sein Buch ein Kunst-, für die anderen ein schmieriges Machwerk“² stellte ein Rezensent schon damals fest. Wenige Karrieren waren so wechselhaft wie jene des 1927 in Danzig geborenen Schriftstellers: Preise wurden ihm zunächst zu-, dann aus politischen Gründen wieder aberkannt, die *Blechtrommel* zunächst verrissen, dann hochgelobt, bei *Das weite Feld* gestaltete sich der Prozess genau umgekehrt, nachdem Kritiker-Papst Marcel Reich-Ranicki das Werk auf dem *Spiegel*-Cover symbolträchtig in der Luft zerfetzte.

Jahrzehntelang als Paradeintellektueller das personifizierte schlechte Gewissen der BRD, hartnäckig die Konfrontation mit der Vergangenheit als Tätervolk einfordernd, wurde Grass' Integrität nach seinem beiläufig vorgebrachten Geständnis in seiner Autobiografie *Beim Häuten der Zwiebel*, als 17-jähriger Mitglied in der Waffen-SS gewesen zu sein, selbst fragwürdig. Gegen den einstigen Trommler für die Konfrontation mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auf Ebene des ‚kleinen Volkes‘, des Spießbürgertums, wurden Antisemitismusvorwürfe laut. Zuletzt wurde im Kontext der Debatte um das äußerst umstrittene Gedicht ‚Was gesagt werden muss‘, zeitgleich veröffentlicht am 04. April 2012 in der *Süddeutschen Zeitung*, *El País* und *La Repubblica*, auf die *Blechtrommel* referiert. „Von allen guten Geistern verlassen“³ kommentierte die *Neue Zürcher Zeitung*, „Es ist ein ekelhaftes Gedicht“⁴ ließ Marcel Reich-Ranicki in der *FAZ* verlauten, in Israel wurde er zur Persona non grata erklärt. Auch in der hitzigen Debatte zeigte sich wieder: Wenn es um Grass geht, geht es um die *Blechtrommel*. Grass' SS-Mitgliedschaft und seine Ausfälle gegen Israel – die Antisemitismusvorwürfe entbehren indes auf literarischer Ebene jeder Grundlage – lassen sich nur schwer integrieren in das über

2 Gerhard Schüler, zitiert nach Görtz (1984) 126.

3 Bucheli (2012).

4 Weidemann (2012).

Jahrzehnte verfestigte Bild des Schöpfers des wichtigsten antifaschistischen Nachkriegsroman Deutschlands.

Die Blechtrommel und ihr Autor sind nicht voneinander zu trennen, dennoch haben die beiden eine diametrale Entwicklung durchgemacht: Während Günter Grass nach dem Höhepunkt des Literaturnobelpreises beständig symbolisches Kapital einbüßte, ist sein Debütroman unantastbar geworden. Sein größtes Werk ist dem Autor über den Kopf gewachsen. Rolf Michaelis hält fest:

Die kritische Meinung über Grass – und sein Werk – wird oft weniger in Form literarischer Kritik geäußert als in Glossen, Kommentaren, giftigen, hämischen Fußnoten zu Auftritten von Grass. Damit muß leben, wer sich so vehement ins öffentliche Leben mischt. Nur: Im Fall Grass beschädigt die böß herablassende Art der Kommentierung immer stärker auch Ton und Argumentation des literarischen Urteils.⁵

Damit hat Michaelis zweifellos Recht. Autonom-ästhetische Wertungskriterien treten in den Hintergrund, die meisten Rezensenten können kaum verhehlen, dass sie den Text nicht als autonomes Kunstwerk, sondern entlang ideologisch aufgeladener Fronten in direkter Abhängigkeit von der öffentlichen Person des Autors bewerten. Auch die erste Rezeptionsphase der *Blechtrommel* ist nicht völlig frei von autorfokussierten Lesarten, vielmehr wird hier die Autorimago von Grass als fabulierender, unbändiger und etwas exotischer Autor generiert. Doch wird der noch nicht arrivierte Autor Grass an seinem Debütroman gemessen, während in der späteren Rezeption die Texte an ihrem Autor als Person des öffentlichen Lebens, als Intellektueller und als Wahlkämpfer für die SPD gemessen werden.

Vier Rezeptionsphasen

Das Grass'sche Werk wurde schon sehr zeitnah Gegenstand der Rezeptionsforschung, insbesondere *Die Blechtrommel*. Bereits neun Jahre nach Erscheinen legt Gert Loschütz seine Dokumentation *Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik*⁶ vor, 1984 stellt Franz Josef Görtz in *„Die Blechtrommel“. Attraktion und Ärgernis*⁷ Rezensionen aus zwei Jahrzehnten zusammen. Diese frühe Auseinandersetzung mit der Rezeption ist ungewöhnlich und zeigt die dem

⁵ Arnold (1988) 121.

⁶ Loschütz (1968).

⁷ Görtz (1984).

Roman unmittelbar beigemessene Bedeutung. Beide Publikationen erschienen allerdings im Luchterhand-Verlag, der auch für *Die Blechtrommel* verantwortlich zeichnete – insofern handelt es sich also nicht nur um eine Würdigung der Kanonisierung, sondern auch um ein dieselbe reproduzierendes Instrument. Nichtsdestotrotz erweisen sich beide Dokumentationen als Materialgrundlage von unschätzbarem Wert für eine Analyse der Rezeption der *Blechtrommel*. Für den vorliegenden Beitrag ausgewertet wurden außerdem die Bestände des *Innsbrucker Zeitungsarchivs zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur*⁸, das seit 1960 ca. 120 Artikel zum Roman in der Tages- und Wochenpresse und ca. 70 zur Verfilmung von Volker Schlöndorff von 1979 archiviert hat. Bis heute gibt es eine Vielzahl rezeptionswissenschaftlicher Arbeiten, sowohl zur deutschsprachigen als auch zur internationalen Rezeption, etwa in Schweden, Polen und den Vereinigten Staaten, was wiederum Grass' Kanonisierung in der Weltliteratur belegt.

Vor seinem Debütroman war Grass schon als Lyriker und Dramatiker in Erscheinung getreten und daher im Literaturbetrieb kein völlig Unbekannter. Der Preis der *Gruppe 47*, der Grass für eine Lesung aus dem Manuskript der *Blechtrommel* 1958 zugesprochen wurde, sicherte dem Text schon vor Erscheinen große Aufmerksamkeit. Kein deutschsprachiger Roman des 20. Jahrhunderts wurde öfter besprochen als *Die Blechtrommel*, und das über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren. Mithalten kann da nur Thomas Manns 1900 erschienenes Familienepos *Buddenbrooks*, auch wenn dieses aus literatursoziologischer Sicht stärker im 19. als im 20. Jahrhundert verankert ist. Was Mann für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war, ist Grass für die zweite, er ist „das literarische Wappentier der Republik“⁹.

Eine Grobsortierung der Artikel nach Publikationsdatum lässt vier Phasen erkennen, in denen *Die Blechtrommel* jeweils intensiv rezipiert wurde, die aber auch als Zäsuren oder zumindest Modifikationen in der Rezeption gelesen werden können. Die erste und naturgemäß intensivste Phase beginnt mit Erscheinen 1959 und zieht sich bis Ende 1960, als Grass zunächst der Literaturpreis der Stadt Bremen zuerkannt, aufgrund der Verweigerung des Bremer Senats aber nicht verliehen wurde. Die zweite breite Auseinandersetzung, in der deutlich wird, dass der Roman bereits widerspruchlos zu den kanonisierten Werken der deutschsprachigen Literatur und darüber hinaus gezählt wird, setzt 1979 mit der gleichnamigen Schlöndorff-Verfilmung ein. Weitere 20 Jahre später geht Grass durch die Verleihung des Literaturnobelpreises 1999 in den literarischen Olymp ein, eine Auszeichnung,

8 Innsbrucker Zeitungsarchiv: <<http://www.uibk.ac.at/iza/>>.

9 Görtz (1984) 17.

die, entgegen der offiziellen Begründung des Nobelpreiskomitees, als Triumph der *Blechtrommel* zelebriert wird. 2009 schließlich wird feierlich das 50-jährige Jubiläum begangen. Die vier Phasen bezeugen nicht nur die beständige Re-Lektüre des Textes, sie lassen auch eine Rezeptionsdynamik erkennen, welche über einen simplen Kanonisierungsprozess hinausgeht. Wie jeder Text entgeht auch die *Blechtrommel* nicht der voranschreitenden Historisierung. Allerdings bleibt nicht jedes literarische Werk so lange Gegenstand öffentlicher Wertungsprozesse. Die Rezeptionsgeschichte des Romans spiegelt daher neben gesellschaftspolitischen Veränderungen auch die Modifizierungen und Umbrüche literaturkritischer Zugänge und Wertungskriterien.

Rezeption bei Erscheinen

Wieviele Besprechungen genau nach der Veröffentlichung 1959/60 erschienen sind, lässt sich nicht mehr eruieren. Sicher ist, dass *Die Blechtrommel* in der deutschsprachigen Tages- und Wochenpresse für einen Debütroman extrem breit rezipiert wurde, was auch aus der Verleihung des Preises der *Gruppe 47* resultiert – die Kritiker warteten daher schon darauf, ob der Text diesen Vorschusslorbeeren gerecht werden würde. Alle bedeutenden überregionalen Blätter lieferten umfangreiche Besprechungen und auch in einer Vielzahl regionaler und kleinerer Zeitungen erschienen ausführliche Rezensionen, sogar in Publikationen von Interessensverbänden, die üblicherweise nicht das Geschehen im Literaturbetrieb verfolgen, von der *Neuen Apotheken-Illustrierten* über die *Unabhängige Baumeister-Zeitung* bis zur *Zeitschrift für Versicherungswesen*. Allerdings haben diese wenig Substanz und reihen, wie Franz Josef Görtz zusammenfassend feststellt, „lediglich Platitüden“¹⁰ aneinander. Dennoch sind sie ein Indiz für die dem Roman zuerkannte, über das literarische Feld hinausgehende Bedeutung. Görtz legte auch eine empirische Analyse der Rezeption der *Danziger Trilogie* sowie des Romans *Örtlich betäubt* von 1959–1969 vor.¹¹ Mittels quantitativer Methoden lassen sich „charakteristische Übereinstimmungen im Sprachmaterial“¹² der Rezensionen konstatieren, wofür mehrere Ursachen auszumachen sind. Anders als im aktuellen, von den neuen Medien geprägten Rezensionswesen lagen die Besprechungen in den einzelnen Zeitungen zur Zeit des Erscheinens der *Blechtrommel* meist Wochen, oft sogar Monate auseinander. In Retrospektive erkennt man einen

10 Görtz (1984) 13.

11 Görtz (1978).

12 Görtz (1978) 210.

ungewöhnlich in die Länge gezogenen Rezeptionsprozess, der über ein Jahr andauert. Diese zeitliche Distanz ermöglicht es den Kritikern, sich nicht nur zum Werk selbst zu äußern, sondern auch Stellung zur Rezeption zu beziehen und die eigene Person damit deutlich zu positionieren – die Kritik der Kritik, ein gängiges Instrument der Selbstinszenierung des Kritikers. Übereinstimmungen entstehen zum einen durch die direkte Übernahme von Textpassagen aus anderen Rezensionen, was im behandelten Zeitraum von 1959–1969 weniger leicht auffällt als im Zeitalter von Online-Zeitungen, zum anderen bürgert sich eine Vielzahl immer wieder aufgenommenen Begriffe ein, die sich bis zu Stereotypen verfestigen, sowohl für den Autor als auch für den Text (u. a. pornographisch, ekelhaft, nihilistisch, obszön). Zudem lassen sich zwei oppositionelle Positionen eruieren, die in „Anleihen“ beim Vokabular der favorisierten, häufig als Autorität herbeizitierten Leitfiguren¹³ münden.

Nach der kargen, den Kahlschlag verkündenden Literatur nach 1945 nahmen Teile der Kritik Grass' kraftvollen, ironischen, mit phantastischen Elementen gespickten Text mit einem aufatmenden Seufzer entgegen. *Die Blechtrommel* läutet eine neue Phase der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur ein: Es darf wieder erzählt werden. Dieses epische Moment in Zeiten des hegemonialen Kahlschlags ist auch Grundlage der affirmativen Aufnahme im Feuilleton. Doch es gibt nicht nur Lobeshymnen, ganz im Gegenteil: Dass *Die Blechtrommel* der bedeutendste deutsche Roman der Nachkriegszeit in Deutschland und international werden sollte, lässt sich an den Kritiken nicht ablesen. Der Text fasste keineswegs nur Lob aus, wie es etwa der bekannteste deutschsprachige Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki in seiner Rezension in der *Zeit* vom 1.1.1960 darstellte. Insofern positioniert sich Reich-Ranicki oppositionell zu einem Hype, den es so gar nicht gibt, eine häufig angewendete Strategie in Wertungsdiskursen: Der Verweis auf eine vermeintlich kollektiv geteilte Haltung der Kritik zu einem Text, um sich selbst in inszenatorischer Absicht davon abzugrenzen. So spricht er vom „Enthusiasmus fast der gesamten deutschen Kritik“¹⁴, während Grass für ihn selbst „vorläufig noch keineswegs ein guter Erzähler“ sei. Sein Urteil fällt ausgesprochen harsch aus: „Wäre der Roman um mindestens zweihundert Seiten kürzer, er wäre – wenn auch sicher kein bedeutendes Werk – doch weit besser.“ Allerdings konnte und wollte Reich-Ranicki diese Kritik nicht lange aufrecht erhalten. Schon 1963 revidiert er sein eigenes Urteil in einer Radiosendung im Westdeutschen Rundfunk. In der Sendung mit dem Titel „Selbstkritik eines Kritikers“ hält er zwar manche Kritikpunkte aufrecht, möchte aber anders gewichten und erinnert sich auch

13 Görtz (1978) 232–233.

14 Marcel Reich-Ranicki, *Die Zeit*, 01.01.1960, zitiert nach Görtz (1984) 117.

etwas widersprüchlich: So meint er, drei Jahre vorher schon von einem ‚überdurchschnittlichen Erzähler‘ gesprochen zu haben, während genau das Gegenteil der Fall war. Die öffentliche Revision seines Urteils dokumentiert indes den Stellenwert, den Grass' Roman schon wenige Jahre nach Erscheinen errungen hatte. Andere erkannten gleich, dass hier ein Jahrhundertwerk vorlag, so wagt es der *Evangelische Literaturbeobachter* „zu behaupten, daß von der jungen Generation nach dem Zusammenbruch, ja, ohne Günter Grass mit Thomas Mann vergleichen zu wollen, seit den *Buddenbrooks* kein gewichtigeres episches Gebilde vorgelegt worden ist als *Die Blechtrommel*.“¹⁵ Der damals noch weitgehend unbekanntere Hans Magnus Enzensberger verglich den Roman mit Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Brechts *Baal* und prophezeite, es handle sich um ein Werk, „an dem Rezensenten und Philologen mindestens ein Jahrzehnt zu würgen haben, bis es reif zur Kanonisation oder zum Vergessen werden ist.“¹⁶

Moralisierende Wertung

Das Erscheinen der *Blechtrommel* fällt in die von konservativen, christlichen Werten, dem Vorgehen gegen Kommunismus und Sozialdemokratie und der Relativierung des Nationalsozialismus geprägte Adenauer-Ära. Jürgen Matheny beschreibt treffend: „Die Kritik der ersten Stunde hat gespürt, mehr gespürt als erkannt, daß von hier eine ‚Epoche‘ in der Nachkriegsliteratur ausging, wenn sie dies auch mit einem schiefen Vokabular beschrieben, mit falschen Akzenten versehen und widersprüchlichen Aussagen belegt hat.“¹⁷

Die Bewertungen fallen weit unterschiedlicher aus, als das in späteren Rezeptionsphasen, etwa nach Verleihung des Nobelpreises für Literatur 1999, dargestellt wird. Die nicht wenigen Verrisse legen – wiewohl sie es gerne suggerieren – nicht literarisch-ästhetische, sondern moralische Maßstäbe an die Geschichte des kleinwüchsigen Blechtrommlers Oskar Mazerath an. Das zeigen auch die von Görtz herausgearbeiteten Stereotype. Peter Hornung bezeichnet den Roman in der *Deutschen Tagespost* als ‚epileptische Kapriole‘ und urteilt weiter: „Grunzend kann ich nur das Behagen nennen, mit dem Grass in Abnormitäten und Scheußlichkeiten wühlt. Konsequenter macht er

15 Hlg [Kürzel nicht mehr auflösbar], *Evangelischer Literaturbeobachter*, Dezember 1959, zitiert nach Görtz (1984) 90.

16 Hans Magnus Enzensberger, *Süddeutscher Rundfunk*, 18.11.1959, zitiert nach Görtz (1984) 62.

17 Arnold (1988) 24.

sich über jeden moralischen und ethischen Anspruch lustig. Vom Religiösen ganz zu schweigen.¹⁸ Hornung nimmt den Text für bare Münze und kritisiert in empörten Tonfall die absente Moral Oskars, die er zur moralische Bankrotterklärung der *Gruppe 47* analog setzt und die er persönlich angreift: „Ich gebe ja zu, daß das fortwährende Unterschreiben von Manifesten gegen die Atombewaffnung der Bundeswehr den Geist eintrübt.“ Hornungs Verriss ist ein paradigmatisches Beispiel, sowohl für den sprachlichen Duktus als auch für die Bewertungsschemata, die in der ersten Rezeptionsphase zum Tragen kommen: Die Kontroversen rund um *Die Blechtrommel* führen entlang ideologischer, politischer und moralischer Fronten und entzündeten sich keineswegs an ästhetischen und formalen Fragestellungen. „Von der Kirchenschändung bis zur allerübelsten Pornographie, es wird alles dargeboten, was verletzen kann“¹⁹, urteilt *Unser Danzig*.

Die damals sehr einflussreiche evangelisch-konservative Zeitung *Christ und Welt* gibt sich naturgemäß besonders schockiert, und befürchtet die Verschleierung des unsittlichen Inhalts gerade durch die ästhetische Qualität:

Man liest das Buch beinahe schlechten Gewissens. Das ist alles in einem Ausmaß ‚gekonnt‘, das Ergreifendste und Frevlerischste so elegant entpathetisiert, der Mensch so restlos ‚fertig‘-gemacht, daß man von der ästhetischen Vollendung (von einigen indiskutablen Ferkeleien abgesehen) versucht ist, sittliche Argumente als unangebracht beiseitezuschieben.²⁰

Angegriffen wird auch der Autor persönlich, das Buch „verrät den anomalen Hang des Autors zum Ekligen“, was *Christ und Welt* als Generationenproblem der in den vierziger Jahren sozialisierten Jugend zu entlarven meint.

Vornehmlich zwei Bereiche kommen in der moralisierend-engagierten Literaturkritik zum Tragen: Sexualität und Religion. Insbesondere stoßen sich Kritiker an der Szene, in der Oskar in der Kirche mit einer Jesusfigur kommuniziert, ja in Konkurrenz tritt, was als ‚Blasphemie‘ und ‚Verhöhnung Christi‘²¹ angeprangert wird. Auch das extremste Beispiel von Kritik hat die *Blechtrommel*

18 Peter Hornung, *Deutsche Tagespost*, 23./24.11.1959, zitiert nach Loschütz (1968) 24–25.

19 K. [Kürzel nicht mehr auflösbar], *Unser Danzig*, 20.05.1960, zitiert nach Loschütz (1968) 26.

20 Werner Wien, „Trauermarsch auf der Blechtrommel“, *Christ und Welt*, 17.12.1959, [So nicht anders angegeben, sind die Artikel zitiert nach dem Innsbrucker Zeitungsarchiv, das für seine Albestände leider keine Seitenangaben zur Verfügung stellt.]

21 H. Müller-Eckhard, *Kölnische Rundschau*, 13.12.1959, zitiert nach Görtz (1984) 96–99.

hervorgerufen: „Wir warnen in aller Form davor, dieses Machwerk zu empfehlen oder Menschen mit unverdorbenem Geschmack in die Hand zu geben.“²² Günter Blöcker wirft Grass hingegen eine ‚unappetitliche[...] l'art pour l'art‘-Gesinnung vor, die das Grauen nicht in Katharsis verwandle, sondern sich an der Erniedrigung labt: „So hinterläßt das überfüllte Buch am Ende den Eindruck einer wahrhaft gräßlichen Leere. In seinem konsequent antihumanen Klima gibt es nur eines, woran man sich halten kann: den Selbsthaß.“²³

Die positiven Rezensionen hingegen nehmen vor allem das erzählerische Moment in den Fokus und lesen den Roman allegorisch als überfälligen Protest. Betont werden der Einfallsreichtum und die kraftvolle Sprache. Dabei fällt es schwer, dieses Erzählen genauer zu beschreiben, die Kritiker verfallen immer wieder in dieselben Plattitüden: wild, prall, überschäumend, wuchtig. Außerdem kristallisiert sich schon jetzt heraus, was die Rezeption der *Blechtrommel* bis heute am meisten beschäftigt: ihr Protagonist. Der glaszer-singende, blechtrommelnde Danziger Oskar Matzerath, der mit drei sein Wachstum einstellt und als Insasse einer Heilanstalt die unzuverlässige Erzählinstanz darstellt, ruft als Figur extreme Gefühle hervor:

Sogar am Tod der Mutter ist dieser verderbte Giftzwerg beteiligt. An Widerwärtigkeit diesen Verbrechen ebenbürtig sind die Amouren des Gnoms, die mit einem Abenteuer mit der späteren Stiefmutter beginnen und sich zu einem Krescendo des Absurden und Abstoßenden steigern.²⁴

Das Beispiel zeigt, wie sich die konservativ-moralisierende Literaturkritik zu einer identifikatorischen, realistischen Lesart hinreisen lässt, die nicht nur einer Figur ihr Handeln vorwirft, sondern dieses auch noch ihrem Autor anlastet. Keine Rede vom Nationalsozialismus, keine Rede davon, wofür die Figur des infantilen Blechtrommlers eigentlich stehen könnte, stattdessen dominiert eine Diktion und ein Kunstverständnis, das den Geist der Vorstellung von einer entarteten Kunst immer noch in sich trägt. Nimmt man die Rezeption der *Blechtrommel* als Paradigma der deutschsprachigen Literaturkritik der 1950er und 60er Jahre, so lässt sich konstatieren, dass solche Lesarten keine Ausnahmen sind. In der zweiten Rezeptionsphase, Ende der 1970er spielen diese keine Rolle mehr. Heute ruft ein solches Vorgehen Proteststürme hervor: Als der Kritiker Georg Diez 2012 Christian Kracht des Antisemitismus bezichtigte und das auf Basis seiner Romanfigur August Engelhardt aus dem Roman

22 H. Müller-Eckhard, *Kölnische Rundschau*, 13.12.1959, zitiert nach Görtz (1984) 96–99.

23 Günter Blöcker, *FAZ*, 28.11.1959, zitiert nach Görtz (1984) 75.

24 Hornung, zitiert nach Görtz (1984) 51.

Imperium argumentierte, stellte sich das Feuilleton ungewohnt geschlossen hinter Kracht und erklärte damit biografisierende Rückschlüsse vom Text auf den Autor für illegitim, während dasselbe Vorgehen 1959 nicht problematisiert wurde.

Die Blechtrommel als Maßstab

Sieht man sich die Besprechungen der Folgewerke von Grass an, so fällt auf, dass *Die Blechtrommel* schon ab der folgenden Novelle *Katz und Maus* dauerhaft als Maßstab herangezogen wird. 1961, also nur zwei Jahre nach seinem Erscheinen, wird die *Blechtrommel* wie ein Klassiker behandelt: Die Kenntnis des Inhalts wird vorausgesetzt, die literarische Bedeutung des Werkes, egal ob der jeweilige Kritiker positiv oder negativ dazu steht, ist außer Zweifel. Die Rezensionen zu *Katz und Maus* lesen sich wie komparatistische Fingerübungen:

Statt mehr als siebenhundert Seiten knapp hundertundachtzig; statt eines breit ausladenden, immer neue Verrücktheiten gebärdenden Geschehens ein, wenn auch nicht gerade karger, so doch begrenzter Anfall von Ereignissen; statt des bösen trommelnden Zwerges Oskar ein Held, der lediglich einen überdimensionalen Adamsapfel aufzuweisen hat – man sieht, bei Günter Grass haben sich die Verhältnisse beträchtlich normalisiert. Zum Vorteil? Haben wir eine Einbuße zu beklagen?²⁵

Alle ausgewerteten Besprechungen der Novelle verfahren nach diesem Vergleichsverfahren, das auch bei späteren Texten noch zum Einsatz kommt.

War Marcel Reich-Ranickis zunächst negatives Urteil noch nicht prägend für die Rezeption der *Blechtrommel*, so dominierte seine Meinung sehr bald die feuilletonistische Aufnahme und Einschätzung der späteren Werke. Deutschlands Großkritiker und Deutschlands in der öffentlichen Wahrnehmung bedeutendster Autor blieben über Jahrzehnte in einer, wie Grass es ironisch bezeichnete, ‚Zwangsehe‘²⁶ verbunden. Aus der Zwangsehe entspann sich spätestens mit dem in Form eines offenen Briefes verfassten Verrisses von *Ein weites Feld* 1995 (das Bild auf dem Cover des *Spiegel* von Reich-Ranicki beim physischen Zerreißen des Buches war indes eine Fotomontage) eine Fehde, die bis zum Tod des Kritikers 2013 von beiden Seiten leidenschaftlich gepflegt wurde. Obwohl zunächst verrissen, installierte auch Reich-Ranicki in

²⁵ Jost Nolte, *Die Welt*, 19.10.1961, zitiert nach Loschütz (1968) 31.

²⁶ Arnold (1988).

späteren Besprechungen die *Blechtrommel* als Maßstab für alle Folgetexte, die an den Debütroman nicht anschließen konnten.

Die weitere Rezeptionsdynamik des Grass'schen Werkes ist ein Paradoxon: Gerade mäßig begeisterte Rezensionen oder sogar Verrisse waren dazu angehtan, den Ruhm der *Blechtrommel* bis zur Verklärung hin zu erhöhen, was dazu führte, dass der Text selbst mittlerweile vom Objekt der Kritik zum verabsolutierten Wertungskriterium avancierte – die *Blechtrommel* wird zur Chiffre für den perfekten Roman, der naturgemäß niemals übertroffen werden kann. Schon zehn Jahre später gilt Grass als Institution, die sich selbst nicht mehr das Wasser reichen kann: „Was ist aus Günter Grass geworden, zehn Jahre nach dem weltweit vernommenen *Blechtrommel*-Wirbel?“²⁷ fragt die *FAZ*. Das Erscheinen des Romans *Örtlich betäubt* 1969 wird von heftigen Verrissen begleitet. Kraftlos, gezähmt, am absteigenden Ast, so präsentiert die Kritik Deutschlands bekanntesten Autor. Das Urteil: „*Örtlich betäubt* ist nicht *Die Blechtrommel*. Im Vergleich mit den früheren Büchern ist der neue Roman von vornherein verloren.“²⁸ Auch Jahrzehnte und mehr als zehn Prosatexte sowie mehrere Lyrikbände und Dramen später ist es immer noch *Die Blechtrommel*, die gerade bei negativen Besprechungen herangezogen wird. So meint etwa Christian Thomas in der *Frankfurter Rundschau*:

Die Diskrepanz zwischen dem Erzähler Grass und dem Verlautbarungsliriker (und Leitartikelkonkurrenten) könnte nicht krasser sein. Wenn wir etwa über *Die Blechtrommel* sprechen, dann über sarkastisch gebrochene Einfühlungstechniken. Ihnen ist kein Wort im politischen Handgemenge gewachsen, und der erste, der dies wissen müsste, ist, wer denn sonst, Günter Grass.²⁹

Die Blechtrommel wird gar zum ‚Grass-O-Meter der deutschen Großkritik‘³⁰ hochstilisiert. Literaturwissenschaftlich betrachtet machen es sich viele Rezipienten späterer Werke sehr einfach, indem sie dem jeweils negativ besprochenen Text bescheinigen, nicht über die Qualität des Debütromans zu verfügen und die Mängel mit Gemeinplätzen füllen, wie etwa im *Rheinischen Merkur*: „Es war, als ginge ihm die Sprache aus, mit der er sich in ungeahnte Höhen verstiegen hatte. Sie war längst bemüht und angestrengt und hatte nichts mehr von der Eleganz und zwingenden Überzeugungskraft der *Blech-*

27 Segebrecht (1969).

28 Segebrecht (1969).

29 Thomas (2012).

30 Butterweck (1999).

*trommel*³¹ schreibt Volker Wieckhorst anlässlich der Nobelpreisverleihung über einen „Günter Grass, der schon Geschichte ist“.

Re-Lektüre durch die Verfilmung

Dass der Roman über 50 Jahre beständig in der Diskussion blieb, hat auch mit der nicht weniger kontroversiell aufgenommenen Verfilmung von Volker Schlöndorff zu tun, die 1979 die Goldene Palme in Cannes erringen konnte und 1980 als bester ausländischer Film mit einem Oscar prämiert wurde. Schon die Ankündigung der Verfilmung reaktivierte das Interesse am literarischen Prätext. Literaturverfilmungen haben beinahe immer das Los, an der literarischen Vorlage gemessen zu werden. Dabei wird eine breit angelegte Re-Lektüre des Prätextes initiiert, anhand derer auch Konstanten und Brüche in der Rezeption sichtbar werden. Bei in Vergessenheit geratenen Texten wird etwa nur kurz auf die literarische Vorlage verwiesen.

Verfilmungen von kanonisierten Werken enden hingegen meist in Doppelbesprechungen, bei der der literarische Text automatisch als Wertmaßstab gesetzt wird. Auf diese Weise wird einerseits die Eigenständigkeit des Filmes als Kunstwerk unterwandert, andererseits gleichzeitig der Kanonisierungsgrad der Vorlage erhöht. So auch im Fall der *Blechtrommel*: Eine Analyse der Filmkritiken zu Schlöndorffs *Blechtrommel* in Hinblick auf Grass' Vorlage liefert vor allem ein Erkenntnis, nämlich dass der Prätext innerhalb von zwanzig Jahren einen intensiven Prozess der Kanonisierung durchlaufen hat. Der ambivalente Tenor der Kritik von 1959/60 ist 1979 einer kollektiven, beinahe stillschweigenden Affirmation gewichen: Die Qualität der *Blechtrommel* steht nicht mehr zur Disposition. „Mehr ein Mythos als ein Buch“ und ‚eine nationale Legende‘ sei diese mittlerweile, „eine ganze Generation von Deutschen“ habe sich mit dem Roman „identifiziert“³². Es gibt nur ganz wenige Ausnahmen, etwa wenn Ulrich Greiner in der *FAZ* nach seiner Re-Lektüre des Romans festhält, es sei „sicher kein Jahrhundertwerk, kein revolutionäres Epos“³³. Mit dieser Meinung steht Greiner allerdings allein da. Die anderen Besprechungen kritisieren meist den Film, weil dieser zwar nahe an der literarischen Vorlage bleibe, es aber nicht schaffe, dessen künstlerische Originalität ins audiovisuelle Medium zu übersetzen.

31 Wieckhorst (1999).

32 Ignée (1979).

33 Greiner (1979).

Als repräsentatives Beispiel für die Tendenz der Besprechungen in Bezug auf Grass' *Blechtrommel* kann die Besprechung Sigrid Löfflers, einer der renommiertesten deutschsprachigen Literaturkritikerinnen, im *Profil* vom 20.08.1979 gelten. Zunächst wird die Bedeutung der literarischen Vorlage gewürdigt:

Heute ist *Die Blechtrommel* längst kanonisiert. Sie ist der erste Klassiker der deutschen Nachkriegsliteratur, sie ist ein Welterfolg mit einer Gesamtauflage von knapp drei Millionen Exemplaren und Übersetzungen in 20 Sprachen, sie ist Dissertationsgegenstand und seit langem beige-setzt in nichts als Literaturgeschichte.³⁴

Was 1959 ein Skandal war, „kratzt keinen Pfaffen und keinen Heimatvertriebenen mehr.“³⁵ Negative Besprechungen von Schlöndorffs Film werden mithin zu Leseempfehlungen für Grass: „Spätestens nach Ende der 150 Minuten brav bemühter Literaturbebilderung wird einem klar: Man sollte wieder einmal *Die Blechtrommel* von Günter Grass lesen.“ Die Verfilmung wird auch zum Anlass genommen, die Rezeption des Romans unmittelbar nach seinem Erscheinen auf ihren Bestand hin zu überprüfen. Aus der retrospektiv olympischen Position, die über das Wissen um die vorangeschrittene Kanonisierung des Grass'schen Debütromans verfügt, werden vor allem die Kritiker negativer Besprechungen regelrecht vorgeführt und süffisant ihr nun offenkundiges Fehlurteil seziert. Freilich hat in der Zeit eine Verschiebung moralischer Grenzen stattgefunden, von der die Literatur stärker profitierte als der Film; was gesagt werden darf, darf man noch lange nicht zeigen. Am Buch gelobt und hervorgehoben wird jetzt vor allem das, was die Verfilmung nach Meinung der Kritiker – fast ausschließlich Literatur- und keine ausgewiesenen Filmkritiker – nicht umzusetzen vermag: die Vielschichtigkeit und Polyvalenz, die pikareske Perspektive Oskars, die, auch so ein Wort, das für Grass' Sprache ständig verwendet wird, ‚barocke‘ Kraft und Radikalität seiner Bilder.

Literaturnobelpreis

Als Triumph der *Blechtrommel* – so wurde der Literaturnobelpreis für Günter Grass größtenteils rezipiert, in offenkundiger Missachtung der offiziellen Begründung des Nobelpreis-Komitees. Dieses bezeichnet zwar den Debütroman als bleibendes Werk der Weltliteratur, würdigt aber auch das

34 Löffler (1979).

35 Löffler (1979).

restliche Oeuvre des damals 71-Jährigen, unter anderem das von Reich-Ranicki kampagnenartig vernichtete *Ein weites Feld*. „Selbst die Nobelpreisverleihung wurde leise murrend mit dem Hinweis kommentiert, sie käme vierzig Jahre zu spät“, konstatiert der *Falter* die von Hassliebe geprägte Beziehung des Feuilletons zu Deutschlands erfolgreichstem Autor. Dem Urteil des *Falters* kann man sich indes nur anschließen, wenn man die implizierte Aussage vieler Reaktionen beachtet, die unter viel Lob und Begeisterung zum Vorschein kommt. Reich-Ranicki, der sich sehr erfreut gab, konnte es sich nicht verkneifen anzumerken: „[...] dass die letzten Bücher schlechter sind als sein Frühwerk, spielt dabei keine Rolle.“³⁶

Das ist auch der Tenor der meisten anderen Artikel zum Nobelpreisgewinn: *Die Blechtrommel* gilt als unerreichtes Meisterwerk: „Er ist einer der letzten Erzähler des Jahrhunderts geblieben – auch wenn das grandiose Meisterwerk, ‚Blechtrommel Zwo‘ sozusagen, nie gekommen ist.“³⁷ „An seine Anfänge ist Günter Grass nie mehr herangekommen“³⁸ meint Anton Thuswaldner in den *Salzburger Nachrichten* und Ulrich Baron schreibt in der *Welt* aus ‚literaturkritischer Sicht‘: „Was man dem Autor der Danziger Trilogie gerne zugebilligt hätte, mag man dem Autor von *Ein weites Feld* und *Mein Jahrhundert* als Kritiker nicht mehr recht zugestehen.“³⁹ Am nächsten Tag legt man nochmals nach: „Es gab eine Zeit, da wäre der richtige Zeitpunkt gewesen, ihm den Preis zu verleihen; er ist lange verstrichen.“⁴⁰ Auch SchriftstellerkollegInnen feiern in erster Linie den Blechtrommelautor. Kathrin Schmidt: „Die hervorragendsten Bücher des Günter Grass wurden vor vielen Jahren geschrieben. Ich denke, sie sind gemeint.“⁴¹ Damit prolongiert die Kritik unter dem Vorzeichen des Lobes ihre ablehnende Haltung. Als in der öffentlichen Wahrnehmung oberste Konsekrationsinstanz des internationalen Literaturbetriebs schafft die Nobelpreisjury dazu einen Ausgleich: „In der öffentlichen Debatte seines Heimatlands ist er Kraftquell und Fels des Ärgernisses, aber für literarische Größen draußen in der Welt wie García Márquez, Rushdie, Gordimer, Lobo Antunes und Kenzaburo Oe ein bewunderter Vorgänger“⁴², heißt es in der Urteilsbegründung der Akademie. Die *FAZ* kommentiert: „Dies ist die äußerste Genugtuung für Günter Grass – dass er, gestützt auf die internationale

36 vw (1999).

37 Göttler (1999).

38 Thuswaldner (1999).

39 Baron (1999).

40 Schmidt (1999b).

41 Schmidt (1999a).

42 Pressemitteilung des Nobelpreiskomitees, 30.09.1999, abgerufen am 14.07.2014, <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/press-ty.html>.

Öffentlichkeit, nun Recht behält gegen die Kritiker im eigenen Lande.“⁴³ Dabei kommen diese Kritiker gerade von Seiten der intellektuellen Rechten und des konservativen Feuilletons. Frank Schirrmachers ‚Verneigung‘ vor Grass im Leitartikel der *FAZ* liest sich wie ein Nachruf, kritisiert Thomas Anz in der *Süddeutschen Zeitung*.⁴⁴

Der Nobelpreis wurde Grass vor Bekanntwerden seiner Mitgliedschaft in der Waffen-SS verliehen und vor dem Skandalgedicht ‚Was gesagt werden muss‘, doch schon vorher leidet Grass’ Reputation. Während politisches Engagement goutiert, wenn nicht gar gefordert wird, ist offenes parteipolitisches Auftreten nicht gerne gesehen. ‚Der Es-Pe-De-Trommler‘ wird Grass sarkastisch genannt und auch für seine Haltung zur DDR bleibt Kritik nicht aus.

Die Verleihung des Literaturnobelpreises initiiert einen Revisionsprozess der bisherigen Rezeption des Schriftstellers Grass. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht fällt vor allem die oppositionelle Bewertung von öffentlichem Wirken und Werk auf. Der Intellektuelle Grass schiebt sich in der Rezeption immer mehr vor sein Werk:

Seit vielen Jahren wurde Grass in Deutschland kaum noch als Schriftsteller wahrgenommen, sondern als Prototyp des sich einmischenden Intellektuellen, als eine gesellschaftliche Instanz. Diese Rezeptionsweise hat Grass selbst gesucht [...] und das prägte auch immer die Diskussion um seine literarischen Texte. Daß sie in zunehmendem Maße von der professionellen Kritik verrissen wurden, war vorhersehbar, entwickelte aber ein merkwürdig dialektisches Verhältnis zum Verkaufserfolg.⁴⁵

Dabei wird auf einige wenige Prosaexpte von Grass referiert, denen in stereotypischer Manier spezifische Wertigkeiten zugesprochen werden, ohne diese zu benennen: *Die Blechtrommel* ragt unantastbar aus der gesamten Nachkriegsliteratur heraus, sie wird als das bedeutendste Werk der Epoche vorausgesetzt; den anderen Pol markiert *Ein weites Feld*, dessen Inferiorität wiederum außer Frage zu stehen scheint. Das restliche Oeuvre wird kaum angetastet, *Der Butt* manchmal erwähnt, ansonsten höchstens noch auf die *Danziger Trilogie* verwiesen, die allerdings größtenteils synonym für den ersten Teil verwendet wird. Grass als Vertreter der Dramatik und Lyrik, also jener Genres, aus denen er eigentlich kommt, wird überhaupt nicht gewürdigt. Eindeutig ist: Keines der späteren Werke von Grass kann sich ansatzweise mit

43 Steinfeld (1999).

44 Anz (1999).

45 Böttiger (1999).

seinem ersten Roman messen. Was die erneute Rezeption der *Blechtrommel* angeht, so lässt sich ein nostalgischer Grundton heraushören: „Man kann noch heute, 40 Jahre nach dem Erscheinen der *Blechtrommel*, irgendeine Seite dieses Romanes [sic] aufschlagen und merkt sogleich: Hier erzählt einer nicht bloss, hier hat einer Sprache, nahrhaftes Vollkorn, neben dem so vieles wirkt wie ungetoasteter Toast.“⁴⁶ Dass eben jener unantastbare Roman bei seinem Erscheinen äußerst umstritten war, hat im kollektiven Gedächtnis des Feuilletons keinen Eingang gefunden. Vielmehr will man sich daran erinnern, dass „*Die Blechtrommel* durchgehend als erzählerisches Meisterwerk anerkannt wurde.“⁴⁷ Das Lob der *Blechtrommel* hat sich auf wenige, mantraartig wiederholte Zuschreibungen reduziert, die in beinahe allen Artikeln zum Nobelpreis auftauchen.

50-jähriges Jubiläum

SchriftstellerInnenjubiläen sind häufig; dass das Jubiläum eines literarischen Werkes begangen wird, ist selten und wird nur den ganz großen Texten zuteil. Im Günter-Grass-Haus in Lübeck findet die Ausstellung ‚50 Jahre *Blechtrommel*‘ statt, es gibt einen großen Festakt mit Bundeskanzler a.D. Gerhard Schröder als Festredner, das Feuilleton widmet sich ausführlich dem Werk und seiner Wirkungsgeschichte. Anders als in der Berichterstattung zum Nobelpreis kommt tatsächlich Begeisterung auf: Gefeierte wird der Text; sein Schöpfer und dessen späterer Werdegang als streitbarer Intellektueller werden ausgeblendet. Je weiter *Die Blechtrommel* in die Vergangenheit rückt, umso größer die Idealisierung und Stereotypisierung der Werturteile. Die zunächst noch sehr divergierenden Meinungen sind einer intersubjektiven, kollektivierbaren Lesart gewichen: Die Figur des Oskar Matzerath wird allegorisch als Protest gegen den kleinbürgerlichen Mief und die prolongierte nationalsozialistische Gesinnung der Nachkriegsjahre in Deutschland gelesen. Wenige Szenen bleiben haften und werden in beinahe allen Beiträgen zum 50-jährigen Jubiläum wieder angesprochen, wobei auffällt, dass die Erinnerung stark von Schlöndorffs Verfilmung geprägt ist, etwa der Pferdekopf mit den Aalen, Oskar trommelnd unter der Tribüne und die Brausepulver-Szene. Die wenigen tatsächlich analytischen Besprechungen aus der ersten Rezeptionsphase, etwa von Hans Magnus Enzensberger, Walter Höllerer und Joachim Kaiser, haben sich schlussendlich durchgesetzt. Einig ist man sich im Rückblick auch, „mit Oskar

46 Isenschmid (1999).

47 N.N. (1999).

Matzerath kehrte 1959 die deutsche Nachkriegsliteratur auf die Weltbühne zurück.⁴⁸ Neben dem wiederholten Lob für die kraftvolle Sprache, die zersplitterte Erzählperspektive, die subversive Ästhetik, wird nun vor allem die historische Bedeutung im Kontext der Vergangenheitsbewältigung betont: „Lesen wir heute *Die Blechtrommel* als Zeugnis einer Teilhabe am Zeitgeschehen, so ist das Aufzeigen des Grauens gnadenlos und trotzig und mutig: Wirft die vor Eigensinn strotzende Darstellung des Infantilen, der sich selbst des Mordes beschuldigt, nicht eine heikle und allzeit gültige Frage auf? Die Frage, wie viel Schuld der Einzelne auf sich geladen hat, wie viel Verantwortung er tragen kann und muss?“⁴⁹ Die vielen meist sehr ausführlichen Besprechungen anlässlich des Jubiläums stammen von einer neuen Generation von Kritikern und Kritikerinnen, den ‚Nachgeborenen‘⁵⁰, die sowohl in der inhaltlichen als auch in der formalen Bewertung der *Blechtrommel* völlig neue Voraussetzungen mitbringt. Immer wieder ins Feld geführt werden die Jahrgangskollegen von 1959, Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* und Heinrich Bölls *Billard um halb zehn*. Beide hatten bei Erscheinen ebenfalls für Aufruhr gesorgt, dauerhaft kanonisiert wurde aber nur Grass' Roman. Während die anderen heute ‚eher Pflichtlektüre‘ sind, „überkommt einen“ bei der *Blechtrommel* „die wahre Lust des Lesens“⁵¹.

Internationale Bedeutung der *Blechtrommel*

Nach der Zäsur durch den Nationalsozialismus und die Shoa befindet sich die deutsche Literatur in einer Sonderposition: Gebunden an die ideologisch aufgeladene Tätersprache ist sie gezwungen, sich ein neues Selbstverständnis zu erarbeiten; durch die außerordentliche moralische Verantwortung sieht man sich zum ästhetischen Kahlschlag verpflichtet. Frank Schirrmacher spricht von der Stunde Null der westdeutschen Literatur:

Während in der Literatur der Nachbarländer der Abschied von einem stabilen, selbstbewußten Ich längst vollzogen war, begann in Westdeutschland eine junge Literatur damit, es nicht für sich, sondern für eine ganze Nation wiederherzustellen. Dem Ich wurde zugemutet, die

48 Dotzauer (2009).

49 Franck (2009).

50 Franck (2009).

51 Wittstock (2009).

durch den einzigartigen historischen Bruch geschlagene Wunde zu heilen.⁵²

Ohne ihn zu nennen wird der kleinwüchsige Oskar zum Symbol der Erfahrungen der Nachgeborenen auserkoren: „Das Dritte Reich erschien den Nachgeborenen denn auch wie eine böse, aber märchenhaft verzerrte Kindheitserinnerung, in mythischen Vorzeiten angesiedelt und aus aller Geschichte herausgefallen.“⁵³ Grass selbst beschäftigt sich in seiner Frankfurter Poetikvorlesung von 1989/90 mit Adornos berühmtem Diktum, wonach ein Gedicht nach Auschwitz Barbarei sei und negiert diesen kategorischen Imperativ, dem er sich in der *Blechtrommel* schon literarisch widersetzt hat. Mit dem ersten Teil seiner *Danziger Trilogie* setzt er dem Kahlschlag ein Ende, ohne diese Verantwortung zu negieren, ein Vorhaben, das international Anerkennung findet. Es ist tatsächlich *Die Blechtrommel*, welche die deutschsprachige Literatur wieder auf die Weltbühne zurückbringt. Schon 1961 erschien *Le Tambour* in Frankreich, mittlerweile liegt der Roman in über 40 Sprachen vor. Weder für Günter Grass noch für das deutschsprachige Feuilleton absehbar war der unmittelbar einsetzende internationale Erfolg des Textes⁵⁴, was sich sowohl in Verkaufszahlen als auch in einer intensiven literaturkritischen Rezeption niederschlug. In manchen Ländern war die Rezeption gar dem Werk selbst voraus. Obwohl *Die Blechtrommel* erst 1983 auf Polnisch erschien, war Grass in den Medien ungewöhnlich präsent, wobei vor allem seine Herkunft als gebürtiger Danziger und Kaschube und sein politisches Engagement thematisiert wurden.⁵⁵ Der Nobelpreisgewinn wurde schließlich in Polen wie ein Heimsieg gefeiert. Auch in den USA gab es schon vorab großes Interesse, bis der Roman 1963 schließlich auf den amerikanischen Buchmarkt kam.⁵⁶ Sowohl der Autor selbst als auch die professionelle Leserschaft im deutschsprachigen Raum gingen davon aus, es handle sich bei den im Roman verhandelten Themen um spezifisch deutsche, welche für ein internationales Publikum nicht von Interesse seien:

Für mich war die Überraschung, da man ja immer wieder auf momentanen Erfolg anspricht, daß z. B. ein Roman wie *Die Blechtrommel* nicht nur in Deutschland Interesse und Leser fand, sondern auch im Ausland.

52 Schirmmacher (1990).

53 Ebd. Vgl. auch: Roberts (1994) 249.

54 Zur genauen Wirkungsgeschichte vgl.: Neuhaus (2010) 10–14.

55 Vgl.: Gesche (2003).

56 Zur Rezeption in den USA vgl.: Mayer (1979).

Damit hatte ich überhaupt nicht gerechnet, daß sich jemand im Mittleren Westen der Vereinigten Staaten oder in Südfrankreich oder in Skandinavien für kleinbürgerlichen Mief im Übergang von der Weimarer Republik zum Nationalsozialismus etc. interessieren könnte.⁵⁷

Die Selbsteinschätzung des Autors und die Rezeption seines Textes divergieren hier deutlich. So war die amerikanische Rezeption, die insgesamt sehr heterogen ausfiel, sich doch weitgehend einig darüber, es mit „einer längst überfälligen literarischen Objektivierung deutscher Schuld aus deutscher Sicht“⁵⁸ zu tun zu haben. Damit war sie der deutschsprachigen Kritik deutlich voraus, die dem Aspekt der Schuld in der ersten Rezeptionsphase weniger Bedeutung beimaß.

Etwas widersprüchlich ist, dass die deutschsprachige Kritik zunächst die internationale Relevanz des Textes verkennt, gleichzeitig aber literarisch im europäischen Kontext verortet, vor allem über intertextuelle Bezüge zur karnevalistischen Literatur und zum Schelmenroman. Die pikareske Figur des Oskar Matzerath wird in eine Traditionslinie mit dem *Don Quijote*, mit den Werken Rabelais' und Jean Pauls gesetzt: „Es ist die Tradition der ironisch und parodistisch gebrochenen Geschichts- und Welterzählung, die aufgetragen ist auf das komische Epos.“⁵⁹ Zola, Rimbaud und Grimmelshausen werden noch als stilprägend für die *Blechtrommel* angeführt, auch Swift und Kafka; das politische Engagement sei hingegen im Sinne Sartres.⁶⁰ In der späteren Rezeption wird *Die Blechtrommel* dann wiederum als literarisches Vorbild für Autoren wie Salman Rushdie und John Irving gesehen.

Resümee

Die Blechtrommel hat mittlerweile eine Rezeptionsgeschichte von über fünfzig Jahren. Nach der kontroversiellen ersten Rezeptionsphase, die entlang moralischer und ideologischer Leitlinien geführt wird, setzt enorm schnell ein Kanonisierungsprozess ein, wobei die internationale Rezeption als Katalysator wirkt: Mit Grass' Debütroman gibt es endlich wieder ein Werk, das über die nationalen Grenzen hinaus Beachtung findet und später in die

57 Heinz Ludwig Arnold, „Gespräche mit Günter Grass“, in *Text und Kritik 1/1a: Günter Grass*, 4–5.

58 Mayer (1979) 151.

59 Ueding (1999).

60 Zitzmann (1999).

Weltliteratur eingehen wird. Die Rezeption der *Blechtrommel* in dieser Phase ist paradigmatisch für die Literaturkritik der späten 1950er- und frühen 1960er-Jahre und bildet darüber hinaus das Meinungsklima der deutschen Nachkriegsgesellschaft und der Ära Adenauer ab. Der kleinbürgerliche Mief, in dem Grass seinen Protagonisten Oskar Matzerath aufwachsen – oder besser eben nicht aufwachsen – lässt, er ist auch in den emotionalen und empörten Kritiken noch deutlich spürbar. Auch das doktrinäre, mit dem Begriff der Entartung operierende Kunstverständnis des Nationalsozialismus scheint nicht überwunden. In den nicht wenigen Verrissen des Werkes wird mit Begriffen des Ekels und der Empörung hantiert: ‚pornographisch‘, ‚widerwärtig‘, ‚ekelhaft‘, ‚blasphemisch‘. Die Empörung entspringt oppositioneller politischer Gesinnung und identifikatorischer Lesart. Während erstere die Rezeptionshistorie des gesamten Grass'schen Werkes begleitet, nimmt letztere ab, was zum einem dem Wandel literaturkritischer Parameter geschuldet ist und zum anderen der Historisierung des Werkes, womit eine literatursoziologische und -historische Perspektive distanziertere und analytischere Zugänge dominanter werden lässt.

Die rein inhaltlich orientierte, moralisierende und doktrinäre Bewertung bleibt auf die erste Rezeptionsphase um 1960 beschränkt. Die Verfilmung durch Schlöndorff 1979 löst eine abermalige Rezeptionswelle aus, in der der Roman unbestritten als kanonisiertes Meisterwerk erscheint. Der Film wiederum ist prägend für die letzten beiden Rezeptionsphasen: Wenn von der *Blechtrommel* die Rede ist, schwingen die Bilder der Verfilmung häufig mit, und wie der Film reduziert sich auch die Erinnerung an den Roman auf die ersten zwei Bücher der *Blechtrommel*. Die Nobelpreisverleihung vergrößert den Graben zwischen Autor und Werk und zeigt auch die Divergenz der nationalen und der internationalen Rezeption, wird die Auszeichnung doch auch als Schlag für die deutschsprachige Literaturkritik gewertet. Sein Debütroman wird als Meisterwerk gefeiert, an das er niemals anschließen konnte, obwohl er selbst *Die Hundejahre* als seinen gelungensten Text bezeichnet und der *Blechtrommel* nicht die Bedeutung gibt, die ihr in der Rezeption beigemessen wird. Während die wissenschaftliche Rezeption immer neue Aspekte betont, verengt sich der Blick der Literaturkritik zunehmend auf wenige Aspekte, die in einer verknappten, schematischen Interpretation und formelhaften Zuschreibungen mündet. Im groß gefeierten Jubiläum wird deutlich, dass *Die Blechtrommel* nicht nur der Literatur der Nachkriegszeit ihren Stempel aufgedrückt und sie in ein neues Fahrwasser gebracht hat, sondern der bedeutendste und am meisten rezipierte Roman der zweiten Jahrhunderthälfte ist. Die erzählerische Raffinesse, der groteske Humor und der Kunstgriff einer so unverwechselbaren Figur wie jener des Oskar Matzerath sind die textinhärenten Faktoren, die bis heute den Erfolg

ausmachen. Darüber hinaus, das zeigt die Rezeption anlässlich des Jubiläums, dominiert heute eine historisch-kontextualisierende Bewertung. Es ist die dissoziierte Sicht der Generation der Nachgeborenen, die in der *Blechtrommel* einen adäquaten literarischen Umgang mit dem Nationalsozialismus und der Schuld der Deutschen verwirklicht sieht. Es bleibt ein Paradoxon: Grass ist der streitbarste Autor Deutschlands. *Die Blechtrommel* bleibt unbestritten der bis heute bedeutendste Roman.

Literatur

- Anz, T., „Das Blech der frühen Jahre“, in *Süddeutsche Zeitung*, 06.10.1999.
- Arnold, H., *Text und Kritik 1/1a: Günter Grass* (München, 1988).
- Baron, U., „Die späte Rettung“, in *Die Welt*, October 01, 1999.
- Böttiger, H., „Der Sozialdemokrat als Anarch“, in *Frankfurter Rundschau*, October 1, 1999.
- Bucheli, R., „Von allen guten Geistern verlassen“, in *Neue Zürcher Zeitung*, April 10, 2012.
- Butterweck, H., „Für Günter Grass beginnt jetzt das Alter“, in *Die Furche*, October 7, 1999.
- Dotzauer, G., „Ich bin's, immer noch“, in *Der Tagesspiegel*, September 24, 2009, 26.
- Franck, J., „Das Porträt des Deutschen als Zwerg“, in *FAZ*, September 19, 2009, 1–2.
- Gesche, J., *Aus zweierlei Perspektiven. Zur Rezeption der Danziger Trilogie von Günter Grass in Polen und Schweden in den Jahren 1958–1990* (Stockholm, 2003).
- Görtz, F., *Günter Grass. Zur Pathogenese eines Markenbildes. Die Literaturkritik der Massenmedien 1959–1969* (Meisenheim 1978).
- Görtz, F. (ed.), *„Die Blechtrommel“. Attraktion und Ärgernis. Ein Kapitel deutscher Literaturkritik* (Darmstadt/Neuwied 1984).
- Göttler, F., „Jetzt hört was auf, jetzt fängt was an“, in *Süddeutsche Zeitung*, October 1, 1999.
- Greiner, U., „Verspätetes Familienfoto mit Oskar“, in *FAZ*, April 28, 1979.
- Ignée, W., „Abschied von der *Blechtrommel*“, in *Stuttgarter Zeitung*, May 04, 1979.
- Isenschmid, A., „Grass ist der Richtige“, in *Tagesanzeiger*, October 01, 1999.
- Löffler, S., „Obszöner Gnom von gestern“, in *Profil*, August 20, 1979.
- Loschütz, G., *Von Buch zu Buch – Eine Dokumentation*. (Neuwied/Berlin 1968).
- Mayer, S., „Grüne Jahre für Grass: Die Rezeption in den Vereinigten Staaten“, in *Text und Kritik 1/1a: Günter Grass* (München, 1979), 151–161.
- Neuhaus, V., *Günter Grass. Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien* (Göttingen, 2010).
- N.N., „Literatur-Nobelpreis für den ‚ständigen Nobelpreis-Kandidaten‘“, in *Wiener Zeitung*, October 01./02, 1999.

- Roberts, D., „Gesinnungsästhetik? Günter Grass, Schreiben nach Auschwitz“, in P. Lützeler (Hg.), *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Frankfurt am Main, 1994), 235–261.
- Schirmacher, F., „Abschied von der Literatur der Bundesrepublik“, in *FAZ*, October 2, 1990.
- Schmidt, K., (1999a) „Diebischer Spaß“, in *Die Welt*, October 1, 1999.
- Schmidt, T., (1999b) „Der Preis der Vergangenheit“, in *Die Welt*, October 2, 1999.
- Segebrecht, D., „Kein neues Bißgefühl. Zehn Jahre nach der *Blechtrommel* – Günter Grass' dritter Roman *Örtlich betäubt*“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, August 16, 1969.
- Steinfeld, T., „Präzeptor“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, October 02, 1999.
- Thomas, C., „Einführung und Horrorwörter. Die Tabubruchkonkurrenzen bei Günter Grass“, in *Frankfurter Rundschau*, April 16, 2012, 21.
- Thuswaldner, A., „Böser Bube, guter Dichter“, in *Salzburger Nachrichten*, October 1, 1999.
- Ueding G., „Die Sprache des Nobelpreisträgers“, in *Die Welt*, October 2, 1999.
- vw [Kürzel nicht aufgelöst], „Das Warten hat ein Ende: Nobelpreis für Günter Grass“, in *taz*, October 10, 1999, 1.
- Weidermann, V., „Es ist ein ekelhaftes Gedicht“, in *FAZ*, April 8, 2012.
- Wittstock, U., „Drei Meilensteine, eine Zäsur“, in *Die Welt*, March 12, 2009, 23.
- Wieckhorst, V., „Der Blechtrommler“, in *Rheinischer Merkur*, October 8, 1999.
- Zitzmann, M., „Une grande gueule“, in *Neue Zürcher Zeitung*, October 13, 1999.

***Die Blechtrommel* in Polen: Der mühsame Weg zum Erfolg**

Miroslaw Ossowski

Abstract

The famous novel by Günter Grass, *The Tin Drum* was translated into Polish in the years of 1968–69, however, its first official edition appeared no sooner than in 1983. Four years earlier the novel had been published by an underground company. This fact shows how serious the obstacles on the road to the novel's reception were. The article presents the road of the novel to the Polish recipient from 1958 until the 1980s, i.e. from the first trip of the writer to Warsaw and Gdańsk after the war up to the time when the work of the later Nobel Prize winner became the subject of scientific symposiums and monographs. It deals with the Polish connections of the writer which proved to be important for the perception of *The Tin Drum* as well as the controversy and polemics connected with the novel in the literary press. The article discusses the plans for filming the novel by the Polish director Andrzej Wajda and the reflection of Sławomir Blaut on his work on the translation. The article also discusses the image of Poland and Poles in the novel and how this affected its reception in Poland.

