

書くことと描くこと
～ギュンター・グラスと造形芸術

依岡隆児

Schreiben und Zeichnen
～ Günter Grass und die bildende Kunst

Ryuji YORIOKA

言語文化研究 徳島大学総合科学部

ISSN 2433-345X

第 25 卷 別刷 2017 年 12 月

Offprinted from *Journal of Language and Literature*
The Faculty of Integrated Arts and Sciences
Tokushima University
Volume XXV, December 2017

書くことと描くこと
～ギュンター・グラスと造形芸術

依岡隆児

Schreiben und Zeichnen ~ Günter Grass und die
bildende Kunst

Ryuji YORIOKA

Abstract

Günter Grass ist nicht nur Schriftsteller, sondern auch bildender Künstler. Von Kindheit an zeichnete er immer, und später besuchte er die Kunstakademie, um Bildhauerei zu studieren. Danach begann er Romane zu schreiben. In diesem Aufsatz möchte ich Grass als bildenden Künstler begreifen und darüber nachdenken, was seine bildende Kunst für seine Literatur bedeutet. Zugleich wird gezeigt, was für Beziehungen zwischen Schreiben und Zeichnen in ihm bestanden sind.

Die beiden Berufe (Schreiben und Zeichnen) sind für ihn unentbehrlich und ergänzen einander, um sich einem Gegenstand zu nähern. Hier wird versucht über die Disziplin seiner Kunst nachzudenken, indem ich seine Arbeit in der bildenden Kunst in groben Umrissen darstelle.

1、はじめに

日本では、ギュンター・グラスは小説家として知られているし、あるいは詩も書いていたということを知っている人もいるかもしれない。また彼が政治活動をしていたとは周知のところだろう。他方、彼が版画や絵、彫刻を制作して

いたということは、あまり知られていないのではないか。¹ しかしながら、造形芸術面での活動は、グラスの文学を考えるうえで過小評価すべきではない。彼は美術大学出で生涯、造形芸術に取り組んでいた。グラスは、文学と美術、二足の草鞋を履く人だったのだ。

そればかりか、グラスの場合は書くことより描くことが先だった。子供のころから美術雑誌を眺めるのが好きな少年で、タバコに付いているおまけの名画カードを大人たちからもらい集めていたと、自伝的小説『玉ねぎの皮をむきながら』で回想している。彼は、粗悪な色で複製された絵を通して美の世界をのぞき見る少年だったのだ。成人してからも、小さいころからの芸術家になるという夢を捨て切れず、戦争から帰ってきてから、家族の反対を押し切って美術学校の門を叩いた。1948年からデュッセルドルフ美術学校で、その後ベルリン工芸大学で学んでいる。本格的に詩や小説を書き始めるのは、その後のことだ。こうした経緯は作家グラスの創作を考えるうえで、無視することはできない。

それでは、グラスにとって書くことと描くこと、文学活動と造形芸術活動はどのような関係にあったのだろうか。グラスの描く方の研究は書く方に比べて少ないが、それとの関連から見直すと、作家としてのグラスの本質も照らし出せるのではないか。そこで本論では、こうしたグラスの造形芸術活動のありようを彼の文学活動と関連付けながら明らかにすることを目的に、主としてギュンター・グラス・ハウスにおける造形芸術方面の紹介や研究を踏まえながら、考察してみたい。

¹ とはいえ、1978年にグラス来日の際、渋谷パルコでグラスの版画展が開催され、神奈川県立近代美術館 [別館] で1986年9月20日～12月21日にグラスの版画展が開催されている。その図録が『ギュンター・グラスの版画』である。同館が所蔵するグラスの版画百余点は限定番号6/30で、すべてグラスのサインと彼の自筆タイトルが入っている。『蝸牛の日記から』や『ひらめ』、『テルクテでの出会い』に関連するものが多く、1970年代に制作されたもので、Grass, Günter: Zeichnen und Schreiben. Bd. □. (Darmstadt und Neuwied 1984) において確認できる。この時、美術雑誌『美術手帳』(1987年2月号)でもグラスの特集が組まれている。またグラスがノーベル賞受賞を記念して2000年にも企画展が開催されている。また、ギュンター・グラス・ハウスには来日時にグラスが描いたスケッチとして「1978年の日本旅行のスケッチ」が二枚と高知の日曜市での魚の干物を描いた版画がある。しかし、それでも現在、日本ではグラスの造形芸術面での活動はほとんど注目されていないのである。

