

Larkin
Nachwelt

(Stand Frühjahr 2018)

Philip Larkin

Nachwelt

Die besten Gedichte –
ausgewählt, übersetzt und kommentiert
von
Ulrich Horstmann

Zweisprachige Ausgabe

Für Helene

Ich danke Frau Dr. Ingmarie Flimm und Frau Christine Buddensiek für die kompetente Manuskripterstellung sowie Rev Stan Stonedale für das punktgenaue Soufflieren.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	9
II. Gedichte	25
Street Lamps	26
Straßenlaternen	27
Schoolmaster	28
Schulmeister	29
Femmes Damnées	30
Femmes Damnées	31
‘The bottle is drunk out by one’	32
‘Um ein Uhr ist die Flasche ausgetrunken‘	33
‘I see a girl dragged by the wrists‘	34
‘Es zerrt sie an den Handgelenken‘	35
Nursery Tale	38
Ammenmärchen	39
Wedding-Wind	40
Hochzeitswind	41
‘Waiting for breakfast, while she brushed her hair’	42
‘Aufs Frühstück aus – sie bürstet sich das Haar –‘	43
‘An April Sunday brings the Snow’	44
‘An einem Sonntag im April fällt Schnee‘	45
To Failure	46
An das Scheitern	47
At Grass	48
Auf der Koppel	49
Compline	50
Komplet	51
Deceptions	52
Täuschungen	53
Coming	54
Im Kommen	55
Fiction and the Reading Public	56
Literatur und Leserschaft	57

How to Sleep	58
Schlafanleitung	59
If, My Darling	60
Wenn, mein Liebling	61
Wants	62
Bedürfnisse	63
No Road	64
Keine Straße	65
Absences	66
Abwesenheiten	67
Next, Please	68
Der nächste bitte	69
Best society	70
Beste Gesellschaft	71
‘The local snivels through the fields’	72
„Der Bummelzug schnieft durch die Felder“	73
Mother, Summer, I	74
Mutter, Sommer, ich	75
Lines on a Young Lady’s Photograph Album	76
Auf das Photoalbum einer jungen Dame	77
Autobiography at an Air-Station	80
Autobiographie im Flughafen	81
Poetry of Departures	82
Poesie des Auf-und-davon	83
Midwinter Waking	84
Aus dem Winterschlaf	85
Success Story	86
Erfolgsgeschichte	87
Toads	88
Kröten	89
Skin	92
Haut	93
Church Going	94
Kirchgang	95
Mr Bleaney	98
Mr Bleaney	99

Pigeons	100
Tauben	101
An Arundel Tomb	102
Ein Arundel-Grab	103
The Whitsun Weddings	106
Die Pfingsthochzeiten	107
As Bad as a Mile	112
Um Meilen daneben	113
MCMXIV	114
MCMXIV	115
A Study of Reading Habits	116
Untersuchung der Lesegeohnheiten	117
Ambulances	118
Krankswagen	119
Here	120
Hier	121
Wild Oats	122
Stechender Hafer	123
Toads Revisited	124
Kröten-Wiedersehen	125
Sunny Prestatyn	128
Sonniges Prestatyn	129
The Dance	130
Der Tanz	131
Ape Experiment Room	138
Affenlabor	139
High Windows	140
Hohe Fenster	141
Sympathy in White Major	142
Sympathie in Weiß-Dur	143
Sad Steps	144
Traurigen Schritts	145
Posterity	146
Nachwelt	147
The Explosion	148
Die Explosion	149

The Card-Players	150
Die Kartenschläger	151
This Be the Verse	152
Einen Vers drauf	153
Vers de Société	154
Vers de Société	155
The Building	158
Das Gebäude	159
The View	162
Der Ausblick	163
Money	164
Geld	165
‘Morning at last: there in the snow’	166
„Und endlich Morgen: dort der Schnee“	167
Aubade	168
Aubade	169
The Winter Palace	172
Der Winterpalast	173
Party Politics	174
Gesellschaftspolitik	175
III. Kommentare	176
IV. Auswahlbibliographie	212