Es lässt sich in Polen kaum ein anderes Werk der deutschen Literatur nennen, das sich so mühsam den Weg in die Öffentlichkeit bahnte und doch einen durchschlagenden Erfolg erlebte wie *Die Blechtrommel*. Bis der Roman 1983 in einem offiziellen Verlag erschien, wurden langjährige Bemühungen um seine Publikation unternommen, die durch die Kontroverse um das Werk und die Eingriffe der Zensur verhindert wurde. Erst nachdem der Roman von dem im Untergrund wirkenden Verlag NOWA 1979 herausgegeben worden war, brachte ihn auch der staatliche Verlag Państwowy Instytut Wydawniczy auf den Markt.

Dabei waren die Anfänge der Rezeption in Polen verheißungsvoll. Die polnischen Leser konnten einen Ausschnitt aus der *Blechtrommel* kennenlernen, schon bevor der Roman in Deutschland herauskam. In der letzten Nummer der Wochenschrift *Polityka* im Jahre 1958 wurde das Kapitel „Fernwirkender Gesang vom Stockturm aus gesungen“ abgedruckt, das von den Besuchen Oskars in dem Spielzeuggeschäft des jüdischen Händlers Sigismund Markus

und von den allwöchentlichen Begegnungen seiner Mutter mit ihrem polnischen Cousin Jan Bronski erzählt. Es ist eine der wenigen Romanszenen, die im historischen Stadtzentrum spielen, und sie zeigt den Charme Danzigs in der Vorkriegszeit. Der Text wurde von der angesehenen Übersetzerin Teresa Jętkiewicz ins Polnische übertragen und von dem Literaturkritiker Andrzej Wirth abgedruckt. In einer beigefügten biographischen Notiz über Grass charakterisierte Wirth den bereits mit dem Preis der *Gruppe 47* ausgezeichneten Roman als ein hervorragendes literarisches Werk und ein Zeugnis des herzlichen Interesses des Autors „für unser Land“.¹ Ein halbes Jahr später ließ er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Nowa Kultura* das Anfangskapitel aus der *Blechtrommel* abdrucken, das er ebenfalls mit einer biographischen Notiz versah.² Am Anfang des Jahres 1960 stellte Wirth den deutschen Autor auch als Lyriker vor, indem er in *Nowa Kultura* acht kurze Gedichte in eigener Übersetzung publizierte. Er druckte im 19. Heft derselben Zeitschrift auch das Kapitel „Die Tribüne“ ab.³ Diese in Polen erschienenen, treffend ausgewählten Auszüge gehören zu den markantesten Passagen des Romans, denn sie zeigen in realistischen und zugleich fantastischen Bildern das Vorkriegsdanzig sowie die Kaschubei als für die Deutschen und Polen bedeutsame Erinnerungsorte. Sie zeugen auch von der unerschöpflichen Vorstellungskraft sowie der sprachlichen Kreativität des Autors.

Der Erstdruck eines Auszugs aus dem bald berühmten Roman in Polen ist auf eine Reise des Autors im Frühjahr 1958 nach Warschau und Danzig zurückzuführen. Offensichtlich hat sich Grass auch in den Folgejahren bei seinen Gastgebern für die offiziellen Einladungen nach Polen mit seinen Texten revanchiert. Interessanterweise enthält der Vertrag zwischen Günter Grass und dem Luchterhand-Verlag vom 24./25. Februar 1959 über *Die Blechtrommel* die Klausel, dass die polnischen Rechte für den Roman beim Verfasser bleiben.⁴ Dies ist darin die einzige Ausnahmeregelung hinsichtlich der Übersetzungsrechte, denn sonst obliegt nach diesem Vertrag die Vergebung von Nachdrucklizenzen für *Die Blechtrommel* den beiden Vertragspartnern, dem Autor und dem Verlag. Wohl dank dieser Klausel konnte Grass auch den Druck des Romans durch den Untergrundverlag NOWA 1979 genehmigen, ohne dass dadurch die Urheberrechte des Luchterhand-Verlags verletzt wurden.

1 Grass (1958). Übersetzung sämtlicher Zitate aus dem Polnischen von M.O.

2 Grass (1959).

3 Grass (1960). Dazu eine biographische Information von Andrzej Wirth und eine Zeichnung von Barbara Jonscher, die Oskar mit seiner Trommel darstellt.

4 Akademie der Künste, im Folgenden: (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 10197.

Die Rezeption der deutschen Belletristik in Polen von 1945 bis zu der demokratischen Wende 1989 ist als ein Politikum zu betrachten.⁵ In der Öffentlichkeit herrschte ein ideologisch begründetes Misstrauen gegenüber dem Westen und das Verhältnis zu den Deutschen war zusätzlich durch den Schatten des Zweiten Weltkrieges belastet. Nach dem Umbruch des Jahres 1956, als die stalinistische Epoche zu Ende ging, öffneten sich die polnischen Verlage gen Westen. Es erschienen in den nächsten Jahren die Übersetzungen von Autoren wie Albert Camus, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Ernest Hemingway u. a. Die Leser konnten nun auch bisher kaum bekannte westdeutsche Autoren kennenlernen wie Ernst Wiechert, Heinrich Böll und eben Günter Grass. In einer Zeit, wo zwischen Polen und der Bundesrepublik Deutschland weder diplomatische noch wirtschaftliche Beziehungen bestanden, ebneten die Kulturschaffenden den Weg für die künftigen bilateralen Kontakte.

Auch Grass fiel in diesem langwierigen Annäherungsprozess eine gewichtige Rolle zu. Sein Geburtsort im deutsch-polnischen Kulturgrenzraum und selbst seine familiären Verhältnisse prädestinierten ihn zum Mittler zwischen Deutschen und Polen. Danzig, eine im 20. Jahrhundert im vielfachen Sinne symbolträchtige Stadt, war in der deutschen Kultur tief verwurzelt, hatte aber über Jahrhunderte hinweg auch enge politische und wirtschaftliche Beziehungen mit Polen. In der Zwischenkriegszeit eine Freie Stadt unter dem Schutz des Völkerbundes, wurde Danzig am 1. September 1939 an das Dritte Reich angeschlossen und seit 1945 gehört es zu Polen. Während seiner ersten Reise nach dem Krieg nach Danzig konnte der Schriftsteller unschätzbare Informationen für seinen Erstlingsroman sammeln. Der bedeutendste, wenn auch nicht der einzige Ertrag war das Romankapitel über die Polnische Post in der Freien Stadt Danzig, wo vor dem Krieg der Cousin seiner Mutter, Franciszek (Franz) Krause, gearbeitet hatte, der zu den Verteidigern der Post am 1. September 1939 gehörte und der danach mit anderen Postbeamten standrechtlich erschossen wurde. Grass fand zwei überlebende Postbeamte, die ihm Auskünfte über den Kampf um das Postgebäude erteilten. Ihr Bericht war „so absurd wie ebenfalls wahrscheinlich, dass ich ihn teilweise im entsprechenden Kapitel der *Blechtrommel* benutzen konnte“, erinnerte sich der Autor nach Jahren.⁶ Die beiden Augenzeugen erzählten ihm von dem Ablauf der Kämpfe, der Stimmung in dem umzingelten Postgebäude und der Flucht einiger Verteidiger, was er in seinem Roman auch wiedergab. Man hat ihm später die Diffamierung der Postverteidiger zum Vorwurf gemacht, während in Polen heroisierende Darstellungen in Film und Publizistik verbreitet wurden.

5 Vgl. Krauss (2011) 94.

6 Karaś (2009).

Im Jahre 1962 erschien in der regionalen Zeitschrift *Pomorze* zum ersten Mal auch ein umfassender Auszug aus der *Blechtrommel*, der von der Verteidigung der polnischen Post handelte.⁷ Der Übersetzer, Bolesław Fac, bezeichnete im beiliegenden Text den Roman als ein scheinbar surrealistisches und absurdes, in Wirklichkeit aber durchaus realistisches Werk. Er nannte Grass „einen westdeutschen Autor polnischer Herkunft (von einer kaschubischen Mutter)“ und verglich sein Talent mit dem von Thomas Mann. Im Jahre 1963 brachte der Verlag Czytelnik das erste vollständige Werk von Grass in Polen, die Novelle *Katz und Maus*, heraus. Zugleich begann in den polnischen Zeitschriften die Kontroverse um den Schriftsteller. In kurzem Abstand traten zwei namhafte Schriftsteller und Publizisten, Jan Dobraczyński und Wojciech Żukrowski, mit kritischen Aufsätzen auf.⁸ Der zu dem Kreis der katholischen Intellektuellen gehörende Dobraczyński äußerte ethische Zweifel und entrüstete sich über die Verbindung von erotischen und religiösen Motiven in der *Blechtrommel*, die er als Gotteslästerung empfand.⁹ Auch bemängelte er die Darstellungen der polnischen Motive, die die westdeutschen Stereotypen von der polnischen Dummheit vervielfältigten, etwa die ‚irrsinnige‘ Kavallerie mit ihrem Anführer Pan Kiehot.

Einige lobende Worte fand er dagegen für die mit Talent verfasste Novelle *Katz und Maus*, die er – ähnlich wie den Erstlingsroman Grass' – auf Deutsch gelesen hatte, noch bevor die polnische Übersetzung erschienen war. Anders beurteilte die Novelle Wojciech Żukrowski, der dem Autor Pornographie vorwarf und den Verfasser des Vorworts, Andrzej Wirth, kritisierte, der die Novelle gelobt und bei dem Autor die Faszination für das Polentum konstatiert hat. Nach Żukrowski hat Grass die Polen geradewegs als „eine Bande Trottel und Angeber“ präsentiert, und wenn er auch die Deutschen keinesfalls im besseren Licht darstelle, so gäbe es keinen Grund, von einer Verbundenheit den Polen gegenüber zu schreiben. Der Autor der Kritik griff auch die Übersetzer Irena und Egon Naganowski an, die angeblich die Namen für männliche Geschlechtsorgane um poetische und kräftige Ausdrücke bereichert hätten.¹⁰ Er hielt *Katz und Maus* für künstlerisch schwach, betrachtete dagegen – anders als Dobraczyński – *Die Blechtrommel* als einen „preisgekrönten [...] ein wenig unbequemen Roman“, den man mit einem „sinnvollen Kommentar“ herausgeben sollte. Nach Jaroszewski konnte man sich aufgrund der Rezensionen von Dobraczyński und Żukrowski, trotz des unterschiedlichen Tenors, die Meinung

7 Grass (1962a).

8 Die Kontroverse beschreibt ausführlich Jaroszewski (2002); vgl. auch Żyliński (2009).

9 Dobraczyński (1963).

10 Żukrowski (1963).

bilden, die beiden Werke „seien in konfessioneller, ethischer, politischer und künstlerischer Hinsicht für den polnischen Leser völlig ungeeignet, denn als Bücher von minderwertiger Qualität verletzen sie dessen religiöse, moralische und patriotische Gefühle“¹¹.

Einen beachtenswerten Nebenschauplatz dieser Kontroverse stellt der Abdruck der Auszüge aus der *Blechtrommel* in der in Paris herausgegebenen polnischen Exilmonatsschrift *Kultura* im April 1962 dar.¹² Wenige Monate zuvor wurde der Roman in dieser Zeitschrift von Konstanty Jeleński rezensiert, der in seiner Besprechung besonders auf die polnischen Aspekte des Romans verwies und konstatierte: „Günter Grass könnte ein polnischer Schriftsteller sein: diese Tonart der fantastischen Autobiographie, Poesie und des schwarzen Humors kennen wir von Gombrowicz, von Schulz.“¹³ Eine Publikation der Romanauszüge in der Pariser *Kultura* brachte den Autor in die Opposition gegenüber den politischen Machthabern in Polen und konnte damals als Verrat aufgefasst werden.¹⁴ Für die Autoren der kritischen Aufsätze war dies gewiss keine Empfehlung. Dobraczyński brachte seine Antipathie auch wortwörtlich zum Ausdruck: „Es verwundert nicht, dass das Buch Grass' heiße Lobsprüche in der Pariser *Kultura* erntete.“¹⁵

Einen wenig bekannten Aspekt dieser Kontroverse beleuchtete Jahre später Andrzej Wajda, den Günter Grass seit 1962 als Regisseur für die Verfilmung von *Katz und Maus* und später für die *Blechtrommel* und auch andere Werke zu gewinnen versuchte. Wajda zeigte Interesse an *Katz und Maus*, zog sich dann aber von dem Projekt zurück; den Film hat Hansjürgen Pohland mit Verzögerung im Jahr 1966 in Danzig gedreht. Wajda begründete seine Absage mit den Dreharbeiten an einem anderen Film und mit Zeitmangel, in Wirklichkeit aber hatte er von den Behörden keine Genehmigung für die Mitwirkung an der Verfilmung bekommen. Der Regisseur äußerte 1999: „Günter Grass [...] hatte seine Novelle *Katz und Maus* für mich bestimmt. Leider hielten es die politischen Behörden für unmöglich, dass ein polnischer Regisseur einen deutschen Film mit deutschen Schauspielern macht, dessen Handlung in der Ostseeregion, also in Polen spielt. Die Rezension von Wojciech Żukrowski hat diesem Plan

11 Jaroszewski (2002) 82–83.

12 Grass (1962b).

13 Jeleński (1962) 217.

14 Dieser Aspekt der polnischen Grass-Rezeption, die Publikation in der Pariser *Kultura*, wurde nicht von allen Forschern der Grass-Rezeption in Polen berücksichtigt. Auf den Zusammenhang mit der Kontroverse um Grass verweist jedoch Zielińska (2006).

15 Dobraczyński (1963) 2.

viel geschadet. Es wurde eine Intrige geschmiedet, um meine Mitarbeit an dem Film zu verhindern.“¹⁶

In den sechziger Jahren begann die internationale Karriere von Andrzej Wajda. Der polnische Regisseur drehte 1962 den Film *Sibiriska Ledi Magbet* in Jugoslawien und 1967 den britisch-deutschen Film *Gates to Paradise/Die Pforten des Paradieses*. Er schuf mit Leidenschaft Filme für das polnische Publikum, die Arbeit im Ausland passte ihm wegen der sprachlichen Barriere und der für ihn ungewohnten Arbeitsbedingungen jedoch weniger. Er nahm aber hin und wieder die Angebote der ausländischen Produzenten an. Es ist interessant, dass Wajda und Grass seit 1963 im Briefwechsel standen und sich über die Verfilmung der *Blechtrommel* austauschten. Der Regisseur hatte den Roman aus der noch nicht publizierten Übersetzung kennengelernt und einen Entwurf für die Verfilmung ausgearbeitet. Intensiv waren ihre Kontakte 1973, als Wajda Grass sein Konzept vorlegte.¹⁷ Er wollte ausgewählte Szenen aus allen drei Büchern zeigen, das dritte Buch sollte dabei im Vordergrund stehen, das sich nach Wajda zu jener Zeit größten Interesses erfreute. Darin besteht ein gravierender Unterschied zwischen seinem Konzept und der späteren Verfilmung von Volker Schlöndorff, der sich auf die ersten zwei Bücher beschränkte und damit dem internationalen Publikum Danzig als einen Erinnerungsort von besonderem Gewicht im deutsch-polnischen Grenzraum zeigte. Wajda, der in einer anderen politischen Realität lebte und als Regisseur wirkte, konnte sich eine solche künstlerische Vision nicht erlauben. Der Film sollte nach seiner Konzeption mit den Bildern aus dem Fotoalbum beginnen, darunter auch mit dem abgebildeten weiten Rock der Großmutter, dann sollte Oskar mit der Blechtrommel erscheinen und seine Lebensgeschichte erzählen. Der polnische Regisseur wollte in dieser Rolle Roman Polański besetzen, der auch grundsätzlich dazu bereit war. Wajda rechnete damit, dass Polański als erfahrener Regisseur ihm helfen würde, die technischen Probleme bei der Darstellung Oskars zu überwinden. Die drei großen Namen, Grass, Wajda und Polański, bewirkten, das die Studio Hamburg Produktionsgruppe bereit war, das Projekt zu realisieren. Dass es letztendlich nicht dazu kam, lag an der Zögerung Wajdas, den Vertrag zu unterzeichnen, möglicherweise auch deshalb, weil damals kein passendes Drehbuch vorlag.¹⁸

Die Kontroverse um *Die Blechtrommel* wurde in der polnischen Publizistik bis in die neunziger Jahre fortgesetzt. Zum Teil führten die Gegner des Romans dieselben Argumente an, die bereits in den Aufsätzen von 1963 formuliert

16 N.N. (1999) 28.

17 Wajda an Grass, 16.05.1973, (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 9539.

18 Mehr zu den geplanten Verfilmungen der Werke von Grass durch Wajda: Ossowski (2013).

worden waren. So argumentierte Michał Misiorny 1977 scheinheilig in der Parteizeitung *Trybuna Ludu*, dass das Werk in Polen aus Rücksicht auf die religiösen Gefühle der Katholiken und weil er die Normen des sozialistischen Humanismus verletzte nicht erschienen sei. Nach der Veröffentlichung der *Blechtrommel* führte derselbe Publizist 1984 neben den alten Argumenten gegen den Roman ein neues an: die Darstellung von einigen Aspekten der Befreiung Danzigs 1945.¹⁹ Auch der in dieser Stadt vor dem Krieg aufgewachsene polnische Schriftsteller Brunon Zwarra, Jahrgang 1919, übte über Jahrzehnte scharfe Kritik an dem Roman, da darin die Verteidigung der Polnischen Post falsch dargestellt und die Polen diffamiert würden.²⁰

In den polnischen Zeitungen und Zeitschriften wurden jedoch ebenfalls Artikel publiziert, deren Autoren den künstlerischen Wert der *Blechtrommel* hervorhoben und deren Veröffentlichung postulierten. 1971 erschien in der Zeitschrift *Polityka* der ursprünglich für die Buchausgabe der *Blechtrommel* als Vorwort bestimmte Text von Roman Bratny, der den Romanautor verteidigte und gegen die Vorwürfe der Pornographie und Gotteslästerung polemisierte.²¹ Auch die Redaktion der Monatsschrift *Literatura na świecie* [Weltliteratur] hat für Grass eine Lanze gebrochen. Sie sprach sich für die Veröffentlichung solcher Werke der Weltliteratur aus, deren Mangel man in Polen besonders schmerzlich empfand; dazu wurden auch die Texte von Günter Grass gezählt.²² Jan Koprowski verteidigte in dieser Zeitschrift in einer Rezension über *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* den Roman *Die Blechtrommel*, indem er meinte, dass Grass eine Obsession für Polen habe und wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller die polnischen Angelegenheiten kenne.²³ Bereits 1963 hat Koprowski im ähnlichen Ton auf den kritischen Aufsatz von Wojciech Żukrowski geantwortet und gefordert, in der *Blechtrommel* die Bilder und Fakten nicht aus dem Kontext und der Aura des Romans herauszugreifen.²⁴

Literatura na świecie veröffentlichte 1976 zehn von den sechzehn Kapiteln aus dem ersten Buch der *Blechtrommel* unter dem Titel „Zasnąłem pod czterema spódnicami“ [Ich schlief unter den vier Röcken ein].²⁵ Es war der umfassendste publizierte Teil des in Polen noch nicht erschienenen Romans.

19 Misiorny (1977); Misiorny (1984). Vgl. auch Jaroszewski (2002) 87–88.

20 Vgl. Zwarra (1984) 357–358, 619. Zwarra meinte irrtümlich, dass sich Grass auf die 1939 in Danzig erschienene Publikation von Artur Bassarek *Danzigs Befreiung. Ein Tatsachenbericht mit Bildern* stützte.

21 Bratny (1971).

22 Hertz (1973). Vgl. auch Zielińska (2006) 68–69.

23 Koprowski (1971).

24 Koprowski (1963).

25 Grass (1976).

Im Band fanden sich auch drei Aufsätze: eine Studie von Waław Sadkowski über die polnischen Motive bei Grass, die begeisterte Besprechung des Romans von Hans Magnus Enzensberger aus dem Jahre 1959 und ein Essay von Ralph Freedmann, des Weiteren mehrere Gedichte sowie ein Interview mit Grass von Karol Sauerland. Da in diesem Jahr ebenfalls in anderen Zeitschriften Auszüge aus dem Werk publiziert wurden, erschien dies wie eine Kampagne im Rahmen der offiziellen Kulturpolitik für die Herausgabe des Romans in Polen. Mirosław Zielińska führt diese Aktivitäten auf ein Echo in den polnischen Zeitungen und Zeitschriften zurück, das der Film *Teure Geschichte* (1975), über den Wiederaufbau der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadt Danzig, fand, den Volker Petzold für den Fernsehsender NDR gedreht und in dem Günter Grass als Moderator fungiert hatte.

In den 70er Jahren fängt auch die Rezeption der *Blechtrommel* und der anderen Werke von Grass in der polnischen Literaturwissenschaft an. Im Jahre 1975 verteidigt in Wrocław Zbigniew Światłowski seine auf Polnisch verfasste Dissertation über die Prosa Grass' in den Jahren 1959–1968. Vier Jahre später legt Henryka Szumowska ihre Doktorarbeit zum Thema ‚Günter Grass als politischer Schriftsteller‘ vor. Auch die im Ausland publizierten Werke der Sekundärliteratur erwecken zunehmendes Interesse, wovon ein 1975 in der Zeitschrift *Przegląd Humanistyczny* publizierter Rezensionartikel von Teresa Bauer über das in Paris zwei Jahre zuvor erschienene Buch von Robert Leroy ‚*Die Blechtrommel* von Günter Grass. Eine Interpretation‘ zeugt. Die Autorin der Rezension berichtet ausführlich über die Ausführungen von Leroy, verweist auf die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit des Romans, weswegen sich *Die Blechtrommel* einfachen Interpretationen verschießt, und betont zum Schluss, dass Leroy in seiner Auslegung generell über die ‚Froschperspektive‘ Oskars nicht hinausgeht. Ein reger Diskurs über den Erstlingsroman Grass' entwickelt sich in den 80er Jahren, als die polnischen Germanisten zwei Monographien über Grass publizieren: Zbigniew Światłowski ‚*Gdańska trylogia*‘ Günter Grassa [Danziger Trilogie Günter Grass'] (1982) und Norbert Honsza *Günter Grass. Werk und Wirkung* (1987). Unter den Polonisten profiliert sich Maria Janion als eine namhafte Grass-Kennerin, die 1981 an der Danziger Universität die erste akademische Debatte des Schriftstellers in Polen und 1985 ein Seminar im Warschauer Studentenklub Hybrydy organisiert, an dem Grass jedoch nicht teilnehmen kann, weil ihm die polnischen Behörden das Visum verweigern. Janion gibt auch einen inhaltsreichen Sammelband *Polskie pytania o Grassa* [Polnische Fragen zu Grass] (1988) heraus, dessen Bedeutung darin liegt, dass er die polnische Lesart der Werke von Grass breit präsentiert. 1987 findet eine von der Germanistik in Wrocław organisierte Grass-Tagung in Karpacz statt, an der auch der deutsche Schriftsteller teilnimmt. Der Ertrag ist ein von Norbert

Honsza, Jerzy Łukosz und Marian Szyrocki herausgegebener Sammelband *Der Mensch wird an seiner Dummheit sterben. Günter-Grass-Konferenz, Karpacz, 17.–23. Mai 1987*.

Die 80er Jahre sind wohl ein Höhepunkt in der polnischen Rezeption der *Blechtrommel*, die endlich auch den Lesern zugänglich ist. Die Vorbereitungen der polnischen Ausgabe begannen im Jahre 1967, als die literarische Agentur Geisenheyner und Crone, die sich auf die Kontakte mit den osteuropäischen Staaten spezialisiert hatte, einen Lizenzvertrag über die polnische Übersetzung der *Blechtrommel* vermittelte. In dem Vertrag wurde eine Mindestauflage von 20.000 Exemplaren festgelegt. Nach dem Vertragsabschluss schrieb Grass an Ernst W. Geisenheyner: „Eigentlich, – und das sollte man in Polen wissen, – ist *Die Blechtrommel* ein Roman für zwei Länder, für Polen und für Deutschland [...]“²⁶ Der Warschauer Verlag beauftragte nun Sławomir Błaut mit der Aufgabe, den Roman zu übersetzen. Błaut, ein angehender Übersetzer, sah in der Arbeit an dem weltberühmten Roman eine hervorragende Chance auf Erfolg. Er hat seine translatorische Arbeit an dem Text 1968–69 in einem relativ kurzen, aber inhaltsreichen Aufsatz *Polak tłumaczy Grassa* [Ein Pole übersetzt Grass] geschildert.²⁷ Er erzählt darin auch von den Emotionen während der langen Wartezeit auf das Erscheinen des Romans, als er fürchten musste, dass die aufwendige Arbeit an der Übersetzung vielleicht umsonst war. Nach der ersten Lektüre des Romans wurde ihm bewusst, dass er es mit einem Werk von ungewöhnlicher Dichte zu tun hatte, das die handfeste Realität mit suggestiven poetischen Visionen verband. Er hoffte, dass die von ihm übersetzte *Blechtrommel* bei den polnischen Lesern die Kenntnis der Deutschen und deren Geschichte bereichern würde. Zugleich bewegte ihn die Sorge, ob „Grass’ Poetik der Überspitzungen und Absonderlichkeit“²⁸, die auch die polnischen nationalen Symbole erfassen, das Vorstellungsvermögen der Polen ansprechen und bei ihnen auf Verständnis stoßen werde. Denn Błaut war sich dessen bewusst, dass die Literaturkritiker poetologische Zeichen mit historischen Informationen zu verwechseln und zu missverstehen pflegen.

Błaut verweist in seinem Aufsatz auch auf die sprachliche Vehemenz der *Blechtrommel* und berichtet über die Schwierigkeit während der Arbeit an dem Text, die ihm der lexikalische Reichtum, die Vielfalt der syntaktischen Formen und die Fülle der Metaphern bereiteten. Bei dem Versuch, „in der Wahl der Worte mit dem Autor Schritt zu halten“²⁹, konnte er kleine Erfolge, aber auch

26 Grass an Geisenheyner, am 23. Mai 1967. (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 3035.

27 Vgl. Błaut (1999).

28 Błaut (1999) 219.

29 Błaut (1999) 220.

Niederlagen verzeichnen. Bereits das erste Wort des Textes: „Zugegeben“ erwies sich als eine Hürde und ließ sich im Polnischen nur mit mehreren Vokabeln („Nie będe ukrywał“) wiedergeben. Besondere Probleme hatte der Übersetzer mit dem Wort „zersingen“. Blaut fiel kein Neologismus ein und er verwendete als Äquivalent das im Polnischen eher seltene Wort „rozśpiewać“ [zum Singen bringen], dem er eine neue Funktion zu geben versuchte, indem er das Wort mit der Wendung „rozbić śpiewem szkło“ [das Glas mit Singen zerschlagen] ankündigte. Es war trotzdem eine wenig glückliche Lösung. Ein anderes Problem, das Grass' Texte dem Übersetzer boten, waren die dialektalen Formen und die Vorstadtmundarten, die jedoch in der *Blechtrommel* relativ selten sind. Erst in dem Roman *Die Hundejahre* hatte Blaut größere Probleme, erstens die Bedeutungsebene der Mundarten präzise zu entziffern, zweitens ihre Vielfarbigkeit wiederzugeben. Der Übersetzer vertritt den Standpunkt, dass bei der Übertragung der Mundart eine gewisse Verarmung unvermeidbar sei, da man die mundartlichen Formen nur leicht in der Flexion und der Syntax andeuten könne. Eine zusätzliche Schwierigkeit bot ihm in der *Blechtrommel* der Skat, ein in Polen nur in wenigen Regionen bekanntes Kartenspiel. Der Übersetzer musste für die Translation die Spielregeln, die Terminologie und die Dramatik dieses Spieles erst kennenlernen.

Zu Beginn des Jahres 1970 schickte der Chefredakteur des polnischen Verlages, Andrzej Wasilewski, dem Autor die Übersetzung der *Blechtrommel* und schlug ihm vor, eine Reihe ‚kleiner‘ Streichungen oder Retuschen vorzunehmen.³⁰ In Wirklichkeit handelte es sich um diverse Eingriffe der Zensur. Nach der Auffassung von Andrzej Wirth und Karol Sauerland, die Grass um die Begutachtung der Übersetzung und der vom Verlag vorgeschlagenen Kürzungen bat, waren diese zum Teil unvermeidbar, wenn der Roman in Polen herauskommen sollte.³¹ Nach Wirth waren die Streichungen für die Substanz des Romans nicht entscheidend und er schlug vor, mit dem polnischen Verlag zu verhandeln, um einige Stellen noch zu retten. Einen ähnlichen Standpunkt vertrat Sauerland.

Die Eingriffe betrafen zum einem die Rolle der Roten Armee bei der Besetzung Danzigs und die Darstellung ihrer Soldaten. So sollten etwa die Läuse am Kragenrand eines Kalmücken aus dem Text verschwinden, die Russen nicht stehlen und keine Frauen ausprobieren (die Episode im Keller stellte einen

30 G. Grass an Otto F. Walter 21.01.1970, (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 9924.

31 Andrzej Wirth, *Die Blechtrommel*. Die Gutachtung der polnischen Übersetzung, Stanford University, 26.6.1970 [Masch.-Sch.]; Karol Sauerland, Gutachten der polnischen Übersetzung der *Blechtrommel* von Günter Grass Wien, 7.09.1970 [Masch.-Sch.], (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 9895.4.

Ausnahmefall dar). Der Marschall Rokossowski sollte nicht als der Eroberer und Brandstifter Danzigs gezeigt werden. Zum anderen handelte es sich bei den Streichungen um die Darstellungen der Polen, die sich etwa keinen deutschen Besitz mit Gewalt aneignen und nicht den Tod eines deutschen Sozialdemokraten verursachen sollten. Ein für die Zensoren wunder Punkt waren in der *Blechtrommel* die Anspielungen auf die Partisanen. Der Grund für die Streichungen – wie Karol Sauerland wohl mit Recht urteilte – war innenpolitischer Natur, denn Ende der 60er drängte in Polen eine nationalistische Gruppe um Mieczysław Moczar an die Macht, die umgangssprachlich ‚Partisanen‘ genannt wurde. In der polnischen Übersetzung gewann z.B. der folgende Satz ungeahnte neue Konnotationen: „Partisane sind nie zeitweilig Partisane, sondern sind immer und andauernd Partisane, die gestürzte Regierungen in den Sattel heben, und gerade mit Hilfe der Partisane in den Sattel gehobene Regierungen stürzen.“³² Sauerland meinte in seinem Gutachten, dass durch die Streichungen teilweise unvermittelte Übergänge entstehen mussten, die den aufmerksamen Leser befremden konnten. Die Widersprüche sollten vom Autor und dem Verlag überbrückt werden. Man könnte sie aber auch lassen, um den gewaltsamen Eingriff der Zensur fühlbar zu machen. Dadurch würde aber die künstlerische Qualität des Romans leiden. Die beiden Gutachter hatten sonst auch diverse stilistische Korrekturen vorgeschlagen.

Im Jahre 1970 trafen sich Grass und Wasilewski in Berlin und Warschau, um über die redaktionelle Bearbeitung der *Blechtrommel* zu beraten. Der Autor war nicht bereit, alle Streichungen zu akzeptieren. Offensichtlich ergaben sich für den polnischen Verlag unüberbrückbare Hürden, denn im April 1972 schrieb Wasilewski an Grass, dass die Veröffentlichung der polnischen Ausgabe verschoben werden müsse, da manche Probleme des Romans und ihre groteske, wenn auch höchst kunstvolle Vorstellung zu viele und zu große Meinungsunterschiede erwecken würden.³³ Der Journalist Alexander Komitau, der in den 80er Jahren den Gründen für die verspätete polnische Ausgabe der *Blechtrommel* nachgegangen war, kam zu der Erkenntnis, dass die Publikation des Romans von Jerzy Łukaszewicz 1971 gestoppt wurde³⁴ (Łukaszewicz war in der regierenden Partei in Polen für die Presse und Propaganda zuständig).

Im Jahre 1979 wurde in Polen die Übersetzung der *Blechtrommel* in einer illegale Ausgabe publiziert, deren Auflagenhöhe etwa 2000 Exemplare betrug. Am 4. Oktober teilte Miroslaw Chojecki, Leiter des unabhängigen Verlages

32 Grass (1987), 557.

33 Andrzej Wasilewski an Grass, 22.04.1972, (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 9451.

34 (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 7265.

NOWA, Günter Grass mit, dass knapp ein Jahr nach ihrer Unterhaltung in Danzig über die Veröffentlichung der *Blechtrommel* im Untergrund der Roman herausgekommen war.³⁵ Chojecki bedankte sich bei dem Autor für die freundliche Genehmigung für den Druck und schrieb ihm, dass während der monatelangen Arbeit an der Buchausgabe die Materialien zweimal kurz vor einer Razzia in Sicherheit gebracht werden mussten. Da jedoch eine große Bindemaschine beschlagnahmt wurde, war der Roman nicht wie geplant in einem Band, sondern in zwei Heften erschienen. Nachdem der Roman im Untergrund herausgekommen war, wurde er 1983 auch vom Państwowy Instytut Wydawniczy herausgegeben. Dies hatte nun zur Folge, dass der Weg nach Polen für die Werke Grass' offen stand und in der nachfolgenden Zeit die Vorbereitungen für die Ausgabe von anderen Übersetzungen, nun im Danziger Verlag Wydawnictwo Morskie, getroffen wurden.

Der mit Grass befreundete Danziger Schriftsteller und Übersetzer seiner Lyrik, Bolesław Fac, resümierte während eines 1992 an der Universität Gdańsk gehaltenen Vortrags: „Deshalb wenn in der polnischen Öffentlichkeit Kontroversen um Grass ausgetragen wurden, ging es eben um dessen Polenbild [...]“.³⁶ Man kann Fac wohl zustimmen, denn seine Worte treffen weitgehend für die polnische Rezeption der *Blechtrommel* zu. Grass' Kritiker äußerten aber zum Teil ähnliche Bedenken, die nach dem Erscheinen des Romans auch in Deutschland laut wurden, wie die Vorwürfe der Blasphemie oder des Nihilismus. Die Abrechnung des Autors mit der jüngsten deutschen Geschichte und die gesellschaftliche Kritik wurden von der polnischen Literaturkritik eher wenig beachtet, dafür aber wurden diese Aspekte in den literaturwissenschaftlichen Abhandlungen dann desto intensiver erörtert.

Literatur

- Błaut, S., „Polak tłumaczy Grassa“ [Ein Pole übersetzt Grass] in M. Janion (Hg.), *Günter Grass i polski Pan Kichot* (Gdańsk, 1999), 219–223.
- Bratny, R., „Powitać piękną książkę“ [Wollen wir das schöne Buch begrüßen], in *Polityka*, July 17, 1971, 8.
- Dobraczyński, J., „Obsesyjny infantyizm“ [Obsessiver Infantilismus], in *Kierunki*, September 8, 1963, 2.

35 Mirosław Chojecki an Grass, 4.10.1979, (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 9904.5.

36 Bolesław Fac, [Masch.], (AdK), Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 11123.

- Grass, G., „Dalekosieżna pieśń wyśpiewana ze szczytu wieży“ [Fernwirkender Gesang vom Stockturm aus gesungen. Übersetzt von Teresa Jętkiewicz], in *Polityka*, 51/52 (1958), 9.
- Grass, G., „Szeroka spódnicą“ [Der weite Rock. Übersetzt von Teresa Jętkiewicz], in *Nowa Kultura*, 28 (1959), 4–5.
- Grass, G., „Trybuna“ [Die Tribüne. Übersetzt von Teresa Jętkiewicz], in *Nowa Kultura*, 19 (1960), 5–6.
- Grass, G., (1962a) „Pocztą Polska“ [Die polnische Post. Übersetzt von Bolesław Fac], in *Pomorze*, 18 (1962), 3–4.
- Grass, G., (1962b) „Pocztą Polska“ [Die polnische Post. Übersetzt von Z.H.], in *Kultura. Szkice. Opowiadania. Sprawozdania* 4 (1962), 43–56.
- Grass, G., „Zasnęłam pod czterema spódnicami“ [Ich schlief unter den vier Röcken ein], in *Literatura na świecie*, (1976), 3, 5–116.
- Grass, G., *Blaszany bębenek* ([Warszawa], 1979).
- Grass, G., *Blaszany bębenek* (Warszawa, 1983).
- Grass, G. *Die Blechtrommel* (Göttingen, 1987 [1959]).
- Hertz, P., „Rozważania o stanie i potrzebie tłumaczeń“, in *Literatura na świecie*, (1973), 12, 249–257.
- Jaroszewski, M., „Der polnische Streit um Günter Grass' *Blechtrommel*“, in *Studia Germanica Gedanensia*, 10 (2002), 81–92.
- Jeleński, K., „Bęben' między Polską a Niemcami“ [Die ‚Trommel‘ zwischen Polen und Deutschland], in *Kultura. Szkice. Opowiadania. Sprawozdania*, 1–2 (1962), 215–222.
- Karaś, D., M. Wąs, in Zusammenarbeit mit I. Jopkiewicz, „Czy bohaterowie grywają w karty?“ [Spielen die Helden Karten?], in *Gazeta Wyborcza. Śledź te strony. Trójmiasto*, December 11 2009, 14.
- Koprowski, J., „Grass czy Graszewski“, in *Tygodnik Kulturalny* (1963), 47, 3, 6.
- Koprowski, J., „Grass i polityka“ [Grass und die Politik], in *Literatura na świecie*, (1971), 12, 323–326.
- Krauss, E., *Roman Ingardens ‚Schematisierte Ansichten‘ und das Problem der Übersetzung: Die Blechtrommel von Günter Grass auf Polnisch* (Berlin, 2011).
- Misiorny, M., „Szeroki wybór i kodeks wymagań“ [Breite Auswahl und Moralkodex], in *Trybuna Ludu*, December 29, 1977, 5.
- Misiorny, M., „Pan K. uderza w bębenek“ [Herr K. rührt die Trommel], in *Trybuna Ludu*, January 15, 1984, 4.
- N.N., „Marzenia są ciekawsze. Film o niezrealizowanych projektach Andrzeja Wajdy“ [Die Träume sind interessanter. Ein Film über die nicht verwirklichten Projekte von Andrzej Wajda], in *Kino*, 99 (1999), 25–29.
- Ossowski, M., „Günter Grass i Andrzej Wajda. Wokół filmów, które nie powstały“ [Günter Grass und Andrzej Wajda. Zu den Filmen, die nicht entstanden sind], in

- G. Jaśkiewicz/J. Wolski (Hg.), *Literatura lekturą i doświadczeniem próbowana czyli Zbigniewa Światłowskiego germanistyka prometejska* (Rzeszów, 2013), 201–214.
- Zielińska, M., „W ślimaczym tempie ... Uwarunkowania polskiej recepcji literatury niemieckiej na przykładzie debat wokół twórczości Günтера Grassa w wybranych czasopismach literackich i społeczno-kulturalnych (1961–1981)“ [Im Schnecken-tempo ... Die Bedingungen der polnischen Rezeption von der deutschen Literatur am Beispiel der Debatte um das Werk von Günter Grass in ausgewählten literarischen und gesellschaftlich-kulturellen Zeitschriften (1961–1981)], in A. Zawiszewska/A. Borkowska (Hg.), *Nie tylko Zachód. Recepcja literatur obcych w czasopismach polskich XX wieku* (Łask, 2006), 61–78, 62–63.
- Zwarra, B., *Gdańsk 1939. Wspomnienia Polaków – Gdańszczan* [Danzig 1939. Erinnerungen der Danziger Polen]. Ausgewählt und eingeleitet v. B. Zwarra (Gdańsk, 1984).
- Żukrowski, W., „Bełtanie w głowie“ [Quirlen im Kopf], in *Kultura*, October 6, 1963, 12.
- Żyliński, L., „Die Eigenart der polnischen Rezeption von Günter Grass“, in *Oldenburger Universitätsreden. Vorträge. Ansprachen. Aufsätze* (Oldenburg, 2009).

Die Blechtrommel und die italienische Kulturszene Anfang der Sechziger Jahre

Eva Banchelli

Abstract

This contribution discusses the historical and cultural context in which the first Italian translation of *Die Blechtrommel* was published (1962). The relatively late date of publication was due to the political and religious conservatism of the country. Even the left wing cultural scene was marked by a certain dogmatic conformism. This explains the scruples with which Italian publishers read and then rejected *Die Blechtrommel*. The literary climate only began to change in the beginning of the 1960s with the appearance of journals like *Il Verri*. The aesthetic programme of the authors and critics who now started to publish had strongly resonated with the transition that was going on in Germany in the same period. The innovations soon had strong repercussions in the publishing sector, especially with regard to the import of foreign works. The change in fortunes for Grass's novel came when the Feltrinelli publishing house, founded in Milan in 1955, started to take a serious interest in new experimental German literature. This was largely thanks to the enthusiasm and commitment of the young editor Enrico Filippini. The Italian translation finally appeared in the renowned series „I narratori“, which also included other esteemed names from contemporary literature. The novel was presented to the public as a radical representative of experimental iconoclastic literature, an image that was confirmed in the controversial critical reception accorded to the novel.

•••

In den Sechziger Jahren war die Frage:
„Was halten Sie von Grass?“ so häufig,
dass sie im Deutschen der von
„Aimez-vous Brahms?“ gleichkam.¹

••
•

¹ Sorge (2003).

Die italienische Übersetzung von *Die Blechtrommel*² erschien im Oktober 1962 in Italien nach Überwindung einer Woge des Misstrauens und der Verrisse seitens der Verlage. Das im Vergleich zur deutschen Originalausgabe von 1959 und den wichtigsten Sprachen im Westen (französische Übersetzung 1960; englische Übersetzung 1961) verspätete Erscheinungsdatum war nur am Rande durch die Problematik bedingt, einen für diese schwierige Aufgabe geeigneten Übersetzer ausfindig zu machen. In Wirklichkeit stellte vor allem das politische und kulturelle Klima gegen Ende der 50er Jahre ein Hindernis für die Bereitschaft zur Rezeption und Verbreitung des Romans von Grass dar.

Das Land durchlebte damals eine Phase der tiefgreifenden Umwandlung und Neuorientierung, geprägt von einschneidenden Veränderungen, aber auch von einem starken Ungleichgewicht und von einer Kontinuität in Bezug auf die Vergangenheit. Erst ab dem Sommer 1960 begann man mit der Amtsübernahme der neuen Regierung unter dem Vorsitz von Amintore Fanfani und mit einer ersten Öffnung gegenüber der sozialistischen Partei allmählich aus der Nachkriegszeit mit ihrem kompakten klerikalen Moderatismus herauszufinden, welcher während der kurzen christdemokratischen Regierung unter Fernando Tambroni (von März bis Juli 1960) einen extremen Ausbruch von Autorität und Repression erfahren hatte. Die politische Wende hin zu einer Mitte-Links-Koalition, die mit der Bejahung des Neo-Kapitalismus und der Verbreitung eines Wirtschaftswunders einherging, wurde durch den Einfluss der kirchlichen Macht des Vatikans beeinträchtigt, der, ungeachtet der von Papst Roncalli unternommenen Bemühungen hinsichtlich einer Erneuerung (ab 1959), weiterhin beträchtlichen Einfluss auf die gemeinsamen Moralvorstellungen und die kulturelle Ausrichtung der breiten Öffentlichkeit nahm. Unverändert blieb beispielsweise die Unnachgiebigkeit der Kirche angesichts der heiligen Unantastbarkeit des ehelichen Bundes, und die 1949 vom Heiligen Stuhl beschlossene Exkommunikation derer, die sich zur kommunistischen Lehre bekannten, sie verteidigten und propagierten, wurde aufrechterhalten.

Das allgemeine Klima wurde folglich vom ständigen Kompromiss zwischen laizistischen und fortschrittlichen Ansprüchen und einem alten, eingesessenen und mächtigen Konservatismus katholischer Prägung beeinflusst. Obgleich Artikel 21 der Verfassung die Freiheit der Presse und jeglicher anderer Ausdrucksformen gewährte, nahm es nicht Wunder, dass ein Gesetz zur Anwendung kam, das am 31. Mai 1946 vom damaligen christdemokratischen Premierminister De Gasperi und dem kommunistischen Justizminister

2 Günter Grass, *Il tamburo di latta*. Übersetzt von Alfredo Fölkel und Lia Secci (Milano: Feltrinelli, I narratori, 1962).

Palmiro Togliatti unterzeichnet wurde und die Beschlagnahmung von als obszön geltenden oder gegen die allgemeine Sittlichkeit verstoßenden Publikationen vorsah. Gegen Ende der 50er Jahre schnellten die Fälle von Beschlagnahmungen in der Publizistik und Literatur, die man der Verletzung des Schamgefühls und Beleidigung der Religion bezichtigte, geradezu in die Höhe.³

Ein Roman, wie der von Grass, der auch in der konservativen BRD Adenauers wohlbekannte Skandale heraufbeschworen hatte, war also in Italien in erster Linie einem hohen Risiko der Zensur und den moralischen Bedenken selbst angesehener und aufgeklärter Verlage ausgesetzt. Dies war nämlich der Fall beim ersten Verleger, der sich an der *Blechtrommel* versuchte, dem Mailänder Valentino Bompiani. Durch eine italienische Rezension mit der Unterschrift eines Paolo Milano in der Wochenzeitschrift *L'Espresso* auf den Erstling von Grass aufmerksam geworden,⁴ erwarb dieser sofort die Rechte am Roman. Jedoch verzichtete er im Mai 1962 mit bereits 5000 gedruckten Exemplaren darauf, das Buch auf den Markt zu bringen und ließ es einstampfen, nachdem er mit einiger Verzögerung die Übersetzung gelesen hatte.

Wie aus den Erinnerungen von Enrico Filippini hervorgeht – auf den nachfolgend noch eingegangen wird – nahm Bompiani, ein intelligenter und kosmopolitischer Mensch, allerdings ein Gegner jeglicher Art der literarischen Provokation, Anstoß „vor allem [an] der Szene, in der der Zwerg Matzerath entschlossen seine Zähne im Schamhaar eines Kindermädchens versenkt“.⁵ In jüngst erschienenen Forschungen⁶ wird indessen behauptet, vor allem die blasphemischen Stellen im Roman, insbesondere im Kapitel „Kein Wunder“, hätten Bompiani zu dieser Reaktion veranlasst, der schließlich auch nach Anhörung seiner engsten Mitarbeiter sämtliche Rechte und die Übersetzung an Feltrinelli abgetreten habe.

Um den darauf folgenden holprigen Weg des Romans in Italien bis zu seinem glücklichen Ende, der Publikation, nachvollziehen zu können, sei nun der Blick auf die linke Kulturszene gerichtet, die wiederum von starken Spannungen und miteinander kontrastierenden Strömungen geprägt war. Nach Chruschtschows Enthüllungen über Stalins Verbrechen und die Geschehnisse in Ungarn war die solide politische und kulturelle Hegemonie der PCI zerbrochen. Viele,

3 Vgl. Armano (2013).

4 Milano (1960) stellte den Roman als ein Novum in der deutschen Literatur vor und bemerkte, dass Grass trotz der offenkundigen Schwächen und Exzesse seines Textes der Meister einer zügellosen Fabulierlust gewesen sei.

5 Filippini (1978). Übersetzungen der italienischen Zitate von E. B.

6 Di Stefano (2007); Ferretti (2012) 117–118.

vor allem aus den Reihen der Intellektuellen, lehnten deren Treue zur UdSSR und den ideologischen Dogmatismus ab. Am 29. Oktober 1956 wurde das *Manifesto dei 101* veröffentlicht, worin aus der kommunistischen Intelligenza Italiens hervorstechende Persönlichkeiten ebenfalls ganz offen gegen die Mauer der Orthodoxie in ihrer Partei ankämpften. Ein Jahr später, nachdem der achte Kongress der PCI die Hoffnungen auf eine Wende der Erneuerung enttäuscht hatte, trat der Schriftsteller Italo Calvino mit einem offenen Brief an die Tageszeitung *L'Unità* aus der Partei aus. Calvino ist besonders in dem hier geschilderten Zusammenhang interessant, denn er war schon lange eine herausragende Persönlichkeit beim Verlagshaus Einaudi, welches sich, wie wir sehen werden, kurz darauf seinerseits mit der Entscheidung für oder gegen eine Veröffentlichung *Der Blechtrommel* auseinandersetzte. Der als sehr junger Partisan der kommunistischen Partei beigetretene Schriftsteller begründete seinen Austritt nicht nur im Namen eines politischen Dissenses, sondern auch damit, dass er die in der kulturellen und ästhetischen Ausrichtung der Partei wahrgenommenen Verschllossenheit nicht ertragen könne:

Ich habe nie gedacht (auch nicht im anfänglichen Eifer des Neulings), dass die Literatur jene traurige Angelegenheit sei, die viele in der Partei predigen, und gerade die Armseligkeit der offiziellen Literatur des Kommunismus diene mir bei dem Versuch meine schriftstellerische Arbeit unter das Zeichen schöpferischen Glücks zu stellen als Ansporn.⁷

Bei seiner Gegenüberstellung von traurigem Konformismus und schöpferischer Kreativität brachte Calvino ein Unbehagen mit unterschiedlichen Auswirkungen auf das literarische Feld zum Ausdruck, das im ersten Jahrzehnt der Nachkriegszeit vom Paradigma des Neo-Realismus beherrscht war. Als Autor von *I sentieri dei nidi di ragno* (*Wo Spinnen ihre Nester bauen*, 1947), einem der repräsentativsten Romane dieser literarischen Strömung, bekam Calvino nunmehr, wie auch viele seiner Kollegen, deren formale wie inhaltliche Grenzen zu spüren.

Die neo-realistische Ästhetik – mit ihrem moralistischen Populismus, ihrer ideologischen Reduzierung der Komplexität der Wirklichkeit und ihren tapferen Plädoyers für das literarische Engagement – blieb dennoch eines der unangetasteten Dogmen der italienischen linken Kultur. Diese war Lukacs' Konzept der Widerspiegelung und dem von Sartre und Brecht propagierten Modell des Intellektuellen stark verhaftet.

⁷ Calvino (1957).

Nachdem sich der ideale Antrieb des Widerstandes und der Hoffnung auf eine radikale Veränderung der politischen Realität des Landes erschöpft hatte, brachte dagegen nun eine Gruppe zahlreicher Intellektueller und Künstler die eigene Unzufriedenheit mit Entscheidungen auf dem Gebiet der Erzählliteratur und Sprache zum Ausdruck, die ihnen angesichts der schwierigen Zeit und der Bedrohungen seitens des sich ausbreitenden Konformismus unangemessen schienen.⁸ Eines ihrer wichtigsten Sprachrohre war die 1956 gegründete Zeitschrift *Il Verri*, unter der Leitung des bekannten Luciano Anceschi, Professor der Ästhetik an der Universität Bologna. Die Personen im Umfeld dieser Zeitschrift – Renato Barilli und Angelo Guglielmi, Elio Pagliarani und Nanni Balestrini, um nur einige zu nennen – verstanden sich als ‚Neuavantgardisten‘ und sollten kurz danach die *Gruppe 63* bilden, die sich ganz offen als Schriftsteller- und Kritikerverband am Modell der *Gruppe 47* jenseits der Alpen orientierte. Allerdings hatte diese neue ästhetische Richtung viele Berührungspunkte mit der Veränderung, die auch die deutsche Literatur in derselben Zeit erfuhr; ein Anzeichen für ein gesellschaftspolitisches Klima, das wiederum nicht wenige Gemeinsamkeiten mit dem in Italien hatte. Es soll genügen, auf die Bedeutung des ‚mythischen‘ Jahres 1959 einzugehen, in dessen Zusammenhang neueste Studien auf „die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik“ verweisen.⁹ In diesem Jahr hatten bekanntlich die Vertreter einer neuen Schriftstellergeneration ihren triumphalen Auftritt. Nicht nur die immer wieder erwähnten Autoren wie Martin Walser, Uwe Johnson und Grass selbst veröffentlichten ihre revolutionären Romane, sondern auch Hans Magnus Enzensberger begann seine Karriere als Literaturkritiker, und der Älteste, Günther Eich, hielt anlässlich der Büchner Preisverleihung eine Rede zur poetischen Sprache, „als Gegnerschaft und Widerstand“¹⁰, die Geschichte machen sollte.¹¹

Selbstverständlich betrachteten die Neuavantgardisten die deutschen Kollegen mit großem Interesse, sobald sie damit beschäftigt waren, das Blatt in der italienischen Erzählliteratur zu wenden. Die Offensive gegen die verschiedenen Ausprägungen des vorherrschenden Realismus ging von Zeitschriften wie *Il Verri*, *Quindici*, *Malebolge* aus, mittels einer hervorragenden Gruppe von Literaturkritikern, denen Autoren wie Pratolini, Cassola, Bassani, selbst Pasolini mit *Ragazzi di vita* wie naturalistische Epigonen und konventionelle Diener des Gemeinnsinns im Namen eines moralistischen und kurzfristigen

8 Vgl. *Il Verri*, 1, 1960 [Sonderheft: *La nuova narrativa italiana fra il 1945 e il 1960*].

9 Albrecht (2000).

10 Abgedruckt in *Büchner-Preis-Reden 1951–1971* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1972), 86.

11 Berbig (2008); Häntzschel (2009).

Engagements vorkamen.¹² Im In- und Ausland gaben nun andere Modelle den Ton an: die klassische Moderne von Svevo, Joyce, Proust, Kafka, Döblin, Woolf, und unter den zeitgenössischen Werken vor allem der *Nouveau Roman* in Frankreich und in Italien der Meister Carlo Emilio Gadda, der durch die sprachliche Spannung einer ideologiefreudlichen Realitätsnähe die höchste Intensität zum Ausdruck zu bringen vermochte.¹³

Die neuen Talente, die uns hier mit Einschränkung auf den Bereich der Erzählliteratur am meisten interessieren, heißen Alberto Arbasino, Edoardo Sanguineti und Giorgio Manganelli: Deren Verdienst – wie beispielsweise der Literaturkritiker Angelo Guglielmi 1959 bemerkt – habe darin bestanden, „an und für sich ohne Hintergedanken auf eine gepflegte oder irgendeine andere Art und Weise zu erzählen“,¹⁴ unter völliger Entzauberung angesichts der Faszination der Wirklichkeit, „an deren Schwere und Stumpfsinnigkeit viele Talente zerbrochen sind, die das Unrecht begangen hatten, sich ihr seit der Nachkriegszeit bis heute ausgesetzt zu haben“.¹⁵ Die Aufmerksamkeit verlagert sich von den Inhalten und dem Tatsachenmaterial, auf denen das Erzählen basiert, und von der zu vermittelnden moralischen oder ideologischen Botschaft auf die Erforschung der Sprache und das Experimentieren mit neuen Erzähltechniken. Um wahrhaft kritisch und realistisch sein zu können – so resümiert später Edoardo Sanguineti recht eindrucksvoll – muss die Kunst mit aller Entschlossenheit die Grenzen der bürgerlichen Normalität überschreiten, und zwar ihre ideologischen und sprachlichen Normen.¹⁶

Die sich in der italienischen Gesellschaft in den Jahren des Wirtschaftswunders vollziehenden Veränderungen brachten auch die Frage nach einer neuen Kultur und eine Geschmacksveränderung beim Publikum und der Literaturkritik mit sich. Gerade auf dieser Ebene konnte in jenem Moment eine Begegnung mit den innovativen deutschen Autoren stattfinden, die Ende der 50er Jahre wiederum auf unterschiedliche Weise mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten experimentierten, nachdem die innovativen Ressourcen des von der *Gruppe 47* in der ersten Nachkriegszeit propagierten Realismus erschöpft waren.¹⁷ Und *Die Blechtrommel* spielt mit der Radikalität ihrer ikono-

12 Guglielmi (1960).

13 Guglielmi (1958).

14 Guglielmi (1959).

15 Guglielmi (1959) 153.

16 Barilli (1976) 273.

17 Banchelli (2013) 553–561.

klastischen Satire, mit ihrer „wilde[n] Energie des Ausdrucks“¹⁸ bekanntlich eine wesentliche Rolle bei diesem Umwandlungsprozess.

Diese grob skizzierten Entwicklungstendenzen im Bereich der Literatur hatten auch erhebliche Auswirkungen auf den Kultursektor und die italienische Verlagsgeschichte, insbesondere was die Einfuhr ausländischer Literaturen angeht. Auch hier lässt sich ein interessanter Paradigmenwechsel feststellen, der die Rezeption der deutschen Literatur beträchtlich beeinflussen sollte.¹⁹ Diese wurde bis dahin in erster Linie von den beiden wichtigsten Verlagshäusern des Landes vertrieben: von Mondadori mit Sitz in Mailand und Einaudi mit Sitz in Turin.²⁰ Ersteres führte große Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts in seinem Katalog, wie Thomas Mann, Hermann Hesse, Franz Kafka, Erich Maria Remarque und unter den zeitgenössischen Heinrich Böll, Luise Rinser und Alfred Andersch. Beraterin für den deutschen Sprachbereich war Lavinia Mazzucchetti, (1889–1965), der seit den 30er Jahren in der italienischen Verlagslandschaft die nachhaltigste Aktivität der Kulturmediation mit Deutschland zu verdanken ist. Als persönliche Freundin von Thomas Mann war sie, wie aus den obengenannten Entscheidungen hervorgeht, eine überzeugte Verfechterin der klassischen Moderne und des ‚kritischen Realismus‘ im Sinne von Lukács.

Auch Einaudi, der in jenen Jahren alle großen Autoren des italienischen Neo-Realismus unter der Leitung des hervorragenden Germanisten marxistischer Prägung Cesare Cases (1920–2005)²¹, herausbrachte, förderte die große Tradition des bürgerlichen Realismus und die engagierte Literatur, wobei er indes gegenüber dem Experimentalismus der Avantgarden äußerste Vorsicht an den Tag legte. Cases brachte die literaturkritischen Schriften von Lukacs nach Italien und ließ nicht ohne gewisse Bedenken Brecht und mit großer Begeisterung Heinrich Mann, Hermann Broch und Robert Musil, Anna Seghers und Stefan Heym übersetzen.²²

Dem Verlag Mondadori, wie auch Einaudi, war das Aufsehen, das *Die Blechtrommel* 1958 durch die Auszeichnung der *Gruppe 47* und 1959 auf der Frankfurter Buchmesse erregt hatte, gewiss nicht entgangen. Die von beiden Verlagshäusern verfolgte moderate kulturelle Ausrichtung machte sie dennoch

18 Kaiser (1958).

19 Sisto (2006) 35–58. An Michele Sisto, dem Autor von grundlegenden Studien zur Rezeption der deutschen Literatur in Italien, geht mein Dank für die freundliche und großzügige Unterstützung. Ohne seine Hilfe wäre diese Forschungsarbeit infolge der derzeitigen Unzugänglichkeit der Verlagsarchive von Feltrinelli erheblich erschwert worden.