2、二つのディシプリン

グラスの造形芸術活動としては、彫刻、テラコッタ、リトグラフ、エッチング、絵、スケッチがある。さらに絵に詩を書き込んだ詩画もある。グラスのイラスト付き詩集としては『風見鶏の長所』（1956年）、『グライストライエック』（1960年）、『ああひらめよ、お前のメルヒェンは悪くなる』（1983年）、『無常について』（2015年）が、スケッチと水彩画を付けた散文として『舌を出す』（1988年）、『死んだ木』（1990年）、『私の一世紀』（1999年）、『かげろう』（2012年）が、版画の連作として『愛を確かめて』（1974年）、『ゾフィーときのご採りにいって』（1975年）、『父の日』（1982年）が、それぞれある。またリュベック市のギュンター・グラス・ハウスには『40年—工房からの報告』（1991年）、『11月の国』（1993年）、『本を読まない人のための見つけもの』（1997年）、『私の一世紀』、『水彩絵の具で』（2001年）、『蟹の横歩き』（2002年）、『50年—工房からの報告』（2004年）について、原稿とそれぞれにグラス自らが付けたスケッチや版画などが所蔵されている。

むろん、グラスに限らず、文章を書かたわら絵筆を握る作家は少なくない。気分転換として、趣味として美術活動をしていた人は多いだろう。ところが、グラスの場合はそれとは趣が異なる。美術大学で専門的な素養を身に付けていたし、小説家になってからも美術制作は欠かさないどころか、文章が書けなくなった時にも美術活動の方は続けていた。グラスの造形芸術へのこだわりは相当強く、むしろ造形芸術の方がグラスの創作のベースにあったとすら言える。グラス当人はどちらが本職かと問いかげられるときには、「二重の職業」を持っていると答えていた。

それでは、彼にとって造形芸術とは何だったのだろうか。作家の余技という域にとどまるものではなかったし、かといって美術家として独立していたわけでもない。二つのディシプリンを別々のものとは見ていなかったようでもある。この点については、二つのディシプリンの相互関係に着目する論は多い² (WW, 23 f.)、絵を描いてきたヘッセとの比較、もっとマルチな活動を展開していたゲーテとの比較もみられる(WW, 24 f.)。グラス自身は1996年のインタビューで、書くことと描くことという「二つのディシプリン」についてこう述べて

² Artinger, Kai und Wißkirchen, Hans: Wortbilder und Wechselspiel. Das Günter Grass-Haus For um fuer Literature und bildende Kunst. Göttingen 2002. 以下、WW と略し、その該当ページを数字で示す。

いる。

「書いている最中になにかが引っかかると、私は別の空間に移動して、ディシプリンを変えるのですが、それでも自分の対象から離れることはないのです。

(中略)総じて私はひっきりなしに技法を変えています。その理由のひとつは、完璧さを避けるためなのです。すんなりいくようになると、私はディシプリンを変えることにしています」³。

グラスはこのように書くことと描くことの、どちらかに固執することがないという関係について述べている。技法を変えることで表現が「完璧」になり落ち着いたりしないようにしているというのだ。二つのディシリンは同等であり、表現において両方が対立するというよりは、独立しつつ多面性を確保する役割を果たしている。むしろ、彼にとっては彫刻が詩のイメージを確かめる「試金石」の役割を果たしていた。それぞれが相補的な関係があると考えられる。つまり、対象やイメージがまずあって、書くこと／描くことという異なる表現があるということだ。したがって、作家の筆休めとして美術をやっていたわけではない。

グラスは三歳から絵を描いていたというように、美術の方面の活動が先だった。そのためその作業工程は文学活動のやり方のモデルになっていた。自伝的小説『玉ねぎの皮をむきながら』では、自分のことを「二重の職業を持つ芸術家」⁴ (BH, 305) と称しているが、デュッセルドルフ美術学校での修行について、こう述べている。