I. Einleitung

Als man den schon arrivierten Philip Larkin (1922-1985) einmal bat, sich selbst zu beschreiben, erledigte er das mit den Worten „a balding salmon“ (zit. nach Phillips 1989: 33). Diese treffsichere Karikatur als ‚glatziler Lachs‘ verdeutlicht nicht nur das gerüttelt Maß an Humor und Selbstironie, über das der angebliche Monomane der Trostlosigkeit verfügte, sondern verrät dem, der mitarbeitet und das Bild weiterdenkt, auch einen, wenn nicht den entscheidenden Persönlichkeitszug. Lachse sind schließlich die Beharrlichkeit selbst, wenn sie die Flüsse hinaufwandern, und weder durch natürliche noch künstliche Hindernisse, weder durch Niedrigwasser noch Stromschnellen und Wasserfälle aufzuhalten. Nicht anders ist auch die künstlerische Biographie von Philip Larkin ein Aufstieg gegen den Strom, durch fast trockengefallene Flußbetten und in hohem Bogen über die Wehre des Modernismus, Akademismus und Elitarismus hinweg.

Beginnen wir mit dem Wassermangel, mit dem Verschwimmen, gegen das selbst ‚große Fische‘ nicht gefeit sind. Der Lyriker Larkin bewegt sich mit anderen Worten zunächst zwischen den falschen Ufern, bis er Ende der 40er Jahre unübersehbar auf dem Trockenen zappelt. Wie sein Freund Kingsley Amis will er Romane schreiben, hat mit *Jill* (1946) und *A Girl in Winter* (1947) bald auch Achtungserfolge vorzuweisen; das dritte Projekt aber bleibt Stückwerk und muß nach qualvollen Überarbeitungsversuchen aufgegeben werden. Noch jahrelang betrachtet sich Larkin daraufhin als Romancier manqué, als gescheiterten Erzähler, für den das Gedichteschreiben nur als zweitbeste Lösung in Frage kommt, bis sich schließlich die Einsicht durchsetzt, daß die Kapitulation ein gut getarnter Glücksfall war: „I didn’t choose poetry: poetry chose me“ (RW: 62).

Wer sich so ‚erwählt‘ sieht, muß auch damit rechnen, wieder fallengelassen zu werden. Und tatsächlich ist es Larkin nicht erspart geblieben, 1983 auch das komplementäre Eingeständnis zu Protokoll zu geben: „Poetry gave me up six years ago, and I have no expectation of being revisited“ (SL: 696). Aber zwischen den beiden Eckdaten liegen drei produktive Jahrzehnte und – die Juvenalia hinzugezählt – immerhin 240 Gedichte. Das ist wenig, verglichen mit dem Lebenswerk der Larkin-Vorbilder William Butler Yeats und Thomas Hardy oder dem Oeuvre des argwöhnisch beäugten Zeitgenossen und Konkurrenten Ted Hughes. Im Durchschnitt nur 8 Texte pro Jahr, wie uns die schlichte Arithmetik Philip Gardners (1985: 196f.) wissen läßt. Denn auch in dem richtigen Wasserlauf wechselten die Wasserstände und verlangten Larkin in Untiefen nicht weniger als in der kräftigen Gegenströmung des Zeitgeistes sein Äußerstes ab, wenn er vom Fleck kommen wollte. Nur sprach er nicht gern von den Schwierigkeiten und Blessuren, von den Phasen, wo ein Rinnsal genügen mußte und er über Wochen und Monate kaum noch in seinem literarischen Element war. Am liebsten

wäre er im Hinblick auf diese Plackerei ganz stumm geblieben wie ein Fisch oder hätte sich in den Lakonismus des Kurzesays „Writing Poems“ (1964) zurückgezogen, wo es einleitend heißt: „Once I have said that the poems were written in or near Hull, Yorkshire, with a succession of Royal Sovereign 2B pencils [...] there seems little to add“ (RW: 83). Aber weiter befragt und um Auskunft über seine Arbeitsweise gebeten, rückte er schließlich doch mit der – halben – Wahrheit heraus.