20 Ferretti (2004).

21 Cases (2013).

22 Magris (2009).

unempfänglich für das Verständnis und die Wertschätzung der Provokation des jungen Grass. Verschafft man sich einen Überblick über die zahlreichen Ansichten der damaligen Verlagshäuser, so gelangt man zu dem weitverbreiteten Eindruck, der Roman habe die Mehrheit der Redakteure und Berater, die dessen Botschaft für befremdlich oder schwer zu entziffern hielten, insofern verwirrt, als diese den durch den Autor verkörperten Generationsbruch noch verschärfe. Lavinia Mazzucchettis Urteil ist in diesem Zusammenhang wohl der deutlichste Beitrag, der dem Mailänder Verlag eine Lesart in drastischem Stil nahelegte

Leider habe ich (wer wird uns je dafür entschädigen, wenn unser Gehirn nach so vieler derartiger uns aufgezwungener Lektüre Schaden nimmt ... ?) nicht alles, wohl aber einen Großteil dieses preisgekrönten Meisterwerkes des jungen Debutanten gelesen. Mir scheint, dass ich nichts aufs Spiel setze, wenn ich Mondadori von jeglicher Absicht des Erwerbs abrate. Sollte das Buch, dessen Intelligenz ich abstreite, in Zukunft dennoch groß heraus kommen, umso schlimmer. Es wird nie ein Kassenschlager werden. Es ist langweilig, ekelerregend superdeutsch, barock, überflüssig[...] Natürlich lässt das Buch auf eine gewisse Begabung schließen, eine besondere Gabe, Seiten hervorzubringen, so wie Wasser aus dem Wasserhahn läuft, um durch abgekartete Selbstanalysen und Symbolkraft die ganze Kloake jeweils mit dem entsprechenden Unterbewusstsein zu verwässern. Aber nun jagt ihn zum Teufel und lässt uns nicht verzweifeln, wenn ein anderer Verleger mit weniger prähistorischen Beratern als ich es bin, anbeißt und die fast 700 Seiten dieses Romans übersetzen lässt und und druckt.²³

Auch das Urteil des Autors Elio Vittorini, eines weiteren einflussreichen Unternehmensberaters von Mondadori, war voller Bedenken und befürwortete ohne lange zu überlegen den Verriss: „Ein nur halb gelungener Versuch[...] Auf jeden Fall ein überzogenes Gemisch. Deshalb können wir das Buch *ruhig von unserer Liste streichen*“.²⁴

Erst später wird er, infolge seines Beitrags zur internationalen Formentor Preisverleihung 1962 – obwohl er dem etwas schwierigeren Uwe Johnson den

23 Sisto (2009) 17. Sisto unterstreicht auch eine andere von Bruno Maffi für Mondadori geäußerte Meinung, der sich nicht imstande fühlt den verborgenen Sinn hinter der „eher mechanischen und gemeinen als tiefgründigen Phantasie“ des Protagonisten von Grass' Roman zu verstehen.

24 Sisto (2009), 18. Hervorhebung Calvinos.

Vorzug gibt – Grass mit seiner Fabulierlust als eine Art Chagall der Literatur schätzen lernen, und zwar „einen Chagall, der sowohl aus der Geschichte als auch der Politik die Elemente entnimmt, aus denen sich seine Fabel zusammensetzt.“²⁵

Bei Einaudi – einem Verlag, der bereits vor allem in seinen Essayreihen etwas sensibler auf die neuen Kulturfermente reagiert – brachte auch Cesare Cases mit Verdruss eine ablehnende Haltung zum Ausdruck, die mit der Zeit zu einer zur Schau gestellten Idiosynkrasie gegenüber Grass wurde. Dieser Autor sei seiner Meinung nach ein Anzeichen für eine der unseligen Tendenzen in der zeitgenössischen Literatur, und zwar „unnützlich und unlesbar zu sein, jedoch fähig viel Sand in die Augen zu streuen“.²⁶ Offensichtlich ist das, was bei der *Blechtrommel* auf Ablehnung stößt, gerade ihre unabänderliche Rätselhaftigkeit und Zweideutigkeit, was indessen für die Neuvantgardisten eben das Wesen der Literatur an sich ausmacht: „Ein literarischer Text ist – so behauptet beispielsweise Edoardo Sanguineti – ein Text, der sich in Form eines Enigmas darstellt. Wo Poesie ist, da ist immer auch ein Rätsel“.²⁷

Die Wende für Grass' Roman erfolgte, als in diesem eher konservativen Szenarium, das im Grunde nicht auf angemessene Art und Weise auf die neuen Herausforderungen des kulturellen Marktes zu reagieren vermochte, der junge Verleger Giangiacomo Feltrinelli (1926–1972) auftauchte, der 1955 in Mailand das gleichnamige Verlagshaus gegründet hatte.²⁸ Als Sohn einer sehr wohlhabenden Unternehmerfamilie hatte er eine ‚zornige‘ Jugend hinter sich, in der er gegen den Strom geschwommen war: mit unregelmäßigem und abgebrochenem Studium trat er aktiv der PCI bei und war im Verlagswesen der Partei tätig, aus der er 1956 austrat. Mit seinem dank des Familienvermögens auf finanzieller Ebene relativ selbstständigen Verlagshaus wollte er eine offene und vorurteilsfreie Richtung verfolgen, unter Verbindung von unternehmerischem Elan, politischem Aktivismus im Zeichen des Antifaschismus und Marxismus und der Suche nach in jeder Hinsicht Neuem. Sein Einsatz bestand darin, Italien vom Provinzialismus zu befreien und die von den zwanzig Jahren der Diktatur hinterlassenen kulturellen Lücken wieder aufzufüllen. „Der Stand der Kultur unseres Landes – so steht es im Programm des Verlagshauses für

25 Vittorini (1962) 4–6.

26 Cases (2013), LIII. Die Position von Cases verhinderte dennoch nicht, dass Grass Anfang der 70er Jahre Feltrinelli verließ und alle seine Werke bis heute bei Einaudi publiziert hat. Dieser Abschnitt verweist deutlich darauf, dass Grass das Umfeld der experimentellen Avantgarde verlässt und seinen Einzug unter die Klassiker der Gegenwartsliteratur begehrt.

27 Sanguineti (1987) 210.

28 Cesana (2010).

die Jahre 1955–1965 – wird auch und in großem Ausmaß davon abhängen, was die Italiener im Bereich der Gebrauchsliteratur gelesen haben werden.²⁹ Mit der Entdeckung und Veröffentlichung zweier unbekannter und umstrittener Meisterwerke konnte sich der neue Verlag sensationell vor der öffentlichen Meinung behaupten: Boris Pasternaks *Doktor Schiwago* von 1957 und 1958 Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Der Leopard*. Im Jahr 1958 besiegelte Feltrinellis Eheschließung mit der deutschen Fotografin Inge Schöntal ein privilegiertes Verhältnis zu Deutschland. Dabei war sein erklärtes Vorbild der geniale Kurt Wolf, „der finanziell viele Verlagshäuser ruiniert hat, wobei er kulturell immer Recht behalten sollte“.³⁰

Die moderne deutsche Literatur sollte später bei seinen verlegerischen Entscheidungen eine erstrangige Position einnehmen, als 1960 der 28-Jährige Enrico Fillippini (1932–1988) Redakteur für die ausländische Literatur wurde.³¹ In der Schweiz geboren und in Mailand mit einem Philosophiestudium zum eigenständigen Schriftsteller ausgebildet, frequentiert er den Kreis der Neuvantgardisten und wird später zu einem der Mitbegründer der *Gruppe 63*.

Er nimmt an einigen Versammlungen der *Gruppe 47* teil, mit einem Augenmerk auf all dem Neuen, was sich in der Kulturszene jenseits der Alpen abspielt, insbesondere auf die Autoren, die wie er der jungen Generation der ‚Skeptiker‘ (Helmut Schelsky) der Jahrgänge Ende der 20er Jahre angehören. Diese Generation wird zum Wortführer für ein politisches und ästhetisches Missbehagen gegenüber den herrschenden Verhältnissen. Über Filippini entscheidet sich der Verlag Feltrinelli mit Entschlossenheit und ungeachtet aller Risiken für die Publikation von damals in Italien völlig unbekanntem Vertretern der nonkonformistischen Literatur wie Uwe Johnson, Hans Magnus Enzensberger, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Ingeborg Bachmann und Rolf Hochhuth. Das Schaustück aus dieser Reihe war 1962 eine Anthologie mit dem programmatischen Titel *Il dissenso: 19 nuovi scrittori tedeschi* [“Der Dissens: 19 neue deutsche Schriftsteller“], mit Hans Bender als Herausgeber. Außerdem übersetzte Filippini selbst mit brennender Leidenschaft die ausgewählten Texte und infolge der Dringlichkeit der Veröffentlichung nicht selten ohne eine gewisse Stringenz im Ausdruck in der italienischen Version.

Grass fand vollkommenen Eingang in die Interessenssphäre dieses neugierigen Redakteurs. Ihn verband eine ganz besondere Freundschaft und harmonische Übereinstimmung mit dem Lübecker Schriftsteller. Damals hatte das Verlagshaus Bompiani, wie bereits erwähnt, die Rechte für *Die*

29 Feltrinelli (1965), XI.

30 Feltrinelli (1999) 117–145.

31 Sisto (2009).

Blechtrummel bereits erworben. Aber Filippini ließ sich ein Jahr später *Katz und Maus* nicht entgehen, wovon er selbst die italienische Version lieferte. Als Bompiani somit nach einigen Monaten Feltrinelli die Möglichkeit bot, das ‚aufsehenerregende‘ Werk *Tamburo di latta* zu übernehmen, nahm Filippini begeistert die Gelegenheit wahr, dem Publikum selbstverständlich zuerst den Roman und 1964 die Novelle *Gatto e topo* [*Katz und Maus*], den zweiten Teil der *Danziger Trilogie*, vorzustellen.³²

Der Vermarktung des Romans ging eine wohldurchdachte Werbekampagne voraus. Der Zeitschrift *Il Verri* – dem, wie bereits erwähnt, maßgeblichsten Presseorgan der Neuavantgardisten – wurde der Vorabdruck des Kapitels *Glaube, Hoffnung, Liebe* anvertraut, eine Entscheidung, die unmittelbar auf das Thema setzte, das, aktueller denn je, auch in Italien eine Debatte über die unbewältigte Vergangenheit ausgelöst hatte. Die Einleitung des Textes enthielt eine kritische Anmerkung des Germanisten Giuliano Baioni, welcher trotz einiger Vorbehalte aufgrund des exzessiven Antikonformismus von Grass, *Il tamburo di latta* als eine neue Etappe in der Geschichte des Entwicklungsromans beschrieb:

Aber sein Held, der ein unverwechselbares Einzelwesen sein will und gleichzeitig auch ein idealer Vertreter seiner Zeit, kann nur der unvoreingenommene Chronist einer deformierten und monströsen Epoche sein, insofern er sich selbst als eine missgestaltete und monströse Kreatur erweist. [...] Deutschland, das bis heute noch nicht sein Drama aufzuschreiben vermocht hat, liefert uns davon momentan nur eine Parodie, und zwar eine Parodie um die schrecklichste aller Wahrheiten über sämtliche Werte und Erscheinungsformen der deutschen Gesellschaft auszusprechen.³³

Der Roman kam schließlich in der namhaften Reihe *I narratori* heraus, dort, wo auch die großen Namen der zeitgenössischen Literatur erscheinen, wie Lawrence Durrell, Malcom Lowry, Yukio Mishima, Henry Miller, und unter den italienischen Autoren Arbasino mit *Fratelli d'Italia* (1960), einem vorher bereits bei Feltrinelli selbst infolge von Giorgio Bassanis Beurteilung, durchgefallenen Roman. Dabei handelt es sich, wie man sehen wird, meistens um Schriftsteller, die mit Grass eine umstrittene und oft anstoßerregende Rezension teilen.

32 Der dritte Teil *Hundejahre* (*Anni di cani*) erschien in derselben Reihe im Jahr 1966. Filippini zeichnete ebenfalls die Übersetzung.

33 *Il Verri* VII (1962): 60.

Il tamburo di latta wurde als ein mit einem reichen Peritext (Schutzumschlag, Bauchbinde) ausgestatteter kartonierter Band präsentiert. Dies geschah aufgrund der Lancierung eines unbekanntes Autors, an den Feltrinellis Publikum, bestehend aus neugierigen und antikonformistischen Lesern, gewisse Erwartungen stellte. Auf dem eleganten roten Einband befand sich oben nur die eigenhändige Unterschrift von Günter Grass; auf dem Schutzumschlag auf dem Frontispiz war, in idealer Abstimmung von Autor und Text, unter dem Titel ein Schwarzweißfoto des Schriftstellers abgebildet. Mit angezündeter Zigarette im Mund, einer bürgerlichen Krawatte, die ironisch mit dem eher zerknitterten Hemd kontrastierte, und mit einem vagen, scheinbar gleichgültigen Lächeln auf den von dem damals bereits berühmten Schnurrbart eingerahmten Lippen, war Grass im Begriff, für die Fans der italienischen Neuvantgarde zu einer perfekten ausländischen Ikone zu werden.³⁴ Der hintere Klappentext enthielt dagegen ein umfangreiches Zitat aus der Rezension, die Hans Magnus Enzensberger 1959 in den *Frankfurter Heften* der *Blechtrommel* gewidmet hatte. Eine wegweisende und nahezu programmatische Entscheidung, denn sie verband die beiden radikalsten Exponenten der neuen deutschen Literatur miteinander und verwies zugleich auf deren Einklang mit dem ikonoklastischen Programm der experimentellen Richtung in Italien:

Die Blechtrommel kennt keine Tabus. Gewalttätig wirkt dieser Roman, weil er alles berührt, als wäre es antastbar. [...] Immer wieder tritt die Erzählung in jene verbotene Sphäre ein, wo sich Ekel und Sexualität, Tod und Blasphemie begegnen [...] Grass jagt nicht, wie Henry Miller, hinter dem Tabu her: er bemerkt es einfach nicht [...].³⁵

In Enzensbergers Worten verlagerte sich also der Akzent auf den blasphemischen und erotischen Charakter des Werkes, der auch durch die Bezugnahme auf Miller betont wurde, von dem Feltrinelli gerade im selben Jahr heimlich *Il Tropico del cancro* veröffentlicht hatte. Der Verleger beanspruchte und zelebrierte somit auch seine eigene Souveränität gegenüber religiösen oder moralischen Beeinflussungen unterschiedlicher Herkunft. Schließlich zielte die dieser Erstausgabe hinzugefügte Bauchbinde mit ihren sich wiederholenden Superlativen auf eine noch sensationellere und skandalösere Wirkung ab. Sie lautete wie folgt:

34 Interessant ist die Feststellung, dass auch Vertreter der italienischen Avantgarde ähnlich fotografisch portraitiert wurden. Zum Beispiel Edoardo Sanguineti mit Krawatte und stets mit einer Zigarette im Mund.

35 Enzensberger (1962).

Der Aufsehen erregendste Roman der jungen deutschen Literatur, ein absoluter Bestseller der Nachkriegszeit in Deutschland, der meistverkaufte ausländische Roman in Frankreich. **Il tamburo di latta von Günter Grass.** Der Nationalsozialismus aus der Perspektive eines erotomanen Zwerges.

Abgesehen von dieser perfekten Verpackung wurde das Erscheinen des Romans auch seitens einer mit der Verbreitung einhergehenden, weisen Verlagsregie unterstützt. Grass konnte sich als Persönlichkeit der Literaturszene dank zahlreicher Interviews in den bedeutenden Feuilletons und in den Massenmedien behaupten. Der Roman erzielte somit ungeachtet seiner proklamierten Komplexität einen großen Erfolg: die erste Taschenbuchausgabe, in der damals als Übersetzer nur der Name von Lia Secci angeführt wurde, erschien 1965 (Reihe ‚Gli Astri‘); worauf 1974 eine noch populärere Ausgabe (in der Reihe ‚Universale Economica‘) folgte, die, wie die vorhergehende, auf der Umschlagseite eine von Grass persönlich unterzeichnete Radierung zeigte, da er inzwischen der Öffentlichkeit auch als Künstler bekannt war.

Dieser glückliche Ausgang war eine Bestätigung dessen, was nicht selten bei umstrittenen Publikationen geschieht: oftmals zieht der Autor einen großen Nutzen daraus und wird vollends entschädigt, da er schließlich beim erbittertesten, bzw. motiviertesten Verleger in Hinblick auf sein Werk landet, der in der Lage ist, es in den für eine erfolgreiche Rezeption geeignetsten Umlauf zu bringen.³⁶

Dies wird auch in der Reaktion der Literaturkritik auf Grass' Roman bestätigt. Die Presse unterschiedlichster Couleur beschäftigte sich noch jahrelang nach seinem Erscheinen mit *Il Tamburo di latta*, sodass sich die vom Buch ausgelöste breite Debatte heute in ihren wesentlichen Zügen nachvollziehen lässt. Angesichts des Umfangs und der vom Roman repräsentierten Neuheit brauchten die italienischen Literaturkritiker dennoch Zeit zur Erstellung einer Interpretation des Textes, die die Hintergründe erläutern konnte, wie Luigi Baldacci, einer der scharfsinnigsten Rezensenten dieser Erstausgabe, mit viel Verstand bemerkte:

Wir haben es mit einem Werk zu tun, das gewissermaßen mehr oder weniger erst in einer nahen Zukunft ganz gelesen werden kann: ein Buch, über dessen Inhalt man Bericht erstatten kann und muss, wobei man vor sich selbst und anderen nicht verbergen sollte, dass viele seiner Aussagen

36 Ferretti (2004) 3–4.

nur zur Bestätigung dessen einleuchtend erscheinen, was die Gattung ‚Roman‘ von nun an bis in vielen Jahren sein wird.³⁷

Die ersten Reaktionen waren durchaus recht oberflächlich und unwissend bezüglich des historischen Kontextes, der Oskars Zorn auslöst. Nur wenige Tage nach der Erscheinung im Buchhandel beschäftigte sich Paolo Pavolini in der Turiner Tageszeitung *La Stampa* mit Grass im Rahmen einer umfassenden Analyse des ‚Wiedererwachens der Kultur in Deutschland‘. Darin kam der Danziger Schriftsteller neben Uwe Johnson und Erich Kuby als Vertreter eines verbreiteten Kulturpessimismus vor, der seinerseits in einem ironischen und entmystifizierenden politischen Indifferentismus seinen Ausdruck finde:

Wenn ihr heute in Deutschland in Frieden leben wollt – das wäre die Lehre des barocken, exzessiven Romans – dann haltet euch vom Erwachsenwerden fern, lasst euch für verrückt erklären, beschäftigt euch mit nichtigen und lauten Dingen, liebt euch in der Familie und missachtet die Welt um euch herum.³⁸

Das, was für Pavolini eine groteske, aber geniale Absage an jegliches Engagement in der Gegenwart war, erscheint Pietro Citati eine Woche später als übertriebene Überschwänglichkeit, hinter deren „spöttischem und respektlosem Blick“ sich nur ein vulgärer und törichter Nihilismus verberge. Die „wahre Muse“ des Romans sei das „Märchen: die sensationelle und überladene Erfindung, die die Dinge ständig mit einer Farbschicht ummantele“.³⁹ Der damals bereits einflussreiche, junge italienische Kritiker scheint sich somit bei seiner Argumentation auf das nunmehr berühmte Urteil von Reich-Ranicki anlässlich des Erscheinens der *Blechtrommel* in der BRD zu berufen.⁴⁰

Nach einigen Monaten verhärten sich um Grass und seinen Text zwei gegensätzliche Positionen der Literaturkritik, die größtenteils die bereits erwähnten kulturellen Formierungen des Landes widerspiegeln. Die konservativsten Rezensenten richten ihre Offensive gegen einen anmaßenden und künstlerisch gescheiterten Roman, dessen übertriebener Erfolg lediglich literarischen Modeerscheinungen und einfach dem Geschmack am Skandal zu verdanken sei. Aber – so zum Beispiel das moralistische Urteil des Journalisten Ernesto

37 Baldacci (1963).

38 Pavolini (1962).

39 Citati (1962).

40 „Nicht selten ist das Feuer dieser Prosa echt. Aber von dem Wasser ist allzu viel da – und wir haben es nicht immer mit sauberem Wasser zu tun.“ Reich-Ranicki (1960).

Travi – „jede Profanierung, selbst die schlimmste, selbst die absoluteste, endet schließlich notgedrungen mit dem Eingeständnis, dass man nicht ständig mit einem so bitteren Spiel leben kann [...] man kann nicht alles und alle unaufhörlich verspotten“.⁴¹

In dem drastischen Verriss wird das Buch von Grass mit den Werken der ‚verflixten‘ *beat generation* in Verbindung gebracht, oder mit Salingers jüngst erschienenen Werk *The Catcher in the Rye* und dessen ‚pseudopopulärer Idiotie‘. Der Danziger Schriftsteller wird zum Prototypen „der schrecklichen und pausbackigen Avantgarde dieser demokratischen Zeiten, in denen es reicht, die Institutionen, die Mütter, die Großmütter und die alten Tanten mit Füßen zu treten um Erfolg zu haben“.⁴² Auch Giorgio Zampa weicht im *Corriere della Sera*, der wichtigsten bürgerlich-liberalen Tageszeitung Italiens, nicht sehr von den strengen Beurteilungen ab, die die moderate Kritik für Grass auch als Vertreter eines verachteten und gefürchteten literarischen Antikonformismus bereithält. Der Erfolg von *Tamburo di latta* ist für Zampa das Ergebnis der geschickten Werbestrategie „einer als *Gruppe 47* getauften Art Bruderschaft: einige brillante Ideen, eine gute Portion moralischer Skrupellosigkeit, sprachliche Kunststücke, mehr nicht. Wenn seine Grausamkeit und Gewalt nur eine Pose sind, dann bleibt nur noch eine erbärmliche Traurigkeit, eine unbestimmbare Sehnsucht, die sich – und das ist das letzte Wort des Rezensenten – in kaum wahrnehmbarem Gestammel ausdrückt“.⁴³

Von dieser Richtung hebt sich sehr bald eine gut vorbereitete Gruppe aufgeschlossenerer Rezensenten ab, die eine tiefgreifende Analyse und Kontextualisierung des Romans in der deutschen Nachkriegszeit vornehmen, wobei sie auch über die Ursachen der Vorbehalte gegenüber Grass in Italien nachdenken. Cesare Giardini bemerkte beispielsweise in einem in vielen Zeitungen erschienenen Artikel, es sei unvermeidlich, dass in einem Land, „wo die Literatur, von ein paar Ausnahmen abgesehen, von langweiligen und verhaltenen, rein verbalen Provokationen lebt“, jene außerordentliche und hemmungslose Erzählung mit einem gewissen Misstrauen aufgenommen werde.⁴⁴

Liest man heute die zahlreichen Rezensionen noch einmal, so ist vor allem eine interessante Gegenüberstellung zwischen zwei unterschiedlichen Lesarten der Beziehung zwischen Oskar und der deutschen Geschichte festzustellen, Interpretationen, die bis heute in der Rezeptionsgeschichte der

41 Travi (1960).

42 Orsera (1963).

43 Zampa (1963).

44 Giardini (1963).

Blechtrommel aufrecht erhalten wurden.⁴⁵ Auf der einen Seite schlägt man vor, wie beispielsweise Michele Rago in der *Unità*, den Roman als die erste vollständige Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der Erzählliteratur anzusehen und einen geschichtspolitischen Interpretationsansatz ins Leben zu rufen, der in Italien bis zur Annäherung des Werks von Grass an Thomas Manns *Doktor Faustus* übernommen wurde.⁴⁶ Als ein zugleich komisches wie bitteres Fresko entlarve *Il tamburo di latta* „politische Konstrukte, fanatische oder pseudo-religiöse Heuchelei, erotische Phantasien, krankhaftes sexuelles Verlangen [...] mit einer Naivität, die einen erschauern lässt“.⁴⁷ Durch den unmoralischen und entmystifizierenden Ton seines Zwerges mache Grass sogar einen ersten Schritt in Richtung der Befreiung Deutschlands von seinem ihm in der Nachkriegszeit auferlegten Schuldgefühl, und Oskar entledige sich mit seinem Zynismus der „ganzen schweren Rhetorik der Reue“.⁴⁸ In diesem Sinne vergleicht auch Carla Marzi Grass' Satire mit der von George Grosz und Otto Dix, wobei sie zu Recht auch den Generationsaspekt hervorhebt:

Nach einer großen Tragödie wenden sich die jüngeren und sensibleren Schriftsteller, diejenigen, die angesichts des allgemeinen Wahnsinns des sie überrollenden Krieges, der vor ihren Augen alle Mythen und die alten Wertvorstellungen mit sich hinwegriss, entwaffnet zusahen, mit Abscheu der Vergangenheit zu und rühren in deren Asche um sicher zu gehen, dass nicht einmal ein Funke mehr glimmt.⁴⁹

Auf der Gegenseite ist man indessen geneigt, Oskars Geschichte einer jeglichen politischen Bedeutung zu entledigen und seine Art des Protestes als eine ganz und gar nihilistische Absage an die Geschichte und die Gesellschaft ausulegen. Der Trommler sei vielmehr eine existentielle und tragische Allegorie auf die Situation des Menschen, „etwas, das über die Geschichte hinausgeht, was ihr von allen Seiten entgleitet, was die Geschichte nicht mehr beinhaltet“.⁵⁰ Der Rahmen Deutschlands, des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit seien daher nicht im einfachen referentiellen Sinne zu verstehen und Grass' Held würde somit zum Symbol einer um all ihrer Werte beraubten Menschheit, „und er tendiert zu zwei vom Kern der Vernunft gleichermaßen entfernten

45 Jacobazzi (1993); Schiavoni (2011).

46 Pellegrini (1963).

47 Rago (1963).

48 Pozzetto (2013).

49 Marzi (1963).

50 Piovene (1963).

Richtungen: der Religion und der Sexualität“.⁵¹ In dieser Hinsicht nahm *Il tamburo di latta* an dem in Italien selbst stattfindenden, bereits erwähnten Kampf gegen den (Neo-)Realismus teil. Der Germanist Giorgio Cusatelli bereichert seine eingehende Analyse des Textes um die Kategorie des Barock. Dabei betont er, dass dieser das Ausdrucksmittel einer Kultur sei, die dem Versuch erlegen sei, der Realität eine vernunftsmäßige Ordnung aufzuerlegen. Der Antirealismus von Grass wird zur erbitterten Suche nach dem Extremen und Symbolhaften „als Sinngebung einer konkreten Gegebenheit, die diese in eine andere Dimension überträgt“.⁵²

Es war nunmehr an der Zeit, dass auch Grass' Stil endlich nicht mehr als unerhörter Skandal auf Ablehnung stieß und man ihn sogar mit dem eines angesehenen Schriftstellers wie Carlo Emilio Gadda in Verbindung brachte. In der Wochenzeitschrift *La fiera letteraria* würdigt Gilda Musa seine neuexpressionistische sprachliche Virtuosität, die dazu diene, die finstersten Winkel der menschlichen Ängste auszuloten, wobei sich „literarische Ausdrücke, Dialekte, *Argot* allmählich und je nach improvisierten Regeln in bunten Variationen miteinander vermischen“. Außerdem entgeht Musa auch nicht ein bis jetzt mit Stillschweigen übergangener Aspekt des Romans, nämlich die (bekanntlich von Grass selbst immer wieder betonte) Absicht, die Erinnerung an eine verloren gegangene Welt durch die Dichtung zu wahren. Mit einer sinnvollen perspektivischen Erweiterung wird das Danzig von Grass mit Rezzoris Cernopol verglichen, oder auch mit dem Berlin von Uwe Johnson und dem Wasserburg von Martin Walser.⁵³

Im August 1963 kommen schließlich die italienischen Neoavantgardisten mit Renato Barilli bezüglich des *Tamburo di latta* zu Wort. Es überrascht nicht, dass auch in diesem Fall weniger die Geschichte und die politische und ideologische Einstellung von Grass den Kritiker interessiert als vielmehr die von ihm angewandte Erzählstrategie, um die Rhetorik der Macht und wiederum die falsche Moral der ihn umgebenden kleinbürgerlichen Welt ins Lächerliche zu ziehen. Barilli beschreibt diese Strategie mit der genialen Formulierung ‚transzendentes Zwergtum‘. Die Missbildungen, die sich Oskar absichtlich selbst zufügt, sind in dieser Hinsicht die „notwendigen Voraussetzungen zur Erlangung eines authentischen Wissens über die Welt“.⁵⁴

Innerhalb kurzer Zeit scheint also der anfängliche Widerstand des Konservatismus, sowohl von rechts als auch von links, gegen das absolute *Novum* des

51 Baldacci (1963).

52 Cusatelli (1963).

53 Musa (1963).

54 Barilli (1963).

Romans von Grass bezwungen. Dies ist das Ergebnis einer Art Revolution, die sich im Bereich der italienischen Literatur selbst ereignet hat, in Gang gesetzt durch das gemeinsame Agieren der innovativen Verlagspolitik von Feltrinelli und dem Engagement der von experimentellen Impulsen angetriebenen Literaturkritiker, die die Kulturszene dieser Zeit belebten.

Die Monate, in denen der Trommler von Danzig sich einen Platz in den italienischen Buchhandlungen erobert, sind auch der Zeitraum, in dem die *Gruppe 63* den Fermenten der Neuvantgarde auch theoretisch Form verleiht. Überblickt man heute wieder die erste Rezeption zum *Tamburo di latta* und nimmt die darin enthaltene fortschreitende Öffnung zur Kenntnis, so trägt dies auch zum Verständnis eines Abschnitts der Geschichte in einem Land bei, das Anfang der 60er Jahre durch eine Auseinandersetzung mit den aus dem Ausland kommenden Provokationen seine eigenen Bedürfnisse nach Modernisierung und nach einem Ausweg aus der Stagnation der frühen Nachkriegszeit unter Beweis stellte. Seitdem hat der Roman seinen Status als Klassiker der Moderne erworben und aufrechterhalten. Im Jahr 2009 kam auch der Verleger Feltrinelli nicht umhin, mit einer neuen Übersetzung von Bruna Bianchi den fünfzigsten Jahrestag von Grass' Buch zu feiern, was als eine der entscheidenden Etappen in der Geschichte dieses Mailänder Verlagshauses zu verstehen ist. Nach einem Weg mit Hindernissen hat der anarchische Trommler, der respektlose Schelm, welcher das durch den Wirtschaftsboom abgestumpfte bürgerliche Bewusstsein irritiert, aber auch aufgeweckt hat,⁵⁵ sich auch in Italien mit seiner durchschlagenden Kraft einen bedeutenden Platz in der Vorstellungswelt unserer modernen Zeit gesichert.

Literatur

Albrecht C., (et. al.), *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule* (Frankfurt am Main, 2000).

Antonio, A., *Maledizioni. Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi anzi a domani* (Torino 2013).

Baldacci, L., „La diabolica storia del nano di Danzica“, in *Epoca*, 24. Februar 1963 (and in *Il giornale del mattino*, April 9, 1963).

55 „Für die Deutschen“, so steht in einer Rezension zur Neuausgabe von 2009, „war es, als hätte plötzlich jemand eine Wand eingeschlagen und als wäre die Luft in ein viel zu lange verschlossenes Zimmer eingetreten“. Vanna Vannuccini, „Il libro che cambiò la Germania“, *La Repubblica*, 7.1.2009.

- Banchelli, E., „Nonkonformismus und Experiment. Einleitung“, in Agazzi, E./E. Schütz (Hg.), *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)*, (Berlin/Boston, 2013), 553–561.
- Barilli, R., „Uomini e nani. Un triangolo autentico“, in *Il Mulino*, August 1963.
- Barilli, R./A. Guglielmi (Hg.), *Gruppo 63: critica e teoria* (Milano, 1976).
- Berbig R./H. Markus (Hg.), *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens*, 8, 2008 [„Das literarische Jahr 1959“].
- Calvino, I., „Lettera di dimissioni dal PCI“, in *L'Unità*, 7. August 1957.
- Cases, C., *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura* (Torino, 2013).
- Cesana, R., *Libri necessari. Le edizioni Feltrinelli 1955–1965* (Milano, 2010).
- Citati, P., „Protesta contro tutto picchiando sul tamburo di latta“, in *Il Giorno*, 28. November 1962.
- Di Stefano, P., „Il tamburo censurato. Riemerge l'edizione fantasma del capolavoro buttato al macero“, in *Corriere della sera*, 8. February 2007.
- Cusatelli, G., „Un moralista barocco“, in *Questo e altro*, 3 (1963).
- Enzensberger, H.M., „Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt“, in *Einzelheiten* (Frankfurt am Main, 1962), 223.
- Feltrinelli 1955–1965. Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli* (Milano, 1965).
- Feltrinelli, C., *Senior service* (Milano, 1999).
- Ferretti, G., *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945–2003* (Torino, 2004).
- Ferretti, G., *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti editoriali* (Milano, 2012), 117–118.
- Filippini, E., „Dalla parte del nano“, in *La Repubblica*, 3. Dezember 1978 (in: E. Filippini, *La verità del gatto. Interviste e ritratti 1977–1987* (Torino, 1990), 34).
- Giacobazzi, C., *La storia risvegliata. Il barocco nella 'Trilogia di Danzica' di Günter Grass: le forme, le funzioni, gli esiti* (Bologna, 1993).
- Giardini, C., „Il nano col tamburo“, in *Il Piccolo*, 4. März 1963.
- Guglielmi, A., „L'officina di Gadda“, in *La fiera letteraria*, May 25, 1958 (in: Barilli (1976), pp. 137–142).
- Guglielmi, A., „La poetica della svalutazione“, in *Palatina*, September 1959 (in Barilli (1976), 152).
- Guglielmi, A., „Pasolini, maestro di vita“, in *Il Verri*, 3, 1960. (in Barilli (1976), 169–174).
- Häntzschel, G./S. Hanuschek/U. Leuschner (Hg.), *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*, 5, 2009 [„Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur“].
- Kaiser, J., „Die Gruppe 47 lebt auf. Zur Herbsttagung in Großholzleute“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. November 1958.
- Magris, C., „Cesare Cases. Commemorazione“, in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, vol. 143 (Torino, 2009), 30.
- Marzi, C., „Un tamburo per svegliare la Germania“, in *Paese sera*, 29. März 1963.

- Milano, P., „Il gusto feroce di raccontare“, in *L'Espresso*, 10. Juli 1960.
- Musa, G., „L'assoluta fantasia di Günter Grass“, in *La fiera letteraria*, 27. Januar 1963.
- Orsera, G., „Dove finiscono gli ideali“, in *Il Borghese*, 31. Januar 1963.
- Pavolini, P., „C'è un risveglio della cultura in Germania ma gli intellettuali incontrano poca fortuna“, in *La Stampa*, 20. November 1962.
- Pellegrini, A., „Arriva Grass con odore di bruciaticcio“, in *Gazzetta del popolo*, 6. Februar 1963.
- Piovene, G., „Il tedesco Grass col 'Tamburo di latta' ci dà la favola della totale disperazione“, in *La Stampa*, 26. März 1963.
- Pozzetto, A., „Il tamburo di latta“, in *L'Italia che scrive*, April 2013.
- Rago, M., „Un Tamburo di latta contro Hitler“, in *L'Unità*, 23. Januar 1963.
- Reich-Ranicki, M., „Auf gut Glück getrommelt“, in *Die Zeit*, 1. Januar 1960.
- Sanguineti, E., *La missione del critico* (Torino, 1987).
- Schiavoni, G., *Günter Grass, Un tedesco contro l'oblio* (Roma, 2011).
- Sisto, M., „I tedeschi di Feltrinelli': die deutsche Literatur der 60er Jahre in Italien“, in *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 38/1 (2006), 35–58.
- Sisto, M., „Enrico Filippini, sintesi di movimento“, in *Nazione indiana*, 2. September 2009 <<http://www.nazioneindiana.com/2009/10/28/enrico-filippini-sintesi-di-movimento/>>.
- Sorge, P., „Un'esplosione di rabbia contro i mostri tedeschi“, in *La Repubblica*, 4. Februar 2003.
- Travi, E., „L'inviso e malefico nano batte un tamburo di latta“, in *L'Italia*, 5. Januar 1963.
- Vittorini, E., „Comunicazione a Formentor“, in *Il Menabò*, 5 (1962), 4–6.
- Zampa, G., „Un tamburo di latta per uno scrittore-clown“, in *Il Corriere della sera*, 13. Februar 1963.

Being Günter Grass: Appropriations of the *Tin Drum* Author in the British Media*

Rebecca Braun

Abstract

Dieses Kapitel beschäftigt sich weniger mit der Rezeption des *Blechtrommel*-Textes als mit der seines Autors. Günter Grass wurde sowohl in englisch- als auch in deutschsprachigen Medien immer wieder als exzentrischer Blechtrommler dargestellt, und dies mehr als 50 Jahre nach dem Erscheinen seines berühmten Romans. Ausgangspunkt sind die unterschiedlichen, erheblich zeitversetzten Rezeptionskontexte der ‚Weltautorschaft‘, die hier als bewusst performatives Erlebnis innerhalb der von Goethe definierten ‚Weltliteratur‘ verstanden und mit Blick auf den amerikanischen und britischen Kontext der Grass-Rezeption erläutert wird. Insbesondere wird auf die britische Rezeption der letzten 25 Jahre seiner Karriere eingegangen, zunächst mit Blick auf die ersten Aneignungs- und Vermittlungsversuche der jüngeren britischen Autoren und Akademiker, die den ‚Blechtrommler-Autor‘ in den 90er Jahren einem breiteren Publikum vorstellten, und dann mit Blick auf die Kontroverse über das ‚Israel-Gedicht‘ (2012). Dabei wird deutlich, dass sich Grass und die zunächst vorwiegend desinteressierte britische Medienlandschaft einander allmählich näher kommen, wenn auch über den Umweg der Metapher der Exzentrizität. Am Ende seines Lebens existiert ein überraschender Grad an Verständnis nicht nur für Grass, sondern auch für den ‚public intellectual‘ (öffentlichen Intellektuellen) schlechthin.

Reflecting in the late 1980s on Grass’s emergence onto the German literary scene some thirty years previously, Jürgen Manthey comments:

Die Kritik der ersten Stunde hat gespürt, mehr gespürt als erkannt, daß von hier eine ‘Epoche’ in der Nachkriegsliteratur ausging, wenn sie dies auch mit einem schiefen Vokabular beschrieben, mit falschen Akzenten versehen und widersprüchlichen Aussagen belegt hat. Den meisten war

* All data underlying this research are either published sources, as indicated in the bibliography, or were sourced from the Lexis newspaper archive available at <<http://www.lexisnexis.com>>.

Grass der Barbar im Garten, ein 'Kraftplatz', ein 'Beserker', ein 'literarischer Holzfäller' und 'poetischer Naturbursche', jedenfalls 'ein naiver Künstler'.

All dies war der Autor gerade nicht, sondern ein unglaublich disziplinierter, belesener, textbewußter [...] Schriftsteller [...]. Die Hinweise auf Vorgänger, Grimmelshausen voran, vertrugen sich jedoch mit Vorstellungen von 'kaschubischer Naturkraft', mit der ein 'literarischer Löwe' auf einmal 'in die Gefilde der Literatur einbrach, Hecken, Zäune und Gräben übersprang'.¹

There is much one could say about this rich description of Grass's initial German reception. What is striking from a twenty-first century, Anglophone perspective, however, is the sense both of Grass's 'otherness' and his uncanny familiarity as an author operating in the German tradition. The superlatives that repeatedly figure in descriptions of the linguistic power and epic scope of his prose are simultaneously made to describe the author himself, who, with his distinctive moustache and origins in the far east of the old German Reich, gains further in allure as an unexpected insider-outsider figure. Furthermore, for all his apparent newness in the contemporary context, reviewers were quick to find literary precedents in the equally exotic, pre-Goethean age of Rabelais, Grimmelshausen, and Sterne. The author was widely felt to hail not just from another place, but also another time, compared to the bulk of his fellow post-war German writers. Not only does the outsider author figure thus arrive like a mythical 'gardener' or 'woodland clearer' who tends the very ground from which post-war German culture will grow, he also seems to bring potent fertilizer with him from the literary past, which he has, seemingly single-handedly, salvaged over three centuries.

The notion that one might come from a deeply German tradition and at the same time embody a radical critique of it is of course also the main conceit behind Grass's most famous protagonist, Oskar Matzerath. Without a doubt, the initial popular characterisations of the author of *Die Blechtrommel* referred to by Manthey were strongly influenced by the first-person account that Oskar gives of himself in his thoroughly distinctive narrative style. Cultural commentators' ongoing constructions of the text's real-life author as a radical 'Blechtrommler' figure himself, however, would exert a strong influence over the way Grass was perceived in Germany throughout the 1960s, as Franz Josef Görtz exhaustively demonstrates in his study from the 1970s.² In fact, a tendency to elide the author with his literary characters in general, and Oskar in particular, has been a marked feature of Grass's reception across the entirety

1 Manthey (1988) 24.

2 Görtz (1978).

of his German career; as late as 2006 he was portrayed banging a tin drum on the cover of *Der Spiegel*.

Significantly, one of the ways in which Grass has reflected on this oxymoronic positioning within his adopted (West) German cultural *Heimat* has been to enter into fictional conversation with Oskar at key points in his career.³ Between the mid-1960s and mid-1980s, Grass was popularly seen to have abandoned the focus on the recent Nazi past for which he had first shot to public attention, and entered instead into an 'establishment' phase which was characterised by the author's highly vocal advocacy of a strong, ethically-informed engagement with national and global contemporary politics. This move made him increasingly unpopular with political and literary reviewers alike. Merging reflection on both his growing media unpopularity and his continued unease with the course of global politics, Grass reinstated a wildly experimental style and plot line in his 1986 *Die Rättin / The Rat* [1987]. One of the main strands of this novel revolves around Oskar Matzerath, who appears now as a media tycoon and argues extensively with his author-creator before the latter blows him up in the post-apocalypse world of his text.⁴ Grass did not make himself any more popular with this novel than his previous ones, but he certainly catered for ongoing controversy: a hostile spoof of the text, *Der Grass*, written by one Gunther Ratte, sold twenty thousand copies the year *Die Rättin* was released, amply documenting the ongoing ability of the self-identifying author of the *Blechtrommel* to provoke and annoy his fellow citizens.⁵

Ralph Mannheim's 1963 translation of *Die Blechtrommel* into the (American) English *The Tin Drum* introduced an Anglophone Günter (generally Gunter and sometimes Gunther) Grass to the world. Here too, the early literary reviews were cast in sensational tones.⁶ *The Tin Drum* was not the first translation of *Die Blechtrommel* – in fact, Siegfried Mews observes that the initial US interest in the text was fuelled by its European reception upon being translated into French. However, the hegemonic status of English is such that, once it had achieved high accolades in the Anglophone environment, its accession to the status of 'world literature' was largely guaranteed.⁷ Certainly, in terms of belonging in an academic canon of world literature, the statistical evidence provided by Henrik D.K. Engel implies that Grass quickly became a standard object of

3 On the notion of an evolving, cultural *Heimat* for West German writers, see Braun (2010).

4 For more on this, see the chapter on *Die Rättin* in Braun (2008).

5 Durzak (2000).

6 Mews (2008a) 17–18 gives a brief overview; excerpts from a wide range of American reviews can be accessed in White (1981).

7 On the significance of being translated into English, see Sapiro (2013); also quoted in Summers (2015).

study across the Atlantic, while the sales figures for *The Tin Drum* speak for themselves: almost four hundred thousand copies were sold during the years 1963 and 1964 alone.⁸

Britain too took notice of the author of *The Tin Drum*, in the form of a lengthy review of what would go on to be known as the ‘Danzig Trilogy’ in the *Times Literary Supplement* of 1963. This review was subsequently republished in a hard-bound book volume of *TLS* literary reviews and essays that marketed itself as “an invaluable critical record of the most important books in many fields” in 1964.⁹ However, readily accessible primary material that documents the novel’s initial popular reception in Britain is significantly scarcer than is the case for North America, for which a number of survey volumes and analytical essays are available.¹⁰ The searchable archives of *The Times* and *The Guardian / Observer* newspapers reveal just a handful of reviews of *The Tin Drum* / the Danzig trilogy in the early to mid-1960s, with a similar number of author portraits that focus on the author’s political ‘drumming’ becoming available in the latter half of the sixties. While the sources from the *Times*, the *TLS*, the *Guardian*, and the *Observer* all show clear appreciation for what makes Grass’s first novel so innovative within the world of German letters, there is a distinct sense of the author’s ‘otherness’ compared to his British peers.¹¹ Thus the short review in the *Times* in 1962 observes that, while *The Tin Drum* has been a best-seller in Germany and France, “the English reader may be forgiven, perhaps, if it strikes him largely as an interesting but undisciplined work of a genuine but by no means major talent.”¹² This sense of the author’s ‘foreignness’ in literary terms – whether connoted positively as innovative or negatively as undisciplined – is echoed in the slightly later descriptions of his political campaigning in 1965 and again in 1969. John Mander’s reasonably lengthy 1969 portrait in *The Guardian* notes that Grass’s books “have not sold well in England, lagging significantly behind their sales in America, Scandinavia, and France,” while Eva Figes and Gudrun Tempel both point out that there is

8 Engel (2008) 10.

9 T.L.S. (1964), 67–71; marketing blurb is taken from the volume’s inside cover. The other ‘novels of 1963’ reviewed in the volume are by: Henry de Montherlant, Carlo Emilio Gadda, V.S. Naipaul, Wilson Harris, Muriel Spark, David Storey, John Updike, Mary McCarthy, Kingsley Amis, Iris Murdoch, Ivy Compton-Burnett, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Cyprian Ekwensi, J.P. Donleavy. The review of Grass’s 3 novels heads up this list (which is organised neither chronologically nor alphabetically and follows the order given here).

10 E.g. White (1981); O’Neill (1992); Mews (1999).

11 Anon (1964); Pendennis (1962); Leonhardt (1964).

12 Anon (1962).

no imaginable British equivalent for the author in his active political engagement in 1965 and 1969 respectively.¹³

One of the few articles tracing Grass's ongoing distinctly British fortunes in the Anglophone world, Julian Preece's 1999 study of the author's impact on recent British writing presents Grass as an author's author, a figure who proved inspirational to the next generation of literary writers, but whose ability to inspire and shock is translated into a literary reception that necessarily unfolds over a longer period of time than is captured in immediate sales figures or book reviews.¹⁴ In the absence of hard data setting out Grass's initial media reception as the author of *The Tin Drum* in Britain, Preece's article provides useful proof of Grass's wider authorial discursive function in the British context. It shows the extent to which his authorial persona represents the impetus to provoke and innovate, as the British authors he inspired began to act on this impetus in the 1980s. It also perhaps explains the slight bewilderment with which Grass was met in the 1960s by a media sphere that at that time simply had no home-grown comparison for him. Significantly, many of this later generation of writers, as well as academics such as John Reddick who first began introducing the author to British academe in the 1970s, would go on to write about or otherwise reference Grass in the British broadsheets of the 1990s and 2000s. This effectively sets up a pathway for the gradual appropriation of an author who, at the outset, was in every sense a rank outsider in the British literary field. The 2015 tributes to Grass that filled the British media on his death further underline this process.¹⁵

This longer-term reception of the author in the British media is the focus of the argument to be developed in the following pages. Work therefore remains to be done to collate the original material that could fill in the early British reception not just of *The Tin Drum* as a literary text but also Volker Schlöndorff's 1979 film of Books 1 and 2, which enjoyed considerable international success.¹⁶ My concern here is with the longer echoes of a work through its author, who has himself been constructed and re-constructed with reference to his first and most famous text over a career that spans more than fifty years and has garnered significant international acclaim. Ultimately it is this longer-term, cross-cultural resonance that validates the work as a piece of literature for posterity, while the changing ways in which the author has been positioned in respect of the work in turn condition its ongoing reception.

13 Mander (1969), Figes (1965), Tempel (1969).

14 Preece (1999).

15 See e.g. Ascherson et al (2015).

16 For a brief discussion of the film's international success, see Hillman (1992).

Grass's British reception has not only been slower than his reception elsewhere, it has also been out of step in other ways too. As his oeuvre has developed, a clear schism has become evident in what the author of *Die Blechtrommel* represents for his German readers and what his *Tin Drum* counterpart embodies for America on the one hand and for Anglophone Europe on the other.¹⁷ In the following, I shall attempt to explain not just why this schism came about, but also how Grass's specifically divergent British Anglophone reception has contributed to his own self-conception as the provocative insider-outsider author of *Die Blechtrommel*, which is in turn reprogrammed back into his writing. In order to do this, I shall underpin my argument with ideas about circulation and reception that have been developed in recent discussions of world literature. In so doing, I hope to shed light on the multiple ways of 'being' the creator of Oskar Matzerath that have conditioned Günter Grass's authorial existence in both Britain and Germany, but which also tell us something about the experience of world authorship more broadly.

Günter Grass as a World Author: Diverging Experiential Models

Subsequent to Johann Wolfgang Goethe's contested coinage in the early nineteenth century, 'world literature' has been variously understood as a canon of international (Modern) Classics, an elitist critical engagement with a Eurocentric concept of culture, a hopelessly idealistic attempt at cataloguing regional cultures, a depressing homogenisation of national cultures at the hands of global publishing houses, and, in a more upbeat move, a dynamic model for furthering postcolonial intercultural relations.¹⁸ These various evaluations are united by one striking aspect: their tendency to discount the actual author behind the literature under consideration. And yet, in declaring the

17 Although preliminary research for the article also included Grass's reception in the Republic of Ireland, there was not sufficient space to include this as a separate reception context here. I also did not feel that the trends in reception were sufficiently different to merit discrete analysis. On Grass in Ireland, see Fischer (2008).

18 For a useful overview of how the first two points have tended to predominate in constructions of world literature, see Hoesel-Uhlig (2004); Damrosch (2003) gives a very good sense of the common criticisms levelled at world literature. Both critics are ultimately arguing for an essentially positive, processual understanding of the term. Further essays shifting between world literature and comparative literature, particularly with regard to educational programmes, are collected in Saussy (2006).

beginning of the “epoch of world literature,”¹⁹ Goethe was in many ways giving expression to a distinctly personal experience of what it means to write, read and be read within an increasingly globalised world. As David Damrosch states, for Goethe world literature was “less a set of works than a network,”²⁰ and this network must surely have the writer at its centre. Goethe certainly valued the critical distance towards his own work afforded him by the ‘mirrorings’ of international reception, and he cherished the aesthetic lessons to be gleaned for his work from reading lesser-known literatures in translation.

Moreover, Manfred Koch has very persuasively argued that his very literary aesthetics are profoundly affected by his personal experience of cultural exchange.²¹ Such infectious enthusiasm for what Michael Minden has called ‘literature as an international reality’ can not only be traced to an author often credited with the beginning of modern German literature; it is intrinsically bound up with the emergence of modern day conceptions of authorship and autobiography, which theorists almost universally situate at the same point in time.²² Goethe’s “epoch of world literature” significantly, and hardly by chance, coincides with a major recalibration of how authors exist and reflect on their existence in the public realm. Bearing this in mind, explicit consideration of what one could term the “epoch of the world author” is long overdue.²³

Almost two hundred years after Goethe, Günter Grass invites sustained reflection on what the experience of world authorship might entail. He bears comparison to Goethe precisely in his positioning as an author both at home and abroad. This is not to draw parallels with regard to patterns of literary influence, self-identification with international literary greats, or actual canonical standing, although a case could probably be made for all three. What interests me here is the strong sense that both authors display of how, as authors, they are fundamentally shaped by the dynamic process of cultural transfer to which their works give rise. Damrosch’s description of world litera-

19 Quotation (1827) from Goethe’s conversations with Johann Peter Eckermann, cited in Damrosch (2003) 12.

20 Damrosch (2003) 3. For further reflection on the idea of cross-cultural literary engagement as a dynamic network, see the consideration of Greene (2006) of world literature in terms of comparative literature programmes currently compiled and taught in the US.

21 Koch (2002).

22 Minden (2008) 24. On the roots of modern authorship in Romanticism see Burke (1995). It has become standard to trace the roots of modern autobiography back to the same period; a representative approach can be found in Anderson (2001) and Nalbantian (1997).

23 For more thoughts on this, see the articles by John Noyes, Tobias Boes and Rebecca Braun in Braun (2015).

ture as by definition in constant flux can equally, and perhaps even more accurately, be applied to the world authors who practise it: Goethe and Grass find their authorial personae subject to a “complex dynamics of cultural change and contestation.”²⁴ Within their own lifetimes both authors experienced their metaphorical transformation and commodification within a literary industry that developed a growing international dimension over their careers, and they have both reflected at length on this in their writing: Goethe in his very invention of the concept “world literature” as an epoch-defining moment, Grass, as this chapter will go on to explain, in the way he has reflected on his authorial presence in various different cultural contexts.²⁵

The deliberate (re)-insertion of the “world author” figure back into “world literature” that I am proposing thus emphasises the experiential element of modern writing that has the writer as a historically and culturally situated agent at its core. Being a living world author of necessity always invokes a wider socio-political context. The importance of this point can be illustrated with reference to Grass’s career directly. Analysing the US reception of the author’s (at that point) thirty-year career, Patrick O’Neill uses the term “world author” as a label purely indicative of literary quality and shows how Grass, following the tremendous success of *The Tin Drum*, was quickly granted such a status in line with the predominant, depoliticised and text-focused understanding of “world literature” that characterised US perceptions of the time.²⁶ The particularly American scholarly infrastructure of comparative literature programmes in academic institutions further supported this. Yet, as Siegfried Mews points out, even by the late 1960s the American media were beginning to create a Günter Grass with a distinctly American socio-political significance: his introspective *örtlich betäubt / Local Anaesthetic* (1969/1970) was deemed to speak to and for a certain middle-class angst that had little to do with the situation of the German characters described in the book. When Grass started to look beyond the national German context and engage with global political and environmental concerns over the course of the 1980s, such appropriation turned into polarisation. The reception of his literary works both in Germany and the US became deeply coloured by reviewers’ reactions to his political interventions. The more he took on the habitus of a living ‘world author’ whose global network goes far beyond patterns of literary influence to include contemporary people and policies, the more polemic he began to attract.

24 Damrosch (2003) 6.

25 On the comparative international contexts of the evolving literary industry in 19th and 21st century Germany, see Noyes (2015).

26 O’Neill (1992).

While this resulted in significant controversy and rejection from literary traditionalists in the American context, the increased media coverage that Grass's direct engagement with (American-led) global politics afforded him also reinforced his presence in the American public sphere. Actively being a "world author" consciously situated in time and space not only energised Grass's US reception as both a literary author and a political commentator, but also brought it more into line with his controversial standing in Germany.²⁷ For Grass, the experience of speaking out for his beliefs in a sometimes hostile political environment has allowed him to see himself through the eyes of others and come to a more conscious appropriation of his moral principles – an appropriation intricately bound up with his self-perception as a public figure.²⁸

The social and historical specificities of Grass's national roots thus always affect not only how and why he engages with both his own and other nations, but also the way he experiences world authorship as an inherently political positioning in the contemporary world. As the American example shows, however, not just different cultures, but also different elites within those cultures, can have quite different expectations when it comes to an author's public presence. These can in turn significantly shape the image of his work and person that is refracted back to the author. The British engagement with Günter Grass shows notable divergences not just with his German authorial persona but also with his American one. It is both more detached, if not apathetic, when it comes to his wider cultural significance and, at the same time, more accommodating of the author's perceived 'quirks' and weaknesses.

Günter Grass as the Author of *The Tin Drum* in the British Press: Irony, Apathy, and British-German Eccentricity

While the German constructions of Grass as an exotic force revolutionising German literature from the margins began to wane over the course of the 1960s, to be replaced by creeping irritation with his 'establishment' political persona, the metaphors of shock and innovation retained their currency in Anglophone Europe. This was perhaps in part because of the second mediation through the next generation of British authors and academics referred to above. Both of these groups operated in the late twentieth century (and to a

²⁷ Mews (1999). For an overview of how this increasingly politicized reception of Grass has informed his post-Nobel U.S. reception, see Mews (2008b).

²⁸ See Brunssen (2008).

considerable extent still do in the early twenty-first) in a literary and academic framework that is trained on national categories and the remnants of empire, rather than the comparative or world view that has characterised the North American literary sphere over the same timeframe. Consequently, Grass is presented less as a 'world author' along the American lines discussed above than as the 'foremost literary representative' of Germany and all things German.

The analysis of the press coverage that follows draws on the most pertinent twenty-two longer articles that a search through the Nexis database provided.²⁹ Results were narrowed down from an initial search through all major British papers that referenced Günter Grass (and other orthographical variants of the author's name) in their title. It should be noted that, in purely quantitative terms, this number reflects a general lack of interest in the British media not specifically for Günter Grass, nor even for German-language writers more broadly, but for any non-Anglophone writer. Comparatively speaking, these twenty-two articles represent the nearest thing to a sustained and meaningful engagement with a non-Anglophone writer that the largely apathetic British media context can provide.

The recurrent approach taken to Grass as a 'German' author is apparent in a lengthy editorial in the *Independent* written in late 1990. The author is portrayed as a dizzyingly dynamic and deliberately non-conformist politicised individual who is the direct result of the German twentieth century. Significantly, consideration of Grass's literary output is couched in terms taken directly either from *The Tin Drum* or its more recent counterpart, *The Rat*. His 'novelistic world' is presented as "a world of dwarves and grotesques, of horses' heads on which eels feed, of demons and artists, talking rats, phallic trees." The emphasis on the shocking elements of Grass's literary writing in turn spills over into descriptions of his private life and geographical location: "Berlin too is a sort of frontier, and Berlin is where Grass has been living for some 30 years, in two houses: a Wilhelminian monstrosity, heavily peopled and kitchened; and his atelier, once the studio of a Schlachtenmaler, a painter of battle scenes, where he does his writing."³⁰ With the reference to Berlin's peculiar geopolitical situation, and the double invocation of Germany's bellicose past in the Wilhelminian architecture and the studio's former 'battle-painter' occupier, Grass's private author person is rooted within an explicitly German context, as refracted through a British lens that remains permanently trained on World Wars I and II. The post-war socio-political paradoxes within this

29 My criteria were length (longer than 250 words) and focus of the article (Grass as the main focus of the article, rather than merely a passing reference within another context).

30 Anon (1990).

context, however, constitute his ongoing allure for the British reporter. Just like the German characterisations from thirty years earlier, he is perceived as a kind of frontier figure, a gatekeeper between the fantastical and the real, the East and the West, and, in the context of the article's publication date, his country's recent past as a divided nation and its uncertain future as a unified entity.

Perhaps even more significantly, Grass is also presented as a public figure who has repeatedly failed in his attempts to make a tangible difference to the world, but he is applauded for his dogged determination to keep on trying nevertheless: "At 63, the walrus-moustached Grass, compact, bulky, untidy, hyperkinetic, would-be proletarian, deeply displaced person, seems as unremitting and protean as ever; words and images still pour from him." These images of excess and unruliness, framed as part of a positive drive to change German society for the better, map directly onto the terminology catalogued by Manthey in respect of the author of *Die Blechtrommel* in the late 1950s and early 1960s. In so doing, however, they entirely ignore the reality of Grass's German public persona in the intervening decades; he was repeatedly decried in the German media as an increasingly moralistic, out of touch, and self-satisfied commentator on national and international politics.

Where the links between the author and his most famous protagonist remain largely implicit in this profile, other descriptions are less subtle. They echo the German tendency of the 1960s to elide the political campaigner with the literary drummer, whilst at the same time underscoring the ability of both to provoke. In 1997, the *Guardian's* satirical 'Pass Notes' offered a potted biography of the author that presents his literary significance entirely in terms of his shared background with Oskar Matzerath: "Born in Danzig; signed up by Hitler Youth; drafted at 16; wounded; PoW. After the war, he was a black marketeer, stonemason, jazz drummer, and art student. The success of *The Tin Drum*, which draws on his wartime experiences, established his reputation virtually overnight." Meanwhile, as a public figure, he is presented as the accessible exotic: "Sage, savant; cuddly version of Solzhenitsyn; pipe-smoker with prodigious walrus moustache" whose profession is "novelist, poet, thinker, scourge of bloated Western capitalism."³¹ Some of the glee that underpinned the original German reactions to him as a new and disruptive force within German literature still lives on in these ironically detached, British characterisations of the author as a colourful insider-outsider figure in his Central European context. The significance however, couldn't be more different. What was the subject of an exciting, polarising debate that swept through the German media in the 1960s is now presented in the occasional British articles that engage with the

³¹ Anon (1997).

author as a quirky, German phenomenon that ultimately underlines Germany's entertaining strangeness to the British reader.