「ゼップ・マーゲス教授のもと、彫刻のしっとりとした表面をできるだけ長く、粗いままに保つことを学んだ。というのも、彼が言うには、あまり早く滑らかなものにしたものは目を欺くからである。『それはただ、完成したように見えるだけだ』というのが彼のいつもの非難の言葉だった。

私は後年、この方法を原稿に書くときにも応用してみた。テキストを繰り返して粗削りにし、稿から稿へ流れるように書き進めるようにしたのである。また、いつも高机で原稿を書いていたが、それは塑像の塊を前に立っているのが習慣になっていたからだ。マーゲスは座ることを許さなかった」 (BH, 323 f.)。

³ Interview von Bernhild Boie mit Günter Grass: Die Disziplin wechseln, beim Gegenstand bleiben (1996). In: Günter Grass: Wort und Bild. Künzelsau (Konkursbuchverlag Claudia Gehrke) 1999, S. 23 f..

⁴ ギュンター・グラス、依岡隆児訳『玉ねぎの皮をむきながら』集英社、2007年。以下、BHと略し、その該当ページを数字で示す。

グラスは師であるマーゲスの彫刻の制作方法から、「表面をできるだけ長く、粗いままに保つことを学んだ」として、それを、原稿を書く時にも応用して「稿から稿へ流れるように」書き進めたという。では、表面的に完成したように見えるだけのものを、「粗いまま」に保ち「流れるように」するとは、どういうことだろうか。これは、一度描いたものを描きなおし、表現を深めていくことであり、書く工程にあてはめれば、そこに重層性をもたらすように、原稿を繰り返し書き直していく作業と対応している。グラスの原稿を見ると実際、幾度も稿をあらためて書いている。たとえば『女ねずみ』の原稿を見ると、絵コンテから始まって、手書き原稿、タイプ原稿を作り、編集者による文字起こしを経て、さらにその推敲を5回、6回と続け、その都度かなりの修正・変更を加えて、どんどん複雑化していくのである。ギュンター・グラス・ハウス所蔵の『女ねずみ』の構想図では、物語が土中の巣穴のように複雑に枝分かれしていることが見てとれる。また書き物机は立ち机を前に立って原稿を書いていたのも、彫刻のやり方だという。このように、グラスにおいては造形芸術のやり方が文学に応用されていたのである。

3、具象性へのこだわり

グラスはインタビューにおいて、自らの「二つのディシプリン」に関して、それが具象性へのこだわりと関連していることを、こう述べている。

「私が一方か他方かの職業に専念するとき、それにはまた水彩画も入るのだが、そういう時には私は現代的な芸術論議の蚊帳の外にいる。私は1950年代初頭の論争、『具象的でない』か『具象的である』かについての、根本的には芸術に敵対的な争いを経験し、当初から具象的である方の陣営にいることを、すなわちそれ自体が持つイメージにおいて人間や動物を捕まえ、人間や動物が私にとって彫刻やスケッチにおいて同等であるようにすることを、決意した」(WW, 150 f.)。

グラスはあっつかこつつかといったジャンル分けに対して、すでに1950年代における具象主義か非具象主義かという議論以来、自らは一貫して対象に忠実であることを決意してきたという。モダンであるかどうかという問いや、芸術のジャンルをめぐる議論や流派の争いには、悩まされることはあったがまったく興味がなく、もっぱら個々のジャンルや手法は「同等である」とみなしていた。

またグラスは美術学校に行く前に、石工の見習いをしていたことが、その後のグラスの美術活動に大きな影響をもたらしてもいた。というのも、彼は美術

理論にもかかわらず、石に向きあう職人的技能とその考え方を身に着けていたからである。このときの体験がグラスをより具象に向かわせることになったのではないだろうか。

また、彼が通った美術学校の環境も彼の具象性へのこだわりに影響を及ぼしていたと考えられる。『玉ねぎの皮をむきながら』には、ベルリン工芸大学でのことが述べられている、