Nein, es war keine Traumexistenz, nicht das „wonderful 500-words-a-day on-the-Riviera life that beckons us all like an *ignis fatuus*“ (SL: 334), was er führte. Eher das Gegenteil. Larkin hatte einen Brotberuf wie vor ihm William Carlos Williams, Wallace Stevens oder Gottfried Benn, und da er ihn keineswegs mit links erledigte, sondern seine Position als Direktor der rasch expandierenden Universitätsbibliothek in Hull kompetent und erfolgreich ausfüllte, blieben ihm für das Gedichteschreiben nur die Abendstunden nach dem Dienst. „When I did write [poems]“, erklärt er 1982 in einem Interview des *Paris Review*,

it was in the evenings, after work, after washing up (I'm sorry you would call this 'doing the dishes'). It was a routine like any other. And really it worked very well. I don't think you can write a poem for more than two hours. After that you are going round in circles. (RW: 58)

Dieses Zitat gibt zugleich Einblick – übrigens mit der Selbstkorrektur auch in die hochgradige sprachliche Sensibilität Larkins – und wiegelt ab, macht aus der Not des Sich-nicht-länger-konzentrieren-Könnens die Tugend des Rechtzeitig-aufhören-Dürfens:

Librarianship suits me [...]. And I've always thought that a regular job was no bad thing for a poet. Indeed, Dylan Thomas himself – not that he was noted for regular jobs – said this: you can't write more than two hours a day and after that what do you do? Probably get into trouble. (RW: 51)

Erst sehr spät und als er schon ‚ausgeschrieben‘ war, hat sich Larkin das Ausmalen anderer Lebensumstände und größerer künstlerischer Freiräume erlaubt und diese Konstellation nicht mehr von vornherein als unpassend und „troublesome“ weggeschoben: „Sometimes I think, everything I've written has been done after a day's work, in the evening: what would it have been like if I'd written it in the morning, after a night's sleep? Was I wrong?“ (RW: 62). Bis zu einem unmerklichen Kopfnicken verstieg er sich aber selbst jetzt nicht. Ein achselzuckendes „Everyone envies everyone else“ ist die äußerste Konzession an die Einsicht, daß die Rahmenbedingungen seines Schaffens nur deshalb ganz unverrückbar waren, weil er selbst nicht daran rührte.

Wer Sätze wie „First and foremost, writing poems should be a pleasure“ (RW: 68) ohne Hintergrundwissen liest, muß daraus schließen, Larkin habe mühelos

und leicht gearbeitet und um so weniger Grund, sich zu beschweren. Zwei Stunden Vergnügen und Erfolgserlebnisse am Tag sind schließlich weit mehr, als den meisten Zeitgenossen zuteil wird, und nur Unersättlichkeit gerät darüber ins Lamentieren. De facto aber sahen die Dinge anders aus, weil Larkin über das Glücksgefühl des Virtuosen redet, über ein Gelingen am Ende, das mit unermüdlichem Üben, mit zahlreichen Frustrationen teuer erkaufte ist. Nur dem Larkin der Oxforder Zeit und dem vielversprechenden Jungromancier flossen die Sätze aus der Feder. Die großen Gedichte dagegen sind beinahe alle erkämpft.

Wir können dieses agonale Schreiben, das am Anfang des Schaffensprozesses vielleicht gerade über die ‚richtige‘ Anfangszeile eines späteren Zwei-, Dreiseitentextes verfügt, immer noch im Detail nachverfolgen, weil der bibliothekarische ‚Konservatismus‘ Larkins die insgesamt sieben ‚workbooks‘ oder Arbeitskladden, die die Entstehungsgeschichten seiner Gedichte dokumentieren, für die Nachwelt bewahrt hat. Und wer sich heute im Archives Reading Room der Universität Hull über die Aufzeichnungen beugt oder auch nur die exemplarischen Transkriptionen in A.T. Tolleys *Larkin at Work* studiert hat, dem wird angesichts der acht-, zehn-, zwölfmaligen Anläufe, die die ‚renitentesten‘ Texte erfordern, angesichts des unermüdlichen Neuansetzens oder Wiederaufgreifens und über den Bleistiftspuren eines marathonösen Durchhaltewillens nicht von ungefähr wieder der von seinem genetischen Programm getriebene Lachs in den Sinn kommen, den nur das biologische Aus davon abhalten kann, seinen Bestimmungsort zu erreichen.