Indeed, on the occasion of the award of the Nobel Prize to the author in 1999, Grass is repeatedly presented in the British press as an eccentric, toweringly disproportionate figure who is a thorn in his country's side – and therefore all the more scurrilous and entertaining as a result. In an article entitled “Gunter [sic] Grass joins literary giants: Controversial leftwing author of *The Tin Drum* becomes first German winner of Nobel accolade since 1972”, Tony Paterson marks out a clear literary trajectory of increasing disappointment, as the *Tin Drum* is described as the defining moment of a career that, in literary terms, has not lived up to such early success. This apparent decline in literary standing is however compensated by the emergence of his colourful public persona: “The moustached, pipe-smoking author, who usually appears in public dressed in baggy cord trousers and tweeds, has evolved into both a grand seigneur of the German literary scene and an outspoken champion of human rights.”³² Paterson's erroneous belief that Grass was awarded the Nobel Prize for the *Tin Drum* – based on focusing only on the first of the six paragraphs that constitute the official press release – is echoed throughout the English-speaking press. With this, the tweedy, pipe-smoking, ageing author is retrospectively telescoped onto the provocative voice and stature of his most famous literary progeny, with whom he first began winning German prizes forty years previously.

Such telescopic retrospective projection coupled with a drastic foreshortening of the post-*Tin Drum* development and reception of Grass's authorial persona repeatedly characterises post-Nobel Anglophone engagement with the author. Thus the longer articles published in the UK press in the fifteen years since his Nobel win standardly cover both his ur-Germanness and his by-now historical ability to disrupt and annoy as much as lead and inspire in both literary and political realms. Jonathan Steele's unusually long (c. 3500 words) 2003 portrait for *The Guardian*, for example, begins with a depiction of the author almost physically stepping back in time as he sets about his work in time-honoured style in rural Mecklenburg-Vorpommern:

Pipe between teeth and apron firmly tied, Gunter Grass crunches across the gravel from his remote two-storey farmhouse to the barn where his creative muses visit him. [...] He stands at a wooden lectern to compose his scripts in longhand or paces around the largely bare room mulling

32 Paterson (1999). See also Reddick (1999).

over the right word. Proud of his origins as a draughtsman, he says he likes the direct contact between hand, pen and paper.³³

Yet, after directly linking Grass's beginnings as the author of *The Tin Drum* to his subsequent "typical stance [...] of a public gadfly, provocative, non-conformist, forcing his compatriots to examine themselves and their past, and enjoying the controversy he aroused", it also charts the author's growing isolation in the German context: "Grass remains an outsider and an exception in many ways. His new books are not read much by younger Germans, although *The Tin Drum* and *Cat and Mouse* are school-texts."³⁴

Indeed, this portrayal of the ur-German Grass as out of step with his country has become increasingly prevalent in both popular media coverage of the author and British literary criticism. The latter has developed the idea of a deliberately 'late style' in Grass's work, aligning him with the postcolonial thought of Edward Said. As both Karen Leeder and Stuart Taberner have shown, Said provides a way of understanding how idiosyncratic artistic work of the kind that Grass has produced in his later years tries to subvert prevalent cultural norms and hierarchies.³⁵ Slippage into surprisingly quasi-colonial, if not deliberately ironic postcolonial, discourse is also evident in the press reporting on Grass's authorial person. The images of excess and semi-fantastical unboundedness referred to above are accompanied by an alternative coding of Grass as an isolated honorary British eccentric.

In his 2003 depiction of the ageing author, for example, Steele presents Grass as the relic of a lost age, still surviving in the north-eastern-most tip of modern Germany and moving in and out of synch with the country's government to a seemingly idiosyncratic schedule. Grass's ability to upset his compatriots has become an endearing, historicised quirk that attaches to him in his rural isolation, making him into a colourful, unpredictable old man who may come down on either side of popular prevailing ideologies. As a result, the challenging authorial position he embodies increasingly appears to lend itself to other national debates and contexts, made accessible to him through the reporting eyes and mouth of his British interlocutor. The more this British interlocutor directly reflects on the German author's eccentricities, the more the German author begins to transcend his ur-German context.

This characterisation was in fact also implicit in the earlier pieces, where the repeated emphasis on Grass's walrus moustache, pipe-smoking habits and

33 Steele (2003).

34 Steele (2003).

35 Leeder (2008); Taberner (2013).

tweedy clothes must have made him appear like a turn-of-the-century, inverted English aristocrat straight out of Jeeves and Wooster to at least some of the papers' British readers. Now, however, his eccentricity is explicitly appropriated for the British context, to the point where Grass becomes a thorn in the side not so much of his own country, as of popular British nationalist sentiment. Thus Steele's article concludes with words of criticism from Grass directed at the un-self-critical British establishment: "I sometimes wonder how young people grow up in Britain and know little about the long history of crimes during the colonial period. In England it's a completely taboo subject.' [...] 'Look at Iraq. This conflict goes back to colonial history. Don't forget that.'"

Grass's 'late' criticism of the UK is taken up in a number of subsequent articles. Also in 2003, the left-wing *Morning Star* quotes him criticising ideological blindness in the current labour government in an interview with the BBC, where he purportedly commented, "I sometimes have the feeling that Tony Blair follows the tradition of British colonial politics." What was quite possibly an aside in the interview is turned into the main thrust of this piece, as the journalist Amanda Kendal uses the statement as a hook on which to hang her challenge to neoliberal, British nationalist sentiment: "For as long as we maintain Germany as some global ubervillain, the unspoken perception of ourselves as global saviours remains. With that comes the implication that our rightful place is at the top table of global politics."³⁶ By 2010, direct criticism of the UK has become Grass's USP. The headline for a long article in the *Guardian* review pages has him speaking directly to the British public: "A Life in Writing: Gunter Grass: 'In time, perhaps, your country will think about its colonial crimes. No country has the right to point only at the Germans. Everybody has to empty their own latrine.'" The outspoken comments are backed up by an image of the writer that emerges from the article as reliably off-key in his own country. Grass's move into English eccentricity is underscored by an actual linguistic shift towards English, as well as an unexpected display of humorous self-deprecation:

His studio barn is next to the house he shares with his wife Ute, an organist. Downstairs he hammers on his blue Olivetti, and upstairs makes prints. With his 'walrus moustache' and pipe paraphernalia, Grass seems relaxed, switching between German and English – even mischievous. Rehearsing his objections to the 'annexation' of East Germany in 1990, he

36 Kendal (2003).

scowls theatrically, “you’re speaking with an angry old man”, but laughs with good humour.³⁷

This kind of description relativises the reporting on his autobiographical revelations in *Beim Häuten der Zwiebel* of 2006, which made public the fact that he had served for a short time at the end of World War II in the Waffen SS, an elite fighting unit. This thoroughly unexpected confession ran throughout the international press in the late summer of that year, gathered in the UK, as elsewhere, comparatively short-lived, sensationalist attention, and was followed by a further, moderate ripple in 2007, when the English translation, *Peeling the Onion*, appeared. Unsurprisingly, those reports strengthened the link between the author and his most famous protagonist in their attempts to relay both the historical period and major biographical themes (shame, guilt, dishonesty) that are shared by the protagonists of *The Tin Drum* and *Peeling the Onion*.³⁸

Such links, however, did not trigger any long-lasting wave of moral condemnation of the author by his British reviewers. Michael Hofmann predicted in 2007 that “[t]his lifelong silence, and the manner of his breaking it, have hurt Grass’s reputation in ways from which it will never recover, and which, depressingly, he seems not even to have understood,” but Hofmann’s claims have not been borne out by posterity on either count.³⁹ Quite to the contrary, the later UK media coverage of Grass not only gives him the space to reflect on how well he weathered that particular storm and to relativise the charges that were levelled against him. In the subsequent scandal that broke in 2012 around his poem on Israel, the British media goes beyond its ironic detachment and incipient apathy towards the curiosity that is Germany and its literature, and begins to devote a surprising amount of space to the notorious *Tin Drum* author Grass.

Changing British Engagement with ‘World Author’ Grass

There is a far less well-developed culture of the public intellectual in Britain than in either Germany or North America, yet ironically it is in Britain that Grass’s deliberate posturing as a politically provocative author of world renown seems to have met with the least resistance. Such comparative tolerance became evident when Grass simultaneously published the prose poem ‘Was

37 Jaggi (2010).

38 See Gardam (2007).

39 Hofmann (2007). See also the tributes made to Grass on his death, e.g. Ascherson (2015).

gesagt werden muß' ['What must be said'] in the *Süddeutsche Zeitung*, *La Repubblica* and *El País* in 2012. The poem hinges on the importance of Grass, now a world-famous German laureate who can be sure his words will be heard, shaking off the moral shackles of his birth to speak out against Israel's nuclear armament policy in the name of world peace.

For Thomas Steinfeld, who wrote explaining why the *Süddeutsche Zeitung* had published the poem but certainly did not defend it, the Nobel Prize in 1999 was the defining moment when Grass fully embraced his 'world author' status and turned himself into a „Aufseher der Weltpolitik“. This latest poem was just one more blatant example of how the work and person of Günter Grass were merging into one world-renowned, obscenely self-referential public figure.⁴⁰ As if to underscore the growing convergence between negative German and negative American reactions to Grass as an overblown public intellectual, both the *New York Times* and *Die Zeit* pulled out of publishing the poem, on the grounds that none of their editors felt they could defend the author's position. Grass does not appear to have made any attempt to publish the poem in the British media, but, in the global furore that followed, it was reported upon at length in the UK, and an extract from the poem was published in translation by Breon Mitchell (who had just re-translated *The Tin Drum*) in the *Guardian*. For my media analysis, below, I narrowed down to forty-three articles the results of a Nexis database search of all 2012 UK newspaper articles that contained 'Gunter Grass' anywhere in the text. While the pieces were predominantly published in April 2012 (33 of the articles) and often only contain passing reference to the author, collectively they document a clear sense of the author's global newsworthiness on foot of the scandal caused by his poem. In various ways, this newsworthiness is more or less explicitly linked back to *The Tin Drum*.

Just as *The Tin Drum* provoked by breaking taboos, the poem was clearly designed to function as a provocative gesture. Unlike *The Tin Drum*, however, this gesture is not specifically inherent in the poem's content. The logic of the piece moves from why the author hasn't spoken out earlier (the general taboo surrounding German criticism of Israel), through why he is speaking out now (Germany's involvement in delivering nuclear missile launching submarines to Israel), to what he hopes to achieve (a transparent international programme of weapons inspection in both Israel and Iran). This is in itself a perfectly sound explanation of how Grass came to hold a certain political belief and decide to make it public. The provocation resides instead in the way Grass pitches the importance of this belief to the rest of the world. He effectively

40 Anon. (2012).

demands a position of unassailable importance be accorded him on the basis of his lengthy literary and political experience, and he does this through two structural moves. These moves stem from the patterns of his *Tin Drum* authorship as they have been ritually reinforced over the years by the global media.

Firstly, by deliberately presenting his thoughts in the form of a poem by a Nobel laureate, Grass sets paratextual parameters that imply his words will carry some greater human truth, as is conventionally the stuff of literature, even in the mode of politically committed writing. Second, the strophes are all loosely structured around the dichotomy of remaining silent versus speaking out, such that the decision to move from one state to the next, together with some wider, but limited, reflection on the speaking context of this transition, *is* the main referent within the poem – the actual content of what is to be said is accorded far less space, so that when he does finally make some concrete points or recommendations, they fall flat. Such triumph of the medium over the message erases any final chance the poem may have had to function as a piece of protest literature. All that remains is the name and figure of Günter Grass himself, as he has been repeatedly encountered in global media coverage.

This is provocative play with the reader in the extreme. The author's words are important because he says they are, in a medium that says it is, across global media channels that know they are, not least because they can attract the most important cultural and political voices to fill their pages and thereby make the news. The circularity of this logic is unsurpassable. It can be read as the culmination of a programme of literary posturing that characterises Grass's 'late' work. However, questions of literary posturing can also be traced right back to Grass's very first literary work and his subsequent, world-wide reception as the provocative insider-outsider *Tin Drum* author who was believed to have much in common with his exhibitionist protagonist, Oskar (whose text, it might be noted in passing, also forms its own highly self-referential speech act). The extent to which the international media have sustained and re-cast this maverick author figure is surely the origin of Grass's belief that, simply by innovating in his use of literary form, he can and should provoke national and international debates that go well beyond literature.

To return to the British focus of this chapter, the insider-outsider status that Grass yet again very publicly claims for himself within the poem can, expanding on Steinfeld above, be seen as just the most recent manifestation of his particular 'world author' origins. As this chapter has shown, Grass's specific location as out of place, out of time, and out of synch with prevailing political orthodoxies is what made his 'brand' in the first place as the creator of Oskar Matzerath, both in Germany and abroad. However, beyond this general point, the poem and the furore it caused also further cemented his position in the

British sphere as the eccentric *Tin Drum* author. Continuing the long-standing foreshortened reception of Grass as the author of *The Tin Drum*, most British reports on the poem take the novel, along with the 1999 Nobel Prize and the 2006 revelations about Grass's Waffen-SS membership, as their reference points for situating the author. However, they do so now in order to try to explain, very belatedly, first the broad political phenomenon and then the personal political contradictions of the public intellectual.

Nicholas Blincoe in *The Telegraph* is typical in this respect. Having glossed the controversies caused by the poem and by the Waffen-SS revelations and invoked Salman Rushdie's supportive words for Grass in both instances, the article plays its trump card in support of Grass: "*The Tin Drum* is the most serious and scorching German novel to cover the rise of Nazism and the war. This is why Grass won the Nobel prize."⁴¹ The fact that Grass wrote this novel over fifty years ago and gained official international recognition for it over ten years ago should, apparently, be enough to exonerate any political infelicities now. Almost the exact same wording appears in Jilly Reilly's more neutral feature in *The Mail Online*, as well as the anonymous report in *The Telegraph* from 8 April 2012. Among those who objected to Grass's poem, Robert Fine in *The Guardian* took exception specifically not to the points Grass was making about Israel's nuclear capacity, but to his creation of national stereotypes around his act of speaking out – the idea that a German who speaks out against Israel will automatically be branded an anti-Semite: "Through this assemblage of national categories, Grass lends the authority of the author of the magnificent *The Tin Drum* to the appalling notion that antisemitism is an issue that can and perhaps should be ignored – whether in Europe or the Middle East." In this case, Grass's authorship of *The Tin Drum* makes his later comments all the more unacceptable, since, Fine finishes his point, "Grass used to know better."⁴²

Whether supporting or condemning the author for having written the poem – and collectively the British media remain relatively neutral on the whole affair – British journalists share a fundamental belief that Grass's authorship of *The Tin Drum* legitimates his commentary on global affairs in the first place. This represents a subtle but important shift from the portraits that were cast of the indefatigable ur-German of the 1990s. Where these earlier reports celebrated the power of the author to shock and awe and actively embraced Grass's own presentation of his idiosyncrasies as part of his maverick author persona, the more recent reactions to the author begin to recast the achievements of both *The Tin Drum* and its author in much more specifically political,

41 Blincoe (2012).

42 Fine (2012).

responsible terms. Consider in this context the description of Grass offered by Catrina Stewart on 9 April 2012 for *The i*: “Best-known for his anti-war novel *The Tin Drum*, Grass was for decades seen as a leading moral authority in Germany for his criticism of his country’s Nazi past, but his standing was badly damaged by the 2006 admission that he was drafted into the notorious SS in 1944 after being turned down for submarine service.”⁴³ This sober presentation of the writer as a “leading moral authority” and his most famous book as an “anti-war novel” has come a long way from the *Independent’s* anonymous Rabelaisian portrait of the author in 1990, or even John Steele’s engaging description of the otherworldly public gadfly in 2003.

In a surprising twist, then, Grass’s ‘late’ provocative enactment of his ‘world author’ persona has opened up a space, however small, in the British media to reconsider and reconnect with the decidedly twentieth-century, continental phenomenon of the public intellectual.⁴⁴ Ironically, this is happening just as Germany and the US are administering the last rites to such a figure.⁴⁵ Writing in October 2012 in *The Scotsman* after the dust had settled over Grass’s poem, Allan Massie reflects directly on the divergent traditions of the public intellectual that become apparent when engaging with the work and person of Günter Grass:

Sometimes [Grass] may seem a little absurd to English-speaking readers. It is a long time, after all, since we decided there was no role for intellectuals, artists and mere writers in politics. The idea that politics should be the subject of intellectual argument rather than sound-bites and photo-opportunities is regarded as ridiculously out-of-date. Even here in Scotland our arguments about the relative merits of independence or union are for the most part conducted in shallow and banal terms. There is little, if any room, for someone like Grass in the English-speaking world. Are we the better for this?⁴⁶

It would be a step too far to suggest that Grass’s increasingly global enactment of the public intellectual has done anything significant to alter the general lack

43 Stewart (2012). The gloss “author of the renowned anti-war novel *The Tin Drum*” also appears in anon (2012b).

44 For more on the British context of the public intellectual, see Collini (2006).

45 One of the key conclusions of the panel convened at the 2012 German Studies Association of America was that the role Grass was seeking to fill was now obsolescent. See the documentation in *German Studies Review*, 36 (2013).

46 Massie (2012).

of British investment in the thoughts and actions of its (or any) literary elite. However, his experience of circulating as both a respected and a reviled subject of global newswires has without a doubt affected his own belief in the value of his public authorial persona, and over the past two decades the British media has engaged with this at some length. Grass's determination to embrace the opportunities that his world fame as the *Tin Drum* author has afforded him and to insert this authorial persona into multiple global political contexts has made him deeply unpopular in many of these contexts, not least in Germany. From the perspective of a country that has little to no tradition in this kind of politicised world authorship, however, Grass represents a model that seems so quirky and historical – so eccentric – that select voices within the British media have increasingly come out in support of the author where his allies elsewhere have all but vanished.

The inherently retarding gesture within the circulatory practice of world authorship that this chapter has been tracing thus emerges as the saving grace for the beleaguered national author of world renown. The “world author” position ascribed him by others is mutually experiential. It not only allows the culture that the author putatively represents to be experienced, at one remove, by a variety of detached onlookers who hail from a different time and place to the original text and its immediate wider public echo. The world author thus created can in turn also experience himself through the eyes of these diverse communities and, over the course of a career, appropriate for his own purposes the underlying media processes that drive these communities' self-perception. In the case of Günter Grass, this has been made manifest in his ongoing ability to command a global audience, however shaky the content of his later literary output and political opinions. Throughout his unpopularity in Germany of the 1990s and early 2000s, he has repeatedly found new and innovative ways of drawing international attention to the author's ability to offend – and thus be relevant to society – through the very act of writing and signing his name in public. ‘Being Günter Grass’ is clearly a risky business. However, in their very late acknowledgement of the contemporary political context in which the *Tin Drum* author has in fact always been operating, the twenty-first century British media have provided a surprisingly tolerant intellectual echo for this beleaguered German writer.

Bibliography

- Anderson, L., *Autobiography* (London, 2001).
 Anon., “New Fiction,” in *The Times*, October 11, 1962.

- Anon., "Günter Grass: From Our Bonn Correspondent," in *The Times*, April 30, 1964.
- Anon., "Profile: A citizen pugnacious in defeat; Gunter [sic] Grass, the un-unified German," in *The Independent*, December 1, 1990, 18.
- Anon., "Pass Notes No.1107: Gunter Grass," in *The Guardian*, October 22, 1997.
- Anon., "Anmerkungen zu Günter Grass: Dichten und Meinen," in *Süddeutsche Zeitung*, April 5, 2012, [accessed online 07.10.2014: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/anmerkungen-zu-gunter-grass-dichten-und-meinen-1.1326553>>].
- Anon., (2012b) "Israel bars German author Gunter Grass over poem," *The Telegraph*, April 8, 2012.
- Ascherson, N., et al, "Günter Grass: The Man Who Broke the Silence," in *The Guardian*, April 18, 2015: [accessed online 22.04.2015: <<http://www.theguardian.com/books/2015/apr/18/gunter-grass-tributes-man-broke-silence>>].
- Blincoe, N., "Banning Günter Grass is Bullying Censorship," in *The Telegraph*, April 10, 2012.
- Braun, R., "1967–2007: The Gruppe 47 as a cultural Heimat," in *German Quarterly*, 83/2 (2010), 212–229.
- Braun, R. (2008), *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass* (Oxford, 2008).
- Braun R., & F. Brunssen (2008) (eds.), *Changing the Nation: Günter Grass in International Perspective* (Würzburg, 2008).
- Braun, R., & A. Piper (eds.), "World Authorship and German Literature", special issue of *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 51/2 (2015).
- Brunssen, F., "'Speak Out!' Günter Grass as an International Intellectual," in Braun & Brunssen (2008), 94–115.
- Burke, S., *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader* (Edinburgh, 1995).
- Collini, S., *Absent Minds: Intellectuals in Britain* (Oxford, 2006).
- Damrosch, D., *What is World Literature?* (Princeton, 2003).
- Durzak, M., "Grass Parodied: Notes on the Reception of *Die Rättin*," in M. Butler, and R. Evans (eds.), *The Challenge of German Culture: Essays Presented to Wilfried van der Will* (Basingstoke, 2000), 122–133.
- Engel, H., *Die Prosa von Günter Grass in Beziehung zur englischsprachigen Literatur: Rezeption, Wirkungen und Rückwirkungen bei Salman Rushdie, John Irving, Bernard Malamud u. a.* (Frankfurt am Main, 1997).
- Figes, E., "Grass Roots: An Interview with Gunter [sic] Grass, the German Writer and Politician," in *The Guardian*, November 12, 1965.
- Fine, R., "Letter: Israel, Gunter Grass and the right to artistic licence," in *The Guardian*, April 9, 2012.
- Fischer, J., "Knowing Your Grass from Your Elbow: Parameters of the Irish Reception of Günter Grass," in H. Kesting (ed.), *Die Medien und Günter Grass* (Cologne, 2008), 91–104.

- Gardam, T., "Confessions of a super Grass," in *The Observer*, June 24, 2007, 25. *German Studies Review*, 36 (2013).
- Görtz, F., *Günter Grass: Zur Pathogenese eines Markenbilds: Die Literaturkritik der Massenmedien, 1959–1969: Eine Untersuchung mit Hilfe datenverarbeitender Methoden* (Meisenheim, 1978).
- Greene, R., "Not Works but Networks: Colonial Worlds in Comparative Literature," in Saussy (2006), 212–223.
- Hillman, R., "Film adaptations of Günter Grass's prose work," in S. Taberner (ed.), *The Cambridge Companion to Günter Grass* (Cambridge, 2009), 193–208.
- Hoesel-Uhlig, S., "Changing Fields: The Directions of Goethe's *Weltliteratur*," in C. Prendergast (ed.), *Debating World Literature* (London/New York, 2004).
- Hofmann, M., "Now I remember, now I forget: Michael Hofmann is dismayed by the tone and content of Gunter Grass's self-revelation," in *The Guardian*, July 7, 2007.
- Jaggi M., "A Life In Writing. Gunter Grass: 'In time, perhaps, your country will think about its colonial crimes. No country has the right to point only at the Germans. Everybody has to empty their own latrine,'" in *The Guardian*, October 30, 2010.
- Kendal, A., "The Politics of Suffering," in *Morning Star*, April 23, 2003.
- Koch, M., *Weimaraner Weltbewohner: Zur Genese von Goethes Begriff 'Weltliteratur'* (Tübingen, 2002).
- Leeder, K., "Günter Grass's Lateness: Reading Grass with Adorno and Said," in Braun & Brunssen (2008), 49–66.
- Leonhardt, R., "The Nightmare Fairy-tales of Gunter [sic] Grass," in *The Guardian*, January 1, 1964.
- Mander, J., "The Voice of German Democracy," in *The Guardian*, September 11, 1969.
- Manthey, J., "*Die Blechtrommel* wiedergelesen," in H. Arnold (ed.), *Günter Grass*, 1 (Munich 1988), 24–36.
- Massie A., "From Germany to Germany: Diary 1990 by Günter Grass," in *The Scotsman*, October 13, 2012.
- Mews, S., *Günter Grass and his Critics: From The Tin Drum to Crabwalk* (Rochester, 2008).
- Mews, S., "The Tin Drummer Marches on: The Post-Wende Reception of Günter Grass in the United States," in Braun & Brunssen (2008), 170–183.
- Mews, S., "Im Ausland geschätzt? Zur Grass-Rezeption in den USA," in *Sprache im technischen Zeitalter*, 152 (1999), 423–37.
- Minden, M., "'Even the flowering of art isn't pure': Günter Grass's Figures of Shame," in Braun & Brunssen (2008), 23–35.
- Nalbantian, S., *Aesthetic Autobiography: From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin* (Basingstoke/New York, 1997).
- Noyes, J.K., "Writing the Dialectical Structure of the Modern Subject. Goethe on World Literature and World Citizenship," in Braun & Piper (2015), 100–114.

- O'Neill, P., "A Different Drummer: the American Reception of Günter Grass," in W. Elfe, J. Hardin, G. Holst (eds.), *The Fortunes of German Writers in America: Studies in Literary Reception* (Columbia, 1992), 277–285.
- Paterson, T., "Gunter [sic] Grass joins literary giants: Controversial leftwing author of *The Tin Drum* becomes first German winner of Nobel accolade since 1972," in *The Guardian*, October 1, 1999.
- Pendennis, "Daylight: Tap on a Tin Drum for New German Writers," in *The Observer*, September 30 1962.
- Preece, J., "Günter Grass und die britische Gegenwartsliteratur: eine Skizze," in *Sprache im technischen Zeitalter*, 152 (1999), 438–54
- Reddick, J., "Still banging the drum; German giant," in *The Independent*, October 3, 1999.
- Sapiro, G., "Globalisation and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Literary Translations in the US and in France," in *Poetics*, 38 (2010), 419–439.
- Saussy, H. (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization* (Baltimore, 2006).
- Steele, J., "Shaper of a nation's conscience: Gunter [sic] Grass," in *The Guardian*, March 8, 2003.
- Stewart C., "Furious Israel bans Gunter [sic] Grass over Poem," in *The i*, April 9, 2012.
- Summers, C., "World Authorship as a Struggle for Consecration: Translating Christa Wolf's *Der geteilte Himmel*," in Braun & Piper (2015).
- Taberner, S., *Aging and Old-Age Style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf, and Martin Walser: The Mannerism of a Late Period* (Rochester, 2013).
- Tempel, G., "Drummer," in *The Times*, September 20, 1969.
- T.L.S., *Essays and Reviews from the Times Literary Supplement*, 1963, vol.2 (London, 1964).
- White, R., *Günter Grass in America: The Early Years* (Hildesheim, 1981).

A Big Bang? The Paradox of the Reception of Günter Grass's *Die Blechtrommel* in The Netherlands

Jos Joosten

Abstract

Die niederländische Rezeption der *Blechtrommel* verlief nahezu paradox. Als der Roman auf Deutsch veröffentlicht wurde, wurde er in den Niederlanden so gut wie gar nicht rezensiert; doch kurz nachdem er 1959 in Deutschland erschienen war, konnte man bereits die ersten Zeitungsartikel über Günter Grass als (literarisches) Phänomen lesen. In den Jahren danach taucht Grass' Name als bekanntester Repräsentant der jungen deutschen Literatur regelmäßig in der Presse auf, und wenig später auch mit Bezug auf seine politischen Aktivitäten – immer in Kombination mit dem Titel der *Blechtrommel*. Der Romantitel ist innerhalb kürzester Zeit nicht viel mehr als eine *Erwähnung*. Wahrscheinlich aufgrund des finanziellen Risikos sollte es noch fünf Jahre dauern, bis die niederländische Übersetzung des Romans unter dem Titel *De blikken trommel* veröffentlicht wurde. Diese Übersetzung wurde nur in solchen Zeitungsmeldungen kurz erwähnt, die sich mit Neuerscheinungen befassten. Fast immer standen dort nur wenige Zeilen, die wiederum kaum auf das Buch selbst (oder dessen Übersetzung) Bezug nahmen, sondern insbesondere auf den internationalen Erfolg des Buches verwiesen. Echte Rezensionen bekam Grass' Debüt also kaum. Die niederländische(n) Übersetzung(en) der *Blechtrommel* wurde(n) ungefähr dreißig Mal neu gedruckt. Schätzungen zufolge wurden mehrere hunderttausend Exemplare der Übersetzung verkauft. Bis heute tauchen das Buch und/oder sein Titel in der niederländischen Presse auf, und die entsprechenden Artikel bekommen ab und zu neue Impulse, z.B. durch die Verfilmung oder die Verleihung des Nobelpreises an Grass. In den Niederlanden war das Buch selbst jedoch nie Anlass für eine ernsthafte, inhaltliche Debatte über soziale, politische oder gesellschaftliche Fragen.

Die Blechtrommel and Its Reception in the Dutch Press: Collecting the Material, and the Dutch Literary Context

Although it is a recent period, it is relatively hard to obtain a complete collection of reviews from the period 1945–1980, particularly those from the daily and weekly newspapers. Due to copyright complications and (still) unsystematic digitization, reviews from these decades are sometimes unexpectedly difficult to find. An extra complicating factor in the case of *Die Blechtrommel* is that the most complete Dutch database of book reviews, the ‘LITEROM’, does not contain reviews on foreign or translated literature. Its international counterpart, the ‘Literom Wereldliteratuur’, when it comes to *Die Blechtrommel*, contains only reviews from the last decennia. It thus has a complete overlap with the *LexisNexis* index, which is a full text digital index of the most important Dutch national, regional and local daily and weekly newspapers. The drawback of this collection is that it doesn’t start before 1990 and is therefore not useful for investigating the early reception of *Die Blechtrommel*. For this period we are lucky to have *Delpher* [www.delpher.nl], the online historical newspaper database of the Dutch Royal Library in The Hague. It contains a complete searchable full text corpus of national, regional and local newspapers, and as such is priceless. Compared to only a few years ago this enormous collection of searchable texts is a real goldmine, but it still has its quantitative restriction: a rough estimation states that only 10% of all Dutch newspapers have been digitized by *Delpher*.¹ In addition to these digital sources we have *Nijhoff’s index*, a paper source in which texts from Dutch and Flemish weekly and monthly magazines from the greater part of the twentieth century are indexed. This index ends in 1968. Beside *Delpher* there are, spread across the internet, several local and regional papers throughout the country that have been digitized, and although there is a central portal where many of them are brought together,² unfortunately they are not accessible through a single search engine. Although the amount of analysed texts therefore is far from 100% of what has been published, it is safe to consider the searched corpus as a representative sample of Dutch journals from the early 1960s, with both regional and national papers, from all varieties of the political spectrum, for example, social-democrat (*Het*

1 On the home page, it is stated that *Delpher* contains “eight million pages from newspapers from The Netherlands, Dutch East Indies and Surinam, from 1618 to 1995, altogether about 10% of newspapers that were published in that period”. <<http://www.delpher.nl/nl/platform/pages/collecties>>.

2 <<http://kranten-historisch.startpagina.nl/>>.

Vrije Volk), Roman Catholic (*De Tijd / De Maasbode*), communist (*De Waarheid*) and conservative (*De Telegraaf*).

The titles that are made accessible on the last mentioned web portal do, with quantitative restrictions, give a sketch of the complex situation of the Dutch press in the 1960s. At the time a completely different media environment existed, still strongly influenced by the so called 'verzuiling' (literally: pillarisation). For a long time during the 20th century Dutch society was socially and politically divided into various ideological segments: liberal, socialist, Protestant and Roman Catholic. All of these segments had not only their own political parties and trade unions, but also their own sporting clubs, broadcasting companies and, of course, news media.

In 1960, there were 61 editorially independent newspapers in The Netherlands; in 1975, that number had been reduced to 45 titles. The number of independent newspaper companies halved in the same period to 18 companies. In 2013, these figures were further decreased. In the Netherlands, according to the *Media Monitor*, nowadays only ten 'core papers' still exist, and six independent newspaper companies. In the year *Die Blechtrommel* was published, by contrast, a relatively small town like Nijmegen had two independent newspapers (the Catholic *De Gelderlander* and the liberal *Nijmeegs Dagblad*) and also the socialist paper *Het Vrije Volk* had its local pages. A larger city like The Hague had three newspapers (*Haagsche Courant*, *Haagsch Dagblad* and *Het Vaderland*).

When we focus on the reception of recently published *Dutch-language* literature it becomes clear that, at the time, not only was the economic constellation different, but also the fact that the symbolic capital that newspapers wished to invest in literary criticism was clearly present. All national papers, and the vast majority of regional newspapers, had their own in-house critic, in general persons who were already otherwise active in the literary field, as author, poet or essayist.

Compared to the usual critical practice of Dutch literature, it transpires that a foreign debutant like Grass was reviewed quite differently. A small example may show this. Research on the reception of the novel *De Verwondering* (*Astonishment*) by a contemporary of Grass, the Flemish author Hugo Claus, that was published in 1963, shows that this book received about forty reviews in Dutch papers (not including the Flemish press), of which around 20% were found by consulting *Delpher* and *Nijhoff's Index*.³ The comparison isn't totally fair, of course, because *Die Blechtrommel* was a novel from an unknown

3 Joosten (2014).

German debutant – but still the difference in the way Grass's novel was received is striking.⁴

Receiving Grass: The German Original

Compared to his present state of world fame, it is hard to imagine to what extent Günter Grass was a totally unknown stranger to Dutch critics at the end of the 1950s. The earliest trace of *Die Blechtrommel* in The Netherlands is in fact illustrative. In the issue of December 1959 from the literary magazine *Hollands Maandblad*, a list was printed of recently published literary works, entitled "In Western Europe and the United States every day 350 new books are published. We selected a few for you".⁵ Grass's novel was just one of the many published works, just worthy enough to be mentioned in a list instead of drowning in the ocean of published books.

There are a few more early traces of Grass detectable in The Netherlands. One of the earliest – perhaps *the* earliest, but quite unexpected anyway – is a review of his debut as a poet. In the Amsterdam newspaper *Het Parool* of March 16, 1957 the critic Adriaan Morriën wrote an article on *Die Vorzüge der Windhühner*.⁶ At the time, Morriën was an important networker in the Dutch literary system. He was a poet and translator, editor of *Tirade*, a prominent monthly literary magazine, and as well as working as a critic for the Amsterdam newspaper *Het Parool* he also wrote for the *Critisch Bulletin*, a monthly journal that introduced foreign literature to the Dutch public. Beside that Morriën was an advisor for *Uitgeverij Van Oorschot* and *De Bezige Bij*, two prominent Dutch publishing houses, the latter the publisher of, amongst others, Harry Mulisch and Hugo Claus.

No doubt Morriën wrote this review of Grass's poetry as a result of his personal contacts with the *Gruppe 47*, and the young German poet himself. He had visited post-war Germany regularly, had come to know various young German authors personally, had attended several meetings of the *Gruppe 47*, and thus had become well acquainted with its founder Hans Werner Richter. The review itself of Grass's poetry was in fact rather plain: "I don't want to claim that *Die Vorzüge der Windhühner* consists of nothing but good poems.

4 This article will be limited to the reception of *Die Blechtrommel* in Dutch written journalist media. The academic or essayist reception of the novel is not taken into account.

5 "In Westeuropa en de Verenigde Staten verschijnen per dag 350 nieuwe boeken. Wij kozen er een paar voor u uit."

6 Morriën (1999a).

This collection of poetry is a sort of run-up, the first beginning of an attempt to express personal experiences.⁷ In 1993 Morriën himself refers to his own review of Grass's poems in retrospect: "I reviewed Grass's collection immediately in *Het Parool*, whereas it was hardly noticed in Germany."⁸

In the beginning of November 1958 Grass was awarded the *Preis der Gruppe 47* for the first chapter of the unpublished manuscript of *Die Blechtrommel*. It was a literary fact that wasn't noticed at all in The Netherlands, except in the literary magazine *Tirade* of which the same Morriën was, as we saw, one of the editors. The February/March issue of *Tirade* opened with a translation of the prizewinning chapter: "De wijde rok."⁹ In the same issue an interview was published with Richter in which he was asked about the practices of the *Gruppe 47* and their *Preis*. Both translation and interview were done by H. Mulder, who later became known as one of the translators of Heinrich Böll's novels. He was, however, not to be the Dutch translator of the complete *Blechtrommel* in 1964. A peculiar detail in Dutch is the novel's title in the *Tirade*-version. Mulder translated it as *De Speelgoedtrommel*, which literally means "The toy drum".

Although the *Hollands Maandblad* and *Tirade* were influential to the extent that they were read by a group of connoisseurs – writers, literary journalists, students and academics, and other professionals from the literary field – they were not periodicals that were widespread amongst the general public.

Directly after *Die Blechtrommel* was issued in German, only one real review was published: in the weekly *Vrij Nederland* (December 26, 1959). Most notable seems to be that there are no further reviews on Grass's debut – not even by Adriaan Morriën, who certainly knew about the novel. Morriën's biographer, Rob Molin, wrote an article on Morriën's relationship with his young German peers.¹⁰ According to the biographer, Grass sent *Die Blechtrommel* to Morriën in Amsterdam at the end of 1959. Morriën didn't read the novel. At that moment he was struggling with a novel of his own, and even the sight of the huge volume Grass had just published depressed him, he wrote to his German friend ("Der Teufel hole dich mit deinen Roman", he writes amicably). Molin refers to a letter Grass wrote in response, with good advice and encouragement. The facsimile of the first page of Morriën's handwritten letter is printed in Molin's

7 Morriën (1999a) 549. "Ik wil niet beweren dat *Die Vorzüge der Windhühner* louter goede verzen bevat. De bundel is eerder een aanloop, een eerste begin om persoonlijke ervaringen kenbaar te maken."

8 Morriën (1999b) 623.

9 Grass (1960).

10 Molin (2002).

article. The letter contains a clause that is interesting in the context of the reception of *Die Blechtrommel*. Morriën writes to Grass that he first wants to finish one half of his own novel before he feels certain enough to read the German's book:

Sobald ich die Hälfte fertig habe (etwa 150 Seiten, mein Buch wird nicht so dick), werde ich deine *Blechtrommel* in die gesicherte Hand nehmen und für die Zeitung darüber schreiben. Übersetzung für Holland wird, fürchte ich, nicht in Frage kommen, weil schon das Übersetzungshonorar für ein so kleines Sprachgebiet zu hoch wäre. Ein halbes Jahr völliger Entsagung aller anderen Arbeiten und Verlangen würde das wenigste sein, das ein Übersetzer sich leisten sollte. Dabei lesen die meisten Holländer Deutsch.¹¹

Of course Morriën wasn't the one to make the final financial decision on whether it was worth the economic risk of publishing a Dutch translation of *Die Blechtrommel* or not. But it is certain that a positive recommendation coming from him would have had influence on the prominent Dutch publishers of that moment. It is remarkable that Morriën knew about the success Grass's novel had from the moment it was published. The first line of his letter to 'Lieber Günter', dated the 18th December 1959, is: "Im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* habe ich vom Welterfolg deines Romans gelesen." But it would take almost five years before a Dutch translation of *Die Blechtrommel* was published.

Writer Without a Book

Although there were hardly any real reviews of the German version of *Die Blechtrommel*, the book soon received another sort of attention in the Dutch press, in articles that all took, more or less extensively, the success of this relatively young German debutant as a point of reference or starting point. In *De Telegraaf*, for instance, an article was published in December 1960, almost a year after the publication of *Die Blechtrommel*, that was entitled 'A literary bomb exploded in German writers' world'. Its writer, B. Roest Crolius, places the novel in a broad, German post-war context, and presents a brief overview of the tumultuous critical response to the book in Germany. His opinion on Grass's novel is very positive, and he comes to the following conclusion:

¹¹ Molin (2002) 56.

“Germany now has its experimental novel. A novel of great stature, a mighty epic. Will this novel be a new starting point for other novelists? All great literature flourishes on the surface of a strong epic. It seems to me that it is not unlikely that *Die Blechtrommel* will open new roads in German literature and as such, will be considered as a pioneering work by later generations.”¹² But this evaluation only forms a very small part of his article.

In the following years Grass's name appears regularly in the Dutch papers as the best-known representative of the young German literature, invariably in combination with the title of *Die Blechtrommel*. However more and more, that title seems to become no more than just a *mention*. In 1963 *De Stem*, for example, published a long article on the occasion of the release of *Hundejahre* in Germany. *Die Blechtrommel* functions evidently as a point of reference for the reader, which can be seen from this perspective characteristic beginning of the article: “Anyone, who has just a faint knowledge of what is going on in world literature today, knows that Günter Grass is the man who succeeded in stirring up the complete German Federal Republic, just by publishing one single novel (...).”¹³ The rest of the article gives an overview of Grass's career so far, discusses his personal background and his attempt to correspond (through an open letter) with Anna Seghers on the topic of the recently built Berlin Wall. It is significant that this newspaper article wasn't written by a book reviewer or a literary expert, but by an anonymous – though well informed – journalist, who was only named as “our foreign editor”.

Attention is paid in Dutch newspapers in this decade to Grass's role as a propagandist for the German Social-Democrat Party (often his personal friendship with Willy Brandt is mentioned), to the fact that eggs were thrown at Grass at a political meeting, or to the ritual burning of *Die Blechtrommel* by some young Protestant fundamentalists in Germany in October 1965. Although the reporting is usually of a serious nature, it always has a touch of human interest as well. For example: as the illustration next to a long article on *Katz und Maus* a large picture is placed of Günter Grass and his wife on their wedding day.¹⁴ To mention one more example: at the same time that *Die Blechtrommel* itself was barely discussed in the Dutch press, several *regional*

12 (Roest Crollius 1960). “Duitsland heeft thans zijn experimentele roman. Een roman van grootse allure, een machtig brok epiek. Zal deze roman voor anderen een nieuw uitgangspunt zijn? Alle grote literaturen bloeiden op de ondergrond van een sterke epiek. Het lijkt me daarom niet uitgesloten dat *Die Blechtrommel* aan de Duitse literatuur nieuwe wegen wijst en als zodanig, later, als een baanbrekend werk zal worden beschouwd.”

13 A.P. (1963).

14 *De Telegraaf*, September 15, 1962.

newspapers wrote about a publicity stunt by Grass in 1964, that had actually nothing to do with his authorship of several important literary works. The beginning of the article in question in *Het Nieuwsblad van het Noorden*, accompanied by a photo is typical. “Bestselling writer Günter Grass, at the moment probably the most famous representative of the young West German writers’ generation in the world, recently appeared on the West-Berlin Kurfürstendamm as a newspaper seller. The 36-year-old, moustached author of prose works such as *Die Blechtrommel*, *Hundejahre* and *Katz und Maus* didn’t undertake this rather strange, unexpected activity to earn some extra money, but to advertise loudly the local paper *Spandauer Volksblatt*.”¹⁵ The article was entitled ‘Bestselling Writer Became Paper Boy’, which is an obvious allusion to the famous saying ‘from paper boy to millionaire’. The title already indicates the sort of human interest article it in fact is.

The most striking example, perhaps, of the way Grass appeared in the Dutch press during these years can probably be found in the *Friese Koerier*, where the reviewer of *Katz und Maus* extensively discusses Grass’s reputation as a writer, admitting that he hadn’t read *Die Blechtrommel* at all, and that he had only heard of Grass two years earlier, because of all the fuss he caused.¹⁶

This situation of Grass becoming a public figure in the first half of the decade had two remarkable consequences. There is hardly any doubt that it must have been this quickly established fame and apparent world wide importance that led to the situation of the books after *Die Blechtrommel* gaining far more attention from the Dutch book reviewers than the first novel by the, at the time totally unknown, young debutant in 1959 had originally received. In particular *Hundejahre* was seriously reviewed by many papers and weeklies.

A second, rather paradoxical, consequence of the fast growing fame of Grass (“who has become very famous, even almost notorious, because of his *Blechtrommel*”) was that hardly any attention was paid to the publication of the Dutch translation of the book, at the end of 1964. This translation, entitled *De blikken trommel*, was made by Koos Schuur. Why it took five years before the book was translated remains unclear. Grass’s book had been, as we saw, a world wide success from the beginning, and the fact that it was awarded a prize for

15 Anon. (1964). “Bestseller-schrijver Günter Grass, op het moment waarschijnlijk de bekendste vertegenwoordiger van de jonge Westduitse schrijversgeneratie in de wereld, kon men onlangs op de Westberlijnse Kurfürstendamm ontmoeten als krantenverkoper. De 36-jarige besnorde auteur van prozawerken zoals *Die Blechtrommel*, *Hundejahre* en *Katz und Maus* ging het bij zijn vreemdsoortige bezigheid minder om de verdienste dan om een schreeuwende reclame voor de wijkkrant *Spandauer Volksblatt*.”

16 Boltendal (1962).

the best foreign book of the year in France, for instance, also received Dutch publicity. But the Dutch still had to wait for a translation. In one of the reviews of (the German version of) *Hundejahre*, the reviewer remarks, in passing, that “at last” *Die Blechtrommel* would be translated: “The book was published in eleven languages already, and The Netherlands will turn up as well this time.”¹⁷ Did Dutch publishers hesitate for the reasons earlier mentioned by Adriaan Morriën? Namely, that it would take too much time to make a good translation, and that Dutch buyers would want to read the book in German, anyway? It is hard to say whether this is a realistic view of the capacity of the average Dutch reader.¹⁸

In terms of publicity *De blikken trommel* was not a success. When it was issued at the end of 1964, the translation was only mentioned in the small, specialist newspaper sections dedicated to recently published new books, with only a few lines that often referred to the international success of Grass’s novel. There are only one or two texts on *De blikken trommel* that could be considered proper reviews. But it still remains more of a general introduction to Grass’s work. A few final lines in one of them are dedicated to the translation:

The translator of this gigantic work is not to be envied, and no one is to blame that it took five years after the book appeared before the Dutch translation was published. Schuur’s translating choices must occasionally be criticised. A few times he misses the right word, he has misunderstood at one point that Grass inserts loose scraps from the Catechism together and spoils its intended effect in German by placing them in a coherent context. He translates the *pronoun* ‘das’ with ‘the’ (‘het’), and causes thereby short-circuiting, and he translates “schlägt seine Pflegerhände über dem Kopf zusammen” literally, which doesn’t make any sense in Dutch etc., but on the whole he has still done a laudable translation.¹⁹

17 Grashoff (1964).

18 Although it doesn’t say much about Morriën’s assumption in a strict sense, an indication of the position of translated foreign literature is given by Schuyt/Taverne (2000) 456–457. It is undisputable that there is a fast increasing dominance of translated English titles on the Dutch market: where the number of English books increases from around 100 in 1946 up to over 900 in 1966, the number of translations from the German remains modest, and only increases from around 50 titles in 1946 to slightly more than 100 in 1966.

19 Maassen (1965): “Een vertaler van dit gigantische werk was bij voorbaat al niet te benijden en men mag het niemand kwalijk nemen dat nu eerst vijf jaar na het verschijnen in Duitsland, de Nederlandse vertaling is uitgekomen. Koos Schuur moet men af en toe op de vingers tikken. Hij mist een enkele keer het juiste woord, ziet op een bepaald moment

We can safely state that Morriën's assumption that a Dutch translation of *Die Blechtrommel* would turn into a big economic risk has proved to be wrong. Although there are no exact figures, we can take a look at the Catalogue of the Royal Library in The Hague, to find out how many times *De blikken trommel* was reprinted by its publisher Meulenhoff since 1964. It turns out that Schuur's translation was reprinted 29 times, the last edition in 2008 [see appendix]. Three editions of *De blikken trommel* were published in the book entitled *Danzig*, which is the Dutch version of *Die Danziger Trilogie*. Although, as said before, there are no exact figures, this is an indication. On the occasion of Grass's Nobel Prize in 1999, Wil Hansen, editor at the publishing house Meulenhoff, said in an interview that *De blikken trommel* has always been Grass's best selling novel, and that it has kept on doing very well through the decades. He states that "several hundreds of thousands of copies were sold of the Dutch translation."²⁰ Frank de Glas's research on Meulenhoff's history confirms that 1999 was, from an economic point of view, the most successful year for *De blikken trommel*.²¹

After the Translation

During the years after the publication of *De blikken trommel* the situation didn't change: still *Die Blechtrommel* shows up as an obvious addition when the name Grass is mentioned in any context. A rather unexpected mention is found in 1978: *Oskars Blikken Trommel* was the name of small restaurant in the centre of Amsterdam, named after Grass's novel by the owner who was a big admirer of the book.²² Apparently it wasn't very successful. Only one year later it was listed for sale. Ironically this was around the same time that *Die Blechtrommel* received a very big, new impetus because of Volker Schlöndorff's movie. As can be seen in the appendix, in the years directly following the movie's release, *De blikken trommel* was reprinted several times. During these years, however, *Die Blechtrommel* is only mentioned in the press in connection with the film, in one case with a most peculiar quotation from a review of a

niet dat Grass losse flarden uit de katechismus naast elkaar plaatst en bederft het effect door ze in een verband te plaatsen, vertaalt het aanwijzend voornaamwoord 'das' door 'het' en veroorzaakt daardoor Kortsluiting, vertaalt "schlägt seine Pflägerhände über dem Kopf zusammen" letterlijk wat nauwelijks aanvaardbaar Nederlands oplevert enz., maar heeft over het geheel genomen toch een lovenswaardige vertaling geleverd."

20 ANP (1999).

21 De Glas (2012) 154.

22 Olof (1978).

novel of the Dutch writer Ritzerfeld: “Ritzerfeld’s descriptions reminded me of scenes from the movie *Die Blechtrommel*, after Günter Grass’s novel.”²³

It took up to 1986, with the release of *Die Rättin*, for *Die Blechtrommel* to reclaim its place as a *literary* reference. In the years that followed, the title of *Die Blechtrommel* (or *De blikken trommel*) remains this obvious point of reference. A big stimulus – both in press mentions as well as in terms of sales (as discussed above) – was of course the Nobel Prize that was granted to Grass in 1999. Since that moment the mentions of *Die Blechtrommel* become almost uncountable. The classic status of the novel is undisputed in the Dutch press.

In 2009 the publisher Meulenhoff decided to celebrate the 50th birthday of *Die Blechtrommel* with a brand new translation into Dutch by Jan Gielkens. Gielkens changed the novel’s title into *De blikken trom*, which is, if we take the very first translation of Mulder into account, the third variant. A reason for Gielkens’s choice is perhaps that the Dutch word ‘trommel’ can also refer to a box (especially one that contains small cakes: they’re often made of tin), and the word ‘trom’ uniquely means drum. Gielkens’s translation has been criticised, amongst other reasons, for this new chosen title.²⁴

In 2014 alone, a year with no special Grass-events like jubilees or new publications, *Die Blechtrommel* received 40 mentions in Dutch print media. During the days after Grass’s death, in April 2015, about one hundred articles were published in Dutch newspapers – both on the news pages and the literary pages and supplements. In *all* of them *Die Blechtrommel* was – more or less extensively – mentioned and discussed. And after those texts on the occasion of the author’s death, the first articles have already appeared in which *Die Blechtrommel* (both the book and the movie) is discussed in a more general way again. Oskar’s story doesn’t seem to have come to an end yet in The Netherlands.

Conclusions

A few conclusions can be drawn, when we look at the way *Die Blechtrommel* was received in the Dutch press. A very obvious one is the strange relationship between Grass’s fame as a public personality and writer of *Die Blechtrommel*, versus the absence of real reviews or criticisms of the book. Strictly speaking, neither *Die Blechtrommel* nor *De blikken trommel* have been reviewed in the

23 Brand (1984).

24 De Jong (2009).

prevailing sense of the word. Paradoxically enough Grass's best selling novel in The Netherlands is the least reviewed one. We could confront this phenomenon with the trichotomy Dominique Maingueneau postulates in his *Le Discours littéraire*: he distinguishes three forms of the writer's appearance: the *personne* (the writer as a private person, the civil member of society), the *écrivain* (the writer as a writer – that is, as an actor in the literary field, and everything this means to his public appearance), and the *inscripteur* (the writer as the person who wrote the text, and made all the text-internal decisions).²⁵ In the 'usual' circumstances, it seems logical that the order of appearance would be: first there is the *inscripteur* who writes a book, to which reviewers and all sorts of other readers respond, so that a public image emanates which is the *écrivain*. In the case of the reception of *Die Blechtrommel* in The Netherlands we see a reverse sequence: the *écrivain* Grass, as the writer of *Die Blechtrommel* existed in The Netherlands prior to the *inscripteur* Grass, who was initially hardly known.

Taking a look at the ideas of the reviewers, in the context of the values that are systematised by von Heydebrand and Winko, it can be concluded that there is nothing to say about the *zuordnungsvoraussetzungen* and appurtenant axiological and attributive values.²⁶ This is in a way unexpected. As explained before, The Netherlands were still 'pillarised', and the Dutch newspapers had their explicit political and/or religious background. Particularly confronted with a book that is evidently political, and represents a rather outspoken world view, one would expect to find more outspoken opinions pro or contra *Die Blechtrommel*. But this was not the case. We see, for instance, that the article of Roest Crollius discussed above – in which he praises *Die Blechtrommel* as a great experimental novel – is published in *De Telegraaf*, a conservative populist newspaper. From this paper one would never expect any word of sympathy about a writer like Grass: and this is not even the only positive article on the German writer that has been published in this paper.

The communist daily newspaper *De Waarheid* matches the general practice shown above: Günter Grass's name is mentioned every now and then in his capacity as a public figure, and the first novel that was seriously reviewed was *Hundejahre*. In that review a political position is evident albeit rather unexpected, openly criticising the 'limited conceptions of art' that were held in the GDR.

25 Maingueneau (2004) 107–108.

26 Von Heydebrand/Winko (1996).

The book demonstrates Grass's ambivalent attitude toward the GDR; he appreciates the anti-fascist character, but is critical with respect to the current face of the socialist part of Germany.

Unfortunately, progressive artists like Grass are not encouraged in their attitude towards the GDR, because of the limited conceptions of the art one holds there, and the negative opinion that arises from them, regarding progressive West German writers. The work of Grass is not of an accusing character. It depicts, partly with fantastic images, a German reality.

The negative aspects of the German past and present are not glossed over, but drawn without mercy to their sometimes most appalling details. Grass does not give a solution or a way out, because he does not see one himself. He is alarmed and confused.

Progressive literature from West Germany is worthy of our serious attention. The work of Günter Grass is particularly so, because it has superior literary qualities too.²⁷

This review is the only instance in which *Die Blechtrommel* is mentioned in *De Waarheid*, until 1979, the year Schlöndorff's movie was released.

A reason why hardly any outspoken political or social comment has been given to *Die Blechtrommel* in the period under study might be the nature of the articles: they were not, as we have seen, personal reviews but more generally oriented journalist texts. Apart from that consideration it is in line with the findings of Esther Op de Beek in her dissertation on book reviewing in The Netherlands between 1955 and 2005. One of her conclusions is that the effects of the pillarisation have very quickly vanished from the practice of book reviewing in The Netherlands: "The average percentage of evaluations that could be

27 A.d.L (1965). "Uit het boek blijkt Grass' tweeslachtige houding tegenover de DDR, hij heeft waardering voor het anti-fascistische karakter, maar is kritisch ten opzichte van het actuele gezicht van het socialistische deel van Duitsland. Helaas worden vooruitstrevende kunstenaars als Grass, in hun houding tot de DDR niet bepaald gestimuleerd door de beperkte opvattingen over de kunst die men daar aanhangt en de negatieve beoordeling die er uit voortvloeit ten aanzien van deze vooruitstrevende Westduitse schrijvers. Het werk van Grass heeft niet een rechtstreeks aanklagend karakter. Het schildert, deels met fantastische beelden, een Duitse werkelijkheid. Hierin worden de kwalijke kanten van het Duitse verleden en heden niet verbloemd, of verfraaid maar onbarmhartig tot soms in hun meest stuitende details getekend. Grass geeft geen oplossing of uitweg, omdat hij die zelf niet ziet. Hij is verontrust en verward. Progressieve literatuur uit West-Duitsland is onze aandacht waard. Het werk van Günter Grass is dat in het bijzonder, omdat het tevens ongemene literaire kwaliteiten heeft."

given the code 'political societal', 'religious' or 'moralist' review, remained low on the total number of evaluations in all survey years, and in all the papers, even in [the earliest year] 1955."²⁸

To a certain extent the mechanism that has been detected concerning the early reception of *Die Blechtrommel* has remained the same throughout Grass's whole career. He regularly succeeded in gaining attention for a book even before it was translated. We see, in a different constellation of time and fame of course, in a way the same thing happen around a relatively recent novel like Grass's *Im Krebsgang*, where a rather distant attitude towards a literary work can be seen, particularly compared to the more committed way of reviewing we see in countries like Germany and Finland.²⁹ The early reception of *Die Blechtrommel* in The Netherlands leads to the conclusion that Grass's debut novel very soon was considered a journalist news fact instead of a literary event. It wasn't until *Hundejahre* that a more serious view was given of Grass's books themselves. But Grass's novels never led to a real debate on political or social matters.

Bibliography

- A.d.L., "De geschiedenis van de hond van Adolf Hitler. *Hundejahre* van Günter Grass," in *De Waarheid*, January 15, 1965.
- Anon., "Schrijver van bestseller werd krantenverkoper," in *Dagblad van het Noorden*, August 29, 1964.
- ANP, "Blikken trommel van Grass opnieuw bestseller," in *Friesche Courant*, November 27, 1999.
- A.P., "Grass, belhamel en...genie, schreef onthutsende boeken," in *De Stem*, April 23, 1963.
- Boltendal, R., "Adamsappel werd een jongen tot obsessie," in *De Friese Koerier*, March 3, 1962.
- Brand, A., "Een heilzame wandeling over het slagveld," in *Nieuwsblad van het Noorden*, July 14, 1984.
- De Glas, F., *De regiekamer van de literatuur. Een eeuw Meulenhoff 1895–2000* (Zutphen, 2012).
- De Jong, A., "Het foetert, rebbelt, bazelt en lalt; 'Grassiaanse' nieuwe vertaling van het labirintische epos *Die Blechtrommel*," in *NRC Handelsblad*, June 26, 2009.
- Grass, G., "De wijde rok" uit de roman *De speelgoedtrommel*" [vertaald door H. Mulder] in: *Tirade*, 4 (1960), Feb./March, 33–36.

²⁸ Op de Beek (2014) 243.

²⁹ Joosten (2012).

- Grashoff, P., "Günter Grass's *Hundejahre*: Hond van Hitler speelt rol in kolossale roman," in: *Het vrije Volk*, Juni 27, 1964.
- Heydebrand R. Von, & S. Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur* (Paderborn, 1996).
- Joosten, J., "Vergelijkend kritiekenonderzoek in modern Europa als (on)mogelijkheid. Een verkenning," in J. Joosten, *Staande receptie: over literatuur kritiek en literatuurwetenschap* (Nijmegen, 2012).
- Joosten, J., "Literaire kritiek," in: M. Sanders & T. Sintobin (eds.), *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus* (Nijmegen, 2014), 71–88.
- Maassen, J., "Günter Grass's *Blikken trommel* nu vertaald," in *De Tijd/De Maasbode*, March 29, 1965.
- Maingueneau, D., *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation* (Paris, 2004).
- Molin, R., "Adriaan Morriën als 'Duitslandganger,'" in *ZL*, 1(2001–2002), 2 (jan 2002), 56–69.
- Morriën, A., (1999a) "Debutant die verwarring de baas blijft," in *Brood op de plank. Verzameld kritisch proza I* (Amsterdam, 1999), 547–550.
- Morriën, A., (1999b), "H.W. Richter en zijn *Gruppe*," in *Brood op de plank. Verzameld kritisch proza II*. (Amsterdam, 1999), 621–625.
- Olof, T., "Oskars Blikken Trommel," in *De Telegraaf*, September 2, 1978.
- Op de Beek, E., *Een literair fenomeen van de eerste orde. Evaluaties in de Nederlandse literaire dagbladkritiek, 1955–2005: een kwantitatieve en kwalitatieve analyse* (Nijmegen, 2014).
- Roest Crollius, B., "*Die Blechtrommel*: literaire bom ontplofte in Duitse schrijverswereld," in *De Telegraaf*, December 6, 1960.
- Schuyt, C. and E. Taverne, 1950. *Welvaart in zwart-wit* (Den Haag, 2000).