「カール・ハルトゥング [ベルリン工芸大学におけるグラスの指導教員—筆者注] が私のクレヨン画 (パステル) のいくつかを一そこには『都市の上に現れたバッタ』や『甲虫の K』といった詩をもとにしたものがあつたが一次の年次展覧会に出そうと芸術家協会に提出したとき、審査委員会はたしかにそのスケッチの質は認めたが、しかし『あまりにも具象的すぎる』として出品を認めなかった、と数週間経ってから私に申しわけなさそうに報告しなければならなくなった。

それから私はあらゆるドグマ的な偏狭さから距離を置き、あらゆる法王たちに、またのちのち、メディア効果を使って文学界に君臨し、自分の尺度だけで審判を下すある人物に対してもひどい悪口を言うようになった。そして私は、アウトサイダーとしてそのときどきの時代精神に抵抗しなくてはならない危険と仲むつまじくなったのである。結果として、私の芸術作品は流行の移り変わりには常に関わりなく、ただ個展でだけ自己を主張できるようになった。こんなふうに、今日に至るまで私の作品は中心から離れたところにある」(BH, 400)。

このように、当時は自分の具象的な作品が「時代精神」に反していたと、グラスは回想している。別の個所には「ベルリンの芸術論争」で、カール・ホーファー⁵ (1878—1955) の死にちなんで、「近代性」が議論されたことが述べられている。

「ホーファーは傷つけられ、立腹し、当時圧倒的優位を誇っていた非具象の芸術に対して、対象に即した、人間の身体に規定される絵を弁護した。彼らのやり方は『非具象主義の絵 (アール・アンフォルメル) 』と大げさに言いたてられ、最もモダンな『近代性 (ディ・モデルネ) 』として美術カタログでは賞賛されていたのである」(BH, 398)。

このように、具象主義的傾向はグラスにおいては美術大学時代から生涯一貫していたのだが、そればかりか、その具象化傾向は文学の方面でも同じだった。

⁵ 1945年にベルリン高等造形美術学校校長になった人で、単純な形態と色画の対比による表現主義的画風が特徴とされる。

ところが、50年代にグラスが美術学校に行っていたころは、非具象主義が勢力を持っていた。抽象化傾向が現代芸術の代名詞ようになっていたのだ。一方グラスは、美術学校の先生たちの影響もあって、主流ではない具象芸術の側におのずと組みしていた。

ただグラスの場合、これは写実主義というよりは、対象に向き合い対象から受け取るイメージに忠実であろうする姿勢であり、写実に徹することで対象が秘めている影を描きとろうとするものだった。それは現実を凝視することであり、その見えない部分である影をも描き出すのは、造形芸術の方だけではなく、グラス文学の基本的方針でもあったためである。

「作家の素材であるリアリティは分けられない。その投げかける影も省略しない者が作家と言われるに値するのだ」（『疑わしき証人としての作家』1997年）と言う彼は、素材のリアリティが投げかける「影」をも描く人が「作家」なのだと考えてきた。ただ写實的に素材を写しとるのではない。まず理念ありきではなく、グラスが拠り所にするのは素材たる「もの」である。そのリアリティは表現方法が違って同じであり続けていた。

グラスは小説家である前に造形芸術家だったが、小説を執筆しながら詩も戯曲も書き、彫刻や版画も制作していった。『ブリキの太鼓』のオスカルも何度も絵に描き、版画にしながら、小説にするにあたりそのイメージを確かめていた。また「柱頭苦行者」という詩でまず試され、詩「ブリキの音楽」でさらに、この小説のモチーフが繰り返されている。多岐にわたる活動はとりとめもない活動のように見えるが、これらの表現活動は彼においては「もの」のリアリティに向かい合うという点で自ずと関連しあっていた。そしてこのリアリティの光だけでなく、それが投げかける影にも目を凝らし表現を与えることにこだわっている。その意味では、グラスの場合は美術も文学も単なる写実主義ではないのである。

4、相互作用（Wechselspiel）

グラスは自らの「書くこと／描くこと」の関係を、Wechselspiel だと、「私は書く人間なのか、描く人間なのか？」というエッセイで、以下のように述べている。

「描くことが思いつくといつも、書いているうちにいろいろなバリエーションで描くことになる。二つの原理は雌雄同体のように互いを豊かにするのだ。描くことと書くことの対立はイメージを形にしようとするときには解消されている。それは言葉に置き換えられると、絵画的になり、描いている時には言葉