Gab es diesen ultimativen Zielpunkt aber überhaupt in Larkins Dichterexistenz, sei es in der altbackenen Form des Ruhms, sei es in dem heruntergekühlten Wunschbild nachhaltigen Trendsettertums, oder lebte er in den und für die Etappen eines abgeschlossenen literarischen Textes, eines fertiggestellten Gedichtbandes? Erfreulicherweise ist der Autor in dieser Hinsicht auskunftsfreudiger als bei ‚Werkstattgesprächen‘ und beantwortet die Frage, wohin die beschwerliche Reise denn nun letztlich gehen soll, mit einem kurzen und knappen ‚Zum Leser‘. Larkin will also, und das verdient mit dem gebotenen Nachdruck festgehalten zu werden, nicht primär auf den Parnass oder in die Literaturgeschichte, sondern zu einem sich seit zwei, drei Generationen rapide verflüchtigenden Publikum; oder anders gesagt, hinter seinem Oeuvre steht der Anspruch, das zu konsolidieren, was brüchig geworden ist bzw. ganz verlorenzugehen droht, „the essential nexus between the writer and the [common] reader“ (RW: 56).

Über die Strategien zur Umsetzung dieses Projekts, d.h. aber auch über die Hindernisse, die den direkten Zugang zu den Köpfen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwehren, wird noch ausführlicher zu reden sein. Mehr wiegt an dieser Stelle die Sachinformation, daß Larkin seine Absichtserklärung in ganz beispielloser Weise in die Tat umgesetzt hat und deshalb schon zu Lebzeiten,

wie der Kritiker John Osborne formuliert, als Ausnahmeerscheinung galt: „a lingering representative of that endangered species – the major poet beloved by a general public“ (Osborne 1987: 183). Gerade drei Gedichtbände hatte die ‚Anomalie‘ benötigt, um sich diesen Rang zu erschreiben. *The Less Deceived* erschien 1955 im Kleinverlag der Marvell Press; *The Whitsun Weddings* kam 1964 schon bei Faber and Faber heraus, und abermals ein Jahrzehnt später, also im Frühsommer 1974, brachte das renommierte Verlagshaus die Startauflage von *High Windows* in nur drei Wochen an die Leser. Die zehntausend Exemplare der posthum erschienenen *Collected Poems* waren sogar schon am Erscheinungstag vergriffen (vgl. Phillips 1989: 33).

Wie erklärt sich diese Breitenwirkung und Popularität, die ja keine ‚billige‘ war und vom britischen Kulturestablishment u.a. mit sieben Ehrendoktoraten, der Queen’s Gold Medal for Poetry (1965) sowie den prestigeträchtigen Ernennungen zum CBE (Commander of the Order of the British Empire, 1975), C.Lit. (Companion of Literature, 1978) und CH (Companion of Honour, 1985) sanktioniert wurde – Ehrungen allesamt, die den Briefkopf des Bibliotheksdirektors Larkin im Laufe der Jahre ins Hydrozephalo anschwellen ließen? Eine erste Teilantwort ergibt sich aus der Beobachtung, daß Larkin die Staumauer des ‚high modernism‘, diese mächtige Barriere eines supranationalen ästhetischen Konsortiums gegen das angeblich Abgestandene, Überholte, hoffnungslos Verflossene respektlos überspringt und sich um die nach oben immer schmäler zulaufenden poetologischen Fischtreppen der Avantgarde nicht schert.