Appendix: Reprints of *De blikken trommel*

1964 1	1975
1965	1976
1966 3	1977
1967	1978 6 / 7
1968	1979 8
1969 4	1980 9 / 10 / 11 / 12
1970	1981 13
1971	1982 14
1972	1983 15
1973	1984 16 / 17
1974 5	1985

1986	2001 24 + 26 ³⁵
1987 18	2002
1988 19 ³⁰	2003
1989	2004 28 ³⁶
1990	2005
1991	2006
1992	2007
1993	2008 29 ³⁷
1994	2009 1 ³⁸
1995	2010
1996 20 ³¹	2011
1997 [21] ³²	2012
1998	2013
1999 22 ³³ / 23	2014
2000 [2] ³⁴	2014 2 ³⁸

30 Monumenta-reeks

31 Rainbowpocket

32 In: *Danzig* [*Danziger Trilogie*]

33 Rainbowpocket

34 In: *Danzig* [*Danziger Trilogie*]

35 Aereopagus/Bibliotheek van de 20ste eeuw

36 Nobelprijbibliotheek / *de Volkskrant*

37 Gelegenheidsuitgave *NRC Handelsblad* in de reeks 'Verfilmde literatuur'.

38 Nieuwe vertaling: *De blikken trom*

Framing Grass: The Reception of *Die Blechtrommel* in Flanders

Elke Brems

Abstract

Der vorliegende Beitrag erörtert die Rezeption der *Blechtrommel* in Flandern unter Benutzung von Mona Bakers Konzept des narrativen ‚framing‘. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie flämische Rezensionen dem Roman bestimmten Deutungsrahmen – frames – zugeordnet haben. Der Beitrag unterscheidet fünf solche in Rezensionen auftauchende Deutungsrahmen und geht auf einige der dabei verwendeten Verfahren (‚framing devices‘) etwas näher ein. Der erste Deutungsrahmen stellt den Roman als Teil des Kanons dar und betont seinen raschen Aufstieg zum Klassikerstatus. Der zweite Rahmen verweist auf die Botschaft, die Kritiker in dem Roman ausgemacht haben, wobei drei Aspekte in den Vordergrund treten: Deutschland, Oskar und die moralischen Absichten des Romans. Ein dritter Deutungsrahmen geht von den formalen Neuerungen aus, mit denen *Die Blechtrommel* bestehende Gattungskonventionen durchbricht. Die Aufnahme bestehender kritischer Rezeption in die eigene Rezension ergibt einen vierten Deutungsrahmen, und die Verbindung zwischen Roman und Autor schließlich bildet einen fünften Rahmen, in dem Grass als vom eigenen Meisterwerk geprägte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens herausgestellt wird.

A Flemish *Blechtrommel*

In her book *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Mona Baker takes a narrative point of view on reality. Her basic assumption is that we experience the world as a collection of narratives. But those narratives are not fixed; they are dynamic and exist through telling and retelling. And they also travel; they cross borders, geographically, linguistically and culturally. “Every time a version of the narrative is retold or translated into another language, it is injected with elements from other, broader narratives circulating within the new setting or from the personal narratives of the retellers.”¹ This paper will attempt to

¹ Baker (2006) 22.

map the retelling of the narrative *Die Blechtrommel* in Flanders, the Dutch-speaking part of Belgium, using several of Mona Baker's concepts.

Before we look at the reception of Grass's novel in Flanders, it is important to emphasise the following point. Flanders shares its language with the Netherlands, its northern neighbour. Whether both regions also share the same culture has been the subject of long and heated debate since the beginning of the nineteenth century. For Flanders to emancipate its cultural identity from the francophone part of Belgium, it often had to rely on the Netherlands for support. But, paradoxically, as Flanders gained more and more self-confidence during the second half of the twentieth century, Flemings felt the need to present themselves as autonomous from the Dutch. The relation between Flanders and the Netherlands is of course much more complex than that, but the general belief is nevertheless that Flemish culture and Dutch culture have increasingly grown apart since the Second World War, in spite of sharing the same language. That is why any examination of the Flemish reception of *Die Blechtrommel* carries a few pitfalls. Both Dutch translations of the novel were for instance made by Dutch translators and published by a Dutch publishing house.² There are far more publishing houses in the Netherlands than in Flanders, and the literary translation industry also has a much greater output. This paper will therefore not address the translations themselves. The reception of those translations extended to both Flemish and Dutch newspapers, journals, schoolbooks, libraries and so on. I will only discuss the Flemish press and institutions.

Reine Meylaerts has argued that Belgium has two minority cultures:³ a francophone and a Dutch-speaking one, both dominated by larger and older neighbouring cultures that speak the same languages – France and the Netherlands respectively. *Die Blechtrommel* was introduced in the francophone part of Belgium through translations made and published in France. The reception of *Die Blechtrommel* in francophone Belgium was consequently very different, although there are of course likely to be parallels with the reception in both France and the Netherlands.

² *De blikken trommel*, Amsterdam, Meulenhoff, 1964 (translation Koos Schuur). *De blikken trom*, Amsterdam, Meulenhoff, 2009 (translation Jan Gielkens).

³ Meylaerts (2008) 29.

Die Blechtrommel as Narrative

Literature, according to Mona Baker, can be considered a type of public narrative. Public narratives are “stories elaborated by and circulating among social and institutional formations larger than the individual, such as the family, religious or educational institutions, the media, and the nation. (...) literature of course constitutes one of the most powerful institutions for disseminating public narratives in any society.”⁴ She distinguishes between four kinds of narratives, based on a typology by Margaret Somers and Gloria Gibson. Ontological narratives are personal stories, but some literary text types are also believed to have this ontological dimension, for instance, diaries (think of Anne Frank), letters or autobiographies. Yet they would of course also heavily depend on public narratives, especially when edited, published and so on. Conceptual narratives, in Baker’s view, are the discourses used by disciplines such as the narrative of a paper in a collection on the reception of *Die Blechtrommel*. Books like *Die Blechtrommel*, but also for instance autobiographies, depend on and make use of the conventions of conceptual narratives, mainly by applying or challenging generic conventions. The last type of narrative Mona Baker describes is rather vague and broad. These meta-narratives are the narratives in which we are embedded “as contemporary actors in history.”⁵ Baker mentions the ‘War on Terror’ as an example.

When looking at *Die Blechtrommel* from this perspective, we can consequently confirm that it shows characteristics of all four types of narrative: it contains autobiographical elements from Grass’s own life (ontological narrative); it tells the story of a family, a nation, an era (public narrative); it is explicitly conceived as a literary text (conceptual narrative); and it relies on meta-narratives like liberalism and national-socialism. However, I am not so much concerned with the narrative of *Die Blechtrommel* itself, but with the narratives about *Die Blechtrommel* instead – the way the book has been and is still being retold in Flanders.

In Baker’s view, any retelling of a story involves framing, which is “an active strategy that implies agency and by means of which we consciously participate in the construction of reality.”⁶ In the following chapters, I will look at how *Die Blechtrommel* has been framed in Flanders. *Die Blechtrommel* was framed by reviews, by translations, by being cited in schoolbooks, by being purchased by libraries, by being read by readers and by being adapted into a movie (subtitled

4 Baker (2006) 33.

5 Baker (2006) 44, quoting Somers.

6 Baker (2006) 106.

in Dutch). Generally speaking, one could argue that the first appearance of the book in 1959 and the first translation in 1964 did not cause waves in the Flemish press. Neither did the second translation in 2009. This does not mean however that the novel is not well known in Flanders. There were paradoxically only a few direct reviews, but there are many indications that the novel and its author are very well known and considered to take an important place in contemporary literature. I found a similar pattern in an article I wrote on the reception of Charles Dickens in Flanders, with not many reviews of his novels, but a general acceptance of Dickens as a famous and important writer.⁷ In Dickens's case, this led to statements such as "it is not necessary to talk about his novels," or "there is no need to introduce Dickens here." In the case of Grass too, it seems that he achieved literary fame very early on in his career and that *Die Blechtrommel* was considered to be generally known, even though it was not very frequently reviewed. There were a few events that sparked special interest in Grass and his novel in the Flemish press: the 1979 release of the film (and every time it was subsequently shown on television or in cinemas), his 70th birthday in 1997, his winning the Nobel Prize in 1999, his confession in 2006 and political statements he made over the years.

Die Blechtrommel and Grass were framed on all those occasions. I will discuss those frames as narratives used by agents to retell *Die Blechtrommel*. In what follows I will mention the five most important frames used, with no pretension of an exhaustive discussion of the frames or the reception documents. I will also point to some of the framing devices used.

Frame 1: The Literary Canon

When the novel first appeared in 1959, Grass was of course still a little-known author. I only found one Flemish 1959 review and four others written between 1960 and 1962 (the first Dutch translation appeared in 1964). In the first review by Catholic priest Henrik Hartwijk (a Netherlander who lived in Brussels) in the Catholic newspaper *De Nieuwe Gids*, Grass and *Die Blechtrommel* were framed by means of embedding. "The author owes this success in the first place to his extraordinary imaginative power and his lively way of telling; the first reminding us of Balzac and the second of Dickens. Some have even compared Grass to Rabelais." Hartwijk immediately enters Grass in the frame

7 Brems (2010).

of some of the greatest names in European literature.⁸ Further down in his review, he also mentions Thomas Mann, another German writer: “Ever since *Die Buddenbrooks* by Thomas Mann, no debut in German literature has shown such remarkable talent as *Die Blechtrommel*.”⁹ Mona Baker would describe this technique as ‘framing by labelling’. This labelling puts Grass high up in the ranks of European literature (not just contemporary literature but that as far back as the 16th century) and also makes him a milestone in German literature.

This could also be considered ‘temporal and spatial framing’; his timeframe is then not just contemporary but instead goes centuries back, and his space frame is not just Germany, but Europe. Another early review (1961) brings *Die Blechtrommel* into the tradition of *Gargantua* and *Simplicissimus*, but also into that of Joyce.¹⁰ As Grass’s fame grows, the embedding technique, aimed at giving Grass’s book a literary context, turns into a different, almost reverse kind of framing by labelling in which Grass’s book increasingly becomes a mention, a point of reference for other books. This obviously means that *Die Blechtrommel* has become part of the canon and that it can be referred to in other book reviews to increase their value. In Flanders, it seems that Hugo Claus’ novel *Het Verdriet van België* [The Sorrow of Belgium, 1983] was the one most often compared to Grass’s *Die Blechtrommel*. One Flemish critic even quoted German critics who mentioned Grass in their review of Claus: “German literary critics often compared this novel to *Die Blechtrommel* by Günter Grass, with Louis Seynaeve often seen as a brother of the frenetic little drummer Oskar from Danzig.”¹¹ German literary criticism is in other words used as an authoritative source to increase Claus’s value. But when foreign literature is reviewed in the Flemish press, Grass is also sometimes mentioned. A good example can be found in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), in which the child protagonist is also called Oskar and has German ancestors.¹²

Another kind of embedding appears only later on in Grass’s career, when his oeuvre has grown. We then see how critics compare Grass’s other work with

8 Hartwijk (1959). “Dat succes dankt de schrijver wel eerst en vooral aan zijn buitengewone verbeeldingskracht en levendige vertellingswijze, waarvan de eerste aan die van Dickens, de tweede aan die van Balzac doet denken. Sommigen hebben Grass zelfs al met Rabelais vergeleken.” All English translations in the text by E.B.

9 “(N)a ‘Die Buddenbrooks’ van Thomas Mann (heeft) geen enkele eersteling in de Duitse letteren zo’n ongemeen groot talent (...) geopenbaard als ‘De blikken trom!’”

10 Pesch (1961).

11 “De Duitse kritiek vergeleek de roman geregeld met *Die Blechtrommel* van Günter Grass, waarbij Louis Seynaeve werd beschouwd als een broer van het frenetieke trommelaartje Oskar uit Danzig.”

12 E.g. De Decker (2005); Verplancke (2005).

Die Blechtrommel. *Die Blechtrommel* is always believed to be Grass's greatest achievement and it is often said he never reached the same level again.¹³

There are other ways of using the frame of the literary canon to receive *Die Blechtrommel*. Public libraries for instance represent institutions that function as canon-building stocks, especially where foreign and non-contemporary literature is concerned. In a survey I conducted among 98 public libraries in the province of Flemish Brabant, I found that 31 of them, or a third of them, had a copy of *Die Blechtrommel* on their shelves. However, it is worth pointing out that only four of those had a copy of the most recent translation, which might indicate that it is not a book they want to invest in. It would take more research – and a comparison with other 'classic novels' in particular – to do justice to these numbers.

Schoolbooks also offer an important means of canonisation. I examined 22 textbooks for German published in the last two decades and used in Flanders in that same period.¹⁴ Only in one of them, *Kontakt*, did I find an excerpt of *Die Blechtrommel*. This means that German-learners are not introduced to *Die Blechtrommel*, but it does not necessarily mean that the novel is not considered part of the German canon. It is definitely not considered a fitting reading assignment for German learners, but that may also be because of the difficulty of the text. Schoolbooks are moreover becoming increasingly oriented toward a communicative approach, so that literature does not constitute an important part of the curriculum. If we look at *scholieren.com*, a Dutch-language website on which students from the Netherlands and Flanders post and share their book reviews, we notice that there are only three reviews of *Die Blechtrommel*, compared to for instance 12 reviews for Böll's *Katharina Blum*, which is also rated much higher. Of course, here too, more research would be needed to better situate *Die Blechtrommel* against the context of other novels.

One of the main canon-indicators are the media lists of books one should read to have (or pretend to have) cultural standing. Newspapers sometimes use this format to write about non-contemporary books. In 1999, the newspaper *De Morgen* for instance published a weekly column about 'the most remarkable books' published between 1945 and 1999. *Die Blechtrommel* was one of them.¹⁵ In 2006, the newspaper *De Standaard* published a column called 'Blufboek'

13 Durnez (1999). "Hij heeft het niveau van zijn debuutroman De blikken trommel nooit meer gehaald."

14 Em., .de, Dimensionen, eurolingua, Angenehm, Fix und fertig, Geni@l, Klub 2000, Kontakt, Los geht's, Mach's gut, Mittelpunkt, Sowieso, Sichtwechsel, Studio d, Die Suche, Tangram, Themen, Umlaut, Variant, Wir, Zeppelin.

15 Bultinck (1999).

(100 highlights of modern literature, “for your bookshelves, at receptions or among friends”).¹⁶ Again, *Die Blechtrommel* was one of them.

But also outside the context of such lists, Grass's *Die Blechtrommel* is often referred to as one of the great novels of the 20th century, for instance by describing it as a ‘modern classic’.¹⁷ We find many unsubstantiated comments such as: “Without exaggerating, *Die Blechtrommel* can be called the most important German-speaking novel of the second half of the 20th century.”¹⁸ This consecration of the novel already began in the earliest reviews. In the Jesuit cultural journal *Streven*, a critic for instance admitted in 1961 he would not call the book a masterpiece, or even a work of art, but “whoever wants to understand the contemporary novel cannot overlook this book.”¹⁹ In *De Periscoop* too, in 1962, a reviewer claimed the novel “had no equal in contemporary literature.”²⁰

In an interview on Belgian television in 1999 Grass himself situates his oeuvre (not just *Die Blechtrommel*) in the context of German-language literature (so not just German literature: “I can’t see literature as national literature”).²¹ Other critics stress the importance of *Die Blechtrommel* to German literature by arguing that Grass succeeded in making “a German book (...) loved throughout the world, thereby liberating German literature from the suffocating shadow of the Second World War.”²² But *Die Blechtrommel* is also considered to be relevant to a broader readership than just Germans or German speakers. “In this monumental European novel, Grass challenges the great forgetting of the Second World War.”²³ This not only represents a spatial framing, but also a ‘repositioning of the participants’. The novel now not only appeals to ‘them’ but also to ‘us’; it is not just ‘their’ novel but ‘ours’. This brings us to a second frame used to retell *Die Blechtrommel* – a moral frame. In this frame, the novel is not only read and discussed as a literary masterpiece, but also as the bearer of a message.

16 Derycke (2006). “Honderd hoogtepunten uit de moderne literatuur. Voor in uw boekenkast, op recepties en bij vrienden.”

17 Verhoeven (2006).

18 Durnez (1999).

19 De Wachter (1961). “Maar wie de hedendaagse roman wil begrijpen, kan aan dit werk niet voorbijgaan.”

20 E.P. (1962). “zijns gelijke niet heeft in de hedendaagse literatuur.”

21 <<http://www.cobra.be/cm/cobra/cobra-mediaplayer/boek/1.1268692>> (minute 11).

22 Moonen (1997). “Een Duits boek, *De blikken trommel*, in de wereld geliefd te maken en zo de Duitse literatuur uit de verstikkende schaduw van de Tweede Wereldoorlog te halen.”

23 kgv (2008). “Grass rekent in deze grandioze Europese roman af met het grote vergeten van de Tweede Wereldoorlog.”

Frame 2: The Message

In her chapter on the assessment of narratives, Mona Baker argues that we largely assess narratives on their coherence and fidelity. An important part of the perception of coherence is tied to how the story relates to the other stories we are familiar with. In the previous paragraph, we already discussed how the relation between *Die Blechtrommel* and other literary stories was assessed, but those are not the only stories *Die Blechtrommel* is related to. It is also assessed in the way it relates to stories of a social, political, historical or ideological nature. The most obvious way in which this happens is when the theme of *Die Blechtrommel* is discussed. Often, when the theme is addressed, reviewers use the framing device Baker calls ‘selective appropriation of textual material’; they neglect most of the novel and focus on a few scenes or characters. Germany or issues pertaining to Germany are most often considered to be the theme of this book. In the earliest review I found, Henrik Hartwijk writes: “The real protagonist is Germany.”²⁴ Elsewhere, it is called “the first great work of fiction about Nazism,”²⁵ a “book about the rise of national-socialism,”²⁶ or it is claimed that “*Die Blechtrommel* (...) condemned the schizophrenia of postwar Germany.”²⁷

A term that returns in later reviews is *Vergangenheitsbewältigung*, for which no Dutch alternative seems to exist. By using it in its untranslated form, the reviewer places the novel in a strictly German context. Aside from interpretations of the book as a comment on German history, a second thematic cluster prominent in the reviews concerns the character of Oskar. When this theme comes up, reviewers for instance paraphrase the book as “the story about the boy who didn’t want to grow up.”²⁸ A recent comment on the novel offered the following interpretation: “The Oskar Matzerath-syndrome is just that tiny bit more complex and interesting than the Peter Pan-syndrome. The first syndrome is tragic, romantic and nihilistic, a reaction to the worst of the past century, imbued with guilt, anger and despair. The second is the narcissistic pose of those who prefer to live in a sugary Disney atmosphere. Put differently, Michael Jackson does not suffer from the Oskar Matzerath-syndrome.”²⁹

24 Hartwijk (1959). “De eigenlijke hoofdfiguur is Duitsland.”

25 Anon. (1998). “het eerste grote fictiewerk over het nazisme.”

26 Joris (2007). “boek over de opkomst van het nationaal-socialisme.”

27 Verhoeven (2006). “laakte de schizofrenie van het naoorlogse Duitsland.”

28 Pearce (2009). “het verhaal van de jongen die niet wilde groeien.”

29 Theunissen (2009). “Het Oskar Matzerath-syndroom is dus net iets complexer en interessanter dan het Peter-Pansyndroom. Het eerste syndroom is tragisch, romantisch en nihilistisch, een van schuld, woede en wanhoop doordrongen reactie op het ergste van de

The two thematic clusters, both the one about Germany and the one about Oskar, are often linked to an assessment of the values, or the lack of values, in *Die Blechtrommel*. Consider this example linking Oskar to values: “The strength of the Oskar Matzerath character is the honesty with which he looks at himself and the world around him. In a nihilistic, amoral era he is no better than anyone else, but at least he calls things by their names.”³⁰ This moral judgment is a positive one. We know that the book’s reception in Germany stirred a lot of moral outrage (see Frame 4: Critical Reception). In Flanders, however, there were comments on that outrage, but very few moral condemnations. In one of the earliest reviews in 1960, Lea Verkein for instance wrote: “Grass tells a story, he doesn’t take sides, doesn’t want to prove anything, defend anything, judge anything, condemn anything, he doesn’t avoid any problem, draws no conclusion.”³¹ But being a liberal, she does not seem to condemn that attitude; instead she even seems to admire him for it.

The most striking moral judgement is offered by Dr. Ludwig Pesch in a special 1961 issue on the Federal Republic of Germany in the Catholic journal *West-Vlaanderen*. The title of his review was “Question whether Satan is a good artist.” The reviewer described the moral value of the novel in very negative terms: “the mean, savage, blasphemous, satanic and perverse on occasion prevail.”³² The writer did recognise the parodic character of the novel however and interpreted Oskar as a parody of “the current type of person, of his rotten, cynical, cold, godless, Luciferian soul and his nihilistic mind.” Because of the critical nature of the novel, he could see the relevance of this parody, but his main reservation concerned the absence of God. He believed this to reveal a “radical Mephistophelian perspective.” So, the reviewer, writing his review in a Catholic journal (published by the Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond [Christian Flemish Circle of Artists]), could not but condemn the book, since it

voorbije eeuw, het tweede is narcistische aanstellerij van lui die het liefst zouden leven in de zeemzoeterige sfeer van een Disney-film. Of anders gezegd: Michael Jackson lijdt niet aan het Oskar Matzerath-syndroom.”

30 Theunissen (2009). “De grote kracht van de figuur Oskar Matzerath is de eerlijkheid waarmee hij naar zichzelf en de wereld rond zich kijkt. In een nihilistische, amorele tijd is hij niet beter dan de anderen, maar hij noemt de dingen ten minste bij naam.”

31 Verkein (1960). “Grass vertelt, hij kiest geen partij, hij wil niets bewijzen, niets verdedigen, over niets oordelen, niets veroordelen, hij vermijdt geen enkel probleem, hij trekt geen enkele conclusie.”

32 Pesch (1961). “het gemene, woeste, godslasterlijke, satanische en perverse bijwijlen overwegen”, “de parodie van een huidig mensentype, van zijn bedorven, cynische, koude, goddeloze, luciferiaanse ziel en van zijn nihilistische geest”, “een radicaal mephistofelisch perspectief.”

offered us no alternative, did not show us how we ought to live. However, he could not but express his admiration for the book as a radical rethinking of the novel and as a stylistic masterpiece. The formal characteristics of the book are so striking that a discussion of the content alone does not seem to do justice to the book.

Frame 3: Literary Form

Ever since the first reviews, critics have pointed to the untraditional literary form of *Die Blechtrommel*. Only one of the critics in my corpus thought that Grass should have paid more attention to form. In the Jesuit journal *Streven*, De Wachter wrote: “The technique of Grass’s novel is also an *epochemachende* invention, and one wonders to what extent the novelist himself is a *Geschöpf* of his own invention, or rather whether his virtuosity is not affecting him. Because in his novel, the material is clearly of more importance than the form. We wouldn’t call it a masterpiece or a work of art.”³³ De Wachter used German words in his review, thereby stressing the German character of the book and the writer (in the process underlining his own knowledge of German). De Wachter’s ambiguous comment on the artistic quality of *Die Blechtrommel*, however, contrasts with the general critical reception of the novel. It seems that De Wachter was blind to the formal experiment and the formal ambition of Günter Grass.

In her paragraph on assessing narratives, Baker writes that one of the criteria we judge narratives by is ‘structural coherence’ or the internal consistency of a narrative. This novel clearly challenges what readers had come to see as structural coherence; it is called “a staggering sequence of clownish, absurd, grotesque, harrowing and tragic episodes.”³⁴ One instrument critics have to apply to the criterion of structural coherence is the use of generic labels (framing by labelling). This fits into a conceptual narrative. Critics for instance described this novel as an epos, an *Entwicklungsroman*, an allegorical novel and a picaresque novel. The multitude of labels used to frame *Die Blechtrommel*

33 De Wachter (1961). “De romantiek van Grass is ook een *epochemachende* uitvinding, en men vraagt zich af in hoever de romancier zelf niet een *Geschöpf* van zijn eigen uitvinding is, m.a.w. of zijn virtuositeit hem niet te veel parten speelt. Want in zijn roman is het materiaal zichtbaar van groter belang dan de vormgeving. Een meesterwerk of een kunstwerk durven wij het niet noemen.”

34 Bultinck (1999). “een duizelingwekkende opeenvolging van potsierlijke, absurde, groteske, schrijnende en tragische episodes.”

point to the novelty of its literary form. The particular label used reveals the focus of the reviewer's interpretation: calling it a picaresque novel focuses attention on the adventurous and episodic character of the novel, while the term *Entwicklungsroman* for instance focuses attention on Oskar. In an early interview on Belgian television in 1962, Günter Grass himself also used a conceptual narrative to talk about his novel.³⁵ Grass calls his novel an anti-*Entwicklungsroman* and mentions that he chose this form because it allowed him to frequently switch between scenes and perspectives. This interview shows us that formal concerns and structural coherence were indeed very important to Grass in assessing his own narrative.

Frame 4: Critical Reception

It is striking how, in the Flemish reception, *Die Blechtrommel* was immediately reviewed in the context of the German reception. De Wachter begins his 1961 review in *Streven* by saying: "You could almost write a novel about the history of this novel," and he mentions how the novel was nominated for the *Rudolf Alexander Schröder Prize* awarded by the city of Bremen, but was refused by the jury for being too shocking. In a 1962 issue of *De Periscoop*, E.P. also began by mentioning that incident and by quoting a German review in the *Darmstädter Echo*. Dr. Ludwig Pesch opens his 1961 article in *West-Vlaanderen* as follows: "Critics have furiously shredded this book to pieces or passionately celebrated it. The desperation continues: should we be enthralled or alarmed?"³⁶ Only the very first review in *De Nieuwe Gids* in 1959 showed no awareness of the controversial reception. In the later critical reception too the novel was hardly reviewed without mention being made of its controversial reception, to the extent that it seemed to be one of the most appealing qualities of the book. "There was a lot of excitement when the work was published; the book was said to be pornographic, blasphemous, obscene and nihilistic,"³⁷ or "the official complaints were nihilism and pornography – the traditional pillories for books that tread on people's sore toes."³⁸ Marcel Reich-Ranicki's critical 'mistake' was

35 <<http://www.cobra.be/cm/cobra/cobra-mediaplayer/boek/1.1268683>>.

36 "De recensenten hebben dit boek woedend stukgescheurd of geestdriftig gevierd. De radeloosheid duurt voort: moeten wij begeesterd zijn of verontrust?", "Er zou haast een roman te schrijven zijn over de geschiedenis van deze roman."

37 Durnez (1999). "De opwinding na het verschijnen van het werk was groot: het boek zou pornografisch, godslasterlijk, obscene en nihilistisch zijn."

38 "De officiële bezwaren luiden nihilisme en pornografie – de traditionele schandpalen voor boeken die op zere tenen trappen."

also sometimes referred to. He originally execrated the book, but published a self-critical article three years later in which he admitted to having failed to appreciate Grass's originality.

The controversial reception of *Die Blechtrommel* almost immediately became part of the Flemish narrative about the novel; discussion of the novel goes hand in hand with references to its reception. This pattern continues when the novel is mentioned at the occasion of a review of its film adaptation. Here too, the reception becomes part of the review. The manner in which it was received in the US especially seems worth mentioning: "In several American states, the film was banned because of alleged paedophile scenes. This claim is of course ridiculous."³⁹ The reviewer here also uses spatial framing to distance himself from the American reception.

Another aspect of framing *Die Blechtrommel* by referring to its reception is to mention its commercial success. This also happened very early on in the reception. The first review said that "the book is in such great demand that it is almost out of stock."⁴⁰ Later reviews very often use the word 'success' and refer to large readerships and high sales figures, for instance: "more than four million copies of the book were sold;"⁴¹ or "Grass's most famous and best-selling book – hundreds of thousands of copies were also sold of the Dutch translation – is the epic novel *Die Blechtrommel*, published in 1959."⁴² Commercial success legitimises discussion of the novel and increases its value in the readers' and reviewers' marketplace.

Mentioning the controversy surrounding the novel often implies mentioning the controversy surrounding Günter Grass as a public figure. This brings us to another and final important frame in the critical reception: the author.

Frame 5: The Author

This frame works both ways. On the one hand *Die Blechtrommel* is framed by reference to its author. This happens when it is for instance read as an ontological narrative in an autobiographical approach. Reviews that stressed the link

39 bva (2005). "In verschillende Amerikaanse staten werd de film intussen zelfs verboden omdat er pedofiele scènes zouden inzitten. Het vonnis slaat uiteraard nergens op."

40 Hartwijk (1959). "Het werk heeft zo'n aftrek, dat het bijna niet meer verkrijgbaar is."

41 Van Nieuwenborgh (1999). "Van het boek zijn meer dan vier miljoen exemplaren verkocht."

42 Pieters (1999). "Grass's bekendste en best verkopende boek – ook in Nederlandse vertaling zijn er honderdduizenden van verkocht – is de in 1959 verschenen epische roman *Die Blechtrommel* (De bliken trommel)."

between the writer and the novel for instance tend to mention that Grass was born in Danzig, where the novel is situated. Autobiographical readings of *Die Blechtrommel*, however, are scarce. In interviews, the emphasis is of course placed on the author as a commentator on his own work; he is the authority on his novel. The novel is also described in the context of other topics related to Grass on such occasions: his political views, his childhood, his other books and so on. The frame for the book is Grass as a public figure then. After he talked about his past in the ss, some critics questioned the legitimacy of *Die Blechtrommel*. This is what Mona Baker would call assessment on the basis of characterological coherence: "If the decisions and actions associated with a character significantly change 'in strange ways' or contradict each other we inevitably question the credibility of the character and hence the narrative in question."⁴³ No-one seems to truly doubt the credibility of *Die Blechtrommel* in the Flemish press however; all they do is – again – mention the controversy in Germany. They try to explain why Grass's confession was so shocking to Germans by referring to the moral stake of the novel. In his article "Why did Günter Grass keep silent? The credibility of Günter Grass is under discussion," Karel Verhoeven writes:

Günter Grass is not just an important German writer, not even just a Nobel Prize winner. He is the moral history teacher of the modern German state, the conscience of left-wing Germany. To remember and confront the past is the theme of his grand oeuvre. His debut novel *Die Blechtrommel*, by now a modern classic, condemned the schizophrenia of post-war Germany. The villainous hero Oskar Matzerath raked up nasty questions about guilt, complicity and responsibility. What is the difference between the Federal Republic and the Third Reich? Middleclass Germany thought it could hide away these questions in the flush of the Wirtschaftswunder. Grass found a new literary language to write German after Auschwitz.⁴⁴

43 Baker (2006) 148.

44 Verhoeven (2006). "Günter Grass is niet zomaar een belangrijk Duits schrijver, zelfs niet zomaar een Nobelprijswinnaar. Hij is de morele geschiedenisleraar van de moderne Duitse natie, het geweten van links Duitsland. Herdenken en het verleden confronteren is het thema van zijn groots oeuvre. Zijn debuutroman *Die Blechtrommel*, intussen een moderne klassieker, laakte de schizofrenie van het naoorlogse Duitsland. De vileine held Oskar Matzerath rakelde akelige vragen op over schuld, medeplichtigheid, verantwoordelijkheid. Wat is het verschil tussen de Bondsrepubliek en het Derde Rijk? Het burgerlijke Duitsland dacht die vragen in de roes van het Wirtschaftswunder te kunnen

So, for Flemish critics, Grass does not seem to lose his credibility or his characterological coherence following his confession. This is remarkable because Flanders too struggles with its war history. The wartime Flemish-nationalist collaboration with Germany keeps producing cultural narratives. This could be interpreted as a way of spatial framing, or of taking distance from Grass and Germany. It could indicate that what happens there is not the same as what happens here; that Grass is not one of 'us' but one of 'them'.

On the other hand, Grass is often framed by reference to *Die Blechtrommel*. *Die Blechtrommel* then becomes the frame through which Grass is identified and given a background and label. There are many examples of this technique, for instance, when Grass is called "the 71-year-old German author who is mostly known for his novel *Die Blechtrommel*."⁴⁵

Coda

The bottom line in reception studies is that a text has no meaning without the contribution of the reader. The reader, however, represents a broad concept. A distinction is often made between 'theoretical readers' and 'real readers'.⁴⁶ I have here focused on 'theoretical readers' and have left the 'real readers', who bring their own personal frames, out of this discussion. Critics are typically considered 'theoretical readers' because they are part of an institution and operate within the generic boundaries of literary criticism and the institutional boundaries of for instance a journal.

If one subscribes to the assumption that a text has no meaning without the reader's contribution, the term 'reception' seems inadequate since reading is then considered to be productive, and not passively receptive. I used Mona Baker's concept of 'frames' because it expresses that dynamic, productive dimension of reception. Once a narrative starts circulating, it interacts with other narratives; it is constantly retold by this interaction. In this paper, I mapped some of the frames that were used to 'retell' *Die Blechtrommel* in Flanders. Of course, more frames were activated when *Die Blechtrommel* entered the Flemish literary field than just the five I mentioned here.

An important aspect of narrative framing is that it works both ways. I did not just look at *Die Blechtrommel* through the prism of Flemish culture and

wegmoffelen. Grass vond een nieuwe literaire taal om na Auschwitz toch in het Duits te schrijven."

45 Pieters (1999). "de 71-jarige Duitse auteur, die vooral bekend is van *Die Blechtrommel*."

46 Brems / Ramos Pinto (2013).

society, but also looked at Flanders through the prism of *Die Blechtrommel*: which narratives circulated at the time and which of them were activated by this book? That leads me to admit that this paper fell into the pitfalls of a conceptual narrative, since to study the reception of *Die Blechtrommel* in Flanders corresponds with the 'nationalistic' way our discipline usually operates, which is to study each language, each region as a more or less autonomous system. Many of the frames discussed here are not typically 'Flemish' but also have relevancy in other cultures. 'Flemish culture' is a frame, I, as a researcher, brought into this paper, just like the book in which this paper is published uses the frame of 'European culture' to study and narrate the reception of *Die Blechtrommel* in Europe.

Bibliography

- Anon., "Fantasie en avontuur onder de kerstboom," in *Het Nieuwsblad*, December 18, 1998.
- Baker, M., *Translation and Conflict: A Narrative Account* (New York, 2006).
- Brems, E., "Engelse toestanden'. De vertaling en receptie van Charles Dickens in Vlaanderen in de negentiende eeuw," in N. Bemong, M. Kemperink, M. Mathijssen and T. Sintobin (eds.), *Naties in een spanningsveld. Tegenstrijdige bewegingen in de identiteitsvorming in negentiende-eeuws Vlaanderen en Nederland*, (Hilversum, 2010), 187–199.
- Brems, E. & S. Ramos Pinto, "Reception and Translation," in Y. Gambier & L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies* (Amsterdam, 2013), 142–147.
- Bultinck, B., "Niets ontziend geroffel: Günter Grass. *De blikken trommel*," in *De Morgen*, April 8, 1999.
- bva., "Die Blechtrommel," in *De Standaard*, January 15, 2005.
- Decker, L. de., "9/11 in een roman: extreem ambitieus & ongelooflijk gefaald," in *Trends*, May 26, 2005.
- Derycke, E. "Blufboek. Günter Grass, *De blikken trommel* 1959," in *De Standaard*, July 14, 2006.
- Durnez, E., "Late genoegdoening voor een kritische tijdgenoot," in *De Tijd*, October 2, 1999.
- E.P., "Kanttekeningen bij Günter Grass's *Die Blechtrommel*," in *De Periscoop* 13 (1962), 1, 11.
- Hartwijk, H., "Duitse Letteren. Nieuwe talenten," in *De Nieuwe Gids*, December 5/6, 1959.
- Joris, L., "Die Blechtrommel," in *Knack*, August 8, 2007.
- kgv. "Wie 'Het verdriet' graag las, leest ook: (...) Günter Grass, *De blikken trommel* (1959)," in *De Standaard*, March 14, 2008.

- Meylaerts, R., "Identité 'propre' ou identité 'empruntée' des littératures mineures? Hétérolinguisme dans la traduction littéraire intra-belge," in *Alternative Francophone* 1 (2008), 1: 29–45.
- Moonen, E., "De fabeltrommelaar: Bij de zeventigste verjaardag van Günter Grass," in *De Morgen*, October 16, 1997.
- Nieuwenborgh, M. van, "Günter Grass krijgt eindelijk zijn Nobelprijs," in *De Standaard*, October 1, 1999.
- Pearce, J., "Meulenhoff viert 50ste verjaardag van *De blikken trom* van Günter Grass met nieuwe vertaling," in *De Morgen*, July 22, 2009.
- Pesch, L., "*Die Blechtrommel* van Günter Grass. Vraag of satan een goed kunstenaar is," in *West-Vlaanderen* 10 (1961), 344–46.
- Pieters, R., "Nobelprijswinnaar zat bij de tandarts," in *De Morgen*, October 1, 1999.
- Theunissen, J., "Niet meer groeien," in *De Standaard*, June 19, 2009.
- Verhoeven, K., "Waarom zweeg Günter Grass?" in *De Standaard*, August 16, 2006.
- Verkeijn, Lea. "*Die Blechtrommel*. De eerste roman van Günter Grass," in *De Vlaamse Gids* 44 (1960), 651–52.
- Verplancke, M., "Extreem verbonden & ongelooflijk eenzaam," in *De Morgen*, May 25, 2005.
- Wachter, M. De, "Grass, Günter. *Die Blechtrommel*," in *Streven* 14 (1961), 507.

,Schon schnellten sich von Oskars Zunge einige französische Wörtchen': *Die Blechtrommel* in Frankreich

Stéphanie Vanasten

Abstract

In general, the French-speaking critique did not lack in superlatives when discussing the overwhelming breakthrough and the continuously respected presence of Grass's first novel *Die Blechtrommel*, which was translated in 1961 as *Le Tambour*. The book sets a standard for the opinions expressed in later reviews and comments. While research on the journalistic reception of Grass's later novels in France reveals a differential appreciation in comparison with his earlier work, the French-language criticism and readership continued to support Grass's work. Although there exists a considerable number of studies on Grass's critical reception and on his international significance, the French reception of *Le Tambour* remains in this respect surprisingly ill-documented and under-interrogated. The aim of this article is, first of all, to provide a critical overview of the successful cultural transfer that *Le Tambour* represents in France and to gain insight into the possible reasons for this in view of a transnational reception perspective. Secondly, the present article examines one particular and unexplored segment of the work's critical reception: the memory and canonization of *Le Tambour* throughout the national teaching certification programme of the *Agrégation de lettres modernes* in France. Our research into this subject shows how Grass's novel, within the frame of a picaresque reading, does not so much follow the journalistic reception, but – according to our hypothesis – appears to emanate, already from the very beginning, an shared sense of aesthetics that formed for the French target public a European entry into the work, detached from the solely German matter.

In Frankreich genießt der junge Schriftsteller Grass vor dem Erscheinen seines inzwischen weltberühmten Romans *Die Blechtrommel* keine Bekanntheit. „Ich schrieb für kein Publikum, denn ein Publikum kannte ich nicht“, blickt der Schriftsteller 1973 auf die Pariser Entstehungszeit (1956–1960) der *Blechtrommel*

zurück¹. Sein Magnum Opus eröffnete, wie man weiß, den Weg zum Erfolg und bereitete eine Flut von späteren Kommentaren vor.

Den Blick auf Frankreich richtend ist es in der Kritik² inzwischen fast zum Gemeingut geworden zu bemerken, dass der Roman auf Danzig und „die verlorene Provinz“ bezogen ist³, wohl aber in Paris entstanden ist und auch noch beiläufig nach Frankreich als Schauplatz der Handlung führt: Solch eine diskursive Aneignung macht einen Anteil an der Auseinandersetzung mit der fremden Kultur aus. War das Buch aber hauptsächlich in einem spezifischen nationalen bzw. regionalen Kontext verwurzelt, erreichte es trotzdem – zu Grass' eigener Überraschung – ein übernationales Publikum und „verflüchtigte sich“, um es mit dem Autor zu sagen, schnell international.⁴

Als Buch im Nachkriegsdeutschland zunächst wenige, dann zum Teil heftige Reaktionen sogar Skandale erregend, wurde *Die Blechtrommel* besonders im Ausland, allen voran in Frankreich, als Meisterwerk gefeiert.⁵ „Im Ausland geschätzt, im Inland gehasst“, karikierte Grass selbst die Lage in einem berühmten und vielzitierten Interview aus dem Jahre 1977. Scheinbar folgte die französische Literaturkritik in ihrem Urteil nicht der deutschen, sondern ging anders als diese mit dem großen Erzählwerk um. Unmittelbare Rezensionen waren selten negativ. Kaum ein Jahr nach dem Erscheinen in französischer Übersetzung wurde der Roman 1962 bereits mit dem renommierten *Prix Medicis Etranger* ausgezeichnet. „Den Status des Klassikers hat er [Grass] mit seinem Erstlingsroman bereits erreicht“, blickt Corina Ortuño Stühling auf *die Blechtrommel* zurück, als sie die journalistische Rezeption des späteren Romanwerks in Frankreich und Deutschland untersucht.⁶ Bereits 1975 stellte der Schriftsteller Michel Tournier, Mitglied der *Académie Goncourt*, in *Le Monde* fest: „Il [*Le Tambour*] connut un succès considérable en France. Le recul de quinze années permet aujourd'hui une lecture mieux pondérée. Le doute n'est pas permis: l'oeuvre majeure de Günter Grass reste l'une des plus significatives de toute la production allemande d'après-guerre.“⁷ Bis in neueren Publikationen gilt der Schriftsteller in Frankreich als einer der besten und meistübersetzten

1 Grass (1997) 328.

2 Vgl. Serrier (2006), George (2008), Mannoni (2000).

3 Grass (1997) 323.

4 Grass (1997) 323.

5 In seiner Besprechung des Romans vom 27. Dezember 1961 in *Le Monde* drückte Pierre-Henri Simon es treffend aus: „[...] la forte impression, nuancée de scandale en Allemagne où le roman de M. Grass a paru il y a deux ans, et aujourd'hui produite par sa traduction en France [...]“.

6 Ortuño Stühling (2013) 295.

7 Tournier (1975).

deutschsprachigen Autoren der Nachkriegszeit⁸, und sein großes Jugendwerk als „un des romans les plus lus du siècle“.⁹ Auch im heutigen französischen Literaturbetrieb ist Grass „seit langem ein Begriff“, der den Lesern nicht mehr vorgestellt werden muss.¹⁰

In dieser Hinsicht kann der Fall *Blechtrommel* mit Gewinn als Fremdkulturvermittlung oder als Beispiel für erfolgreichen ‚kulturellen Transfer‘ rezipiert werden, wie ihn Michel Espagne bestimmt: „[le] passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre [avec] pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage“.¹¹ Die frühe Erfolgsgeschichte der *Blechtrommel*, auch wenn sie sich wie ein Ölfleck auf die weitere Rezeption verbreitet, steht jedoch einer um die Jahrhundertwende nicht durchweg positiv über Grass urteilenden französischen journalistischen Literaturkritik entgegen, wie Corina Ortuño Stühling im Rahmen ihrer Dissertation aus ihren Untersuchungen zu dem Zeitraum 1995–2006 schlussfolgerte.¹² Eine mögliche Begründung dafür sieht die Literaturwissenschaftlerin nicht in einer geringen qualitativen Bewertung der durch die Rezensenten besprochenen Werke, sondern allgemeiner in den Grenzen der Aneignung fremden Kulturgutes: Wenn das Verstehen der (im vorliegenden Fall mit Geschichte überladenen) Romane aus dem späteren Werk dem französischen Leser bzw. Rezensenten schwerfalle, so nicht unmöglich werde, bleibe der Prozess der Aneignung der Fremdkultur aus. Auch Marion George bezeichnet übrigens „weitausgehende historische Konstruktionen als Hindernisse für die Lesbarkeit“.¹³ So könne ein schwer transferierbares Werk zu einer negativen Wertung oder zu einer archaisierenden Wahrnehmung führen, „bei der keine oder nur geringfügige Anpassungsprozesse bereits vorhandener Fremdbilder an die Gegenwart stattfinden“.¹⁴

Der Verweis auf die Gesetzmäßigkeit solcher systemisch-theoretischen Standpunkte kann den Erfolg der *Blechtrommel* in Frankreich allerdings nur dann erklären, wenn man davon ausgeht, dass der Roman damals einen besonderen Anschluss an Frankreichs literarisches Feld und seine Wertungsmechanismen gefunden haben muss. Ist *Die Blechtrommel* aber nicht auch wie

8 George (2008) 304.

9 Mannoni (2000) 132. Aktuelle Auflagenzahlen und Lesestatistiken waren für Frankreich beim Herausgeber leider nicht erhältlich.

10 Ortuño Stühling (2013) 257.

11 Espagne (2013).

12 Ortuño Stühling (2013) 251, 260.

13 George (2008) 309.

14 Ortuño Stühling (2013) 263.

das späte Grass'sche Werk, wie auch Ortuño Stühling weiter ausführt, weitgehend von der Geschichte und der Vergangenheitsbewältigung geprägt? Laut Thomas Serrier beweist eben die gute Aufnahme von *Im Krebsgang* in Frankreich (*En crabe*, 2002), dass das Verständnis der historischen Fakten kein Hindernis darstelle und stattdessen das zunehmende Bewusstsein der Franzosen für Grass' eigenen Umgang mit komplexen und schwierigen geschichtlichen Themen, der dem französischen Lesepublikum lange fremd war, beweise.¹⁵ Wie lässt sich dann, rückblickend auf die differenzierte *Appreciation*, die positive Wertung des ersten großen Romans der *Danziger Trilogie* erklären, übrigens auf lange Sicht? Denn es gilt ohnehin, *Die Blechtrommel* stelle „die wichtigste Referenz [...] in der französischen Rezeption des Grass'schen Werkes [...]“ dar¹⁶, „de[n] bekannteste[n] aller Grass-Romane [...] wie schon mehrmals anhand von französischen Feuilletons aufgezeigt werden konnte“.¹⁷

Ein Grund könnte darin liegen, dass die französische Literaturkritik von einer anderen Ästhetik geprägt sein könnte, die sie ‚besser‘ bzw. anders in die Lage versetzt, die von der Barock- und Rabelais-Sprache geprägte Poetik der *Blechtrommel* – auf welche die französische Kritik auch im Laufe der Jahre explizit eingeht – zu erfassen (ohne hier von der möglichen Nähe zu einem anderen, in Frankreich genauso zur Doxa gehörenden Text zu sprechen, auf den Grass auch selber hinwies, nämlich den *Ulenspiegel* von Charles de Coster, den Grass nach eigener Aussage noch vor Rabelais gelesen hat¹⁸, oder von der Tradition des Schelmenromans oder der Romantik, der manche Kritiker die ersten Grass-Romane zuordnen).¹⁹ Gingen die Franzosen als Interpreten somit (anders als die Deutschen?) unproblematischer, d.h. mit einer Öffnung der Perspektive, an die ästhetischen Aspekte des Textes und seine Provokation heran? Und wäre Grass' Pariser Aufenthalt vor dem Hintergrund seiner Entdeckung von Rabelais über Paul Celan in den 50er Jahren für die Nähe zum französischen Publikum entscheidender gewesen, als die damalige intellektuelle Einsamkeit, die er in Interviews angibt, vermuten lässt?

Vor diesem Hintergrund erweist sich die Vermittlung der *Blechtrommel* in Frankreich in Bezug auf die Problematik des kulturellen Transfers und transnationaler Rezeptionsforschung als höchst aufschlussreich für Untersuchungen. Nach Erklärungen für die Art der Resemantisierung durch Rekontextualisierung und eventuelle Kanonisierung in Frankreich wird im

15 Serrier (2006) 85.

16 George (2008) 304; vgl. auch Serrier (2006) 82.

17 Ortuño Stühling (2013) 265.

18 Grass (1999) 63.

19 Casanova (2002), zit. nach George (2008) 309.

Folgenden an den historischen Schnittstellen der Literaturkritik gesucht, und zwar in einem besonderen Segment der Rezeption, das in den Kontext der in Frankreich anspruchsvollen Lehramtprüfung (*concours* oder staatliche Aufnahmeprüfung), *Agrégation* genannt, eingebettet ist.

Zu einem Gesamtbild der französischen Rezeption ließen sich die zu den untersuchten literaturkritischen Kanälen erlangten Einsichten allerdings nur verdichten, wenn auch das Lesepublikum mit einbezogen werden kann. Die Rolle der Literaturkritik kann heutzutage nicht mehr ausschließlich am Urteil der klassischen Printmedien-Rezensenten gemessen werden.²⁰ In seiner 1999 erschienenen Grass-Monografie hob der französische literarische Journalist und Übersetzer Olivier Mannoni zudem hervor, wie oft Grass von der Literaturkritik angegriffen worden sei, jedoch immer wieder – den Absatz von Grass' Büchern als Beweis anführend – von seinen Lesern unterstützt und weltweit von Verlagen angekauft und übersetzt wurde.²¹ Auch Marion George zufolge hat sich die französische Öffentlichkeit, als eine Kontroverse um Grass' politische Meinungen entstand, „fast immer an seine Seite gestellt“.²² Eine empirische Leserforschung in Bezug auf das französischsprachige Feld – insbesondere bei den *Agrégés* und den von ihnen ausgebildeten (Leser-) Generationen – würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, ist aber daher – insbesondere im Hinblick auf Frankreich – als Desiderat für zukünftige Forschung zu benennen.

Grass international? *Le Tambour* als verborgene Tiefe des Eisbergs

Eine Menge von literaturwissenschaftlichen Studien hat den Durchbruch und das weitere Auftreten Grass' und seiner Prosa in den deutschen und internationalen Feuilletons verfolgt. Die Sekundärliteratur über den Nobelpreisträger ist heutzutage kaum noch zu verzeichnen und statistisch beeindruckend. „Rezeptionsgeschichten zu Grass-Werken gibt es wie Sand am Meer“, meinte ein Rezensent.²³ Zu der französischen *Blechtrommel*-Rezeption und deren entscheidendem Nachwirken für Grass' späteres Werk in Frankreich, vielleicht sogar über seine Grenzen hinaus, und für eine mögliche Rückwirkung auf die deutsche bzw. internationale Rezeption (was Espagne ‚tiers impliqués‘ nennt) hat sich die Literaturwissenschaft erstaunlicherweise kaum geäußert. Zwar

20 Joosten (2012) 10.

21 Mannoni (2000) 522, 175.

22 George (2009) 310.

23 Frizen (2006) 96.

werden zur Besprechung von Grass' ausländischem Ruf gelegentlich Äußerungen bezüglich Frankreich herangezogen, um das internationale Grass-Bild zu bekräftigen, kaum richtet sich aber dabei der Blick auf die Spezifität der französischen Grass- bzw. *Blechtrommel*-Rezeption.²⁴ In dieser Hinsicht besteht angesichts Grass' ‚international standing‘²⁵ und des allgemein expandierten Angebots an literaturwissenschaftlichen Grass-Beiträgen zwischen dem besonderen und fast historischen französischen Interesse an Grass, dem außergewöhnlichen Umfang des Werkes in französischer Übersetzung und Grass' bekannter Orientierung, sicherlich in den frühen Jahrzehnten, an Frankreich einerseits und der geringen literaturwissenschaftlichen Nachfrage bezüglich der (frühen) positiven Rezeption und der Wirkung des Grass'schen Werkes in Frankreich andererseits eine erstaunliche Diskrepanz.

Somit bestätigt sich für Frankreich, was schon Rebecca Braun und Frank Brunssen zu ihrem Sammelband *Changing the Nation. Günter Grass in international Perspective* bewegte: Der Schriftsteller gilt als „one of the few international figures of our times. [...] This very internationalism, however, has attracted surprisingly little sustained analysis from Grass scholars“.²⁶ Demgegenüber muss gesagt werden, dass bei allen Unterschieden zwischen den Rezeptionsländern gerade in Frankreich der Roman *Ein weites Feld* (1995; *Toute une histoire*, 1997) proportional außergewöhnliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. In *Changing the Nation* wurde der spezielle Themenkomplex ‚Grass und Frankreich‘ relativ wenig beachtet, mit Ausnahme von Julian Preece, der in seinem komparatistischen Beitrag eben die vernetzten französisch-deutschen Beziehungen in *Ein weites Feld* erforschte und aufzeigte, wie der Roman für einen transkulturellen Dialog nicht nur zwischen Individuen, sondern auch zwischen Nationen Modell steht.²⁷ Erkenntnisse im Sinne einer (vergleichenden) Rezeptionsgeschichte von Grass' Werk blieben in dem Rest des Bandes vorwiegend auf die englischsprachigen Länder beschränkt.²⁸

24 So z.B. Mews (2008).

25 Braun/Brunssen (2008) 10.

26 Braun /Brunssen (2008) 9.

27 Braun/Brunssen (2008) 16. Interessant ist, dass gerade die französische Zeitung *Le Monde* in ihrer positiven Besprechung des Romans bedauerte, Grass habe nicht genug zu einem erneuten Dialog zwischen Ost und West angeregt und dadurch vermutlich die heftige Reaktion auf sein Werk in Deutschland ausgelöst. (Pierre Deshusses (1997), zit. nach Ortuño Stühling (2013) 255). Diese Differenzierung illustriert u. a., wie unterschiedlich die Wertung zwischen literaturkritischem und akademischem Urteil erfolgen kann.

28 Die USA in dem Aufsatz von Siegfried Mews, Australien und Neuseeland in dem von Alexandra Ludewig.

Somit spiegelte sich hier ein Grass-Rezeptionsmuster wider, das Siegfried Mews schon früher, jedoch eher beiläufig, im Hinblick auf Frankreich beobachtet hatte. In *Günter Grass and His Critics* (2008) stellte Mews ausgehend von der Untersuchung von Henrik D.K. Engel (*Die Prosa von Günter Grass in Beziehung zur englischsprachigen Rezeption*, 1997) fest, dass die Sekundärliteratur zu Grass im Französischen quantitativ weit hinter den deutschsprachigen Ländern, den USA, Kanada und Großbritannien liege. Sich auf Engel stützend, erwähnte Mews für Frankreich zehn zwischen 1960 und 1989/1990 erschienene Monografien und Dissertationen zu Grass.²⁹ Diese quantitative Berechnung ist zeitlich umso mehr ergänzungsbedürftig, als dass – neben dem besonderen Interesse in Frankreich für den deutsch-französischen Wenderoman *Ein weites Feld* – seither ein besonderes Phänomen der literaturkritischen Überlieferung und Wirkung in Frankreich neue Grass-Publikationen auf den Markt gebracht hat: die Aufnahme von zwei Grass-Romanen als verpflichtende Lektüre in die renommierten nationalen Prüfungsprogramme *CAPES* (Deutsch, 2002 für *Ein weites Feld*) und *Agrégation de Lettres modernes* (vergleichende Literatur, 2004 für *Le Tambour*). Im Falle von *Ein weites Feld* (*Toute une histoire*, 1997) hat dies zu nicht weniger als drei Bänden in einer Zeitspanne von einem Jahr geführt³⁰, im Falle der *Blechtrommel* – interessanterweise nachträglich, mit möglicher Rückwirkung von *Ein weites Feld* oder des Nobelpreises, also von zwei Momenten, die nach 1995 in der französischen Presse dominieren³¹ – zu einer komparatistischen (Teil-)Monografie und wenigstens einem Aufsatz.³² Trotzdem ist Mews darin zuzustimmen, dass die meisten Untersuchungen innerhalb der Grass-Forschung (zumindest in europäischen Sprachen) auf Grass' *coverage* und Rezeption in deutschsprachigen bzw. englischsprachigen Medien fokussieren.³³

29 Mews (2008) 10–11.

30 Wellnitz (2001); Lartillot (2001); Quéval (2001).

31 George (2008) 305.

32 Pinçonat e.a. (2003); Ballestra-Puech (2004).

33 Gegen Mews' Annahme, dass „scholarly contributions written in German, English or French most likely constitute the overwhelming majority of the worldwide critical appraisals devoted to Grass's writings“ (S. 7), erhebt sich aus der Untersuchung von Thomas Serrier der Einwand, Polen müsste auch mit zur Reihe gehören: „Günter Grass est traduit dans plus de vingt langues. La France ne se distingue sans doute pas de la moyenne des autres pays de réception, comme les Etats-Unis ou la Grande Bretagne. Les deux terreaux les plus réceptifs et les plus sensibles sont indéniablement l'Allemagne et, une nouvelle fois, la Pologne: c'est à Varsovie, et non pas à Paris, que Grass jouit du statut de véritable icône de la réconciliation entre les peuples.“ Serrier (2006) 82.