によってとらえられるようになるのである。文字と描線は同様にグラフィックであるというだけでなく、具象的であるという理由からも、描くことと書くことは相互に影響しあう関係にある」⁶。

イメージの造形においては書くことも描くことも同等であり、両者は「雌雄同体的に」相互関連しあっていて、お互い排除しあうことはなく、「相互に影響しあう」関係にあるという。それゆえ彼の場合には、実践するときには書くことと描くことが混ざってしまい、既存の芸術ジャンルを超えてしまうこともあると考えられる。創作はトルソーから始まる。それと根気強く向かい合い、修正に修正を重ねながら、イメージにしていく。このやり方を、文学創作においても応用していったのである。対象にこだわることは、グラスの文学、特に詩を作るときにもあてはまるからである。

エッチングで描かれる題材は鳥やカタツムリ、死んだ魚、自分自身などであるが、細密に描かれている。単なる静物画ではなく、リアルな中にある種の物語性を感じさせる。カタツムリが街道を旅していたり、ウナギが体内から突き出ていたりしていて、描き方はリアルである一方で、素材の組み合わせ方や構図の取り方によって、非現実的なものも感じさせる。描く対象は物語のモチーフや象徴であるものが多く、それ自体がもともと物語性を持っている。だが描くときにはそれを静止させている。そうした元々の文脈からいったん切り離して、動きを一瞬に凝縮させて、イメージを再生させているのである。⁷

むしろ、こうしたイメージから小説のイメージを読みとることはできる。だが小説のイメージが先で、版画はそれをなぞっていただけでも言えない。むしろ、イメージの成立にあたって、二つのディシプリンが相互作用(Wechselspiel)を演じていたというべきだろう。異なる表現の仕方はそれぞれコラボレートしながら、多面的にひとつのイメージに迫ろうとしている。このことは、グラスの映画と原作とのかかわりについてもあてはまる。⁸ 文学であれ美術であり、なんども稿を改めていくというやり方を選ぶということは、一つの作品の中だ

⁶ Günter Grass: Bin ich nun Zeichner oder Schreiber? 1979. In: Günter Grass Werkausgabe in zmehn Bänden (Hrsg. Volker Neuhaus) Bd.9 (Essays Reden Briefe Kommentare) . Darmstadt und Neuwied 1987, S. 789.

⁷ Joch, Peter: Zaubern auf weissem Papier. Das graphische Werk von Günter Grass. Deutungen und Kommentare. Göttingen 2000.

⁸ 参考、依岡隆児「『ブリキの太鼓』の映画化をめぐる一 文学と映画のコラボレーション」『RHODUS』 Vol.18、2002年。

けで起こることではなくて、その後で作られる作品との間においても応用されている。グラスの場合、同じ題材をその後の作品においてまた取り上げていくのは、それぞれのイメージが作品に終着点を見出すというよりは、その都度また別の作品として更新していくことなのである。

その意味で、『ひらめ』でグリム兄弟に「漁師とその妻」の昔話を伝えた老婆の言葉にあるような、「その都度別様に語られる」という語り直しこそがメルヒェンであるという考え方は、彼自身の創作活動全体にも当てはまる原理である。これは、よく批判されるように、物語の省エネとか、作者のイメージネーションの枯渇を証拠立てるものだということではなく、イメージ自体が自足せず旺盛なエネルギーで別様の表現形態を求めていると考えるべきだろう。グラスにおいては、文学と造形芸術はセットで見るとすべきであるのみならず、グラスの全作品が有機的に関連づけられて一つの作品群を成立させているのである。

だが一方で、こうした相互作用的な創作活動のあり方には問題点もある。グラスは小説や詩に自作の版画を付けている。挿絵やタイトル画が小説のイメージを決めてしまうということはなかっただろうか。文学と造形芸術がセットとしてみられるべきだとすれば、文学テキストだけの受容はありえなくなる。それぞれのディシプリンを尊重しながら、なおそれぞれが関連するという関係とは、どういうものなのだろうか。