In seiner Monografie erwähnt Mews selbst einige Meilensteine der akademischen bzw. essayistischen französischen Grass-Kritik³⁴, Pressereaktionen gehören jedoch nicht zum Hauptfokus seiner Untersuchung, die er allgemein als „considerably less inclusive to France“ präsentiert.³⁵ Ähnliches gilt für die Studie von Wilhelm Johannes Schwarz über den *Erzähler Günter Grass* (1969), dessen „Übersicht über die Grass-Kritik“ zuerst einige Quellen auf Französisch aufzählt, doch keine aus der französischen journalistischen Kritik erwähnt. Auf einen mathematischen Vervollständigungsversuch im Hinblick auf eine wissenschaftliche Bibliografie der französischen Grass-Kritik wird hier verzichtet, da nicht alle verfügbare Quellen zielgerichtetes Material zur journalistischen Rezeption der *Blechtrommel* anbieten bzw. auf ein in einem anderen Rezeptionsland vergleichbares Phänomen im Kontext des Hochschulunterrichts wie die auf die *Agregation* hinzielende (akademische) Literaturessayistik und Rezeption eingehen. Hinsichtlich der Herangehensweise wird folglich bevorzugt, was auch Mews sinnvoll erschien: „To be sure, a pure quantitative analysis has to be supplemented by an exploration of the reasons why a specific author or work succeeds or fails in a foreign linguistic, cultural and political environment.“³⁶

Mit seinem 1999 erschienenen Buch *Günter Grass. L'honneur d'un homme* legte der französische literarische Journalist und Übersetzer Olivier Mannoni einen ersten bedeutenden Versuch vor, die Reaktionen der deutschen Massenmedien auf Grass' Werk – unter Berücksichtigung der für französische Begriffe noch nie dagewesenen Mediendebatte um *Ein weites Feld* – in einem vergleichenden-differenzierenden Bezug auf Frankreich in seine Arbeit aufzunehmen und für ein breites französisches Publikum darzulegen. Fokussiert Mannoni in seinen chronologischen Ausführungen nicht besonders auf die Rezeption von *Die Blechtrommel*, so erfährt man hier viel zum Hintergrund des diachronen Grass-Image jenseits des Rheins. Der Verfasser verfolgt aber keine wissenschaftlichen Intentionen, und es ist zu fragen, ob die durchweg positive und dauerhafte Wertung, die Mannonis Monografie von Grass' Werk in Frankreich aufweist, womöglich von dem persönlich-bewegten Ton des Verfassers (nicht zuletzt als Liebhaber der deutschen Sprache und Befürworter von Grass) gefärbt worden ist und allzu sehr dramatisiert wurde.³⁷ Bemerkenswert ist, dass auch Marion George ‚den Grundton‘ der Kritik

34 Plard (1980) & (1984); Leroy (1969) & (1970–71); Mannoni (2000).

35 Mews (2008) 7.

36 Mews (2008) 11.

37 Guissard (2000) 16; Serrier (2006) 84.

in Frankreich als ‚durchgehend positiv‘ bewertet.³⁸ Sie erwähnt zudem einen interessanten Parameter, auf den Mews und Braun schon früher hingewiesen haben, und zwar darauf, dass der Autor auch selber dazu beigetragen habe. So soll das lange *Metropolis Spezial*-Interview von Grass, das mehrmals auf ARTE ausgestrahlt wurde, für die Grass-Perzeption der Franzosen entscheidend gewesen sein.³⁹ George schließt ihren Beitrag aber mit einem Aufruf zur Vorsicht, und mahnt, dass es der Rezeptionsgeschichte überlassen werden soll, über das Grass-Bild das letzte Wort zu sprechen, denn „die zeitliche Nähe verführt zur Parteinahme und verstellt gelegentlich den Blick auf das Wesentliche“.⁴⁰

So nuanciert die 2013 erschienene Dissertation von Corina Ortuño Stühning anhand empirischer Quellenauswertung, wie schon vorher angedeutet, ein über die Zeiten hinweg durchweg positives Bild von Grass' Werk in Frankreich. Insbesondere nahm die Studie, wie ihr Titel *Die Kritik der Gegenwart. Eine systematische Analyse deutsch-französischer Literaturkritik am Beispiel von Michel Houellebecq und Günter Grass* verspricht, die Rezeption von Grass' Spätwerk, und zwar des in literaturkritischer Hinsicht besonders intensiven Segments von *Ein weites Feld* (1995) bis zu *Im Krebsgang* (2002), in Frankreich und Deutschland ‚gegenüberstellend-vergleichend‘ in den Blick.⁴¹ Im Vergleich zu Deutschland gewinnt Ortuño Stühning aus ihrer Untersuchung ähnliche Einsichten wie Mannoni: Die französische Kritik habe Grass auch in Bezug auf sein Spätwerk bedeutend mehr gefeiert als die deutsche. Reagierte sie manchmal lau auf die Publikation bestimmter Romane, war der Empfang bzw. die Wertung immerhin positiver als bei den deutschen Kritikern.⁴² Ortuño Stühning folgert dennoch nuanciert aus ihrer Rezensionsanalyse, dass dabei „[...] nur von Tendenzen gesprochen werden kann, da sie [die französischen Kritiker] sowohl in den Kritiken zu *Ein weites Feld* als auch zu *Im Krebsgang* größtenteils in der Neutralität verharren und nur ab und zu ein Lob durchschimmern lassen. In der Tendenz zur Positivbewertung sind sich die französischen Kritiker jedoch mit den deutschen größtenteils einig [...]“.⁴³

Auch wenn die frühe Romanrezeption nicht zu ihrem Fokus gehört, erweist sich aus Ortuño Stühnings Studie, wie *Die Blechtrommel* als aus vergangener Zeit stammender Maßstab der positiven Wertung vor dem Hintergrund späte-

38 George (2008) 310.

39 George (2008) 301.

40 George (2008) 310.

41 Erstaunlicherweise allerdings ohne dabei auf Mannoni zu verweisen.

42 Mannoni (2000) 374, 398, 504 ; vgl. Ortuño Stühning (2013) 260 ff.

43 Ortuño Stühning (2013) 260.

rer Rezensionen weiterhin eine Rolle spielt und somit das späte Autoren-*Image* von Grass in der französischen Presse lenkt. Denn Ortuño Stühling gibt an, dass die französischen Literaturkritiker – anders als die deutschen – zwischen Grass' schriftstellerischer Arbeit und dem Werk, das sie besprechen, differenzieren, wobei sie „durch die ausdrücklich positive Hervorhebung älterer Romane [...] an tradierte Perzeptionsmuster anknüpfen“.⁴⁴ Was diese ‚tradierten Perzeptionsmuster‘ sind, ist über allgemeine Wahrnehmungen hinaus anhand einer empirischen Quellenauswertung im französischen Kontext eben zu hinterfragen, umso mehr, als sich die frühen Rezeptionsmuster nachträglich, infolge einer Form von Beharrung oder Änderungswiderstand, hartnäckiger erweisen als gedacht.

Nicht zuletzt haben Thomas Serrier 2006 und Marion George 2008 in zwei kürzeren, doch zielgerichteten Auseinandersetzungen mit dem Thema ‚Günter Grass und Frankreich‘ das französische Bild des Grass'schen Werks im Laufe der Zeit erforscht. Geschieht das zwar nicht unter besonderer Berücksichtigung der *Blechtrommel*, unternehmen beide dennoch einen interessanten Versuch, Leseinteressen oder literaturkritische Umgangsmuster mit Grass und seinem Werk generell für Frankreich zu skizzieren. Dabei verweisen sie in erster Linie auf politische Lektüren, mitunter auf eine geschärfte Aufmerksamkeit für den komplexen Prozess der Vergangenheitsbewältigung, der historischen Konstruktionen und des Gedächtnisprozesses. Solche Lektüren weisen aber, so George, das literarische Urteil als zweitrangig zurück.⁴⁵ Daneben halten sowohl Serrier als auch George, ohne jedoch aufeinander zu verweisen, bei den französischen Kritikern bzw. Lesern eine Faszination für ästhetische Präokkupationen fest, die sich auf das Besondere der schriftstellerischen Praxis von Grass konzentrieren, wobei repräsentative Aspekte wie ‚die nicht-realistische Einbildungskraft‘⁴⁶ und ‚barocke Bildfülle‘⁴⁷ – auch im Umgang mit der Wirklichkeitsbearbeitung⁴⁸ –, der nicht wegzudenkende Bestandteil des Mythos (‚la part irréductible du mythe‘⁴⁹), „die sinnliche Erzählweise, die Sprachanstrengungen, die Variationen komischer Erzählperspektiven“⁵⁰ den Ausschlag geben. Letztendlich komme die übliche Aufnahme von *Mentions* zur Sprache. Erwähnt werden einerseits dem französischen Publikum bekanntes

44 Ortuño Stühling (2013) 268.

45 George (2008) 304.

46 Serrier (2006) 84–85.

47 George (2008) 309.

48 Serrier (2006) 84–85.

49 Serrier (2006) 84–85.

50 George (2008) 309.

und als deutsch identifizierbares Kulturgut (deutsche Schriftstellernamen, der Barock und der Bildungsroman, usw.), und andererseits Namen berühmter französischer Schriftsteller oder Denker (Rabelais, Camus, Balzac, Proust, Flaubert und Céline, sowie Sartre und Montaigne), „wobei Grass selber viele französische Autoren als Vorbilder und Orientierungspunkte zitiert“, wie George zurecht bemerkt.⁵¹ Die Strategie fördert, wie gesagt, die Aneignung des Fremden in Richtung auf das eigene Publikum und ermöglicht eine mentale Zuordnung des zu rezipierenden Werkes. Im Falle einer „eher selbstreferentielle[n] französische[n] Öffentlichkeit“ mit einem starken Kulturverständnis sei diese Lektüre umso wichtiger.⁵²

Dass die inländische oder außerdeutsche Grass-Forschung sich mit der französischsprachigen *Blechtrommel*-Rezeption schwergetan hat, kann also nicht behauptet werden. Auffallend ist, dass keine dieser Untersuchungen auf die anderen verweist. Schon allein wegen der Synthese der bestehenden Forschungsliteratur scheint eine solche Denkübung wünschenswert. Möglicherweise hat das spätere Interesse an einer grenzübergreifenden Rezeptionsforschung mit der werkimmanenten Globalisierung des Grass'schen Werkes (Tansania, Indien, ...), die laut den Kritikern erst in den 1980er Jahren einsetzt, zugenommen. Dabei wird eine neuere transnationale bzw. supranationale Haltung der Literaturwissenschaft einen komparatistischen Blick auf die Werkrezeptionsforschung sicherlich gefördert haben.

Le Tambour als Schelmenroman. Ein Querschnitt durch die französische Unterrichtsrezeption

Indem wir über ein großes Interesse für Grass' Werk in Frankreich sprechen, drängt sich die Frage auf, über welche *Blechtrommel* wir denn reden. Die Rezeption der *Blechtrommel* setzt 1961 ein, als die erste Übersetzung von Jean Amsler unter dem Titel *Le Tambour*⁵³ beim renommierten Pariser Verlag Seuil erscheint. Der Übersetzer ist kein Anfänger; er ist es aber nicht, der Grass die Türen des Pariser Verlags öffnet. 1958 wurde Grass der Preis der *Gruppe 47* verliehen, was laut seiner Aussage das Interesse des Seuil-Verlags weckte.⁵⁴ Es ist der damalige Pariser Freund Paul Celan, der als Vermittler auftritt, Grass mit

51 George (2008) 308.

52 George (2008) 304, vgl. 310.

53 Und nicht wortwörtlich *Le tambour de tôle*, wie der Schriftsteller Michel Tournier in seiner 1975 erschienenen Besprechung für *Le Monde* zurecht bemerkte. Tournier (1975).

54 Grass (1979).

Rabelais vertraut macht und ihn mit dem Verlag in Verbindung setzt.⁵⁵ Das Buch erfährt im Laufe der Jahre eine Riesenaufgabe, wird vielfach gedruckt und zudem als Taschenbuchausgabe herausgegeben. 2009 wird der Roman in einer neuen Übersetzung von Claude Porcell veröffentlicht.

Als wesentliche Vermittlung für das Nachleben von *Le Tambour* im französischsprachigen Raum gilt die berühmte Verfilmung von Volker Schlöndorff aus dem Jahre 1979. Der Film führte zu einer mit der französischen Übersetzung vergleichbaren Erfolgsgeschichte in Cannes, wo das internationale Filmfestival den Film auszeichnete mit der *Palme d'Or* und dem *Oscar du meilleur film étranger*. „Oskar [...] connaît une deuxième gloire internationale quand Volker Schlöndorff l'adapta en 1979 au cinéma [...]“.⁵⁶ Das Revival für den Roman ließ nicht auf sich warten: Abgesehen von zunehmenden Verkaufszahlen diente das Filmplakat auch als Cover für die französische Ausgabe bei Seuil-Points.

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, auszurechnen, wie viel Prozent der gesamten an deutscher Literatur orientierten Buchbesprechungen in Frankreich Grass und sein Werk einnimmt, aber viel ist das auf jeden Fall⁵⁷. Mehr Bedeutung als der Quantität und dem Messen der chiffrierten Aufmerksamkeit, die Grass und sein berühmter Roman über die Jahre hinweg in der französischen Presse genossen haben, kommt hier dem Rezeptionsmodus in Frankreich zu. Im Folgenden wird das Bild deshalb begrenzt auf ein besonderes Segment der Rezeption in Frankreich, das Unterricht und Ausbildung betrifft, nämlich die Aufnahme 2004 von *Le Tambour* (in französischer Übersetzung) in das Prüfungsprogramm des Staatsexamens *Vergleichende Literatur* für zukünftige Lehrer und Dozenten in Frankreich (*Agrégation de lettres modernes : littérature comparée*). In welcher Gestalt gelangt durch die *Agrégation*, d.h. durch die Unterrichtsrezeption die *Remembrance* von *Le Tambour* in die jüngeren Generationen? Und was sagt diese Aufnahme in den Bildungskanon über die Art und Weise aus, wie dieses wichtige Buch aus der europäischen

55 Mannoni (2000) 102.

56 Devarrieux/Lindon (1999).

57 Eine Recherche in der Datenbank *Europresse* verzeichnet als französischsprachige Quellen (nationale und regionale Presse Frankreichs einbegriffen) im April 2015 eine Anzahl von 115 Beiträgen zu Günter Grass. Berechnet man, dass in 249 davon über *Le Tambour* gesprochen wird, so könnte man feststellen, dass Grass' Magnum Opus in der 'gesamten' französischsprachigen Grass-Rezeption 22,3% der Kommentare einnimmt. Diese Zahl muss aber sofort relativiert werden, und ist insofern nur relevant, als dass die verfügbaren Quellen untereinander manchmal redundant sind und ab und zu nichts zur Sache tun, d.h. nicht als literaturkritischer Kommentar verstanden werden können.

Literaturgeschichte repräsentiert, imaginiert, nacherzählt und in Erinnerung gerufen wird?

Durch die *Agrégation* trifft man zu einem bestimmten Zeitpunkt vermutlich die größte gemeinsame Lesergruppe des Romans im Unterrichtswesen an.⁵⁸ Außerdem kann noch ein zur weiteren Gedächtnisbildung des Roman-*Images* erheblich beitragendes Potential betrachtet werden, das die zukünftige Berufserfahrung der Diplomierten (*agrégés*) in sich birgt. Auch wenn hier Leserreaktionen bzw. der Umgang – synchron oder diachron – der Zielleserschaft mit dem Buch aus Mangel an Daten und Messinstrumenten nicht empirisch erforscht werden können und daher außer Betracht bleiben, kann dennoch interessanterweise nach der programmatischen Steuerung der Leseart, die einen Teil der skizzierten Prüfungsvorbereitung und –situation ausmacht, gefragt werden und ihre Vermittlung untersucht werden. Tatsache ist, dass *Le Tambour* als Pflichtlektüre unter dem Thema „Echos picaresques dans le roman du xxe siècle“ (Pikareske Resonanz im Roman des 20. Jahrhunderts) angeboten wurde und eigentlich in diese Kategorie neben zwei anderen Romanen von internationaler Signifikanz – Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* und Ralph Elissons *Invisible Man* – eingeordnet wurde.

Allein die Tatsache, dass *Le Tambour* als repräsentativ für die Frage des Pikaresken in der Literatur des 20. Jahrhunderts gehalten wurde und in das Agregationsprogramm aufgenommen wurde, ist vielsagend für die Sichtbarkeit des Buches mehr als 40 Jahre nach seiner Publikation. Es bezeugt – übrigens nicht nur für *Die Blechtrommel*, sondern, wie bereits gesagt, schon eher für *Ein weites Feld* – die Lebhaftigkeit und den Erfolg des kulturellen Transfers um Grass' Werk in Frankreich und stellt in dieser Hinsicht eine Form der transnationalen Kanonisierung dar, und zwar wie eine bestimmte Kollektivität sich dazu entscheidet, ein kulturelles Produkt in Erinnerung zu rufen und in ein (im)materielles Gedächtniserbe aufzunehmen. So betrachtet, funktionieren die *Agrégation* und ihre Beratungsorgane als Erinnerungsort im Sinne von Pierre Nora, nämlich als Platzhalter für das kollektive Gedächtnis: Jurymitglieder und Teilnehmer sind verantwortlich für das Organisieren, das Übermitteln und das dynamische Verarbeiten einer in diesem Fall offiziellen Form des Gedächtnisses, die hier über die eigene literarische Identität hinaus ein bestimmtes Bild des fremden kulturellen Produkts mitkonstruiert.

58 In welchen unteren Ausbildungsstufen würde dieser schwierige und umfangreiche Roman dem Fremdsprachenunterricht Deutsch bzw. Literaturstudierenden sonst auf nationaler Ebene vorgelegt?

Zu fragen ist denn auch, welche Resemantisierung von *Le Tambour* im französischen Sprachraum unter Berücksichtigung des vorgelegten pikaresken Vergleichsmusters stattgefunden hat. Wie schließen sich dieses Stadium und diese Form der Unterrichtsrezeption an die journalistische bzw. literaturkritische Vorgeschichte an? Inwiefern trägt diese offizielle, kollektiv nach außen getragene und das Pikareske betonende, Herangehensweise als Form der kollektiven Überlieferung an die nächsten Generationen Spuren des historischen literaturkritischen Rezeptionsprozesses? Denn wäre in der programmatischen Profilierung von *Le Tambour* als Schelmenroman eine Verlängerung bzw. Verabschiedung der ästhetisch orientierten frühen Buchrezeption zu sehen, wäre hierin vielleicht nachträglich ein Grund abzulesen, weshalb der Roman positiv bewertet wurde und damals einen besonderen und unmittelbaren Anschluss an Frankreichs literarisches Feld gefunden zu haben scheint. Indem *Le Tambour* den Effekt einer Offenbarung hatte, geschah dies laut eines Kritikers eben wegen „le destin picaresque du petit garçon qui refuse de grandir [...]“.⁵⁹ Oder soll man eher von einer Verschiebung und dem Setzen von neuen Akzenten reden? Welche Schelmenaspekte der europäischen Tradition werden hier aufgegriffen, und welche literaturhistorischen Orientierungspunkte wurden besonders in Bezug auf die französische bzw. deutsche Literatur in den Vordergrund gerückt oder eventuell in den Hintergrund gedrängt? Und was sagt eine solche Darstellung eventuell über den Sinn dieser pikaresken Identität für die französische literarische Institution, ihren punktuellen Umgang mit dem Buch und ihre eigene Entwicklung aus? Auch wenn diese Fragen nicht alle im Nachhinein beantwortet werden können, so sei hiermit das Ausmaß der Problematik der Rezeption literarischer Werke über den Bildungskanon angedeutet.

Wenn das lebendige Gedächtnis durch das Prisma der Leser hier außer Betracht bleibt, sei dennoch auf nachvollziehbare Gedächtnisformen hingewiesen, die im vorliegenden Fall über schriftliche Quellen ermittelt wurden und in diesem Sinne zu erforschen sind. Als Untersuchungskorpus dient hier die schon erwähnte als mögliche Examensvorbereitung angelegte Begleitmonographie.⁶⁰ Als Zeugnisdokument verzeichnet das Buch eine bestimmte eingehende literaturkritische Auseinandersetzung mit Grass' Roman, die in einer Gemeinschaft vorhanden ist, wohl aber keine allgemeine Gültigkeit

59 Guissard (2000).

60 Pinçonat Crystel, Serrier Thomas, Tettamanzi Régis, *Echos picaresques dans le roman du xxème siècle*. Editions Atlande, 2003. Siehe zu Grass und seinem Roman als generelle Einführung S. 61–74 und zu einer ausführlichen Analyse des Pikaresken in Grass' Roman vor allem S. 147–168. Die Teile über Grass sind von Thomas Serrier verfasst.

besitzt: Es bietet einen singulären reflektierten Zugang zum pikaresken Lektüremodus, wozu Leser eingeladen bzw. aufgefordert werden und den die Auszubildenden sich zu eigen machen sollten. In diesem Sinne können kaum Behauptungen über den Kontext, in dem diese Quelle benutzt wird, ihre Dauer, ihr Publikum, ihre Auflage und Verbreitung bei der Vorbereitung des Examens usw. aufgestellt werden. Als verfügbare Quelle von bedeutendem Umfang und thematischer Signifikanz kann sie nicht als repräsentativ für die Art und Weise, wie sich eine bestimmte fremdsprachige Gemeinschaft *Le Tambour* vorstellt, gehalten werden.⁶¹ Sie wird hier nicht herangezogen, um sich auszusprechen über die Richtigkeit der vorangetriebenen pikaresken Lektüre oder um diese in ihrer Gültigkeit zu positionieren, sondern wird als historisches Rezeptionsmaterial betrachtet, das interessanterweise über die Grenzen der üblichen journalistischen bzw. akademisch-wissenschaftlichen literaturkritischen Kanäle hinausgeht. Ziel ist es also hier, diese Form der Rezeption kritisch zu signalisieren und darüber zu reflektieren, wie sich Formen der interkulturellen Mediation differenziert über die Jahre hinweg und über Generationen entfalten können.

Vor diesem Hintergrund ist insbesondere danach zu fragen, welchen Bezug das pikareske Rezeptionsmuster mitsamt der Begleitpublikation im Kontext der *Agregation* zur journalistischen Rezeption hat. Erstaunlicherweise kann nicht behauptet werden, dass der pikareske Lektüremodus eine häufige oder sehr gängige Leseart in der Rezeption darstellt; zumindest wenn die Ergebnisse des Suchauftrags zu Grass und *Le Tambour* in quantitativer Hinsicht für repräsentativ gehalten werden können und wenn alle relevanten Quellen exzerpiert worden sind. In nur 18 von über 249 Quellen aus der nationalen und regionalen Presse Frankreichs, in denen von *Le Tambour* die Rede ist, kommt ein pikareskes Merkmal des Romans zum Ausdruck. In den 18 untersuchten Quellen kann man die Konturen eines pikaresken Rezeptionsansatzes skizzieren.

Le Tambour wird als Schelmenroman vorwiegend durch die Bestimmung einer ästhetischen und literarischen Abstammung gelesen, die nachdrücklich auf die spanischen Pikaresken und die deutsche Barockzeit (Grimmelshausen) Bezug nimmt, worauf noch der entscheidende Schatten von Rabelais fällt.⁶² Grass selber habe in Interviews, auch anlässlich späterer Publikationen wie *Ein weites Feld*, mehrmals auf die Wichtigkeit der europäischen Tradition des Schelmenromans als ästhetische Vorlage seines Werks hingewiesen. Bemerkenswert ist, dass er dabei immer wieder als ‚l’auteur du *Tambour*‘ präsentiert

61 Sie entstammt auch vorwiegend, wie gesagt, dem Denken eines einzigen Literaturwissenschaftlers und -Vermittlers, Thomas Serrier.

62 Simon (1961); Schneider/Corty (1999); Deshusses (1999).

wird.⁶³ Auch *Le Turbot* (*Der Butt*, 1977), sein vielleicht zweitberühmtestes Buch nach *Die Blechtrommel*, wird als Rückkehr von Grass zu einer ‚littérature picaresque‘ bezeichnet.⁶⁴

Bei der *Blechtrommel* erinnert die Umkehr der Perspektive des Bildungsromans mittels der winzigen Gestalt eines Kindes und dessen ‚zersingender‘ Erzählstimme Tournier eben an den *Simplicissimus* von Grimmelshausen,⁶⁵ der tatsächlich zu Grass’ bekannten und vielzitierten Vorbildern gehört. So ist noch für den einen das Schicksal des kleinen Oskars von pikaresken Zügen geprägt,⁶⁶ während für den anderen die Froschperspektive, die die Geschichte von unten und vom Standpunkt der Verlierer aus darstellt, „dem Stil des Schelmenromans verpflichtet“ ist.⁶⁷ Auffallend ist schließlich die Ausbreitung des Pikaresken als Rezeptionsmuster der Erzählung über die Verfilmung Schlöndorffs: „Comme le roman de Günter Grass, le film de Schlöndorff tient [...] du récit picaresque“.⁶⁸ Bis in Fernsehprogramme und TV-Filmankündigungen in wichtigen nationalen Zeitungen wie *Le Monde* wird Jahr für Jahr (1992, 1996, 1998, 1999, 2011) wortwörtlich von einem ‚grand film picaresque‘ gesprochen.

Bemerkenswert ist noch, dass Grass an anderen Stellen als derjenige genannt wird, der selbst seit *Le Tambour* zur Nachwirkung der Schelmentradition beigetragen habe. So wurden zeitgenössische französische Schriftsteller (wie René-Victor Pilhes z.B.) und ihre damalige Romanproduktion bereits 1965 und später nochmals 1975 am Maßstab des Pikaresken, mit dem Grass’ Werk assoziiert wird – „la grande tradition mouvementée, captivante, du picaresque“, gemessen.⁶⁹

Zum Schluss stellt sich noch die im Kontext dieser Publikation interessante Frage, ob die spätere Aufnahme des Romans in einen pikaresken Bildungskanon der europäischen Literaturgeschichte Geistesverwandtschaft aufzeigt mit der skizzierten journalistischen Rezeption. Bemerkenswert ist, dass die Relevanz des ‚aufgelegten‘ pikaresken Themas von vornherein in Frage gestellt und dieses nicht als selbstverständlich diskutiert wurde: zum einen aufgrund der laut mancher Kritiker (Mannoni) problematischen Annäherung an Céline (Serrier), mit dem Grass oft verglichen wurde, von dem er sich selber aber in Interviews mehrmals ausdrücklich distanziert hat und über den Jean-Pierre Lefebvre in

63 u. a. Cory (1997).

64 Devarrieux/Lindon (1999).

65 Tournier (1975).

66 Guissard (2000).

67 Vernet (2005) [Übersetzung von S. V.].

68 De Baroncelli (1979); s. auch Siclier (1999).

69 Piatier (1965) u. Tournier (1975).

seinem Vorwort zur Pocketausgabe von *Le Tambour* (1999, ‚Points‘) schrieb, dass sein ‚envol lyrique‘ Grass’ Werk fremd sei; zum anderen wegen des Exports der historischen Kategorie des Pikaresken, bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.⁷⁰ Der pikareske Weg, den die wissenschaftliche Publikation folglich in *Le Tambour* und andeutungsweise in späteren Grass’schen Werken wie *Der Butt* oder *Ein weites Feld* bewandert, lässt das journalistische Rezeptionsmuster eher unbeachtet, und knüpft auch nicht an historisch vorhandenen literaturkritischen Kommentaren an. Die von Serrier präsentierte Analyse erarbeitet eine davon unabhängige Reflexion zu den Spuren der Schelmenperspektive in Grass’ Roman.

Ohne hier auf die Einzelheiten dieser pikaresken Deutung einzugehen, kann man, allgemein betrachtet, mit Serrier hinsichtlich einer Rückkehr der Schelmenliteratur im 20. Jahrhundert festhalten, dass Grass mit dem Erscheinen der *Blechtrommel* in Deutschland einen doppelten poetologischen Paradigmenwechsel verursacht hat: zum einen bezüglich der herrschenden Trümmerliteratur der Nachkriegszeit, zum anderen, weil er den großen deutschen Klassikern und Erzählern ihren epischen Atem entlieh, um sie besser auf den Kopf zu stellen. Dagegen herrschte damals in Paris, woran auch Thomas Serrier erinnert,⁷¹ die Mode des *Nouveau Romans*, der die Zersplitterung der Erzählung und die Desakralisierung der tradierten Romanformen vorantrieb. So betrachtet hat die von Grass im literarischen Deutschland verursachte Zäsur in Frankreich vielleicht eher einen Eindruck des schon Dagewesenen hinterlassen. Die Anhäufung von zerbröckelten Erzählstoffen, die ineinander geschoben werden und als Sequenzen montiert werden, ist nämlich der pikaresken Gattung nicht fremd. Folgende Aussage Serriers könnte denn als symptomatisch gelten: „Ce que l’on entend par picaresque dans *Voyage au bout de la nuit*, *Invisible Man* et *Le Tambour* relève d’une perception générique, d’une impression de déjà vu.“⁷² Zu diesem Déjà-vu trugen auch in Grass’ Roman selbstverständlich noch Spuren des Humors und der Farce, die für das französische Publikum schon in der mittelalterlichen Tradition von Till Eulenspiegel und seinen pffiffigen Figuren verkörpert war,⁷³ sowie seine an Rabelais erinnernde Wortfülle und seine skatologischen Exzesse, bei.

So zeigt der pikareske Lektürevorschlag, der nicht zufällig der Verleihung des Nobelpreises folgte, die Grass als europäischen Autor zelebrierte, wie der Roman nicht konkret thematisch als Verlängerung des französisch-

70 Serrier in Pinçonat e.a. (2003) 11.

71 Serrier in Pinçonat e.a. (2003) 154.

72 Serrier in Pinçonat e.a. (2003) 27.

73 Serrier in Pinçonat e.a. (2003) 150.

sprachigen literaturkritischen Rezeptionsansatzes gelesen wurde, sondern eher die allgemeine Tendenz zur ästhetisierenden Aufnahme, die schon die frühe journalistische Rezeption kennzeichnete, vertiefte. Somit wurde *Le Tambour* weniger in Bezug auf landeskundliche, historische oder nationalistische Aspekte rezipiert, sondern eher in einer ästhetischen Perspektive weitersemantisiert, und zwar als Schelmenroman innerhalb einer europäischen Tradition, in der eigene Modelle wie – neben Céline – Rabelais oder *Till l'Espiegle* – weiterleben.

Literatur

- Anon., „La sélection de la semaine: Jeudi 29 octobre, „Le Tambour““, in *Le Monde*, ctober 26, 1992, 5.
- Anon., „Le Monde Télévision: Le Tambour“, in *Le Monde*, January 28, 2011.
- Ballestra-Puech, S., „L'art des titres ou le mélange des genres dans *Le Tambour* de Günter Grass“, in *Loxias* 7, December 15, 2004, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=90>>.
- Bjurström, C., „Des romanciers réalistes et véridiques ...“, in *Le Monde*, April 07, 1975.
- Braun, R./F. Brunssen, *Changing the Nation. Günter Grass in international Perspective* (Würzburg, 2008).
- Casanova, N., „J'ai tiré parce que je suis allemand ...“, in: *La Quinzaine littéraire*, nr. 841, December 1, 2002.
- Corty, B., „La vie littéraire. La revue des revues [über *L'atelier du roman*, N 12, 85 F. rendant hommage à Günter Grass]“, in *Le Figaro littéraire*, October 23, 1997, 2.
- De Baroncelli, J., „Le jour où Oskar cessa de grandir“, in *Le Monde*, September 22, 1979.
- Deshusses, P., „L'unité mis à plat. Envoûtant, agaçant, le roman sans doute le plus difficile, et le plus allemand de Günter Grass, mais aussi le plus universel et le plus généreux“, in *Le Monde des Livres*, October 03, 1997.
- Deshusses, P./G. Grass, „Günter Grass, en dissonance“, in *Le Monde. Le Monde des livres*, October 03, 1997, 1.
- Deshusses, P., „Prix Nobel de littérature attribué le jeudi 30 septembre 1999. Günter Grass, écrivain des dissonances de l'histoire allemande“, in *Le Monde*, October 02, 1999, 30.
- Deshusses, P., „Günter Grass. Ecrivain allemand, Prix Nobel“, in *Le Monde*, April 15, 2015, 16.
- Devarrieux, C./M. Lindon, „L'an de Grass. Le dernier Nobel du siècle couronne le plus radical des écrivains allemands“, in *Libération*, October 01, 1999, xiii.
- Espagne, M., „La notion de transfert culturel“, in *Revue Sciences/Lettres* [online], 1 | 2013, URL : <<http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219>. [Zugriff: Januar 2016].

- Fritzen W., „Besprechung von Harro Zimmermann, *Günter Grass unter den Deutschen*“, in *Germanistik* 47/3–4, 2006, 96.
- George, M., „Günter Grass und Frankreich“, in Honsza, N./I. Swiatlowska (Hg.), *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller* (Wrocław, 2008), 297–312.
- Grass, G., „Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein Versuch in eigener Sache“, in: Grass, G., *Essays und Reden II* (Göttingen, 1997), 323–332.
- Grass, G., „Im Ausland geschätzt, im Inland gehasst“, in Grass, G., *Der Schriftsteller als Zeitgenosse* (Göttingen, 1997).
- Grass, G., *Danziger Trilogie / Die Blechtrommel* (Darmstadt/Neuwied, 1980), 287.
- Grass, G., *L'atelier des métamorphoses. Entretiens avec Nicole Casanova* (Paris, 1979).
- Grass, G./H. Zimmermann, *Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche* (Göttingen, 1999).
- Grass, G., *Le Tambour* (Paris, 2013) (1961 erste Ausgabe der französischen Übersetzung, 1997 für die Buchpräsentation von Jean-Pierre Lefebvre).
- Guissard, L., *Itinéraire d'un anticonformiste. Une biographie remarquable de Günter Grass, écrivain allemand engagé* [über Günter Grass. *L'honneur d'un homme* von Olivier Mannoni], in *La Croix*, September 28, 2000, 16.
- Joosten, J., *Staande receptie* (Nijmegen, 2012).
- Lartillot, F., *Günter Grass' Ein weites Feld. Aspects politiques, historiques et littéraires. Actes du colloque de Nancy. Centre de Recherche Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II. Bibliothèque Le Texte et l'Idée, vol. X, 2001.*
- Mannoni, O. *Günter Grass, L'honneur d'un homme* (Paris, 2000).
- Mews, S., *Günter Grass and His Critics: From The Tin Drum to Crabwalk*, 2008.
- Ortuño Stühling, C., *Die Kritik der Gegenwart. Eine systematische Analyse deutsch-französischer Literaturkritik am Beispiel von Michel Houellebecq und Günter Grass* (München, 2013).
- Platier, J., „La Rhubarbe“, de René-Victor Pilhes“, in *Le Monde*, September 11, 1965.
- Pinçonat C./T. Serrier/R. Tettamanzi, *Echos picaresques dans le roman du xxème siècle.* Editions Atlande, 2003.
- Quéval, M. (Hg.), *Lectures d'une œuvre : Ein weites Feld. Günter Grass* (Paris, 2001).
- Schneider, M./B. Corty, „L'auteur du ‚Tambour‘ obtient le 96e prix Nobel de littérature. Günter Grass, l'enfant terrible des lettres allemandes“, in *Le Figaro*, October 01, 1999, 36.
- Schwarz, W., *Der Erzähler Günter Grass* (Bern, 1969).
- Serrier, T., „Günter Grass et la France“, in *Atala* 9, 2006.
- Siclier, J., „Le Monde télévision radio multimédia. La critique de Jacques Siclier“, in *Le Monde*, March 11, 1996, 22.
- Siclier, J., „Le Monde télévision radio multimédia. Les films de la semaine par Jacques Siclier“, in *Le Monde*, June 01, 1998, 23.

Siclier, J., „Le Monde télévision radio multimédia. La critique de Jacques Siclier“, in *Le Monde*, March 11, 1996, 22.

Siclier, J., „Le Monde télévision radio multimédia. Samedi 17 juillet, film de Volker Schlöndorff: *Le Tambour*“, in *Le Monde*, July 12, 1999, 28.

Simon, P., „Le Tambour de Günter Grass“, in *Le Monde*, December 27, 1961.

Tournier, M., „Le Tambour‘ relu par ‚Le Roi des Aulnes‘“, in *Le Monde*, January 17, 1975.

Wellnitz, P., *Günter Grass: Ein weites Feld/ Toute une histoire* (Strasbourg, 2001).

Reception of the First Translation of Günter Grass's *Die Blechtrommel* in the Major Finnish Press

Christoph Parry

Abstract

In diesem Beitrag geht es um die unmittelbaren Reaktionen der finnischen Zeitungskritik auf die Veröffentlichung der ersten finnischsprachigen Übersetzung der *Blechtrommel* im Jahre 1961. Finnland war in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg ziemlich isoliert und weitgehend mit sich selbst und dem schwierigen Verhältnis zum sowjetischen Nachbarstaat beschäftigt. Die schweren Gegensätze, die das Land in den ersten Jahrzehnten der Unabhängigkeit politisch belastet hatten, verlagerten sich in der frühen Nachkriegszeit aus Rücksicht auf die sensible außenpolitische Lage auf das kulturelle Feld, wo sie sich in einer Reihe von heftigen Literaturstreiten bemerkbar machten.

Bei der Rezeption der in West-Deutschland kontrovers aufgenommenen *Blechtrommel* zeigt sich allerdings, dass sich die Polarisierung im finnischen kulturellen Feld nicht auf die Aufnahme importierter Werke erstreckte. Angefangen mit der großen Rezension von Pentti Saarikoski, im Literaturjournal *Parnasso* tritt die stereotype Vorstellung von der allgemeinen Schwerfälligkeit deutscher Romane regelmäßig in Erscheinung, wobei oft entschuldigend auf die angeblich polnische Herkunft des Autors hingewiesen wird. Die Rezensenten übersehen dabei systematisch die bewusste Ambiguität Oskars, der mit seinen zwei Vätern jede nationale Zuordnung verweigert. Mit Hinweisen auf Rabelais, Cervantes, Gogol und Joyce wird der Roman in den abendländischen Kanon eingereiht.

Dass importierte Werke mit anderem Maß als einheimische Neuerscheinungen gemessen werden, fällt insbesondere anhand der Rezension von Toini Havu in der führenden Tageszeitung *Helsingin Sanomat* auf. Die Rezensentin, die sieben Jahre früher den Feldzug gegen Finnlands Nachkriegsklassiker, Väinö Linnas *Der unbekannte Soldat*, eingeleitet hatte, betrachtet nun Grass' gewiss nicht weniger autoritätskritischen Roman mit deutlichem Wohlwollen. Während die finnische Gegenwartsliteratur von den Rezensenten eindeutig referentiell im Kontext außerliterarischer Fragestellungen gelesen wird, wird *Die Blechtrommel* in eine ehrenwerte weltliterarische Ahnenreihe eingebettet und als zeitloser Schelmenroman gelesen.

As is the case in several other European languages *Die Blechtrommel* has twice been translated into Finnish. The first translation of the novel by Aarno Peromies appeared in 1961, shortly after the novel's first publication in Germany, when it was regarded as a daring piece of avant-garde writing; the second, by Oili Suominen in 2009, was part of the international retranslation project (discussed elsewhere in this book). By this time *Die Blechtrommel* had already achieved the status of a classic. In fact the latter project can be seen as a symptom of the novel's ultimate consecration. Between the two translations the novel was rereleased in Finland a number of times and brought to the public's attention through the film adaptation by Volker Schlöndorff, shown both in Finnish cinemas and on television, and by a Finnish dramatisation for the stage by Seppo Parkkinen. This stage adaptation was first produced in 2008, shortly before the publication of the new translation. While evidently influenced by Schlöndorff's film, Parkkinen's script moves closer to the original by including material from the third part of the novel which deals with Oskar's life in the post-war period and reintroducing the narrative frame of Oskar recounting his life in the psychiatric ward.

In the half century that elapsed between the two translations Finnish society changed dramatically. In 1961 Finland was still a relatively poor country in the throes of a belated industrialisation and urbanisation process promoted by the need to meet Soviet demands for reparation payments and at the same time beginning to supply its richer Swedish neighbour with migrant labour. Apart from close contacts with Sweden Finnish society was internationally fairly isolated. A national broadcasting service providing a single television channel and two radio channels in Finnish and one in Swedish, kept people informed of what went on in the outside world. In addition there was, however, an extensive and well established press with a broad base in society. By 2009, the year of the second translation, Finland was already in transition to a post-industrial society, fully integrated in the European Union and exposed to the influx of the global media. The conditions for the reception of contemporary foreign literature have consequently changed, but whether the changed conditions are directly reflected in the critical reception in book reviews is a question that will be addressed in this and the following chapter.

In the present chapter I shall look at how the first translation of the novel was presented to the reading public by reviewers in the major Finnish journals and newspapers of the time, taking into account some of the cultural and historical peculiarities of the Finnish situation. An important factor that could be expected to have some influence on critical reception practice in Finland is the relative youth of the Finnish nation state: this may have had an effect on the autonomy of its cultural field. A further reason for paying close attention to

historical issues arises from the novel itself. As many generations of readers have come to accept, one of the most important features of *Die Blechtrommel* is its sharply focussed but decentralised view of 20th century European history. With the bulk of the novel set in the multicultural city of Danzig and its critical stance towards the national aspirations of both the German and, to a lesser extent, the Polish communities in the city, *Die Blechtrommel* is an obvious example of a European, rather than national, novel. This being the case, the study of various national receptions of the novel cannot avoid dealing with the issue of how the historical events of the 20th century have been represented in the social imaginaries of the various countries involved.

Origins of the Cultural Field in Finland

Finland, which only became an independent nation in 1917, belongs geographically and historically to the European periphery. To understand Finnish reactions to Grass's novel it seems appropriate to indulge in a brief excursus into Finnish history, that is, the grand narrative of Finland's progress from a Grand Duchy within the Russian Empire to its present role as an active sovereign participant in the European integration process. In fact, the establishment of the Grand Duchy itself in 1809 when Sweden's former Eastern provinces were integrated into the Russian empire could be regarded as the first major step towards the establishment of modern Finnish nationhood.¹ This was the first time the whole of Finland, including the Eastern areas which had been joined to the Russian empire earlier, became united in a recognisable administrative unit. Within this new framework, and in the context of a Europe-wide fashion for romantic nationalism, awareness of national identity grew. Promotion and consolidation of the Finnish language was now actively pursued – not least by Swedish speaking intellectuals.

Prior to Russian rule the small urban and academic elite had generally been Swedish speaking while the majority of the peasant population in the interior had spoken Finnish. Until the 19th century the use of Finnish as a written language had been largely restricted to religious works. Swedish was the language of administration and, next to Latin, the language of education. Severance from Sweden in the period of upsurging romanticism in the early 19th century provided an incentive for many academics to take an interest in the mores and language of their fellow countrymen. The founding of the Finnish Literature Society in 1831 is recognised as a milestone in the promotion

¹ Klinge (2011) 15.

of a Finnish national identity, as was the work of Elias Lönnrot in collecting the legends of the Kalevala and compiling the national epic. During the second half of the 19th century the use of Finnish gradually spread to education and administration.

The late development of the national language and the continued strong presence of Swedish as a minority language have left their mark on the Finnish cultural field until the present day. This field is small, young and divided. On the one hand the institutions of cultural life such as professional theatre, publishers, journals and newspapers, are relatively young. Not untypically for emerging national cultures a small number of actors play multiple roles in the field. Writers are often reviewers, teachers are writers etc. Limited opportunities for full time professional engagement within the field necessarily restrict its autonomy. On the other hand the institutions are partially duplicated with parallel institutions serving the Swedish speaking minority and often pursuing different interests. This division particularly affects reading habits and the import and translation of literature, since the Swedish language market is largely served by publishers from Sweden.² The cultural affiliation of a significant minority of the educated public with a neighbouring country caused much friction in the early decades of independence and some suspicion remains even today in spite of the unquestioned predominance of Finnish as the first national language.

A further special feature that needs to be taken into account when considering the Finnish reception of a German novel is the traditional position of German culture in Finland. As is the case in Scandinavia generally, for geographical reasons cultural exchange with the rest of Europe largely passed through Germany until well into the 20th century. The most apparent and traditionally significant German influence has however been through the Reformation. The Lutheran Church has traditionally had a much stronger hold on society in Scandinavia than in Germany itself. German influence in Finland was also strong in the nineteenth century in academic circles particularly in the development of academic institutions.

The presumed familiarity with Germany may have been illusory even at the beginning of the 20th century. Certainly an image of Germany moulded by Lutheranism and idealist philosophy could hardly prepare an audience for a work like Grass's *Die Blechtrommel* with its multicultural and Catholic setting. In fact cultural relations between Finland and Germany in the first half of the

2 A Swedish translation (by Nils Holmberg) was published by Bonnier in Stockholm in 1961, the same year as Peromies's Finnish translation. For the purpose of the present study, only the reception of the Finnish translation in the Finnish language press will be discussed.

twentieth century were marked by not only by a protestant perspective but also by a conspicuous right wing political bias. This was a consequence of events in connection with World War I and Finland's achievement of full independence. As part of its offensive against imperial Russia during the Great War, Germany had armed and trained Finnish nationalist partisans whom they continued to support even after Russia had withdrawn from the war. Thus when a brutal civil war broke out in the first months of Finnish independence a German intervention force helped secure the white (bourgeois)³ victory. The ensuing conspicuous germanophilia among the right wing bourgeoisie in the 1920s, in academic circles in particular, came to be associated with anti-Bolshevism and estranged the defeated socialists and labour movement.⁴ While German classics were being retrieved for a wider Finnish reading public, contemporary developments in German culture and modernist works in particular were largely neglected, except in relatively small socialist circles such as the workers' theatre movement. The polarisation of Finnish society continued until hostilities with the Soviet Union broke out in 1939.

Finnish Literature and Society in the 1950s and Early 1960s

Like Germany, Finland was among the losers of World War II, but unlike Germany Finland retained *de jure* all the attributes of a sovereign nation while *de facto* being obliged to respect the interests of its Soviet neighbour. Over the four decades of the Cold War Finland succeeded in avoiding the fate of the Soviet Union's Eastern European satellites. Finland retained a freely elected parliament representing a broad spectrum of political opinion, an almost completely free press etc. But the close proximity of the former enemy and the Baltic neighbours' experience of occupation cast a permanent shadow. To avoid provoking the victorious neighbour cautious pragmatism was called for. The need for a politics of conciliation also affected the political climate in the interior, effectively putting an end to the open antagonism between the right wing bourgeoisie and the working class movement that had prevailed in the 1920s and 1930s. However class antagonism did not disappear altogether, but it shifted from the political to the cultural arena.

The post-war decades saw a number of controversies over art and literature. In spite of a short interregnum in the immediate aftermath of the war when

3 Similar to the conflicts in other regions of the former Russian empire the parties were labelled 'red' and 'white'.

4 For a discussion of right wing Finnish germanophilia see Parry (2011) 292–296.

left wing intellectuals briefly occupied prominent positions in cultural life,⁵ a gradual return to the old status quo took place and conservative academics resumed their influence on cultural matters. And if debate was somewhat subdued, at least as regards Finland's foreign political interests, embittered struggles took place in the cultural sphere. No doubt the strong affiliations of individual newspapers to certain political parties – a characteristic of the Finnish press in the 1950s and '60s resembling the *verzuijing* in the Netherlands but without the confessional aspect⁶ – may have played a role in aggravating polemics.

One topic that repeatedly gave rise to heated debate was the interpretation of the war years themselves. Since much of *Die Blechtrommel* deals with the same period, Finnish controversies on the subject might be expected to have had some effect on the way the novel was received in the Finnish press. For a long time the accepted Finnish interpretation of events in the war diverged noticeably from that which was common elsewhere. It is only recently, in fact since the fall of the Soviet Union, that Finnish historians admit that Finland played a part in World War II at all. Accepted practice was to speak of two separate wars between Finland and the Soviet Union concurrently with World War II and a brief epilogue when Finland, after ceasing hostilities with the Soviet Union, was required to forcibly drive its former ally Germany out of the country.

This is a convenient way of downplaying the role of Finland's military cooperation with Germany in the years 1941–1944 but it also reflects the fact that Finland was indeed left on its own when attacked by the Soviet Union in the Winter War of 1939–40. The Winter War itself has subsequently become something of a foundational myth for the Finnish republic, in that it was seen to have generated a sense of national unity that was severely impaired by memory of the brutal civil war of 1918 and its aftermath. A number of novels critical of Finland's wartime policy, especially that of the second phase when Finland cooperated with Germany, were published. These were regularly condemned by conservative politicians, army veterans and representatives of the Church. Even *Tuntematon sotilas* (*The Unknown Soldier*) by Väinö Linna, which was filmed in the first year after publication and quickly became canonised as a

5 A notable example is Hella Wuolijoki, internationally known for her collaboration with Bertolt Brecht on the play *Herr Puntila und sein Knecht Matti* who, after being interned as a traitor during the war, became director of the Finnish broadcasting company YLE from 1945 to 1949.

6 The division still reflected class antagonisms of the civil war, the left wing press however tending to be more secular.

classic of Finnish literature,⁷ was strongly rebuked in the press for its poor view of Finnish wartime morale and its disrespectful attitude to military leadership. Similar charges were brought against Paavo Rintala's novel *Sissiluutnantti* [The Guerilla Lieutenant] in 1963 which was said among other things to dishonour the women's auxiliary 'Lotta Svärd' movement.

The war was not the only sensitive issue to provoke public debate. In 1965 the writer Hannu Salama was convicted for blasphemy for a speech made by one character in his novel *Junhannustanssit* [A Midsummer Night's Dance]. A further case of blasphemy made the headlines in 1969 when artist Harro Koskinen exhibited a work depicting the crucifixion of a pig. Again the artist was fined and the work was censored.

All this reveals a considerable potential for conflict in the cultural life of Finland when Grass's *Die Blechtrommel*, a novel hardly respectful of authority and by no means free from passages which could be seen as blasphemous, was first published in Finnish. But was foreign literature susceptible to the same kind of reception? In this connection two closely related questions need to be asked when examining the early reviews of the novel: firstly, to what extent did reviewers mention the controversies surrounding the original publication of the novel in Germany and, secondly, did they draw any connections between the controversial potential of the novel and the contemporary controversies in Finnish cultural life?

Early Press Reviews of *Die Blechtrommel* in Aarno Peromies's Translation

At this point we can take a closer look at the early reviews of *Die Blechtrommel* in the Finnish press. Reviews and short news items appeared in newspapers and in a variety of diverse magazines and weeklies, ranging from the weekly bulletin of the diocese of Helsinki through various consumer magazines issued by retail chains. Such publications, aimed at a general and unprofiled readership, should not be underestimated in a small and relatively homogenous society.⁸ A short note can also be found in an organ for Finnish librarians, with

7 The first film version, directed by Edvin Laine (1955) is now shown on Finnish television every year on independence day.

8 According to Pekka Tarkka (1966) 83, the campaign against Paavo Rintala's novel *Sissiluutnantti* was triggered by an article in *yhteishyvä* published by the SOX cooperative group.

the aim of guiding purchasing decisions.⁹ However, I shall concentrate mainly on early reviews in major daily newspapers.¹⁰

The earliest review to appear was, however, in the literary journal *Parnasso* which was probably read by the critics, if not by the newspaper audiences at large. Written by prominent poet and translator Pentti Saarikoski, a young revolutionary neo-modernist and enfant terrible of 1960s Finnish literature, this enthusiastic and somewhat unconventional review deserves particular attention, because it seems to set the tone for many of the reviews to follow.¹¹ Saarikoski opens his review by comparing the novel with Väinö Linna's contemporary epic trilogy *Täällä Pohjantähden alla* [*Under the North Star*] and follows this up with a qualitative judgement which is at the same time flattering and flippant: "This is Germany's *Under the North Star*, a reckoning with the events of the twentieth century and in the opinion of many critics one of the best German novels ever written – after all, the author is Polish." What Saarikoski here quite obviously means as a joke at the expense of German novels in general will later be taken up by many other reviewers, but without his implicit irony. In fact the first slightly inaccurate reference to Grass's ostensible Polish origins can already be found on the back cover of the first edition of Peromies's translation. A closer reading of the novel itself would reveal that Grass clearly differentiates between the Poles and the Kashubian ethnic minority to which his own mother, just like Oskar's, belonged.

Another feature of Saarikoski's review that was to be taken up by other reviewers is the question of genre. After citing, in apparent agreement, a lengthy passage from the beginning of the novel where Grass, or Oskar as narrator, expressly refuses to adhere to any particular genre conventions, Saarikoski somewhat reluctantly once more follows the publisher's lead on the back cover of the novel and places it into the neat genre compartment of the picaresque, which the subsequent reviewers are all too happy to adopt as the basis for their readings.

Saarikoski's central metaphor, which also forms the title of the review, is *Cinerama*. This is actually a misnomer. From his description it becomes apparent that he is referring to the short lived 'circlorama' or cinema in the round that was briefly fashionable in the early 1960s. Be that as it may, Saarikoski tries to convey the totalising effect of Grass's writing, which immerses the reader in the world of the novel. Unsurprisingly for the figurehead of Finland's belated

9 Kerttu Manninen (1962) 32.

10 The early reviews have previously been discussed in an unpublished Masters' thesis by Rolf Wilfinger (1993).

11 Saarikoski (1961). Translations of quotations from Finnish reviews by C. P.

bohème Saarikoski evidently highly appreciates the rich and disorderly narrative texture of Grass's novel and compares it to Rabelais, Gogol and James Joyce's *Ulysses*. Attributing such a pedigree to Grass's work raises it onto the pinnacle of world literature. This effect is further emphasised when he compares the book with the work of Germany's previous internationally most established novelist, Thomas Mann, much to the detriment of the latter. Saarikoski asks if *Die Blechtrommel* is a new *Ulysses* or a successful parody of Thomas Mann's giant novels with their "endless regurgitation of the same images" and ends his discussion of the novel by calling Grass the ultimate novelist who has "laughed Thomas Mann out of the arena."

Most of the reviews follow Saarikoski in their positive assessment of the novel and this generally positive reaction is further emphasised by the range of references and comparisons with other well-known works. A small number of comparisons with Finnish literature are made. Saarikoski's comparison with Linna's epic of the 20th Century is one. *Suomen sosiaalidemokraatti*, organ of the Social Democratic Party, refers to the Finnish novelist Volter Kilpi and to the popular Finnish humourist Veikko Huovinen, in order to give some impression of Grass's style. These references are basically an economical way of providing some kind of general orientation. Reference to contemporary German writing, mostly found in Toini Havu's article for *Helsingin Sanomat*,¹² helps situate Grass in the context of German writing of the late '50s, an issue with which most of the reviewers do not concern themselves and with which they apparently do not expect much familiarity among their readers.

Most of the references, however, are to the major canon of European literature. Thomas Mann and Grimmelshausen are the two German authors mentioned who can be situated in this category. An obvious choice for mention in view of the general agreement on the picaresque nature of the novel is Cervantes, specifically mentioned in *Aamulehti*.¹³ Other canonical authors named or alluded to include Rabelais, Shakespeare, Swift, Defoe, Gogol, Dostoevsky, Joyce, Lagerqvist, Ionesco and Beckett. The most active name droppers were Saarikoski in *Parnasso* and Havu in *Helsingin Sanomat*. The purpose of these references is obviously qualifying rather than informational. As this venerable list reveals, Grass, for all the weaknesses in the organisation of his novel that his Finnish reviewers did not fail to mention, was accorded a seat on the Parnassus of European literature.

Raising *Die Blechtrommel* into the class of timeless classics was not without side effects. It effectively buffered the work against discussion in terms of

¹² Havu (1961).

¹³ R-o S-lä (1961).

contemporary public debate. This effect is enhanced by the fact that almost all reviewers discuss the novel in terms of the picaresque, as Saarikoski and the publisher before him had done. The Finnish term is 'Veijariromaani' which is a direct translation of the German 'Schelmenroman' where the typical hero is the *Schelm*, the joker, mischief maker or rogue: there is no exact equivalent in English. The term is used in *Aamulehti*, *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Kaleva* and *Vaasa*.¹⁴

Mirjam Polkunen in *Uusi Suomi* discusses the matter at some length and expresses the opinion that *Die Blechtrommel* can indeed stand up to comparison with its classic predecessors.¹⁵ In Germany itself, she claims, you have to go as far back as Grimmelshausen's *Simplicissimus* to find a predecessor. A sharply contrasting novel is however to be found, in her opinion, quite close at hand, Böll's *Billard um halbzehn*. It would have been interesting to know what she means by this comment but unfortunately, perhaps due to lack of space, Polkunen does not further expound this opinion.

The reviewer in Tampere's *Aamulehti* sums up his presentation of the novel by saying of the author that he is 'Aika veijari!' [quite a rogue].¹⁶ The reviewer in the leading northern Finnish daily newspaper *Kaleva*, writing under the pseudonym 'Seppä', takes a different line from most.¹⁷ He explicitly refutes the adequacy of the 'picaresque' as a term to describe the novel, basing his argument not so much on the characteristics of the writing which in his view is often lewd or obscene, but on the implicit earnest undercurrent of the plot. The drastic plot where so many characters meet with an absurdly accidental end represents the tragic absurdity of the war itself and conveys a sinister undertone that, in the reviewer's opinion, no longer fits the attribute of the picaresque.

The review in *Kaleva* is also interesting in that it is constructed on an argument that makes explicit the stereotyped view of the German novel that was already apparent, but only implicitly, in Saarikoski's review in *Parnasso*: the impression that German novels tend to be particularly long and heavy-handed. 'Seppä' devotes quite a long section at the beginning of his review to an exposition of all that tends to be wrong with German novels: they are long, slow-going, and lacking in humour. The reviewer even goes so far as to attribute these features to the national character. *Die Blechtrommel* is of course also a very long novel but one which in the reviewer's view is not in the least

14 R-o S-lä (1961); Havu (1961); Polkunen (1961); Seppä (1961); 'Kirjamies'(1961).

15 Polkunen (1961).

16 R-o S-lä (1961).

17 Seppä (1961).

heavy-handed and certainly very much worth the effort of reading. He is however quick to attribute this unusual exception to Grass's origins as half Polish, repeating the inaccurate detail disseminated by almost all the reviewers.

By their insistence on pointing out the author's origins the reviewers reveal their own provinciality because they have obviously all missed an essential point that the novel makes, namely the ambivalence and ultimate irrelevance of national and ethnic origins in the first place. Instead of staring at the person of the author they might have paid closer attention to Oskar and his two presumed fathers. Two critics mention Oskar's doubt that Matzerath, his mother's husband, is in fact his father, but they overlook the subversive implications of this particular detail in the context of National Socialism and the nationalist ideology that gave birth to it.¹⁸ In the biggest wave of 'ethnic cleansing' that modern Europe has ever experienced and that ultimately destroyed the cosmopolitan basis of Danzig's society, Oskar is inherently ethnically unclean. So when the Finnish critics emphasise that this rich novel does not meet their expectations of what typical German novels are supposed to be like, and start speculating that this may be due to the Slavic origins of the author, they unwittingly fall precisely into the trap of ethnocentric petit bourgeois thinking that Grass satirises.

The reviews in the two major national daily newspapers, the conservative *Uusi Suomi*, organ of the National Coalition Party 'Kokoomus' and the more liberal *Helsingin Sanomat* go into more depth than most in discussing the novel in the context of contemporary West German literature.¹⁹ Both reviewers were prominent figures in Finnish cultural life of the time. Unlike most of the reviewers discussed here, Mirjam Polkunen, writing in *Uusi Suomi*, refers to the contemporary context of German literary life mentioning *Gruppe 47* and, as mentioned above, Heinrich Böll's novel *Billard um halbzehn*, published in the same year. She sees *Die Blechtrommel* as evidence of a gradual recovery of German literary life. She calls its publication in Germany a sensation and describes its controversial reception there including a mention of the withholding of a major literary award.²⁰ The Finnish publication is also in Polkunen's opinion a major event that can leave no-one cold.

But despite her evident familiarity with the contemporary German literary scene, even this reviewer resorts to the stereotypical view of German writing

18 A. I.-la (1961); R-o S-lä (1961).

19 Polkunen (1961); Havu (1961).

20 While she does not specifically mention the city of Bremen she is in fact referring to the Prize of that City which the city fathers refused to confer to Grass after he had already been selected.

we come across often elsewhere. She too says that one would not expect such a novel to come from Germany and goes on to point out that there is a portion of Slavic Polish blood in the writer, from which she can therefore assume he has learned from Gogol and Dostoevsky. This is of course reviewers' rhetoric. There is no reason to assume that Polkunen any more than any of the other reviewers seriously believes in a causal relationship between Slavic blood and reading Dostoevsky!

Polkunen goes into some detail in describing the contents of the novel including Oskar's early adult life in Düsseldorf, before discussing aspects such as the symbolism of the novel. She compares Oskar with Selma Lagerkvist's dwarf, whose hunchback has given him a sharp but evil eye. But Oskar is much more ambivalent. "Oskar is an outsider and the centre, he is I and Oskar, the spectator and the object of view. By refusing to assimilate he remains in the middle. He is East and West, Rasputin and Goethe." This is a close and intelligent reading revealing the unique nature of Grass's shifting point of view. Polkunen deals also with other aspects of symbolism in the novel: Oskar's attempt to get the child Jesus to drum his message in the Danzig church; and the overwhelming wealth of sexual fantasies in the book, a feature best understood, in Polkunen's view, as a satire on Freudian psychoanalysis.

Helsingin Sanomat, Finland's biggest national newspaper, was relatively late reviewing the book. The review by Toini Havu is very enthusiastic and at the same time in its style and content somewhat idiosyncratic.²¹ More an essay than a review in the strictest sense this contribution presents both a personal reading of the novel and a polemical discussion of Finnish writing of the time.

Once more the picaresque novel is named as one model for the book, but the reviewer does not try to force it into a distinct category and emphasises that the book cannot be reduced to a single interpretation. In this late contribution the reviewer seems to assume that many of her readers already know something about the novel. Hence information about the content of the book is sparse and impressionistic rather than detailed, and there is no background information about the author except for the sentence in which he is first introduced (together with two other writers), with the standard characterisation as being Polish-German, born in Danzig and living in self chosen exile in Paris. The reviewer mentions the mixed reception of the novel in Germany but does not join its opponents. Instead she credits *Die Blechtrommel* as belonging to the "crème de la crème" of modernist writing.

Instead of a synopsis the reviewer takes up Grass's image of the drummer drumming out his story and chooses to describe the work in terms of music

21 Havu (1961).

rather than conventional narrative. This unusual approach, revealing quite a degree of sensitivity towards Grass's aesthetic concept, is actually quite surprising in view of the reviewer's reputation in the domestic literary field.

Toini Havu, the reviewer, was a prominent critic in her time, renowned for her right wing politics and her condemnation of the more social critical strain in contemporary Finnish literature. In particular Havu is remembered for her condemnation of Väinö Linna's above mentioned novel *Tuntematon sotilas* [*The Unknown Soldier*] the book that was to become Finland's canonical work about World War II, thereby setting one of the more vicious historic controversies of Finnish literary life into motion.²² Linna's book takes the standpoint of the ordinary soldier who experiences fighting at the front as a pointless exercise. Havu's nationalist critique of Linna's work resembles the stance of Socialist Realism, despite coming from the opposite political direction, in that she misses positive attitudes among the characters and a sense of historical necessity in the author. Dealing with that novel in 1954, Havu demanded the inclusion of a historical perspective that would reveal to the readers the dimension that was not visible to the characters themselves. Linna's novel is indeed written in a conventionally realistic manner which is perhaps susceptible to a naïve critique of the characters' morals and attitudes in a way that *Die Blechtrommel*, narrated as it is from Oskar's eccentric perspective, is not. However despite the evident difference in style between the two books, it still seems a little surprising that the same critic who chided Linna for the disrespectful and unpatriotic attitude of his characters should write quite such a positive appraisal of Grass's novel. Whereas in 1954 Havu found the Finnish war novel with its conventional realistic writing deficient, in 1961 she seems to totally approve of Grass's approach. Not only that, but with an abstruse twist of argument she actually uses Grass and his German contemporaries as pawns in her own crusade against the younger generation of Finnish writers. Instead of the more conventional biographical opening, this review starts with a general discussion of post-war Germany's 'lost', or 'fatherless generation' and its approach to the recent past which, she claims, is an honest appraisal in complete contrast to the 'shameful' way young Finnish authors follow ideological fashions in dealing with their own country's recent past. In addition to *Die Blechtrommel* she mentions Heinrich Böll's *Billard um halbzehn*, Uwe Johnson's *Mutmaßungen über Jakob* and Christian Geißler's later almost forgotten *Anfrage*.²³ Havu's polemical comparison does justice neither to the Finnish

²² Havu (1954).

²³ Grass's first translator, Aarno Peromies, had already published a translation of Böll's *Billard um halbzehn* in 1960 and a translation of *Anfrage* in 1963.

novelists she has in mind nor to the critical potential contained in Grass's novel. *Die Blechtrommel* may be more experimental and more modern than the works she condemns, but it is certainly not more patriotic or respectful. While Havu mentions the decision of the Bremen city fathers not to donate the prize for which *Die Blechtrommel* had already been selected, she certainly does not join the chorus of moral outrage which had led to that decision. On the contrary, after the polemics of the opening part of the review, Havu's own writing itself becomes rhapsodic. She describes the novel as an enthralling picaresque, a fairy tale, a history of a lost world, and she delights in its baroque contrasts between the grotesque, the tragicomic and deeply tragic images. Significantly she takes up Grass's central metaphor of the drum claiming that the novel can only really be correctly understood in musical terms, as a fantasy. It would seem that Havu, despite her conservative politics and her partisan approach to domestic Finnish literature, was capable of recognising exceptional writing when she saw it.

Conclusion

The almost universally positive tone of the reviews in the Finnish press is quite conspicuous. Some of the reviewers do sometimes appear to have been understandably shocked by some of Grass's more grotesque images, but none of them seemed outraged by the book, and all accredit the author with exceptional literary talent. Havu's misreading of the political potential of the novel is also significant in that it indicates a difference in attitude when foreign books are reviewed rather than domestic works. It would appear that works by foreign authors are more easily exempted from the kind of in-fighting that often plagues criticism of domestic works, and that phenomenon was definitely rampant in Finland in the early 1960s. With the exception of Havu's review in *Helsingin Sanomat*, comparisons with Finnish authors were also generally value free and introduced as orientational aids for the Finnish readership.

Apart from the frequently repeated stereotype about the general heavy-handedness of the German novel, little serious attention was paid to the fact of this book being German.

In contextualising the novel most of the reviewers seem to have contented themselves with the information provided by the publisher. The frequency with which certain details recur in all the reviews is not, as one might ideally like to believe, the result of a general consensus among the readers of the novel, but probably a direct result of the way the publisher has packaged the book. None of the reviewers discussed here gives any evidence of having

conducted background research beyond the information given on the back cover of the book. This may be why the writer is so frequently introduced as a poet and artist and why the reviewers consistently refer to his German-Polish origins.

What the reviewers all conspicuously omit to mention in this connection is the special status of Danzig between the two World Wars when the disputed city was administered under the League of Nations mandate. This piece of background information is actually quite important for an understanding of the first two thirds of the novel. One can but speculate about this omission. Either the reviewers did not consider this point of historical detail worth mentioning, or the pre-war European situation was still so fresh in people's memories in 1961 that it was self-evident. The publisher's blurb obliquely refers to the situation when it says that Grass was born in Danzig, "the cross-section of German-Polish interests", and seems to expect the readers to understand the inference, but I suspect that the specific political issues involved were not that familiar to the Finnish readership, and that the reviewers were also not particularly interested in a strongly political reading. In fact the novel is subjected by all the reviewers to a somewhat dehistoricised reading, and this again is in line with the publisher's blurb which starts with the claim that this is a "blossoming picaresque novel" and satirises people "of our time and of all ages". This is how the publisher sells the book and, to judge by the reviews, how the readers buy it.

The lack of attention to the specific historical background of the novel is quite surprising in view of the wartime experiences that Finland shared with the people of Danzig. The special international status of Danzig perished in the war, but Finland, too, lost its most cosmopolitan city, Vyborg, and had to accommodate a large influx of refugees. These were topics that post-war literature in Finland regularly dealt with. But the early reviews of *Die Blechtrommel* have little or nothing to say about these parallels. Little Oskar is no political analyst, but the novel is intrinsically political. It is precisely because Oskar refrains from political analysis that the novel is so successful in conveying the atmospheric tensions leading up to World War II and the subsequent mood of the incipient economic miracle. But rather than commenting on what Oskar sees, the early Finnish reviewers preferred to concentrate on what he is.

Thus the novel's topical view of the present and the recent past goes almost unnoticed. Instead the early reviewers almost unanimously emphasise its exotic aspects, the strange qualities of the protagonist and the insights the novel offers into universal human nature. In this respect it is significant that the evaluative judgments of the critics were generally implicit in the comparisons drawn to works generally accepted as belonging to the canon of "world

literature". By accepting and thus enhancing the publisher's strategy of marketing the novel as a picaresque in the tradition of *Don Quixote* or Grimmelshausen's *Simplicissimus*, the Finnish critics lift the novel out of the realm of social debate in which works of their own national literature are discussed. It seems that in the context of the national literary space, to employ a term of Pascale Casanova²⁴, the translated work is treated with the respect due to a guest rather than being exposed to the full pressure of public criticism.

Bibliography

- A. I.-la, "Hartaasti, herkeämättä, kunhan ei pelkää kertaamista," in *Suomen Sosiaalidemokraatti*, June 11, 1961.
- Casanova, P., *The World Republic of Letters* (Cambridge MA/London, 2004).
- Grass, G., *Peltirumpu* [suomentanut Aarno Peromies], (Helsinki, 1961).
- Grass, G., *Peltirumpu* [suomentanut Oili Suominen; jälkisanat: Jukka Koskelainen], (Helsinki, 1961).
- Havu, T., "Väinö Linna: Tunteeton sotilas," in *Helsingin Sanomat*, December 19, 1954, 16.
- Havu, T., "Fantasia peltirummulle," in *Helsingin Sanomat*, November 16, 1961.
- 'Kirjamies', "Huikea veijariromaani," in *Vaasa*, July 15, 1961.
- Klinge, M., "Finnland – Zufall oder Plan?" in J. Hecker-Stampehl, Henningsen, B., Mertens, A., Schröder, S. (eds.), *1809 und die Folgen* (Berlin, 2011), 15–21.
- Manninen, Kerttu, "Käännösromaaneja vuodelta 1961," in *Kirjastoletti* 2/1962, 30–35.
- Parry, C., "Deutsch-finnische Literaturbeziehungen gestern und heute," in J. Hecker-Stampehl, Henningsen, B., Mertens, A., Schröder, S. (eds.), *1809 und die Folgen* (Berlin, 2011), 287–300.
- Polkunen, M., "Oskarin Aika," in *Uusi Suomi*, May 21, 1961.
- R-o S-lä, "Saksalainen lasisuurmajaihme," in *Aamulehti*, June 11, 1961.
- Saarikoski, P., "Cinerama," in *Parnasso* 5 (1961), 257–258.
- Seppä, "Oskarin kokoinen," in *Kaleva*, June 23, 1961.
- Tarkka, P., *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta. Kirjallisuussosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjallisuuden rintamista ja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa* (Helsinki 1966).
- Wilfinger, R., *Die finnische Rezeption der Blechtrommel* (unpublished Masters' thesis Jyväskylä, 1993).

24 Casanova (2004) 3.

Die Blechtrommel in der finnischen Neuübersetzung von Oili Suominen. Zur Vernetzung von Verlag, Übersetzung und Rezeption

Liisa Laukkanen

Abstract

This article deals with the brief revival of interest in Grass's *Die Blechtrommel* when the second Finnish translation appeared in 2009 to commemorate the fiftieth anniversary of the novel's first publication. The new translation was undertaken on the initiative of the translator Oili Suominen who can be considered *the* Finnish translator of Grass's works. The translation is accompanied by the translator's own explanatory notes and an afterword by the writer, critic and poet Jukka Koskelainen. In this paper the role of the translator along with the publisher and the critics as active participants in the public reception process is discussed.

The article also discusses how the publisher's publicity material influences the reception of the work as an accepted classic. It also reveals how the reviewers absorb and disseminate the material provided in the afterword. Comparing reviews in the print media versus readers' blogs reveals a major difference. The print media concentrate on the qualities of the new translation, whereas the blogs are more interested in the book itself. The blogs may well be motivated by the publicity surrounding the new translation, but they do not make any use of it and do not mention the translator at all. Although the new translation sold quickly, the initial edition was not followed up with reprints. Grass clearly does not have a broad readership in Finland and at time of writing his books are mostly out of print.

Einleitung

In einer Situation, in der sich die Welt immer mehr multikulturell gestaltet, spielen Übersetzungen eine wichtige Rolle für die interkulturelle Interaktion.¹ Literarische Werke aus einer anderen Sprache werden in einem fremden Kulturkontext in der Regel in Form von Übersetzungen gelesen. Es sind dann

¹ Vgl. Launis (2012) 27.

auch die Übersetzungen, die rezipiert werden, was zu unterschiedlich gewichteten Rezensionen der Werke führen kann: Man analysiert das Werk so, als es ein Originalwerk oder hebt die Übersetzung in den Mittelpunkt der Rezension, oder aber macht keinen Unterschied zwischen den beiden Herangehensweisen. Wie die Rezeption sich auch immer gestaltet, so spielt jedoch der zeitliche Aspekt eine besondere Rolle beim Leser und Rezensenten: Jede Generation kann neue Gesichtspunkte an einem Werk der Literatur – ob in der Originalsprache oder in Übersetzungen – entdecken, was die ‚Polyinterpretabilität‘² eines Kunstwerks erhöht. Wie sieht die Polyinterpretabilität in den Rezensionen derjenigen Werke aus, die bereits übersetzt worden sind und sich einer Neuübersetzung erfreuen? Auf diese Frage soll im Folgenden anhand der Rezeption der zweiten finnischen Übersetzung der *Blechtrommel* von Günter Grass eingegangen werden, die 2009, zehn Jahre nach der Verleihung des Nobelpreises an Grass und zugleich 50 Jahre nach dem Erscheinen des Originalwerks, in der Übersetzung von Oili Suominen erschien. Die Übersetzung ist mit Erläuterungen der Übersetzerin und einem Nachwort des Schriftstellers, Literaturkritikers und Essayisten Jukka Koskelainen versehen.

Nicht nur die Rezensenten des Werks, sondern auch der Verlag und die Übersetzerin werden hier als aktive Akteure im Prozess der Literaturvermittlung verstanden. Von dieser Prämisse ausgehend wird zuerst auf den Verlag Otava und seine Bedeutung für die Rezeption eingegangen, was eng mit der rezeptionssteuernden Funktion der Übersetzerin Suominen im Vermittlerprozess zusammenhängt. Die daran anschließenden Bemerkungen und Überlegungen zur Problematik einer Neuübersetzung leiten die nähere Betrachtung der Rezeptionsdokumente ein, die aus Epitexten und insgesamt neun Rezensionen zum Buch bestehen.

Der Verlag Otava

Sämtliche finnischsprachigen Ausgaben der *Blechtrommel* sind im Verlag Otava erschienen, der zu den ältesten und größten Verlagshäusern Finnlands gehört. In der finnischen Verlagslandschaft gilt der Verlag seit seiner Gründung als ein liberales Haus, das noch heute als seine Mission „die Bildung der Nation durch Schaffen von Erlebnissen und Erkenntnissen“³ proklamiert.⁴ Dies

2 Pöckl (2011) 46.

3 Otava (2014).

4 Sämtliche Übersetzungen von L.L.

geschehe in einem „lebendigen Umgang mit der übrigen Welt“,⁵ was sich konkret in der Veröffentlichung der Werke von ‚Ikonen‘⁶ wie Nobelpreisträgern zeigt. Dies muss der ideologische Leitfaden bereits auf der Frankfurter Buchmesse um die Jahrzehntwende 1950/1960 gewesen sein, als Otava im Auftrag von vier nordischen Verlagen in einer halben Stunde die Rechte für die Übersetzung des Romans verhandeln konnte.⁷ Der Bildungsauftrag des Verlags hat sich in der letzten Zeit neben Belletristik insbesondere um das Verlegen von Lehrmaterial, Wörterbüchern und Lexika erweitert.

Wenn Otava auf der einen Seite seinen Bildungsauftrag hervorhebt, so weist er auf der anderen Seite gleichzeitig auf die kommerzielle Bedeutung des Buchs für den Verlag hin: Das Buch sei bereits seit 1950/1960 „immer deutlicher und unausweichlicher ein Gegenstand, eine ‚Ware‘, die Geld ins Haus bringen soll.“⁸ Heute, gut 50 Jahre später, zeigt sich, dass bzgl. der *Blechtrommel* vom Bildungsauftrag nichts mehr zu spüren ist. Die Ware *Blechtrommel* ist nicht mehr auf dem Markt: Weder *Die Blechtrommel* noch weitere Werke von Günter Grass noch Günter Grass selbst als Autor sind auf den aktuellen Internetseiten des Verlags zu finden.⁹ *Die Blechtrommel* ist ausverkauft und in das Angebot der Antiquariate gerutscht bzw. nur in den öffentlichen Bibliotheken vorhanden, ob nun in erster oder in zweiter Übersetzung. Wenn keine Neuauflagen vorhanden sind, so heißt das zugleich, dass das Werk nur noch vereinzelt rezipiert wird, und zwar in der Auflage, die dem Rezipienten gerade zur Verfügung steht.

Die Rezeption kann mit den von der Werbeabteilung des Verlags gestalteten Werbetexten gesteuert werden. In der Verlagsankündigung vom März 2009 bezeichnet Otava die Übersetzung von Suominen als ausgezeichnet. Das Buch wird als ein Klassiker, als einer der wichtigsten Romane der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts charakterisiert, der zum 50. Jubiläumsjahr in neun Sprachen, inklusive Finnisch, neu übersetzt wurde. Das Jubiläum ist einer der Gründe, den z. B. Pöckl¹⁰ erwähnt, wenn es darum geht, für das ‚Warum‘ einer Neuübersetzung eine Antwort zu finden. Neben einer Kurzinhaltsangabe wird in der Verlagsankündigung das Nachwort von Koskelainen erwähnt.

5 Otava (2014).

6 Otava (2014).

7 Lassila (1990) 211.

8 Lassila (1990) 378.

9 Nach dem Tod des Autors ist inzwischen eine neue Taschenbuchausgabe der *Blechtrommel* erschienen. Auch sie ist nur bei gezielter Suche auf der Homepage des Verlags auffindbar [Anm. der Redaktion].

10 Pöckl (2004) 201.

Zudem wird aus der Rezension von Pentti Saarikoski zur ersten Übersetzung Folgendes übernommen: „*Die Blechtrommel* ist grotesk, wild, frech; unmöglich und amüsant – obszön und lebensbejahend. Es ist unnötig darüber mehr zu sagen als das im Sinne von Oskar: Nehmt und esst!“¹¹ Die intertextuellen Verweise auf die *Tote(n) Seelen* von Gogol und auf den Roman *Gargantua* von Rabelais in Saarikoskis Rezension wurden dagegen nicht übernommen.¹² Die Werbung beschränkt sich auf diese Ankündigung, so dass der Werbeaufwand des Verlags recht bescheiden ausfällt.

Die Neuübersetzung

Die Rezeption der Neuübersetzung der *Blechtrommel* (2009) in Finnland geht besonders in den Printmedien sehr stark auf die übersetzerische Leistung von Suominen ein. Der Schriftsteller und Übersetzer Felix Philipp Ingold bezeichnet eine Neuübersetzung als eine ‚Nachübersetzung‘¹³. Bei den Nachübersetzungen kann es darum gehen, eine bereits vorliegende Übersetzung zu revidieren, also philologisch auf Fehler oder Auslassungen im Text zu überprüfen. Zudem kann ein Bedürfnis einer Modernisierung der Textvorlage in einem zeitlich anderen Kontext mit anderen Lektüree Erwartungen bestehen.¹⁴ Bei der Neuübersetzung der *Blechtrommel* treffen aus der Sicht der Übersetzerin und des Verlags beide Aspekte zusammen.

Wie der Verlag in seiner Werbeanzeige betonte, sei *Die Blechtrommel* ein Klassiker, und es sind vor allem Klassiker, die neu übersetzt werden. Als solche können laut Stefan Neuhaus „als besonders gelungen beurteilte, paradigmatische Werke (verstanden werden), deren Leistung in einer Epoche bzw. für die innovationsgesteuerte Entwicklung der Literatur nicht mehr hinterfragt wird.“¹⁵ Wenn ein solches Werk übersetzt wird, dann ändert sich auch sein Status: Es wird zum Teil der Weltliteratur,¹⁶ wie auch im Nekrolog auf Grass in *Helsingin Sanomat* festgestellt wurde.¹⁷ Problematisch werden die Begriffe ‚Klassiker‘ und ‚Weltliteratur‘ allerdings dann, wenn das übersetzte Werk relativ schnell vergriffen ist und nicht neu aufgelegt wird. Es stellt sich die Frage, wie und wie

11 Saarikoski (1961) 258.

12 Saarikoski (1961) 258.

13 Ingold (2007).

14 Vgl. auch Pöckl (2004).

15 Neuhaus (2009) 69.

16 Oittinen (2000) 271.

17 Majander, Petäjä (2015).

lange unter solchen Umständen der Klassikerstatus aufrecht erhalten bleiben kann und in welchen Kontexten dieser Status wieder re-aktualisiert wird.

In der Forschung wird die These aufgestellt, dass neue Übersetzungen dem Ausgangstext ‚treuer‘ sein können, da die erste Übersetzung den Text dem Zielpublikum bereits vorstellt, sowohl was das Thema als auch was die kulturellen Begebenheiten betrifft.¹⁸ In der Neuübersetzung hat der Übersetzer die Möglichkeit, die Vorgängerversion als Basis in Anspruch zu nehmen und darauf seine Übersetzung zu gestalten. Sprachliche und kulturelle Elemente der Vorgängerversion können geändert oder unverändert übernommen werden. Ingold deutet in diesem Zusammenhang auch auf die ‚Konkurrenz der Stimmen‘ hin, da der Übersetzer seinerseits die Berechtigung einer Neuübersetzung durch seine Arbeit ausweisen muss.¹⁹

Die finnische Neuübersetzung der *Blechtrommel* ist ausdrücklich auf die Initiative der Übersetzerin Suominen entstanden, die dem Werk ‚magischen Realismus‘²⁰ zuspricht. Sie hat zuerst Kontakt mit dem Verlag Otava aufgenommen und sich anschließend darüber mit Günter Grass unterhalten, wie Grass in einem Interview mit dem finnischen Redakteur Teppo Tiilikainen betont.²¹ Eine neue *Blechtrommel*-Übersetzung ist aus der Sicht der Übersetzerin deshalb aktuell geworden, weil die Sprache sich verändert hat und die Übersetzung diesbezüglich etwas veraltet sei.²² Dies wiederum kann u. a. darauf zurückgeführt werden, dass Hilfsmittel zur Zeit der ersten Übersetzung mangelhaft waren. So ist z. B. die Übersetzung der zeitgebundenen Fachterminologie im Buch problematisch gewesen, da nur einbändige Wörterbücher zur Verfügung gestanden hatten.²³

Der Bedarf an einer Neuübersetzung wurde zusätzlich durch die veränderte Literaturszene erhöht. Ende der 50er Jahre, also zur Zeit der ersten Übersetzung, hatte man sich noch nicht an den grotesken Stil von Grass gewöhnt, denn keiner hatte bis dahin so geschrieben wie Grass, so die Übersetzerin Suominen, die als *die* Grass-Übersetzerin in Finnland gilt.²⁴ Sie stellt weiter fest, dass die ersten Übersetzungen überhaupt ‚tastend‘ waren, da der Text so ‚reich‘ und

18 Tiittula (2013) 145–146.

19 Ingold (2007).

20 Ahola (2015).

21 Tiilikainen (2009).

22 Toivanen (2006) 51.

23 Lähteenmäki (2009) 5.

24 Oili Suominen hat insgesamt 13 Bücher von Grass übersetzt: *Hundejahre*, *Der Butt*, *Das Treffen in Telgte*, *Kopfgeburten*, *Zunge zeigen*, *Die Rättin*, *Unkenrufe*, *Ein weites Feld*, *Mein Jahrhundert*, *Im Krebsgang*, *Beim Häuten der Zwiebel* und *Die Box*. Ihre Übersetzung von *Grimms Wörter* ist im Herbst 2015 erschienen.

‚ausschweifend‘ ist.²⁵ Grass wiederum betont in dem Interview eher den ‚erweiterten Realismus‘²⁶ in seinem Werk und geht davon aus, dass die ersten Übersetzungen in andere Sprachen in viel zu großer Eile angefertigt wurden. Szenen wurden ausgelassen und die Übersetzungen seien sehr fehlerhaft. Laut Grass ist dies darauf zurückzuführen, dass er ‚viele mundartliche Ausdrücke verwendet‘,²⁷ die in andere Sprachen fehler- und mangelhaft übertragen wurden. Folglich unterscheiden sich die finnischen Übersetzungen ‚ziemlich stark‘ von einander.²⁸

Als Schlussfolgerung der Diskussion über die Notwendigkeit einer Neuübersetzung konstatiert Suominen Folgendes: „Warum bräuchte man übrigens keine neue Übersetzung? Auch Schauspiele, Opern, Gedichte und Filme haben mehrere Aufführungen. Keiner fragt mehr, warum *Tuntematon sotilas*²⁹ zweimal verfilmt worden ist und mindestens genauso viele Theateraufführungen erfahren hat.“³⁰

Der Übersetzer ist immer auch ein Rezipient, da die Übersetzung literarischer Texte Bestandteil der Rezeption eines Textes oder Werkes ist.³¹ Übersetzungen dokumentieren den Sprachzustand der jeweiligen Zeit sowie das vorhandene fachliche und kulturelle Vorwissen, d. h. den Erwartungshorizont des Übersetzers.³² Die Erweiterung des Erwartungshorizonts kann anhand des Übersetzungs- und Vorbereitungsprozesses von Suominen auch konkret aufgezeigt werden: Nach ihren eigenen Worten hat sie das Werk mindestens fünf Mal vor der Übersetzung gelesen, sich Auszüge aus dem von Grass vorgelesenen Werk angehört und während der Übersetzung das Werk vier bis fünf Mal durchgelesen. Zudem hatte sie am Seminar mit Grass und weiteren Übersetzern teilgenommen, um Erläuterungen zum Roman von Grass selbst zu bekommen. Sie hatte auch die Theateraufführung vom Q-Theater besucht,³³ die in der Presse sehr positiv rezipiert wurde.³⁴

Was die praktische Durchführung der Übersetzung betrifft, so bestätigt Suominen, dass die Arbeit eine Herausforderung war: „Die *Blechtrommel* hat

25 Tiilikainen (2009).

26 Tiilikainen (2009).

27 Tiilikainen (2009).

28 Tiilikainen (2009).

29 Roman (1954) von Väinö Linna. Dt. *Kreuze in Karelien* (1955) bzw. *Der unbekanntes Soldat* (1971).

30 Lähteenmäki (2009) 5.

31 Lorenz (1996) 557.

32 S. Stolze (1998).

33 Lähteenmäki (2009) 5.

34 S. u. a. Kemppi (2008); Mäkelä (2008); Särö (2008).

mehrere Ebenen und ist unerschöpflich, das Buch kann auf viele Weisen gelesen und interpretiert werden. Es ist ein Buch für alle Sinne. Es ist sehr visuell wie alle Werke von Grass – er ist ja auch Vertreter der bildenden Kunst, und seine Werke entstehen zuerst als Bilder auf dem Papier.³⁵ Sprachlich ist *Die Blechtrommel* anspruchsvoll, denn im Text gibt es viele Allusionen und unterschiedliche Verweise auf die Wirklichkeit außerhalb des Buchs. Diese außertextuellen Verweise werden häufig nicht übersetzt, sie müssen lediglich verstanden und geklärt werden, weil man sie beim Übersetzen mitberücksichtigen muss, so Suominen weiter.³⁶ Zudem verwendet Grass in seinem Buch unterschiedliche Stilregister, und es werden fast alle rhetorischen Mittel in Anspruch genommen. Auch die Satzstruktur ist manchmal sehr kompliziert. Ebenfalls ist die Welt der Laute, verbunden mit vielen Gerüchen und Düften, ein für die *Blechtrommel* typisches Merkmal.³⁷

Die von Suominen angesprochene Mehrdeutigkeit kann u. a. am Vergleich der beiden Übersetzungen festgehalten werden. Als Beispiel für einen Übersetzungsfehler sei das homonyme Substantiv „Rock“³⁸ erwähnt, das in der Übersetzung von Peromies³⁹ als ein Frauenrock (engl. skirt) wiedergegeben wird, während Suominen⁴⁰ den Kontext des Lexems mitberücksichtigt und die der Situation passende Übertragung, nämlich als ‚Uniform‘, verwendet.⁴¹ Weitere Beispiele dieser und ähnlicher Art sind u. a. in der Analyse von Liisa Tiittula zu finden. Sie hat die beiden Übersetzungen von 1961 und 2009 exemplarisch auf Verständlichkeit, Erläuterungen, Satzzeichen und Übertragung der Mündlichkeit untersucht und festgestellt, dass bei der Übertragung der Mündlichkeit die Neuübersetzung dem Original ‚treuer‘⁴² sei. Ihr Fazit ist allerdings keine Überraschung: „Mal folgt die eine, mal die andere Übersetzung dem Ausgangstext genauer (...).“⁴³

35 Lähtenmäki (2009) 5.

36 Lähtenmäki (2009).

37 Lähtenmäki (2009) 5.

38 Grass (1998) 44.

39 Peromies (1967) 30.

40 Suominen (2009) 39.

41 Vgl. Saari (2011).

42 Tiittula (2013) 155.

43 Tiittula (2013) 155.

Peritexte der Ausgabe 2009

Die *Blechtrommel*-Ausgabe von 2009 wurde vom *Komitee der Buchkunst Finnlands* zum schönsten Buch des Jahres 2009 in der Kategorie Belletristik auserkoren. In der Begründung heißt es u. a.: „Dieser Buchklassiker hat neue beeindruckende Kleider bekommen. Die ungewöhnliche aber stilvolle Farbgebung, der wertvolle Einband und die mutige Namenstypographie sowie die Zeichnung von Grass schaffen eine ausgewogene Ganzheit.“⁴⁴

Schaut man sich die im Umfeld des Textes liegenden Peritexte genauer an, so gleitet der Blick zuerst auf das Buchcover (ohne Schutzumschlag) und die Rückseite des Buchs. Das Buchcover mit dem Namen des Autors, Titel des Werks, Namen des Übersetzers und dem Verlag fällt wegen der oben erwähnten, vom Buchkunst-Komitee gelobten Aufmachung auf. Für alle finnischsprachigen Ausgaben erweist sich die Abbildung der Blechtrommel als gemeinsames semiotisches Zeichen. Auf der Rückseite wird das Leben von Oskar Matzerath zusammengefasst. Des Weiteren wird der Nobel-Preis für Günter Grass erwähnt sowie auf die Erscheinung des Originalwerks vor 50 Jahren und auf das Nachwort von Koskelainen hingewiesen. Zum Schluss dieses verlegerischen Informations- und Werbetextes folgen wieder Auszüge aus der Rezension von Saarikoski,⁴⁵ die z. T. auch in der Verlagsankündigung zu finden sind. Im Werk gibt es noch zwei vom Autor Grass verfasste Peritexte: eine Widmung an Anna Grass sowie einen sogenannten Fiktionsvertrag,⁴⁶ eine Beteuerung der Fiktionalität: „Personen und Handlung des Buches sind frei erfunden. Jede Ähnlichkeit mit einer lebenden oder verstorbenen Person ist nur zufällig.“ Eine solche, eher in Filmen vorzufindende autonome Formulierung spekuliert in einem fiktionalen Text gerade darauf, dass der Leser sich auf die Suche nach solchen Ähnlichkeiten macht. Folglich kann es sein, dass der Text „in entscheidenden Teilen nicht fiktional gelesen“⁴⁷ wird. Diese Beteuerung wurde von der Rezensentin Tarja Pulli als „amüsant“ bezeichnet.⁴⁸

Das Nachwort von Koskelainen hat zum Einen die Funktion, das Werk zu ergänzen oder zu erläutern. Es wendet sich an den tatsächlichen Leser⁴⁹, also an einen Leser, der das Werk bereits gelesen hat. Zum Anderen lenkt es deutlich die literaturkritische Rezeption, da die Rezensenten ihre Texte nicht

44 Suomen kirjataiteen komitea (2009).

45 Saarikoski (1961).

46 Genette (2001) 209.

47 Bode (2005) 11.

48 Pulli (2009).

49 Genette (2001) 229.

selten anhand der Informationen im Nachwort formulieren. Das zehn Seiten umfassende Nachwort mit dem Titel „Von unten sieht man besser – die umgekehrte Perspektive von Günter Grass“⁵⁰ beginnt mit der Hervorhebung dessen, was Günter Grass mit diesem Werk und der Danziger Trilogie insgesamt seiner Heimatstadt Danzig/Gdansk habe zuteilwerden lassen: Einerseits hat er der Stadt einen unvergesslichen Platz in der Weltliteratur gesichert, andererseits ein literarisches Monument für die Stadt gesetzt. Nicht unerwartet stellt Koskelainen einen Vergleich mit James Joyce und Dublin dar. Eher unerwartet werden dagegen anschließend fast zwei Seiten lang die Orte in Danzig, die im fiktiven Roman erwähnt werden, mit dem Besuch des finnischen Schriftstellers Olavi Paavolainen⁵¹ in Danzig in Verbindung gesetzt.⁵² Mit seinen Beobachtungen und Zitaten können laut Koskelainen die finnischsprachigen Leser in die zentralen Ereignisse in der *Blechtrommel* eingeführt werden. Die Rezensionen zeigen, dass sich diese Leselenkung als erfolgreich erweist.

Das Nachwort hebt weiter die Person Grass und den sozialgeschichtlich-schriftstellerischen Kontext des Autors hervor: Biographische Angaben, auch die Mitgliedschaft in der Waffen-SS, der Einfluss anderer Schriftsteller auf die Produktion von Grass und insbesondere auf die Entstehung der *Blechtrommel*, die Bedeutung der *Gruppe 47*, die Buchkritik von Marcel Reich-Ranicki sowie die Kritik der katholischen Kirche in Deutschland finden hier Platz. Weitere außertextuelle Beobachtungen schließen auch die Diskussion über Grass und den SS-Skandal in den deutschen Medien mit ein, was nach Koskelainen auf das Bild eines „öffentlichen Intellektuellen, scharfen politischen Redners einen Fleck hinterlassen“⁵³ habe. Die Werkanalyse konzentriert sich auf die Hauptfigur und auf den Stil im Roman. Seine Schlussfolgerungen formuliert Koskelainen in rhetorischen Fragen folgendermaßen: „Ist das Thema in der *Blechtrommel* und allgemein in den Werken von Grass letztendlich nicht dasjenige, dass die Welt ein widerspruchsvoller Ort und kein Mensch makellos sei? Dass Ideale wenig Gewicht haben, man allerdings im Tumult des Lebens auch etwas lernen kann, wenn man nicht im Bann der Ideale stecken bleibt.“⁵⁴

Im letzten Peritext, in dem von der Übersetzerin zusammengestellten Erläuterungen, werden folgende sieben Begriffe, die mit dem Ersten und

50 Grass (2009) 699–709.

51 Paavolainen (1903–1964) war in vieler Hinsicht „ein eigenartiges Phänomen im finnischen Kulturleben“ (Kansallisbiografia 2014). Er wird als Modernist bezeichnet, der aus kulturkritischer und -philosophischer Perspektive kulturelle, weltanschauliche und politische Ereignisse seiner Zeit beobachtete und über diese berichtete.

52 Paavolainen (1937/1978) 30–40.

53 Grass (2009) 709.

54 Grass (2009) 709.

Zweiten Weltkrieg zusammenhängen, erklärt: Harmannsweilerkopf in den Vogesen, Eintopfsonntag, PX (Christus-Monogramm), Kyffhäuserbund, OZN (Obóz Zjednoczenia Narodowego) sowie Beutedeutscher und Volkssturm. Mit diesen Erläuterungen soll Unbestimmtheitsstellen vorgebeugt werden, die evtl. bei den finnischsprachigen Lesern entstehen können. Die Erläuterungen bleiben in den Rezensionen allerdings unbeachtet.

Rezeptionsdokumente als Epitexte

Unter den dem Werk räumlich entfernten Texten, den Epitexten, konnte folgendes Material ausfindig gemacht werden: Ein Artikel mit der Überschrift „Hintergrund“, drei Rezensionen in Printmedien sowie sechs Beiträge im Internet. Die Rezensionen sind in der größten finnischen Tageszeitung *Helsingin Sanomat* (2), in der Literaturzeitschrift *Parnasso* (1), im elektronischen Rezensionsorgan *kiiltomato* (1), im Blog der Frauenzeitschrift *Olivia* sowie in den Blogs *Kempin*, *Tuumailua*, *Orapihlaja* und *Jokken kirjanurkka* erschienen. Alle Verfasser der Printmedien-Artikel, die Verfasserin des Olivia-Blogs sowie der Blogger *Kempin* bezeichnen sich als Redakteure oder Literaturkritiker. Die weiteren Blogger im Internet können als Buchliebhaber charakterisiert werden.

Der Rezension des Kulturredakteurs, Literaturkritikers und Literaturbloggers Hannu Marttila in *Helsingin Sanomat* (5.4.2009) geht am 4.4.2009 sein Prätext mit der Überschrift „Hintergrund“ im digitalen Forum der Zeitung voraus. Im Prätext macht er den Leser auf den Unterschied zwischen dem Geburtsort „Danzig von Grass“ und dem literarischen „Gdansk in der *Blechtrommel*“ aufmerksam.⁵⁵ Es geht um den Inhalt des Buchs nur insofern, als die geschichtliche Kontextualisierung und lokale Platzierung der Orte in Danzig, die auch im Roman zu finden sind, behandelt werden. Dass hier das Nachwort von Koskelainen mit den Hinweisen auf die Reise von Olavi Paavolainen den Rezensenten zu den Erläuterungen angeregt hat, wird im Beitrag zwar nicht explizit verbalisiert, kann jedoch nicht ausgeschlossen werden. Marttila weist den Leser deutlich darauf hin, dass die realen Orte nicht die Orte des fiktionalen Textes seien, sondern – wie Neuhaus⁵⁶ schreibt –, der fiktionale Text nur mit der importierten Fremdreferenz real existierender Orte spielt.

Dies wird in Marttilas eigentlicher Rezension vom 5.4.2009 noch einmal besonders hervorgehoben. Diese erschien in der Printversion von *Helsingin*

55 Marttila (2009a).

56 Neuhaus 2009) 64f.

Sanomat mit der Überschrift „Das Jesuskind des dunklen Jahrhunderts. Die Trommel von Oskar Matzerath schlägt in der neuen Übersetzung der *Blechtrommel* deutlicher“⁵⁷. Marttila stellt seine subjektive Leseerfahrung an den Anfang, indem er schreibt, dass er neidisch auf diejenigen sei, die die *Blechtrommel* nun zum ersten Mal lesen dürften. Hiermit deutet er – wie bereits in der Überschrift seiner Rezension – auf die ‚deutlichere‘ Neuübersetzung hin, auch wenn sie sich nicht „dramatisch“⁵⁸ von der ersten unterscheidet: Sie „fließt“ einfach, „erfahrener und selbstsicherer als früher“.⁵⁹ Im Mittelpunkt der weiteren Ausführungen steht zum einen der Vergleich der Übersetzungen vor dem Hintergrund der jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Lage sowie der Arbeitssituation der beiden Übersetzer, in der diese ihre Übersetzungen angefertigt haben. Suominen habe in ihrer Übersetzung aufgrund der zeitlichen Distanz den historischen Kontext und den Stil von Grass besser mitberücksichtigen und auch die von ihr erwähnten internationalen Übersetzer-Werkstätte besuchen können, von denen der andere, der Verfasser der ersten Übersetzung Peromies, nicht einmal habe träumen können. Die Neuübersetzung erfülle die wichtigste Aufgabe einer Übersetzung, indem sie „das Erzählen des Schriftstellers unbemerkt vermittelt und unterstützt“.⁶⁰ Der zweite Punkt, auf den der Rezensent eingeht, ist hermeneutisch und betrifft sein subjektives Werk-Verstehen: Er hatte beim Lesen der ersten Übersetzung im Jahr 1961 sein Augenmerk vor allem auf die Beschreibung der Zeit vor dem Krieg und während des Kriegs sowie auf dieses „heiße Thema in der europäischen und auch in der finnischen Literatur der sechziger Jahre“ gerichtet.⁶¹ Beim Lesen der Neuübersetzung hat er nun das Jesus-Thema entdeckt – Oskar als Antichristus, der nicht vereint, sühnt, erlöst oder verzeiht. Wenn Oskar auf die Trommel schlägt, fängt das Publikum, die Nation, wieder an, sich zu erinnern – an all das, was sie bewusst und selektiert hat vergessen wollen.

Wenn bei Marttila vor allem die Übersetzungsthematik im Vordergrund steht, so enthält sich die Rezensentin Pulli⁶² in der Literaturzeitschrift *Parnasso* eines Vergleichs zwischen den beiden Übersetzungen. Sie stellt dazu lediglich fest, dass „die Sprache mit ihren sämtlichen Konnotationen einen Moment

57 Marttila (2009b).

58 Marttila (2009b).

59 Marttila (2009b).

60 Marttila (2009b).

61 Marttila (2009b), vgl. Parry in diesem Band.

62 Pulli (2009).

lang“ lebt und „die Sprache von Suominen unaufhaltsam wie ein Frühlingsstrom“⁶³ fließt.

Die Blechtrommel versteht sie als einen Schelmenroman, als einen zentralen weltliterarischen Schuldroman, in dem die NS-Vergangenheit als kollektive Schuld hinterfragt wird. Er lässt viele Fragen offen, so z. B. die Frage nach dem Unterschied zwischen Bosheit, Schuld und Blindheit, nach den Frauenbildern oder der Bedeutung der magischen Bilder im Werk. Dass die Antwort auf diese Fragen nicht einfach ist bzw. dem Text nicht ohne weiteres zu entnehmen ist, demonstriert sie mit der Wiedergabe folgender Leseerfahrung:

Die hässlichste Aussage über *Die Blechtrommel* habe ich von einem Alten in der Nachbarschaft gehört, als ich ihn dazu befragte. Er sagte, dass es irgendwie so peinlich sei, dass die Phantasie von Grass nicht sehr phantasievoll sei. Ausschweifungen ja, aber keine Überraschungen. Für mich ist *Die Blechtrommel* wie ein zusammen geklappter Pfannkuchen, der von der Form her phantastisch genug ist, jedoch nicht fest bleibt und deshalb mehr ein burrito ist und auf das Kinn rinnt und über die Brust herunter, so dass es fast beschämend ist. Man kann den Roman hier und da oder vom Anfang bis zum Ende lesen, die Geschichte ändert sich so oder so nicht besonders.⁶⁴

Pulli zieht in ihre Rezension auch das Nachwort von Koskelainen mit ein und wertet es als zwar „verdienstvoll, jedoch sehr biographisch betont“.⁶⁵ Die Kritik an der Person Grass mit seiner NS-Vergangenheit ist auf die Informationen im Nachwort zurückzuführen und gipfelt in der Verurteilung von Grass als Person, nicht als Autor: „Ich möchte nicht in dieselbe Kneipe mit Grass geraten, falls er mir über sein Leben erzählen würde“⁶⁶. Was allerdings den Roman anbelangt, so kann sie der Meinung des ‚Literaturpapstes‘ Marcel Reich-Ranicki zustimmen, wenn er den Umfang des Romans kritisiert. Der Hinweis auf die Kritik kann im Nachwort zur Übersetzung gelesen werden.

Das Nachwort selbst ist ausschlaggebend für den Literaturkritiker Jari Olavi Hiltunen, dessen Rezension „Romanklassiker über den Krieg eines halberwachsenen Mannes“ im Jahr 2009 in *Kiiltomato.net* und drei Jahre später in *VETUS ET NOVA*, einem weiteren Internet-Rezensionsorgan, unverändert veröffentlicht wurde. Hiltunen geht auf die im Nachwort behandelten Stilelemente

63 Pulli (2009).

64 Pulli (2009) 55.

65 Pulli (2009) 55.

66 Pulli (2009) 54.

und -mittel sowie auf die Themen und Kritik zum Werk ein, was zeigt, dass seine Rezension im Großen und Ganzen auf das Nachwort aufbaut. Er hebt zusätzlich nur zwei weitere Aspekte hervor. Erstens nennt er die gewollte und ungewollte Ironie im Roman, verbunden mit dem Sarkasmus gegenüber der katholischen Kirche, was zur Folge hat, dass die Gespräche Oskars mit Jesus nicht vergleichbar seien mit denen des Don Camillo von Giovanni Guareschi, der als intertextueller Hinweis erwähnt wird. Der zweite Aspekt betrifft die Übersetzungskritik, die ‚Konkurrenz der Stimmen‘, wobei Suominen ihre Position in dieser Neuübersetzung gut vertritt: Ihre Übersetzung sei „klar, anschaulich und dicht; das sprachliche Feuerwerk von Grass hat eine ausgezeichnete finnischsprachige Interpretin bekommen“.⁶⁷

Die Blog-Beiträge sind in der Zeit von 2009 bis 2014 erschienen. Die Gründe für das Verfassen der Beiträge liegen nicht eindeutig in der Neuübersetzung, denn bis auf den Beitrag von Kempainen (2009) haben alle die Übersetzung von Peromies aus dem Jahr 1961 als Interpretationsgrundlage. Es darf jedoch davon ausgegangen werden, dass die Neuübersetzung und die Rezensionen in den Medien die Blogger auf das Werk aufmerksam gemacht haben, so dass sie das Werk wieder hervorgeholt und besprochen haben. Bei zwei Bloggern bleiben die Übersetzer unsichtbar,⁶⁸ da es ihnen nur darum geht, Rezensionen über lesenswerte Bücher⁶⁹ bzw. „subjektiv objektive Rezensionen“⁷⁰ zu veröffentlichen. Die weiteren Blogger geben als Anlass für ihr Interesse an, entweder sowohl das Buch gelesen als auch die Verfilmung gesehen⁷¹ oder aber die Stadt Danzig besucht zu haben.⁷²

In den Blog-Beiträgen fällt auf, dass nur wenige den Roman so eindeutig werten wie Paalosalu-Jussinmäki, wenn sie „die kräftige Stimme“ im Roman hervorhebt und feststellt: „Ich bin zwischendurch so süchtig danach wie nach Sushi“.⁷³ Dagegen stellt sich die Frage nach dem Verstehen eines literarischen Werks in den Vordergrund. So charakterisiert z. B. der Blogger Jokke (2014) die Handlung im Roman als „weder linear noch logisch“, das Buch und seine Hauptfigur als „sonderbar“. Sein Fazit lautet, dass die Blechtrommel entweder eine „scheinbar künstlerische, sprachliche Spielerei oder ein zeitloses Meisterwerk“ sei.⁷⁴ Auch wenn das Werk ‚lesenswert‘ sei, so bleibt die Wertung

67 Hiltunen (2009).

68 Paalosalu-Jussinmäki (2010); Jokke (2014).

69 Paalosalu-Jussinmäki (2010).

70 Jokke (2014).

71 Tuumailua (2010).

72 Orapihlaja (2010).

73 Paalosalu-Jussinmäki (2010).

74 Jokke (2014).

doch zwiespältig: Es ist „entweder etwas langweilig Gebackenes oder ein Klassiker, der alle Bereiche des Bewusstseins berührt“.⁷⁵ Zudem betont er, dass man nicht wisse, ob man das Buch überhaupt „verstanden“ habe und inwiefern die NS-Vergangenheit von Grass das Lesen beeinflussen könne. Der letztgenannte Aspekt wird in den Kommentaren in diesem Blog sehr deutlich hervorgehoben. Dadurch, dass die Blogger die erste Übersetzung als Vorlage benutzt haben, haben sie sich über die Vergangenheit von Grass anderweitig informieren müssen.

Auch der Blogger Tuumailua (2010) ist der Meinung, dass es sich lohne, die Blechtrommel zu lesen, denn es sei ein Roman, der „Gedanken entstehen lässt und unglaublich reich ist“. Und trotzdem sei er erzähltechnisch teilweise „nichtssagend“ und beim ersten Lesen nicht zu verstehen. Dieses Unverständnis spiegle sich auch in der Handlung im Film wider, die fragmentarisch und „zersplittert“ bleibe.⁷⁶ In den Kommentaren verschiebt sich die Diskussion allgemein auf die unterschiedlichen Kunstformen Buch und Film und auf die Frage, wie die Prioritäten zwischen Buch und Buchverfilmung zu setzen seien.

Zum Schluss

Die Rezeption der Neuübersetzung der *Blechtrommel* ist nicht nur durch die auffallend enge Vernetzung der Akteure im Vermittlungsprozess der Literatur gekennzeichnet, sondern spiegelt auch die Unterschiede zwischen den verschiedenen Medien wider. Die Rezeption in den Printmedien konzentriert sich auf folgende drei Punkte: Erstens und vor allem steht der Übersetzungsvergleich im Mittelpunkt, wobei Ausführungen der Übersetzerin in weiteren Dokumenten herangezogen werden. Die anfangs erwähnte ‚Polyinterpretabilität‘ betrifft folglich die Übersetzungen. Zweitens zeigt sich, dass die Bedeutung des Nachworts in der Übersetzung von 2009 von entscheidender Relevanz für die Rezeption ist: Nur aufgrund der im Nachwort gelieferten Informationen können die Rezensenten *Die Blechtrommel* und ihren Autor in einen soziokulturell-historischen Kontext setzen und darüber in ihren Rezensionen reflektieren. Der dritte Punkt betrifft die Diskussion um die Fiktionalität des Buchs, d. h. das Verhältnis der realen Orte zum fiktionalen Text. Die Entfaltung dieser Diskussion kann ebenfalls auf das Nachwort, auf die bewusste Leselenkung mit Hilfe der Ortsbeschreibung Danzigs von Paavolainen, zurückgeführt werden.

75 Joke (2014).

76 Tuumailua (2010).

Eine Polyinterpretabilität ist auch innerhalb der Medien festzustellen. Im Unterschied zu den Printmedien wird in dem sozialen Medium Blog überwiegend das Verstehen eines literarischen Werks besprochen. Dies korreliert zwar mit der Aussage der Übersetzerin Suominen, wonach das Buch unterschiedlich gelesen und interpretiert werden kann, führt aber bei den Bloggern zur Unsicherheit bezüglich der Wertung – lesenswert oder nicht. Der Vergleich der Übersetzungen, der fast immer die Rezeption einer Neuübersetzung dominiert, spielt in den Blogs bis auf eine Ausnahme schon aus dem Grund keine Rolle, weil die Blogger die erste Übersetzung aus dem Jahr 1961 gelesen haben. Die Arbeit des Übersetzers ist einem Amateurblogger nicht so bewusst wie einem professionellen Rezensenten, was dazu führt, dass die Übersetzer in den Blogs unsichtbar bleiben. Auffallend in allen Rezensionen ist, dass die Verleihung des Nobel-Preises an Grass unerwähnt bleibt, auch wenn die Preisverleihung als ein Anlass für die Neuübersetzung angenommen werden kann.

Die Rezeption in Finnland bleibt im Vergleich z. B. zum deutschen Sprachraum recht mager, schon aus dem Grund, dass Grass keinen vergleichbaren Bekanntheits- und Aktualitätsgrad besitzt. Das Buch war schnell vergriffen und es wurden bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine neuen Auflagen gedruckt, was wiederum auch damit zusammenhängen kann, dass der finnische Markt und die entsprechende Nachfrage relativ klein sind. Die unmittelbaren Reaktionen in der finnischen Öffentlichkeit auf den Tod des Autors lassen jedoch ein wiedererwachendes Interesse erkennen.

Literatur

- Ahola, S., „Kaikki hänen kirjansa ovat myös poliittisia“, in *Helsingin Sanomat*, April 14, 2015.
- Bode, C., *Der Roman: Eine Einführung* (Tübingen, 2005).
- Genette, G., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Frankfurt am Main, 2001).
- Grass, G., *Peltirumpu*. Suomentanut Aarno Peromies. Toinen painos (Helsinki, 1967).
- Grass, G., *Die Blechtrommel* (München, 1998).
- Grass, G., (2009): *Peltirumpu*. Suomentanut Oili Suominen. Jälkisana Jukka Koskelainen (Helsinki, 2009).
- Hiltunen, J., „Romaaniklassikko keskenkasvuisen miehen sodasta“, July 22, 2009. <<http://www.kiiltomato.net/gunter-grass-peltirumpu/>> [Zugriff: 8.11.2014]. Auch 1.11.2012 in: *VETUS ET NOVA – Artikkeleita ja arvosteluja uusista ja vanhoista kirjoista*. <<http://johiltunen.wordpress.com/2012/11/01/romaaniklassikko-keskenkasvuisen-miehen-sodasta/>>. [Zugriff: 8.11.2014].

- Ingold, F., „Jede Neuübersetzung ist eine Nachübersetzung. Wie könnten literarische Übersetzer mit der Arbeit ihrer Vorgänger umgehen?“, in *Neue Zürcher Zeitung* September 29, 2007.
- Jokke, <<http://joklaaja.blogspot.fi/2014/02/gunter-grass-peltirumpu.html/>> [Zugriff: 8.11.2014].
- Kansallisbiografia, <<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4818/>> [Zugriff: 02.11.2014].
- Kemppi, E., „Oskar rummuttaa komeasti Q-teatterissa“, in *Turun Sanomat*, February 16, 2008.
- Kemppinen, „Gdanzsig. 23.4.2009“. <<http://kemppinen.blogspot.fi/2009/04/gdanzsig.html/>> [Zugriff: 2.11.2014].
- Lähteenmäki, T., „Grassin Peltirummusta uusi suomenkielinen käännös“, in *Kääntäjä-Översättaren* 2009, Heft 4, 5.
- Lassila, P., *Otavan historia. Kolmas osa 1941–1975* (Helsinki, 1990).
- Launis, K., „Käännökset – kulttuurisen vuorovaikutuksen elinehto“, in *Hüdenkivi* 4/2012, 27.
- Lorenz, S., „Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung“, in Arnold, H./H. Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (München, 1996), 555–569.
- Majander A./J. Petäjä, „Saksa menetti omantuntonsa“, in *Helsingin Sanomat*, April 14, 2015.
- Mäkelä M., „Peltirumpu“, Februar 21, 2008. <<http://www.skenet.fi/artikkeli/08/02/peltirumpu/>> [Zugriff: 02.11.2014].
- Marttila, H., (2009a) Tausta. Grassin Danzig ja Peltirummun Gdansk. 4.4.2009. <<http://www.hs.online>> [Zugriff 8.5.2012].
- Marttila, H., (2009b) „Pimeään vuosisadan jeesuslapsi. Oskar Mazeratin rumpu lyö selkeämmin Peltirummun uudessa suomennoksessa“, in *Helsingin Sanomat*, April 5, 2009.
- Neuhaus, S., *Literaturvermittlung* (Konstanz, 2009).
- Oittinen, R., Kääntäminen uudelleenlukemisena ja uudelleenkirjoittamisena, in Paloposki, O. & H. Makkonen-Craig (Hg.), *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. (Helsinki, 2000), 265–285.
- Orapihlaja, „42. Gdansk ja Helsinki romaaneissa“, 17.4.2010. <<http://5555kirjaa.blogspot.fi/2010/04/42-gdansk-ja-helsinki-romaaneissa.html/>> [Zugriff: 10.11.2014].
- Otava (2014): Otava. Tähtiä kuin Otavassa ... <<http://www.otava.fi/yrytys>> [Zugriff 05.01.2015].
- Paalosalo-Jussinmäki, M., „Kuukauden klassikko: Peltirumpu“, April 30, 2010. <<http://www.olivialehti.fi/kirjosieppo/2010/04/30/kuukauden-klassikko-peltirumpu/>> [Zugriff: 15.9.2012].
- Paavolainen, O., *Lähtö ja loitsu. Kirja suuresta levottomuudesta* (Helsinki, 1978).

- Pulli, T., „Veijari ja Musta Köksä“, in *Parnasso* 5/2009, 54–55.
- Pöckl, W., „Zwischen Zufall und Notwendigkeit: Neuübersetzungen“, in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 29 (2004), 2, 200–210.
- Pöckl, W., „Wirkungsäquivalenz“, in Neuhaus, S. und O. Ruf (Hg.), *Perspektiven der Literaturvermittlung* (Innsbruck/Wien, 2011), 38–50.
- Saari, J., *Oskarín uusi Peltirumpu: näkökulmia uudelleenkäntämiseen*. Unveröffentlichte Magisterarbeit (Turku, 2011).
- Saarikoski, P., „Cinerama“, in *Parnasso* 5/1961, 257–258.
- Särö, M.: Teatteriario: Q-teatterin Peltirumpu häkellyttää barokkisuudellaan. <<http://www.uusisuomi.fi/kulttuuri/14932-q-teatterin-peltirumpu-hakellyttaa-barokkisuudellaan/>> [Zugriff: 30.10.2014].
- Stolze, R., „Sprachphilosophie (Hermeneutik)“, in Snell-Hornby, M., H. Hönl, P. Kußmaul, P. Schmitt (Hg.), *Handbuch Translation* (Tübingen, 1998), 115–119.
- Suomen kirjataiteen komitea (2009) = <<http://www.kauneimmatkirjat.fi/arkisto/2009/kaunokirjallisuus/#op>> [Zugriff: 8.11.2014].
- Tiilikainen, T., „Günter Grassin Peltirumpu heräsi uudelleen henkiin“, in <<http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/gunter-grassin-peltirumpu-herasi-uudelleen-henkiin/>> [Zugriff: 8.11.2014].
- Tiittula, L., „Finnische Neuübersetzungen deutschsprachiger Literatur“, in *trans-kom* (2013), 1, 140–170.
- Toivanen, T., „Ennen muuta kääntäjän pitää rakastaa äidinkieltään“. Haastattelussa kääntäjä Oili Suominen, in *AVAIN* 2006/1, 48–57.
- Tuumailua, „Peltirummun päristessä“, 4. January 21, 2010. <<http://tuima.vuodatus.net/lue/2010/01/peltirummun-paristessa-4/>> [Zugriff: 4.11.2014].

**„Inte bara Grass ...“ („Nicht nur Grass ...“).
Abgrenzung, Identifikation, Banalisierung, oder:
Zur Rezeption von Günter Grass, seiner
Blechtrommel und der Nachkriegsliteratur in
Schweden**

Edgar Platen

Abstract

The paper starts by looking at the conditions for the reception of post-war German literature in Sweden and seeks to situate both the popular and the academic reception of *Die Blechtrommel* in this context. This reveals the particularity of the Swedish situation characterised not only by traditional politics of neutrality but also by reservations, even ignorance with respect to what goes on in Europe in general. In Sweden *Die Blechtrommel* is accorded the status of ‚World Literature‘ but it belongs to the books that many have heard of but few have read, let alone understood.

•••

Vielleicht überlegen Sie mal, wenn Sie es lesen,
warum die Trümmer der deutschen Städte
Schriftsteller wie Grass, Böll und Lenz
hervorgebracht haben, während aus britischen
Trümmerfeldern nur Parkplätze entstanden.¹

••
•

***Rückblende* – Ausgangsposition(en)**

Als ‚Rückblende‘ ist *Eine deutsche Kulturgeschichte 1750–1950* von Gerda Bächli betitelt, die 1969 im schwedischen Radioverlag erschien. Die Einteilung der

¹ Rushdie (1992) 323.

Epochen ist hier nach traditionellen Kategorien gestaltet und, wie häufig in solchen landeskundlichen Geschichtsbüchern, in mehr oder weniger sinnvolle Epochen eingeteilt. Das letzte, im Inhaltsverzeichnis nicht angeführte Kapitel lautet „Nach 1945“. Blättert man um, folgt – wie im Band auch ansonsten nach Kapitelüberschriften üblich – ein Bild, hier ein Bild des in der späten Kriegszeit zerstörten Dresden, aber es folgt kein Text mehr. Stattdessen ist die folgende Seite dem „Schlusswort und Dank“ gewidmet.² Diese Kulturgeschichte ist nicht von 1949, sondern von 1969 und diente, immerhin in *Sveriges Radio Förlag* veröffentlicht, Volksbildungszwecken und Kulturvermittlungsprozessen. Diesem Phänomen ist hier einleitend nachzugehen, um die Rezeptionsbedingungen deutschsprachiger Literatur und Kultur zu dieser Zeit in Schweden zu skizzieren.

Gerda Bächli ist eine 1921 in Zürich geborene Schweizer Kinderliedautorin, die seit 1958 unterschiedliche Lehrwerke bei *Sveriges Radio* publiziert hat.³ Solche Publikationen gehören zum Bildungsauftrag des schwedischen Radios, vor allem zu dieser Zeit. Festzuhalten ist jedoch, dass Bächli keineswegs zur schwedischen Germanistik an den Universitäten gehörte, und die genannten Bücher sind auch nicht Resultat wissenschaftlicher Forschungen. Andererseits sind solche Bücher in Schweden auch gar nicht ungewöhnlich, denn es kursieren eine Reihe solcher Kultur- und Literaturgeschichten sowie Anthologien im Lande, deren Hintergrund – sowohl was die konkreten Auswahlkriterien als auch den wissenschaftlichen Hintergrund betrifft – unklar ist, z.B. Uli und Ulla Niebergall: *Deutschsprachige Literatur 1945 bis heute* (Lund, 2001), Gunilla Laurell, Ulrike Klingemann, Kristina Wrenby (Hg.): *Stimmen der Literatur* (ohne Ort, ohne Jahr: Utbildningsradion, Schweden, [1991]) oder Monica Gustafsson [u. a.]: *Perspektive. Prosatexte der 80er und 90er Jahre* (Uppsala, 1996). Hierbei handelt es sich also um literaturwissenschaftlich wenig bis kaum haltbare Kultur- bzw. Literaturgeschichten oder Anthologien. Allein das Vorhandensein solcher Bände, die sich als Lehrmittel ausgeben, bedarf einer Erklärung, hier zunächst in Form von einigen vielleicht symptomatischen Beispielen.