グラスはすでに 60 年代から小説のカバー絵を手がけてきたばかりか、『風見鶏の長所』など詩集の絵も自ら作ってきた。またインゲボルグ・バッハマンの詩集にもカバー画を提供している。『はてしなき荒野』にも絵コンテがある。自作の版画を本の装丁にしているということは、装丁画も含めて作品を享受することを読者に求めていたともいえる。文字情報だけから読者がイメージを膨らませることに対して、作者自身のイメージをあらかじめ提示してから読者に文字を読むようにさせるためであろう。これは、文学テキストを独立したものとして扱わないという点では、「モダン」とはいえない。一般的に挿絵は、読者の自由な想像力を展開させるという理由で、現代においては敬遠される傾向にあったのではないだろうか。

だが他方で、文学と美術を合わせてひとつなのだとすれば、挿絵・タイトル画はテキストを補助するものというよりは、それら双方とも不十分であるがゆえに、第三の表現が目指されているともいえるのではないか。ペーター・ヨッホはこう述べている、

「絵と作品は単純には翻訳されないというのは、確かに造形芸術、そしてまた美術史の魅力的な側面である。ギュンター・グラスの場合、これらの表現形

式は特別な緊張関係にある。(中略)この相互作用にも関わらず、二つの芸術形式はその都度、それぞれの規則に縛られているだけで、互いに翻訳することもできない。ものを固定し、固定された世界を示すスケッチやエッチング、リトグラフは完全に独自の思考を、すなわち描く言葉を作り上げる。これらは文字通り『もう一つ別の紙の上にある(=別問題である)』のだ⁹。

ヨッホによれば、グラスの描いた絵は描かれたものの単なる再現とか図解ではなくて、独立してそれ自体が自己主張しており、緊張関係を保っていくという。挿絵が書かれた内容をただわかりやすくするというものではなく、書くことと描くことが対等の立場で、それぞれが独自の法則のもと表現しようとするもの、すなわち「描く言葉」を指し示そうとしているのである。その意味で、書かれたものがオリジナルなのではないのだ。それぞれはその都度一つの見方に光をあてるだけで、表現自体は閉じたシステムではなく、開放されているのである。この点については、ヴェルトハイマーは「絵とことばの創造的対話」であると解釈し¹⁰、グラス自身も二つのディシプリンは互いに邪魔だてするよう、完璧さを避けているのだと述べている。¹¹

ちなみに、こうした発想は東洋・日本の詩画集のような表現に近い。自らも俳句的な短詩を好み、それに挿絵を付けたり、絵自体に文字を書き込んだりしている。『本を読まない人への贈り物』における俳句風の詩を試みた詩画や、『私の一世紀』のアクリル画に文字を書き込んだものなどに、現代の簡易化に向かう本のあり方自体へのアナログな反論を見てとることもできる。挿絵もなく必要最低限の装丁もない本のあり方に対して、実作者の側から異議申し立てしているともいえる。文字表現だけで完結しえない表現のあり方が、現代の効率化された印刷出版では切り捨てられていくのであるが、そうした彼の作品からはこのような風潮への実作者からのささやかな抵抗も見てとれるのではないだろうか。

おわりに

以上、作家ギュンター・グラスの造形芸術の面での活動を、その文学活動と関連づけながら考察してみた。グラスの場合、版画・スケッチや彫刻による表現は、素材である「もの」に向かい合い、そこから出てくるリアリティを受け

⁹ Joch: Zaubern auf weissem Papier, a.a.O., S. 1.

¹⁰ Vorwort (Jürgen Wertheimer): Günter Grass: Wort und Bild, a. a. O., S.7.

¹¹ Ebd. S. 10.