Eine Literaturwissenschaft, die deutsche Literatur unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten bearbeitet, gibt es mit wenigen individuellen

2 Bächli (1969) 247.

3 Siehe <http://www.miriam-stiftung.de/termine-berichte/059-Gerda_Baechli.pdf> [Zugriff: 4.12.2012]. Genannt werden hier neben der oben genannten *Rückblende* von 1969 von der gleichen Autorin: *Ein Schweizer Bilderbuch. Tysk sprakkurs [!] i radio hösten* (Stockholm, 1958); *Auf Flügeln des Gesanges [Tysk sprakkurs [!] i radio] / Deutsche Gedichte als Lieder*. Ausgew. u. kommentiert von Gerda Bächli (Stockholm, 1962); *Faust 1. Scener ur Goethes drama*. Valda och kommenterade av Gerda Bächli. (Stockholm, 1963).

Ausnahmen in Schweden institutionalisiert erst seit der ersten Hälfte der 1990er Jahre. Vorher war Germanistik vor allem Geschichte der deutschen Sprache, wozu dann hin und wieder auch grammatikalische oder lexikalische Beispiele aus der Literaturgeschichte herangezogen wurden. Unterrichtet wurde dieser auf Sprachfertigkeit hin eingeschränkte ‚literaturgeschichtliche‘ Anteil des Deutschstudiums von so genannten ‚ausländischen Lektoren‘, die in irgendeiner Form Landeskunde (als Realia-Wissen) und Literatur (insbesondere als Wortschatzübung) einzuüben und miteinander zu verbinden hatten. Literaturwissenschaft kann man das natürlich nicht nennen, weshalb das ‚Fach‘ denn auch nur ‚Literatur‘ oder einfach ‚Text‘ hieß. Diese ausländischen Lektoren waren zumeist höchstens sechs Jahre in Schweden anstellbar, was einer denkbaren Etablierung einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit deutscher (Gegenwarts-)Literatur entgegengewirkte (ähnliches galt für die Romanistik, Anglistik usw.).⁴

Der wissenschaftsgeschichtlich vielleicht denkwürdigste Fall ist die Dissertation von Dietrich Erlach⁵, der m. W. überhaupt ersten Dissertation zum Werk von Wolfgang Koeppen. Sie steht in der germanistischen Acta-Reihe der Universität Uppsala recht isoliert neben allerlei sprachhistorischen Untersuchungen. Der Hintergrund ist, dass der Koeppen-Enthusiast Marcel Reich-Ranicki Anfang der 1970er Jahre (1971–1975) Gastprofessor in Stockholm und Uppsala war und offenbar die Arbeit angeregt hat. Die Dissertation und damit die hier aufscheinende Auseinandersetzung mit deutscher Gegenwartsliteratur ist also ein reines Importprodukt und keineswegs verankert in der damaligen schwedischen Germanistik. Vor diesem Hintergrund ist vielleicht auch verständlicher, dass ein Autor wie Grass entweder gar nicht oder nur mit Nebentexten in den oben angeführten ‚Kultur- und Literaturdarstellungen‘ erwähnt wird.

Vom 9.-13. September 1964 fand eines der wenigen Treffen der *Gruppe 47* im Ausland, nämlich in Schweden statt, wodurch die deutsche Gegenwart der Zeit auch hier eine größere Öffentlichkeit erreichte.⁶ Der damalige Professor für Deutsch und bereits damals renommierte Sprachwissenschaftler an der Universität Stockholm, Gustav Korlén, hatte, so beschreibt es die Rezeptionsgeschichte, Hans Werner Richter und seine Gruppe in diesem Jahr nach Sigtuna (unweit von Stockholm) eingeladen. Korléns Anliegen war nach

4 Vgl. zu dieser Situation ausführlicher: Platen (2002).

5 Erlach (1973).

6 Vgl. Benzinger (1983).

eigenen Worten, einem ‚schwedischen Provinzialismus‘ entgegenzutreten.⁷ Was nun immer Anlass der Einladung und des Treffens in Sigtuna gewesen sein mag, kann doch festgehalten werden, dass es zumindest für das literarische Leben in Schweden eine große Bedeutung hatte. So nimmt beispielsweise die freundschaftliche Zusammenarbeit zwischen Hans Magnus Enzensberger und Lars Gustafsson spätestens hier ihren Anfang.

Die bisherigen Vorbemerkungen wurden ausgeführt, um das Umfeld der Rezeption deutschsprachiger Literatur in den 50er und 60 Jahren in Schweden anzudeuten: Bächlis *Kulturgeschichte* mit ihrem ratlosen Kapitel „Nach 1945“ erschien 1969 – immerhin mit einem lobenden, die Notwendigkeit eines über den Spracherwerb hinausgehenden Kulturverstehens betonenden Vorwort von Gustav Korlén. Derselbe Korlén, der fünf Jahre vorher ‚gezielt‘ die *Gruppe 47* nach Sigtuna eingeladen hatte, um einerseits die neue deutsche Literatur in Schweden vorzustellen, andererseits einem ‚schwedischen Provinzialismus‘ vorzubeugen, gibt sich nun selbst recht provinziell, wenn er in seinem Vorwort 25 Jahre nach Kriegsende Bächlis Kapitel „Nach 1945“ derart unkommentiert lässt.

Immerhin erschien 1970 das Buch *Inte bara Grass ...* des Kritikers, Verlegers und Kenners der deutschen Gegenwartsliteratur Thomas von Vegesack. Zwar geht er im Titel von deutschen Verhältnissen aus – 34% kennen Grass, nur 12% Böll –, aber diese sind vielleicht auch auf schwedische Verhältnisse zu übertragen.⁸ Seit Grass' Erfolg mit der *Blechtrommel*, die bereits 1961 in schwedischer Übersetzung vorlag und nahezu ausnahmslos positiv rezipiert wurde, erschienen bis heute von allen seinen literarischen Werken schwedische Übersetzungen innerhalb von ein bis höchstens drei Jahren, was im deutsch-schwedischen Literaturtransfer beispiellos sein dürfte. In jedem Fall verweist bereits Vegesacks Titel darauf, dass der Autor der *Blechtrommel* bereits 1970 in Schweden eine feste, vielleicht sogar zu feste Größe darstellt. Deshalb führt er nicht nur kenntnisreich in die Situation der deutschen Nachkriegsliteratur (inklusive der Deutschen Teilung) ein, sondern stellt im umfangreichsten Buchkapitel „Femtio berättare“ [Fünfzig Erzähler] neben Grass noch weitere

7 Gustav Korlén: „Warum wir die *Gruppe 47* nach Schweden eingeladen haben,“ in *Stockholmer Katalog zur Tagung der Gruppe 47 im Herbst 1964*. (Hg. von der Schwedisch-Deutschen Gesellschaft und dem deutschen Kulturinstitut, Stockholm. Ohne Ort, ohne Jahr. Ohne Paginierung.) In diesem Zusammenhang beschreibt Korlén, durchaus im Sinne meiner oben ausgeführten Bemerkungen, auf der gleichen Seite Schweden als „ein Land, wo man in der Universitätstradition unter Germanistik – nicht anders als unter Anglistik und Romanistik – lange nichts anderes als Sprachwissenschaft verstanden hat“. Vgl. weiter zur Tagung und insb. zum erwähnten „Stockholmer Katalog“ (auch im Kontext der mehr bekannten Dokumentationen der *Gruppe 47*, nämlich: Richter (1962); Lettau (1967)); Gillett (2011).

8 Von Vegesack (1970) 5.

49 Erzähler/innen der damaligen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur vor. Verglichen mit den eingangs genannten Titeln ist Vegesacks Buch eines der wenigen in Schweden publizierten Darstellungen zur frühen deutschen Nachkriegsliteratur, die auch heutzutage noch von Interesse sein können.

Zur Rezeption deutscher Nachkriegsliteratur in Schweden

Rückt man die bisher angeführten Beobachtungen nun ein in die Geschichte der deutsch-schwedischen Literaturbeziehungen, ergibt sich folgendes Bild.⁹ Die deutsche Kultur und Literatur hatte lange Zeit eine zentrale Stellung in Schweden. Nahezu alle – Vegesack weist ausdrücklich darauf hin – europäischen Einflüsse kamen über den Filter Deutschland. Das änderte sich drastisch nach dem Zweiten Weltkrieg. Zwar gab es einige Deutschlandreportagen – die bekannteste ist sicherlich Stig Dagermanns *Tysk höst* (1947), daneben Erik Asklunds *Människor under jorden* (1947) oder Ragnar Thoursies und Egon Köttings *Kulissbygget* (1948) –, diese wurden aber in Schweden direkt schon nach ihrem Erscheinen daraufhin befragt, ob sie nicht zu viel „Sympathie mit der zerstörten deutschen Nation“ (Stig Ahlgren) zeigten, was deutlich auf eine bewusst vollzogene Distanzierung zu Deutschland verweist.¹⁰ Die Gründe für diese Distanzierung sind mannigfaltig, ich nenne nur drei:

1. die allumfassende Dämonisierung Hitlers und des Nationalsozialismus, die auch der Abgrenzung gegen alle als politisch rechts verdächtigten Positionen diene und damit den sozialdemokratischen (im schwedischen Sinne) Wohlfahrtsstaat, der seinen ideologischen Höhepunkt in den fünfziger und sechziger Jahren erreichte, legitimieren und stilisieren konnte.

2. die Neutralitätspolitik, die Schweden auch während des Dritten Reichs beibehalten wollte, was jedoch nicht immer gelang, wie beispielsweise die schwedische Flüchtlingspolitik zeigen könnte. Die Situation in Flüchtlingslagern sowie nicht nur politische Verstrickungen und Kollaborationen werden in der schwedischen Geschichtsschreibung erst seit Ende der 1980er Jahre untersucht, Zusammenhänge zwischen schwedischem Selbstbewusstsein und Rassentheorie erst seit wenigen Jahren.¹¹

3. führte die Neutralitätspolitik nach der Einrichtung zweier deutscher Staaten zu einem Abwarten gegenüber europäischen bzw. internationalen

9 Viele Informationen des Folgenden entnehme ich Gesche (2003) 52–56.

10 Vgl. von Vegesack (1970) 206. Stig Ahlgren ist zitiert nach ebd. (Übers. v. E.P.).

11 Vgl. beispielsweise Hagermann (2006). Zur gespaltenen Haltung der schwedischen Germanistik während des Dritten Reiches: Almgen (2001).

Entwicklungen, da sie eine Stellungnahme eigentlich ausschloss. 1972 erkannte Schweden die DDR völkerrechtlich als Staat an.¹²

Die schwedische Germanistik – teilweise in nationalsozialistische Ideologie und Kulturpolitik verstrickt, teilweise in dezidiertem Gegnerschaft – äußerte sich jedoch kaum zu Fragen der Gegenwart in der Nachkriegszeit. Dennoch blieben die literarischen Ereignisse von 1959 in (West-)Deutschland – Grass' *Blechtrommel*, Bölls *Billard um halbzehn* und Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* – auch in Schweden nicht unbemerkt.¹³ 1961 erschien die *Blechtrommel* in schwedischer Übersetzung von Nils Holmberg und seither erschienen fast alle epischen Werke von Grass mit kurzem Zeitabstand zum Original in schwedischer Sprache.¹⁴ Im Falle Bölls ist es nach 1959 ähnlich, Johnson hatte keineswegs dieses Übersetzungsglück (vielleicht stand sein Thema – die Deutsche Teilung – der Übersetzung und einem daran geknüpften Interesse allzu sehr im Weg).

Das oben genannte Treffen der *Gruppe 47* in Sigtuna von 1964 verschaffte der (west-)deutschen Literatur jedenfalls (zumindest in Intellektuellenkreisen) erneut Öffentlichkeit in Schweden.¹⁵ 1968 war die *Gruppe 61* in Stockholm, wodurch sich insbesondere Autoren wie Max von der Grün und Günter Wallraff

12 Die schwedische Zusammenarbeit mit bzw. die Unterwanderung durch die DDR, die bestenfalls viel politische Naivität nahelegt, ist heute wohldokumentiert: Abraham (2007); Almgren (2009); Almgren (2011).

13 Die Betitelung der literarischen Ereignisse des Jahres 1959 als Rückkehr zum ‚Klassenziel der Weltliteratur‘ (z.B. Schnell (2003) 215) verweist einerseits auf Mechanismen im damaligen literaturkritischen Feld, andererseits ist diese heutzutage auch als eine Konstruktion der Literaturgeschichtsschreibung zu erkennen. So kam jüngst Günter Häntzschel in seiner Studie zu literarischen Veröffentlichungen im Jahre 1959 zu folgendem Resultat: Eine ‚Unterscheidung‘ der Autoren „nach Altersgruppen ergibt eine Überraschung, denn während in den Literaturgeschichten der fünfziger Jahre im wesentlichen die Autoren der ehemaligen ‚jungen Generation‘ repräsentieren, ergibt die empirische Untersuchung, dass annähernd 37 Prozent der 1959 publizierten Autoren 60 Jahre und älter sind, 39 Prozent von ihnen im fünften und sechsten Lebensjahrzehnt stehen und somit die bis zu 40-Jährigen nur 24 Prozent ausmachen (Irmtraud Morgner und Peter Härtling mit 26, Uwe Johnson mit 25 Jahren sind die Jüngsten). [...] Der Bestseller des Jahres 1959 waren nicht die Romane von Böll oder Grass, die sich ernsthaft mit der NS-Diktatur auseinandersetzen, sondern Ina Seidels Roman *Michaela. Aufzeichnungen des Jürgen Brook* [...], mit dem die Autorin in gefährlicher Weise den Nationalsozialismus verharmlost und verfälscht, indem sie seine Verbrechen als eine Art Naturkatastrophe wertet, Deutschland als Gemeinschaft von Opfern darstellt, die man, von Schuld entlastet, nicht zur Verantwortung ziehen kann [...]“ (Häntzschel (2009), 49ff., 60)

14 Die Lyrik, Dramatik und Essayistik von Grass ist deutlich spärlicher übersetzt.

15 Obwohl man, wie Helmut Böttiger in seiner jüngst erschienenen Darstellung der Geschichte der *Gruppe 47* vermerkt, „[i]n Schweden [...] von den innerdeutschen Diskus-

ins schwedische Bewusstsein einschreiben konnten.¹⁶ 1967 wurde in Stockholm das DDR-Kultur- und Informationszentrum gegründet, wodurch in Schweden nun eine – durchaus auch politisch gesteuerte – stärkere Auseinandersetzung mit der DDR und ihrer Literatur erfolgt.¹⁷ Wenn Vegesack sein Buch *Inte bara Grass ...* als Resultat einer zehnjährigen Auseinandersetzung mit deutscher Gegenwartsliteratur bezeichnet und dieses Jahrzehnt einrahmt zwischen Grass' *Blechtrommel* und Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* zeigen sich eben auch hierin die Rezeptionentwicklungen.

In den folgenden Jahrzehnten ging es mit Übersetzungen deutschsprachiger Literatur ins Schwedische auf und ab. Ein Höhepunkt soll um 1980 liegen¹⁸ und auch die Ereignisse von 1989/90 weckten kurzfristig das Interesse an deutscher Kultur in Schweden. Dabei ist zu beachten, „daß der Anteil der deutschsprachigen Belletristik“ innerhalb der ins Schwedische übersetzten Literaturen „in den siebziger und achtziger Jahren zwischen ein und drei Prozent lag [...]. Über achtzig Prozent der übersetzten Literatur umfassen angelsächsische Werke.“¹⁹ Und weiter ist zu berücksichtigen, dass sich diese ein bis drei Prozent keineswegs allein auf Gegenwartsliteratur beziehen, sondern auf alles Mögliche zwischen Hedwig Courts-Mahler, Hermann Hesse und eben auch Günter Grass.²⁰ Dass unter solchen Bedingungen ein so umfangreiches episches Werk wie das von Grass sehr schnell und nahezu komplett übersetzt wurde, mag beeindruckend sein. Es sagt aber noch nichts darüber aus, wer die Bücher warum liest, bzw. ob sie überhaupt gelesen werden.

Grass und die (literaturwissenschaftliche) Aufnahme seines Werkes in Schweden

Innerhalb der schwedischen Literaturwissenschaft (*Litteraturvetenskap*), die sich selbst als Allgemeine Literaturwissenschaft bzw. Komparatistik versteht, gibt es keine Grass-Forschung. Das schwedische Literaturhandbuch (*Litteraturhandboken*) nennt Grass einen Autor, der – neben Johnson, Böll und Walser – in der ‚Epoche‘ (im schwedischen Text ‚period‘) zwischen 1959 und

sionen“ und damit auch Querelen und individuellen Positionierungen innerhalb der Gruppe 47 „nichts [wußte]“ (Böttiger (2012) 347).

16 Vgl. Gesche (2003) 54. Im Schwedischen hat sich sogar das Verb ‚wallraffa‘ für die journalistische Methode des Autors eingebürgert.

17 Vgl. dazu Abraham (2007).

18 Gesche (2003) 55.

19 Gesche (2003) 56.

20 Vgl. Gesche (2003) 55.

den 70er Jahren (?) die Welt, in der er lebt, ‚spiegelt‘ (195) – was immer das auch bedeuten mag.²¹ Daneben gibt es im Anhang eine bio-bibliographische Notiz mit den Stationen ‚geboren‘, Kriegsgefangenschaft, Kunstakademie, SPD, *Blechtrommel*, bis *Ein weites Feld* auf dem Viertel einer Buchseite. Ansonsten erfährt der schwedische Leser des Handbuches nichts über Grass. Er kann in keinem Fall errahnen, warum Grass und nicht etwa Günter Wallraff, Max von der Grün oder – sagen wir – Peter Schneider, um drei Hauptvertreter deutscher Nachkriegsliteratur in Schweden zu nennen, so lange Zeit als Nobelpreiskandidat gehandelt wurde.

Innerhalb der schwedischen Germanistik finden sich einige Aufsätze sowie drei Dissertationen.²² Beate Schirmmacher²³ analysiert die musikalischen Elemente in Grass Werk seit der *Blechtrommel*, insbesondere in *Ein weites Feld* und *Im Krebsgang*. Dabei geht es ihr keineswegs nur um musikalische Motivatik oder Symbolik, sondern um Erzählstrukturen, die sich häufig als musikalische beschreiben lassen. Davor erschien die Dissertation von Katja Standfuss, die sich der Grassschen Ästhetik von einem ihrer eigenen Zentralbegriffe her annähert, nämlich der von Grass selbst immer wieder eingeklagten ‚Gegenständlichkeit‘.²⁴ Diesen eigentlich aus der bildenden Kunst stammenden Begriff nutzt Standfuss, um den seit den 1980er Jahren in Grass' Werk immer deutlicher werdenden – und von ihm selbst stilisierten – Zusammenhang von Text und Bild zu untersuchen. Im Zentrum der Dissertation steht eine eingehende Analyse von *Zunge zeigen*, deren Ergebnisse dann auf die folgenden Text-Bild-Bände übertragen werden. Beide Arbeiten untersuchen das die Grenzen der Kunstarten überschreitende Verfahren in Grass' Schaffen und nicht die Rezeption, weshalb sie trotz ihrer wissenschaftlichen Qualität für den hier vorliegenden Fragezusammenhang weniger hergeben, wohl aber relevante Resultate für die internationale Grass-Forschung einbringen.

Für den vorliegenden Untersuchungsrahmen ist eine frühere Dissertation relevanter, nämlich Janina Gesches Untersuchung der Aufnahme der *Danziger Trilogie* in Polen und in Schweden.²⁵ Ausgangspunkt von Gesches Analyse

21 Linnell (1999) 195. (Übers. E. P.).

22 Die Aufsätze stammen teilweise vom Verfasser des vorliegenden Beitrages, und die zuerst genannten Dissertationen von Schirmmacher und Standfuss wurden von mir mitbetreut bzw. betreut. – Als vierte Dissertation könnte genannt werden: Steuer (2004). Diese Arbeit setzt sich jedoch nicht mit dem im Titel angesprochenen Grass-Roman auseinander, sondern bleibt konsequent übersetzungswissenschaftlich und fragt nach den kulturspezifischen Übersetzungen in unterschiedlichen Sprachen.

23 Schirmmacher (2012).

24 Standfuss (2008).

25 Gesche (2003).

bildet das interne Gutachten des Bonnier-Verlages, der *Die Blechtrommel* 1961 in schwedischer Übersetzung herausbrachte. Der namentlich nicht genannte Gutachter zeigt, so Gesche, bereits „bei der Inhaltsangabe des Romans sein mangelndes historisches Wissen“, wenn er in Bezug auf Oskar formuliert: „Aus einem näher nicht geklärten Grund gerät er [Oskar] in einen Ostflüchtlingstransport, und die Familie etabliert sich in Westdeutschland als Schwarzhändler“.²⁶ Gesche kommentiert zutreffend:

Umfang und Richtung des Flüchtlingsstromes scheinen also für den Autor einer Erklärung zu bedürfen. Die Kenntnis der Tatsachen, daß die Flucht nicht nur als Konsequenz der ‚blutigen‘ Einnahme der Stadt betrachtet werden sollte, sondern auch als Folge der Konferenz in Jalta 1945, auf der eine neue Grenzziehung beschlossen wurde und somit die deutsche Bevölkerung zum Verlassen vieler Gebiete, darunter auch Danzigs, gezwungen wurde, kann daher im Gegensatz zu Polen und Deutschland beim schwedischen Leser nicht vorausgesetzt werden, wenn bereits ein Verlagsgutachten hier Fragezeichen setzt.²⁷

Obwohl davon auszugehen ist, dass der Gutachter Deutsch kann und ein ‚Berufsleser‘ ist, erscheint ihm, so das Gutachten, das in der *Blechtrommel* Dargestellte als „ein Milieu, das uns so fremd ist, als ob es einer anderen Welt zugehört“.²⁸ Hieraus folgert Gesche: „Wenn Danzig mit seinem Milieu schon dem deutschkundigen Verlagsbeauftragten fremd vorkommt, so liefert dies eine mögliche Erklärung für die Orientierungslosigkeit der darauf folgenden Kritik“.²⁹

Die auf das Erscheinen der schwedischen Übersetzung der *Blechtrommel* hin folgenden 23 schwedischen Rezensionen werden von Gesche nach unterschiedlichen Kategorien („Zur Person des Autors“, „Zum Inhaltlichen“, „Oskar“, „Stil und Übersetzung“) ausgewertet. Dabei fallen neben der immer wiederkehrenden Kopplung von literarischem Werk und Biographie des Autors folgende Ergebnisse ins Auge:³⁰

26 Gesche (2003) 197f. Das Bonnier-Gutachten ist hier wie im Folgenden nach der Arbeit von Gesche und ihrer Übersetzung ins Deutsche zitiert.

27 Gesche (2003) 198.

28 Gesche (2003).

29 Gesche (2003) 199. Zu ergänzen ist (laut Gesche weiter), dass Bemühungen um eine Kontextualisierung in der deutschen Situation – Stichworte: Vergangenheitsbewältigung, Pornographie-Vorwurf, Katholizismuskritik u. a. – in der schwedischen Aufnahme fehlen.

30 Gesche (2003) 200–208.

- Weder der kaschubische Hintergrund wird erwähnt noch die mehr-, gar transkulturelle Situation Danzigs,³¹ die auch für den Roman tragend ist: „Die Tatsache, daß Grass' Herkunft und die Geschichte seiner Geburtsstadt und ihrer Umgebung einen entscheidenden Einfluß auf seine Entwicklung und Motivation als Schriftsteller sowie seine politischen Ansichten hatten, scheint für die schwedischen Rezensenten nicht beachtenswert“.³²
- Die Religions-Kritik wird nirgendwo erwähnt (oder wahrgenommen).³³
- Die kulturelle Komplexität der im Roman dargestellten historische Situation wird in den Rezensionen kaum reflektiert, im Vordergrund des Interesses steht vielmehr die Hauptfigur Oskar, der von den Rezensionen irgendwo zwischen ‚zurückgeblieben‘ und ‚überintelligent‘ angesiedelt wird.³⁴
- Übereinstimmend loben die schwedischen Rezensionen den Roman, klassifizieren ihn aber recht verschieden als ‚Entwicklungsroman‘, ‚Familiroman‘ oder ‚autobiographischen Roman‘.³⁵

Man kann bezogen auf die Rezensionen zusammenfassen, dass zwar der Erzählstil gelobt, die geschichtliche Platzierung der im Roman dargestellten Wirklichkeit aber kaum verstanden wird. Fragen kann man sich natürlich auch, ob die positive Reaktion nicht einfach von einer Übernahme der entsprechenden Aufnahme der *Blechtrommel* in Deutschland herrührt. Offenbar kommt die schwedische Literaturkritik nicht an diesem Roman vorbei, kann aber kaum Thema und Sprache verstehen. Letzteres zeigt sich nicht nur in den Rezensionen zur schwedischen Übersetzung, sondern auch in den Übersetzungsgeschichte selbst.

Die erste Übersetzung der *Blechtrommel* ins Schwedische durch Nils Holmberg, angesichts Länge, Komplexität und Sprache des Romans keine leichte Aufgabe, erschien in einer 4000er Erstauflage 1961 bei Bonnier (Stockholm), allerdings in einer um Nebensätze und Stilebenen verkürzten bzw. einfach falsch übersetzten Ausgabe.³⁶ Eine revidierte Ausgabe erschien 1964, die auch für die zweite Auflage von 1977 verwendet wurde.³⁷ Als nach der

31 Vgl. Gobin/Biebuyck (2011).

32 Gesche (2003) 200.

33 Vgl. Gesche (2003) 206f.

34 Gesche (2003) 209.

35 Gesche (2003) 213f.

36 Vgl. Gesche (2003) 216.

37 Vgl. Gesche (2003) 217.

Verleihung des Nobelpreises an Günter Grass 1999 eine Neuausgabe der *Blechtrommel* erscheinen sollte, wurde „[d]urch ein Versehen [...] wieder die erste Vorlage von Holmberg für den neuen Druck benutzt“.³⁸ Daraufhin zog der Verlag die gesamte Neuausgabe zurück.

Gesches Arbeit untersucht jedoch nicht allein die Rezeption der *Blechtrommel* in Schweden, sondern die der *Danziger Trilogie* in Schweden vergleichend mit der Rezeption in Polen. Dabei kommt sie insgesamt zu folgendem Schluss:

Die schwedische Kritik ihrerseits empfand in Grass' Werk den Krieg nicht als vordergründig, was zum Teil sogar der Absicht des Autors entspricht. Da den polnischen ähnliche Kriegserfahrungen unter der schwedischen Bevölkerung nicht vorhanden waren, gab es folglich nur wenige literarische Bezugspunkte zur Thematik. Der Krieg als kollektives Erlebnis blieb dem Lande erspart. [...] Möglicherweise aus diesem Grund bewegten sich die Rezensenten in ihren Besprechungen an der Oberfläche der Werke von Grass [...]. [...] Bilden die polnischen Bezüge in den Romanen von Günter Grass die wichtigsten Anhaltspunkte für die polnischen Rezensenten, so messen die schwedischen Kritiker dem Stil des Autors viel Aufmerksamkeit bei. [...] Als Ergebnis der Untersuchung werden zwei voneinander abweichende und auf eine selektive Lesart deutende landesspezifische Rezeptionsmodelle deutlich: das polnische mit den polnischen Motiven im Zentrum und das schwedische mit der Hervorhebung der ästhetischen Werte der Romane.³⁹

So scheint die Arbeit denn auch mehr auf diese beiden vorgegebenen ‚landesspezifischen Rezeptionsmodelle‘ aus zu sein als tatsächlich Grass-Forschung zu betreiben. Auch der Vergleich von schwedischer und polnischer Rezeption der *Blechtrommel* ist nur begrenzt befriedigend, weil diese lediglich auf den Unterschied der jeweiligen ‚Kriegserfahrungen‘ zurückführt werden und nicht etwa auf unterschiedliche Sprach- und Literaturbegriffe, unterschiedliche Literaturbetriebe und Institutionalisierungen oder politisch, kulturell und geschichtlich bestimmte Einstellungen fremdkultureller, hier insbesondere deutschsprachiger Literatur gegenüber.

Dennoch kann und muss, versucht man die Ergebnisse von Gesches Untersuchung in einen größeren Zusammenhang zu sehen, auf einen recht eigenwilligen Umgang mit deutscher bzw. europäischer Nachkriegsgeschichte

38 Gesche (2003) 217f.

39 Gesche (2003) 282.

in Schweden verwiesen werden. ‚Selbstverständlich‘ kann es aufgrund der Neutralität Schwedens und des daraus resultierenden Selbstverständnisses eigentlich keine *Nachkriegsliteratur* wie in anderen europäischen Ländern geben. Zwar gilt in einigen schwedischen Literaturgeschichten das Jahr ‚1945‘ als Einschnitt, aber nicht mit einer darauf folgenden *Nachkriegsliteratur*.⁴⁰ Diese gibt es selbstverständlich in Deutschland, ebenso selbstverständlich ist die Zäsur in der polnischen und tschechischen, der niederländischen und französischen usw. Literaturgeschichtsschreibung.

Aber in Schweden war man nach 1945 auffallend uninteressiert am Geschehen in Westdeutschland bzw. sogar in Westeuropa, also dem ‚Kontinent‘, wie man manchmal in Schweden aus der eigenen Perspektive heraus den südlicher gelegenen Teil Europas bezeichnet. Diese Abgrenzung bzw. das darin antreffbare Desinteresse hat sich heutzutage ausgeweitet zu einer Generalisierung, die ‚Kontinentaleuropa‘ mit EU-Bürokratie und Euro-Krise gleichsetzen will. So war man beispielsweise noch in den 1990er Jahren, als es um den schwedischen EU-Beitritt ging, überrascht über die deutsch-französische Aussöhnungspolitik und Zusammenarbeit, die man – ganz in der Nähe eines DDR-Jargons – nur als Vorherrschaft gemeinsamer kapitalistischer Interessen deuten konnte. In solche Vorstellungen konnte natürlich Grass als immer lautstarker Kritiker der Verhältnisse hineingedeutet werden. Doch dies verweist zugleich auch auf das Fehlen historischer und geistesgeschichtlicher Kenntnisse in Bezug auf die europäische Geschichte in Schweden, die sich bereits, wie oben erwähnt, bei der Rezeption der *Blechtrommel* gezeigt hat.

Der Rest der Rezeptionsgeschichte: Nobelpreis und Anekdoten

1999 erhielt Grass den lange erwarteten und erhofften Nobelpreis in Literatur. Auch in Schweden galt er lange schon als Kandidat, „[w]eil er in munter-schwarzen Fabeln das vergessene Gesicht der Geschichte gezeichnet hat“, wie es in der Pressemitteilung des Nobelpreiskomitees heißt, und weiter:

Als Günter Grass 1959 *Die Blechtrommel* herausgab, war es, als wäre der deutschen Literatur nach Jahrzehnten sprachlicher und moralischer Zerstörung ein neuer Anfang vergönnt worden. Auf den Seiten dieses seines ersten Romans wurde eine verlorene Welt wiedererschaffen, die der Nährboden seines schriftstellerischen Werkes gewesen war, die Heimatstadt Danzig, wie sie Grass aus seinen frühen Jahren vor der Kata-

40 Siehe z.B. Olsson (1993).

strophe des Krieges erinnerte. Hier nahm er sich der großen Aufgabe an, die Geschichte seiner Zeit dadurch zu revidieren, daß er das Verleugnete und Vergessene wieder heraufbeschwor: die Opfer, die Verlierer und die Lügen, die das Volk vergessen wollte, weil es einmal daran geglaubt hatte.⁴¹

Grass ist also deutlich noch in die Nachkriegsliteratur eingerückt, obwohl Horace Engdahl in seiner Laudatio während des Nobelbanketts durchaus in kurzen Zügen den Bogen durch Grass' episches Gesamtwerk von der *Blech-trommel* bis zum damals gerade erschienenen *Mein Jahrhundert* spannte.

Doch nicht die Nachkriegszeit rückte ins Bewusstsein der schwedischen Presse und Öffentlichkeit, sondern der Tänzer Grass, der am Morgen nach dem Bankett die Zeitungen bebilderte. Die Schlagzeilen lauteten „... och här rockar festens kung“ ([... und hier rockt der König des Festes] Übers. E.P.) oder „Graciöst, Herr Grass“ und zeigen Grass vor allem als Tänzer.⁴² Unter der zuletzt genannten Überschrift fährt der Artikel nach Bildern, die Grass mit seiner Frau tanzend zeigen, fort:

Günter Grass wurde dafür geehrt, dass er verhinderte, dass die deutsche Sprache im Takt geht.

Aber auf der Tanzfläche des Goldenen Saales hielt er den Takt.

– Eingeeübt? Nein, ich tanze einfach gut und hätte sogar die Königin aufgefordert – wenn das möglich gewesen wäre.

Wer hat denn gesagt, dass das Nobelfest formell und langweilig sein muss? Das letzte Bankett des Jahrhunderts in der Blauen Halle und im Goldenen Saal blieb unheimlich wild. Wie oft hat man einen Nobelpreisträger seine Dankesrede singen gehört – zu Sinatras ‚My Way‘?

Und wie oft hat man Zweijährige bei Festen mit dem König lallen gehört? *Königin Silvia* stand an diesem Nobeltag vielleicht am meisten für das Traditionelle.

In einem blassrosa Festkleid mit goldener Stickerei [...] war sie die selbstverständliche Kandidatin für die Schönste des Abends.

Obwohl einige anderer Ansicht waren.

Der erste Platz gebührt Elisabeth, dann kommt die Königin, scherzte *Björn Tarras-Wahlberg*, Ehemann der Pressechefin des Hofes.

41 <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/press-ty.html> [Zugriff: 6.12.2012].

42 Siehe auch die Abbildungen in Grass/Steidl (2000) 95.

Hemmungslos ging es zu im Gewimmel von Professoren und Preisträgern. Und vielen Parteiführern, die in diesem Jahr ihr Comeback feierten.⁴³

Dass Grass politisch nicht ‚im Takt‘ tanzte, war vielleicht eine Überraschung für diejenigen, welche die europäische, insbesondere die deutsche Nachkriegszeit und -literatur nicht kennen oder gar nicht erst wahrgenommen haben. Dass aber dann sehr schnell über kulturell Bekanntes, wie z.B. ‚Sinatras My Way‘, zum Pressechef des schwedischen Hofes und dann zu den gegenwärtigen Parteiführern aufgeschlossen wird, kann auch trotz des Mediums nur verwundern. Im weiteren Verlauf des Artikels (und das nimmt quantitativ den größten Teil ein) werden dann vor allem Politiker zitiert und das Essen sowie der Ablauf des Nobelbanketts kommentiert: „Förrätten med jordärtskocks-*crème* ska jag lägga på minnet“ [Das Vorgericht mit Topinambur-Suppe werde ich mir merken].⁴⁴ Danach folgt eine kurze Bemerkung, die darüber Auskunft gibt, dass *Aftonbladet* mit keinem Vertreter der Zeitung beim Nobel-Essen (‚Nobelmiddagen‘) dabei war, und deshalb nicht den erwünschten ‚vollständigen Bericht‘ geben konnte.⁴⁵

Nun gehört *Aftonbladet* nicht zu den seriösesten Tageszeitungen in Schweden, aber das verhindert keineswegs die öffentliche Interesse- und Meinungsbildung. Grass wird im ersten Satz als einer derjenigen gelobt, die verhindert haben, dass die deutsche Sprache ‚im Takt‘ geht, wodurch er wohl als Widerständler gegen einen unterstellten deutschen Militarismus, ob nun während der Kriegs- oder Nachkriegszeit ist unklar, aufgebaut wird. Bereits der zweite Satz geht über zu seinem Tanzvermögen, was aber auch nur Anlass

43 „Günter Grass hyllas för att han hindrat det tyska språket att gå i takt. Men på dansgolvet i Gyllene salen höll han takten. – Övat? Nej, jag dansar jättebra och skulle bjudit upp drottningen – om det varit möjligt. Vem har sagt att Nobelfesten måste vara formell och tråkig? Millenniets sista bankett i Blå hallen och dans i Gyllene salen blev hur vilda som helst. Hur ofta har man hört en Nobelpristagare sjunga sitt tacktal – till Sinatras My Way? Och hur ofta jollar tvååringar på fester med kungen? Drottning Silvia var kanske den som stod för den mest traditionella under Nobeldagen. I en blekrosa festklänning med guldbroderier [...] var hon given kandidat till kvällens vackraste. Fast vissa var av annan åsikt. – Först kommer Elisabeth, sen drottningen, skattade Björn Tarras-Wahlberg, make till hovets presschef. De släppte loss rejält i vimlet bland professorer och pristagare. Och massor av partiledare som i år fick göra comeback.“ *Aftonbladet*, 11.12.1999 (Text: Britt Peruzzi, Foto: Björn Lindahl, Herv. i.O.). (Übers. E.P., die Zeichensetzung und Kursivierung wurde unkommentiert aus dem Original übernommen).

44 Ebd. (Übers. E.P.). Die Aussage stammt von Laura Blobel, Gattin des Nobelpreisträgers in Medizin Günter Blobel und Besitzerin des New Yorker Luxusrestaurants „Barbetta“.

45 Ebd.

ist, über die Beschreibung der Kleidung der schwedischen Königin sowie die Ausgelassenheit anderer Prominenter letztendlich auf das Essen zu kommen.⁴⁶

Die Rezeption von Grass' *Blechtrommel* in Schweden sagt somit nicht nur wenig über den Roman, sondern vor allem viel über die Rezeptionsbedingungen und deren historische, politische und gesellschaftliche Kontexte aus, die deutlich vom eigenen Selbstverständnis abhängen. So passt die Rezeptionsgeschichte der *Blechtrommel* in einen allgemeineren Rezeptionskontext (west-)deutscher Nachkriegsliteratur, den man als Mischung einer *Abgrenzung* von einem ‚Nazideutschland‘, einer *Identifikation* mit diesem als antifaschistisch gelesenen, aber historisch kaum verstandenen Roman sowie einer (die Berichterstattung über das Nobelfest zeigt dies) abschließenden *Banalisierung* des Gegenstandes in der Öffentlichkeit, die sich vor allem von Grass' tänzerischem Vermögen beeindruckt zeigte, beschreiben kann.

Nach dem Nobelpreis 1999 war Grass m.W. noch dreimal in Schweden. Anlässlich der Feierlichkeiten zum 100jährigen Nobelpreisjubiläum wurden im September 2001 die Nobelpreisträger der letzten Jahre nach Schweden eingeladen. Der ‚Studentenabendausschuss‘ der Universität Lund lud ihn zusammen mit Gao Xingjian (Nobelpreis 2000) ein. Grass las in der Aula aus *Mein Jahrhundert* und wurde dabei simultan ins Schwedische übersetzt. Grass' Geschäftssinn zeigt sich darin, dass im gleichen Jahr auf Schloss Sofiero (in der Nähe von Helsingborg) eine Verkaufsausstellung seiner Bilder stattfand, die er auch selbst kurz besuchte. Am Rande der ersten Veranstaltung in Lund vereinbarten der damals in Lund tätige DAAD-Lektor Dr. Ulrich Krellner und Grass für das kommende Jahr eine Lesung aus Grass' bis dahin fertiggestellten *Im Krebsgang*. Diese Veranstaltung fand im September 2002 im Hörsaal des Zoologischen Instituts der Universität Lund statt. Auch Gerhard Steidl war zufällig anwesend. Grass und Steidl wurden mit dem Auto in Grass' Sommerhaus auf der dänischen Insel Møn abgeholt. Auf der Öresundbrücke stellte sich dann heraus, „dass Grass keinen Ausweis mit hatte. Aber wir wurden zum Glück nicht kontrolliert“.⁴⁷ Natürlich nur zum Glück für die damalige Lesung, wohl eher aber zum Unglück der hier angeführten Überlegungen, immerhin hätte man durch eine Passkontrolle und der daran anschließenden Reaktionen

46 Eine ausführlichere Beschreibung der Reaktionen der schwedischen Medien auf die Verleihung des Nobelpreises an Grass findet sich in Gesche (2008b). In einem kurz vorher erschienenen Aufsatz beschreibt Gesche Reaktionen des schwedischen Buchmarktes und (unvollständig) der schwedischen Germanistik auf die Aktualität von Grass nach der Nobelpreisverleihung (vgl. Gesche (2008a)).

der Grenz- und Zollbeamten erfahren können, wie bekannt Grass tatsächlich in Schweden ist.⁴⁸

Literatur

- Abraham, N., *Die politische Auslandsarbeit der DDR in Schweden* (Berlin, 2007).
- Almgren, B., *Illusion und Wirklichkeit. Individuelle und kollektive Denkmuster in nationalsozialistischer Kulturpolitik und Germanistik in Schweden 1928–1945* (Stockholm, 2001).
- Almgren, B., *Inte bara Stasi ... Relationer Sverige-DDR 1949–1990* (Stockholm, 2009).
- Almgren, B., *Inte bara spioner ... Stasi-infiltration i Sverige under kalla kriget* (Stockholm, 2011).
- Bächli, G., *Rückblende. Eine deutsche Kulturgeschichte 1750–1950*. (Stockholm, 1969).
- Benzinger, F., *Die Tagung der Gruppe 47 in Schweden 1964 und ihre Folgen. Ein Kapitel deutsch-schwedischer Kultur- und Literaturbeziehungen* (Stockholm, 1983).
- Böttiger, H., *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb* (München, 2012).
- Erlach, D., *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler* (Uppsala, 1973).
- Gesche, J., *Aus zweierlei Perspektiven ... Zur Rezeption der Danziger Trilogie von Günter Grass in Polen und Schweden in den Jahren 1958–1990* (Stockholm, 2003).
- Gesche, J. (2008a), „Nach dem Nobelpreis. Die Werke von Günter Grass auf dem schwedischen Buchmarkt und in der germanistischen Forschung“, in N. Honsza/I. Światłowska (Hg.), *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller* (Wrocław/Dresden, 2008), 343–354.
- Gesche, J. (2008b), „Der Literaturnobelpreis 1999 im Spiegel der schwedischen Tagespolitik“, in M. Brandt/M. Jaroszewski/M. Ossowski (Hg.), *Günter Grass: Literatur, Kunst, Politik. Dokumentation der internationalen Konferenz, 4.-6.10.2007 in Danzig* (Gdańsk, 2008), 197–208.
- Gillett, R., „Eine verflüchtigte Quintessenz: Der ‚Stockholmer Katalog der Gruppe 47‘“ in E. Wåghäll Nivre/B. Kaute/B. Andersson/B. Landén/D. Stoeva-Holm (Hg.), *Begegnungen. Das VIII. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Sigtuna vom 11. bis 13.6.2009* (Stockholm, 2011), 3–21.
- Gobin, S./B. Biebuyck (Hg.), *Transkulturelle Räume in den Werken Günter Grass'* (Gent, 2011).

48 Die folgenden Debatten um *Beim Häuten der Zwiebel* bzw. das darin gemachte Eingeständnis einer Mitgliedschaft in der Waffen-SS oder Grass' Prosagedicht „Was gesagt werden muß“ (2012) waren in schwedischen Zeitungen auf Kurzmeldungen bzw. Leserbriefe beschränkt, die keine historische oder literarische Relevanz problematisierten.

- Grass, G./G. Steidl, *Stockholm. Der Literaturpreis für Günter Grass. Ein Tagebuch mit Fotos von Gerhard Steidl* (Göttingen, 2000).
- Hagerman, M., *Det rena landet. Om konsten att uppfinna sina förfäder* (Stockholm, 2006).
- Häntzschel, G., „Die deutschsprachige Literatur des Jahres 1959. Ein Überblick“ in G. Häntzschel/S. Hanuschek/U. Leuschner (Hg.): *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur* (München, 2009), 47–74.
- Korlén, G., „Warum wir die Gruppe 47 nach Schweden eingeladen haben“, in *Stockholmer Katalog zur Tagung der Gruppe 47 im Herbst 1964*. Hg. von der Schwedisch-Deutschen Gesellschaft und dem deutschen Kulturinstitut, Stockholm. Ohne Ort, ohne Jahr. Ohne Paginierung.
- Lettau, R. (Hg.), *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Ein Handbuch* (Neuwied/Berlin, 1967).
- Linnell, B. (Hg.), *Litteraturhandboken* (Stockholm, 1999).
- Olsson, B./I. Algulin, *Litteraturens historia* (Stockholm, 1993).
- Platen, E., „'Auslandsgermanistik' oder ‚Germanistik‘ in ... ? Fragen zum Versuch einer Position“ in *Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien*. 1 (2002), 77–85.
- Richter, H. (Hg.), *Almanach der Gruppe 47. 1947–1962* (Reinbek bei Hamburg, 1962)
- Rushdie, S., „Günter Grass“, in *Heimatländer der Phantasie. Essays und Kritiken 1981–1991* (München, 1992), 320–330.
- Schirmacher, B., *Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge–Transmediale Perspektiven* (Stockholm, 2012).
- Schnell, R., *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (Stuttgart, 2003).
- Standfuss, K., *Gegenständlichkeit. Zur „neuen, alle meine Möglichkeiten versammelnden Form“. Die Text-Bild-Bände von Günter Grass* (Göteborg, 2008).
- Steuer, P., ... *ein allzu weites Feld? Zu Übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis anhand der Kulturspezifika in fünf Übersetzungen des Romans Ein weites Feld von Günter Grass* (Stockholm, 2004).
- Von Vegesack, T., *Inte bara Grass ... De tyska litteraturerna efter kriget* (Stockholm, 1970).

Index of Names

- Adenauer, Konrad 42, 47, 60, 79
Adorno, Theodor 3, 58
Ahlgren, Stig 209
Amsler, Jean 162
Anceschi, Luciano 81
Andersch, Alfred 83
Anz, Thomas 23, 55
Arbasino, Alberto 82, 87
Asklund, Erik 209
Assmann, Jan 24
- Bachmann, Ingeborg 86
Bächli, Gerda 205, 206, 208
Baioni, Giuliano 87
Baker, Mona 18, 136, 137, 138, 140, 143, 148
Baldacci, Luigi 89
Balestrini, Nanni 81
Balzac, Honoré de 139, 162
Banchelli, Eva 16
Barilli, Renato 81, 93
Baron, Ulrich 54
Bartels, Gerrit 26
Bassani, Giorgio 81, 87
Bauer, Teresa 70
Baumgart, Reinhard 31
Beckett, Samuel 180
Bender, Hans 86
Bianchi, Bruna 94
Biller, Maxim 26
Blair, Tony 110
Błaut, Sławomir 71
Blincoe, Nicholas 114
Blöcker, Günter 30, 49
Böll, Heinrich 2, 33, 57, 65, 83, 124, 181, 182,
184, 208, 210, 211
Bompiani, Valentino 17, 79
Börne, Ludwig 25
Borges, Jorge Luis 3
Bourdieu, Pierre 1, 4, 7, 8, 11, 12, 16, 19, 20, 24,
27, 29, 30, 37
Brandt, Willy 126
Bratny, Roman 69
Braun, Michael 35
Braun, Rebecca 15, 17, 19, 157, 160
Brecht, Bertolt 2, 47, 80, 83
- Brems, Elke 18
Brunssen, Frank 15, 19, 157
Broch, Hermann 83
Bürger, Gottfried August 25
- Calvino, Italo 80
Camus, Albert 65, 162
Casanova, Pascale 4, 187
Cases, Cesare 83, 85
Cassola, Carlo 81
Celan, Paul 3, 155, 162
Céline, Louis-Ferdinand 162, 164, 167, 169
Cervantes, Miguel de 18, 180
Chagall, Marc 85
Chojecki, Miroslaw 73, 74
Citati, Pietro 90
Claus, Hugo 122, 123, 140
Coster, Charles de 155
Courts-Mahler, Hedwig 211
Culler, Jonathan 24
Cusatelli, Giorgio 93
- Dagermann, Stig 209
Damrosch, David 5, 13, 103
Defoe, Daniel 180
De Gasperi, Alcide 78
Dickens, Charles 8, 139
Diez, Georg 26, 49
Di Lampedusa, Giuseppe Tomasi 86
Dix, Otto 92
Döblin, Alfred 47, 82
Dobraczyński, Jan 66, 67
Dostoevski, Fjodor 13, 180, 183
Dürrenmatt, Friedrich 65, 86
Durrell, Lawrence 87
- Eich, Günther 81
Elisson, Ralph 164
Engdahl, Horace 217
Engel, Henrik D.K. 99, 158
Enzensberger, Hans Magnus 30, 47, 56, 70,
81, 86, 88, 208
Erlach, Dietrich 207
Espagne, Michel 154, 156

- Fac, Bolesław 66, 74
 Fanfani, Amintore 78
 Faverey, Hans 9
 Feltrinelli, Giangiacomo 17, 85
 Figges, Eva 100
 Filippini, Enrico 79, 86, 87
 Fine, Robert 114
 Flaubert, Gustave 162
 Foucault, Michel 11
 Frank, Anne 138
 Freedmann, Ralph 70
 Frisch, Max 65, 86
- Gadda, Carlo Emilio 82, 93
 Garcia Márquez, Gabriel 54
 Geisenheyner, Ernst W. 71
 Geißler, Christian 2, 184
 George, Marion 154, 156, 159, 160, 161
 Gesche, Janina 212, 213, 215
 Giardini, Cesare 91
 Gibson, Gloria 138
 Gielkens, Jan 130
 Glas, Frank de 129
 Goethe, Johann Wolfgang 5, 98, 102, 103, 104, 183
 Gogol, Nikolai 180, 183, 191
 Gombrowicz, Witold 67
 Görtz, Franz Josef 32, 33, 34, 43, 45, 47, 98
 Gordimer, Nadine 54
 Grass, Anna 195
 Greiner, Ulrich 52
 Grimmelhausen, Hans Jakob Christoffel Von 59, 98, 166, 167, 180, 187
 Grosz, George 92
 Grün, Max von der 210, 212
 Guareschi, Giovanni 200
 Gugliemi, Angelo 81, 82
 Gustafsson, Lars 208
 Gustafsson, Monica 206
- Habermas, Jürgen 11
 Hage, Volker 33
 Handke, Peter 32
 Hansen, Wil 129
 Hartwijk, Henrik 139, 143
 Havu, Toini 180, 183, 184, 185
 Heine, Heinrich 25
 Heidegger, Martin 11
- Hemingway, Ernest 65
 Hesse, Hermann 83, 211
 Heym, Stefan 83
 Hiltunen, Jari Olavi 199
 Hitler, Adolf 209
 Hochhuth, Rolf 86
 Hofmann, Michael 111
 Höllerer, Walter 56
 Holmberg, Nils 210, 214, 215
 Honsza, Norbert 70, 71
 Horkel, Wilhelm 31
 Hornung, Peter 47, 48
 Houellebecq, Michel 160
 Huovinen, Veikko 180
- Ignée, Wolfgang 35
 Ingold, Felix Philipp 191
 Ionesco, Eugène 180
 Irving, John 59
 Iser, Wolfgang 5, 7
- Jackson, Michael 143
 Janion, Maria 70
 Jauß, Hans Robert 5, 6, 7, 27
 Jean Paul 59
 Jeleński, Konstanty 67
 Jętkiewicz, Teresa 64
 Johnson, Uwe 2, 57, 81, 84, 86, 90, 93, 184, 210, 211
 'Jokke' 200
 Joosten, Jos 14, 17, 19
 Joyce, James 13, 34, 82, 140, 180, 196
- Kafka, Franz 1, 3, 59, 82, 83
 Kaiser, Joachim 31, 56
 Kemppinen, 197, 200
 Kendal, Amanda 110
 Kilpi, Volter 180
 Klingemann, Ulrike 206
 Koch, Manfred 103
 Koeppen, Wolfgang 207
 Kötting, Egon 209
 Komitau, Alexander 73
 Koopmann, Helmut 32
 Koprowski, Jan 69
 Korlén, Gustav 207, 208
 Koskelainen, Jukka 189, 190, 195, 196, 197
 Koskinen, Harro 178

- Kracht, Christian 49
 Krause, Franciszek 65
 Krellner, Ulrich 219
 Khrushchev, Nikita 79
 Kuby, Erich 90

 Lagerkvist, Selma 180, 183
 Laukkanen, Liisa 18
 Laurell, Gunilla 206
 Leeder, Karen 109
 Lefebvre, Jean-Pierre 167
 Lenz, Siegfried 33
 Leroy, Robert 70
 Linna, Väinö 177, 179, 184
 Łukaszewicz, Jerzy 73
 Lobo Antunes, António 54
 Löffler, Sigrid 53
 Lönnrot, Elias 175
 Loschütz, Gert 43
 Lowry, Malcolm 87
 Luhmann, Niklas 24, 25, 27
 Lukács, Georg 80, 83
 Łukosz, Jerzy 71

 Maingueneau, Dominique 131
 Mander, John 100
 Manganelli, Giorgio 82
 Mann, Heinrich 83
 Mann, Thomas 2, 44, 47, 66, 83, 92, 140, 180
 Mannheim, Ralph 99
 Mannoni, Olivier 156, 159, 160, 167
 Manthey, Jürgen 97, 107
 Marttila, Hannu 197, 198
 Marzi, Carla 92
 Massie, Alan 115
 Matheny, Jürgen 47
 Mazzucchetti, Lavinia 83, 84
 Mews, Siegfried 99, 104, 158, 159, 160
 Meylaerts, Reine 137
 Michaelis, Rolf 43
 Milano, Paolo 79
 Miller, Henry 87, 88
 Minden, Michael 103
 Mishima, Yukio 87
 Misiorny, Michał 69
 Mitchell, Breon 13
 Moczar, Mieczysław 73
 Molin, Rob 124

 Montaigne, Michel de 162
 Morriën, Adriaan 123, 124, 125, 128
 Mulder, H. 124, 130
 Mulisch, Harry 123
 Müller-Ekard, H. 31
 Musa, Gilda 93
 Musil, Robert 83

 Negt, Oskar 35
 Neuhaus, Stefan 16, 191
 Neuhaus, Volker 34, 41
 Niebergall, Uli 206
 Niebergall, Ulla 206

 Oe, Kenzaburo 54
 O'Neill, Patrick 104
 Op de Beek, Esther 132
 Ortuño Stühling, Corina 153, 154, 155, 160, 161
 Ossowski, Mirosław 16

 Paalosalo-Jussinmäki, M. 200
 Paavolainen, Olavi 196, 197, 201
 Pagliarani, Elio 81
 Parkkinen, Seppo 173
 Parry, Christoph 18
 Pasolini, Pier Paolo 81
 Pasternak, Boris 86
 Paterson, Tony 108
 Pavolini, Paolo 90
 Peromies, Aarno 173, 194
 Pesch, Ludwig 144, 146
 Petzold, Volker 70
 Pilhes, René-Victor 167
 Pillet, Fabien 7
 Platen, Edgar 19
 Pöckl, W. 190
 Polański, Roman 68
 Polkunen, Mirjam 181, 182, 183
 Porcell, Claude 163
 Pratolini, Vasco 81
 Preece, Julian 101, 157
 Proust, Marcel 3, 82
 Pulli, Tarja 195, 198, 199

 Rabelais, François 18, 59, 98, 139, 155, 162,
 166, 168, 169, 180, 191
 Raddatz, Fritz J. 33
 Rago, Michele 92

- Rasputin, Grigori 183
 Ratte, Gunther 99
 Reddick, John 101
 Rees, C.J. van 9
 Reich-Ranicki, Marcel 30, 31, 42, 46, 50, 54,
 90, 146, 196, 199, 207
 Reilly, Jilly 114
 Remarque, Erich Maria 83
 Rezzori, Gregor von 93
 Richter, Hans Werner 123, 124, 207
 Rimbaud, Arthur 59
 Rinser, Luise 83
 Rintala, Paavo 178
 Ritzerfeld, J. 130
 Roest Crolius, B. 125, 131
 Rokossowski, Konstanty 73
 Roncalli, Giuseppe Angelo 78
 Roth, Joseph 8
 Rushdie, Salman 54, 59, 114

 Saarikoski, Pentti 179, 180, 181, 191, 195
 Sadkowski, Waclaw 70
 Safran Foer, Jonathan 140
 Said, Edward 109
 Salama, Hannu 178
 Salinger, J.D. 91
 Sanguineti, Edoardo 82, 85
 Sartre, Jean-Paul 59, 80, 162
 Sauerland, Karol 70, 72, 73
 Schelsky, Helmut 86
 Schiller, Friedrich 23, 25
 Schirmmacher, Beate 212
 Schirmmacher, Frank 55, 57
 Schlöndorff, Volker 16, 33, 52, 53, 56, 60, 68,
 101, 129, 132, 163, 167, 173
 Schmidt, Kathrin 54
 Schneider, Peter 212
 Schröder, Gerhardt 56
 Schöntal, Inge 86
 Schulz, Bruno 67
 Schuster, Veronika 16
 Schuur, Koos 127, 128, 129
 Schwartz, Wilhelm Johannes 159
 Secci, Lia 89
 Seghers, Anna 83, 126
 'Seppä' 181
 Serrier, Thomas 155, 167, 168
 Shakespeare, William 180

 Simmel, Johannes Mario 32
 Sinatra, Frank 217, 218
 Solzhenitsyn, Aleksandr 107
 Somers, Margaret 138
 Stalin, Josef 79
 Standfuss, Katja 212
 Steele, Jonathan 108, 109
 Steidl, Gerhard 219
 Steinfeld, Thomas 112, 113
 Sterne, Laurence 98
 Stewart, Catrina 115
 Suominen, Oili 173, 189, 190, 192, 193, 194,
 199, 200, 202
 Svevo, Italo 82
 Światłowski, Zbigniew 70
 Swift, Jonathan 59, 180
 Szumowska, Henryka 70
 Szyrocki, Marian 71

 Taberner, Stuart 109
 Tambroni, Fernando 78
 Tarras-Wahlberg, Björn 217
 Tempel, Gudrun 100
 Thomas, Christian 51
 Thoursie, Ragnar 209
 Thuswaldner, Anton 54
 Tiilikainen, Teppo 192
 Tiitula, Liisa 194
 Togliatti, Palmiro 79
 Tournier, Michel 153
 Travi, Ernesto 91
 'Tuumailua' 201

 Ueding, Gert 33

 Vanasten, Stéphanie 18, 19
 Verhoeven, Karel 148
 Verkein, Lea 144
 Vittorini, Elio 84
 Von Heydebrand, Renate 9, 10, 16, 23, 36, 131
 Von Vegesack, Thomas 208, 209, 211

 Wachter, M. de 145, 146
 Wajda, Andrzej 67, 68
 Wallraff, Günter 210, 212
 Walser, Martin 33, 81, 93, 211
 Wasilewski, Andrzej 72, 73
 Weidemann, Volker 26
 Wiechert, Ernst 65

Wieckhorst, Volker 52
Winkels, Hubert 26
Winko, Simone 9, 10, 16, 23, 36, 131
Wirth, Andrzej 64, 66, 72
Wolf, Christa 211
Wolff, Kurt 13, 86
Woolf, Virginia 82
Wrenby, Kristina 206

Xingjian, Gao 219
Zampa, Giorgio 91
Zielińska, Mirosława 70
Zola, Emile 59
Żukrowski, Wojciech 66, 67, 69
Zwarra, Brunon 69
Zweig, Stefan 2