とめることから始まる。そして、その表現にあたっては文学であれ、造形芸術であれ、ジャンルを超えて、固定化せず流れるように保ち、イメージを深めつつ多面的に展開してきたことを明らかにした。こうしたジャンルを超えた表現活動は、おのおののジャンルで完結しないばかりか、彼の作品群においても関連し合っ、ひとつのリアリティをめぐって作品ごとに表現し直していくという構造を有しているのである。

ちなみに、こうした文学活動が他の活動と連動し、密接に関連しあって展開される点については、グラスも関わったベルリン文学コロキウム¹²の映画・演劇をまたぎ、多言語的に展開された活動などが背景にあったことも推測される。そこで今後の課題としては、こうした現代の文学界の閉塞状況に対する新しい多面的な文学活動の試みを通して、グラスの「二つのディシプリン」についての考察を深めていく必要があると考えている。

参考文献

- 『ギュンター・グラスの版画』神奈川県立近代美術館、1978年
ギュンター・グラス『ギュンター・グラスの40年—仕事場からの報告』、法政大学出版局、高本研一ほか訳、1996年（1991年）
「特集 ギュンター・グラスの版画」『美術手帳』2月号、1987年
依岡隆児『ギュンター・グラス～「渦中」の文学者』集英社、2013年
依岡隆児『四国グローバル～日本とドイツの文化交流から』リーブル出版、2015年

Artinger, Kai und Wißkirchen, Hans: Wortbilder und Wechselspiel. Das Günter Grass-Haus Forum für Literature und bildende Kunst. Göttingen 2002. (WW)

¹² Literarisches Colloquium Berlin [LCB]. 1963年に、ヴァルター・ヘレラーが創設、ザントヴェルダール5番地（ヴァンゼー湖畔）の建物を拠点にした。47年グループとも密接に関わり、62年と65年の会合はザントヴェルダールで開催した。文学サポート機関、作家たちの出会いや実験の場、奨学金やワークショップ、文学賞などを提供、映画関係者や演劇人、出版社、エージェント、批評家、翻訳者、一般の読者などを結ぶ場として機能した（参考、松永美穂「ベルリン文学コロキウム—現代文学の交差点」『ワセダ・ブレッター』第12号 2005年）。グラスはヘレラーと親しく、この活動に積極的に関わっていた。

Artinger, Kai (Hrsg.): Diesseits und Jenseits von Arkadien. Goethe und Grass als Landschaftszeichner, Göttingen 2004.

Artinger, Kai (Hrsg.): Hubertus Giebe. Grafiken zu dem Roman "Die Blechtrommel" von Günter Grass, Lübeck und Dresden 2005.

Das Günter Grass-Haus: Wortbilder und Wechselspiele. Göttingen 2002.

Der Ute und Günter Grass Stiftung (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit dem Günter Grass-Haus: Genau hinsehen dinglich bleiben. Günter Grass und die bildende Kunst. Ein Annäherungsversuch für Jugendliche, Lübeck 2014

Grass, Günter: Bin ich nun Zeichner oder Schreiber? 1979. In: Günter Grass Werkausgabe in zmehn Bänden (Hrsg. Volker Neuhaus) Bd.9 (Essays Reden Briefe Kommentare) . Darmstadt und Neuwied 1987.

Grass, Günter: Zeichnen und Schreiben. Bd. I . Darmstadt und Neuwied 1982.

Grass, Günter: Zeichnen und Schreiben. Bd. II . Darmstadt und Neuwied 1984.

Grass, Günter: Zunge zeigen. Darmstadt und Neuwied 1988.

Grass, Günter: Totes Holz. Darmstadt und Neuwied 1990

Grass, Günter: Vier Jahrhundert. Ein Werkstattbericht. Göttingen 1991

Grass, Günter: Meine grüne Wiese. Geschichten und Zeichnungen. Hamburg und Zürich 1992.

Grass, Günter: Novenberland. Göttingen 1993.

Grass, Günter: Fundsachen für Nichtleser. Göttingen 1997.

Grass, Günter: Wort und Bild. Künzelsau 1999.

Grass, Günter: Fünfjahrzente. Göttingen 2001.

Hille-Sandvoß, A. : Günter Grass. Das graphische Werk. Göttingen 1986.

Joch, Peter: Zaubern auf weissem Papier. Das graphische Werk von Günter Grass. Deutungen und Kommentare. Göttingen 2000.

Wiech, Stefanie und Wißkirchen, Hans (Hrsg.): Günter Grass. Schriftsteller und Bildkünstler. Lübeck (Günter Grass-Haus) 2007.

ギュンター・グラス・ハウスのHP <https://grass-haus.de/de/Sammlungen>