Trotz der zahlreichen und beredten Versuche der Sekundärliteratur, in Larkins Werk symbolistische und modernistische Verfahren nachzuweisen und ihn so bei aller rhetorischen Devianz doch noch einzugemeinden – eine Umarmungstaktik, die ihren bisherigen Höhepunkt in Peter MacDonald Smiths Aufsatz „The Postmodernist Larkin“ (1989) gefunden hat –, läßt sich doch an dem polemischen Antimodernismus dieses Autors nicht rütteln. „Larkin’s pet hates were T. S. Eliot, the Modernists and the teaching of poetry at universities“, hält Paul Moeyes (1994: 95) fest und liest seine Essaysammlung *Required Writing* schlüssig als „one-man assault on Modernism“ (ebd.: 98). Dieser Angriff wird an mehreren Fronten zugleich eröffnet, wobei sich die Hauptstoßrichtungen schnell abzeichnen, zieht Larkin doch unermüdlich gegen Substanzverlust und Überkomplexität, Vertheoretisierung und Traditionsbruch zu Felde.

„This is my essential criticism of modernism, whether perpetrated by Parker, Pound or Picasso“, heißt es im ‚Plattentagebuch‘ *All What Jazz* (1970) zur ersten Facette seines Feindbildes,

[that] it helps us neither to enjoy nor endure. It will divert as long as we are prepared to be mystified or outraged, but maintains its hold only by being more mystifying and more outrageous: it has no lasting power. (Larkin 1970: 17)

Die Moderne liefert mit anderen Worten eine auf Reizmaximierung setzende ob- skurantistische Surrogatkunst, die den Leser wie eine Droge betrügt. Folglich haben die überkommenen Maßstäbe keineswegs ausgedient und sind vorschnell beiseite geschoben worden. Wer behauptet, Klarheit, Prägnanz und Authentizität hätten in der zeitgenössischen Lyrik abgewirtschaftet, erweist ihr nach Larkin einen Bärendienst: „Poetry is memorable speech. I write when I feel strongly, and want to tell people ... I have no enthusiasm for obscurity“ (Chambers 1986: 58). Er hält sich in seiner literarischen Praxis folglich an den zum Anti-Eliot auf- gebauten Mitstreiter und Freund John Betjeman, der die verhängnisvolle Be- hauptung des *Waste Land*-Verfassers: „Poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*“ durch die poetische Tat widerlegt habe und sich wie Kipling und Housman ohne aufwendigen akademischen Vermittlungs- und Aus- legungsapparat mit seiner Leserschaft ins Einvernehmen zu setzen wußte.

An dieser Stelle verschränkt sich die unterstellte Uneigentlichkeit der Moderne mit der ihr vorgehaltenen Theorielastigkeit, und ein Ausfall gegen Troß und Hilfstruppen wird vorexerziert. Ausgehend von seinem ‚gesunden‘ Desinteresse an den gewaltigen interpretatorischen Überbauten, die die Kunst des 20. Jahr- hunderts in der Tat in nahezu allen ihren Bereichen hervorgetrieben hat – „I have really very little interest in poetry in the abstract“ (SL: 470) –, versucht Larkin den Autonomieanspruch des Gedichts und seines Verfassers zugleich un- überhörbar anzumelden und vorzuleben. Nicht möglichst enge Einbindung des Autors in tonangebende Auslegungskartelle und die intertextuelle Vernetzung seiner Produkte sind ihm Ausweis des Ausgezeichneten, sondern ihr genaues Gegenteil, die Fähigkeit zur Distanz und ‚splendid isolation‘. „I very much feel the need to be on the periphery of things“ (RW: 55), gesteht er dem *Observer*- Interviewer sechs Jahre vor seinem Tod, und es paßt ins Bild, daß auch bei der intensiven Beschäftigung mit den Kollegen, der vom Modernismus institutiona- lisierten permanenten Debatte, lässig abgewinkt wird: „I read almost no poetry“ (ebd.: 53). Kunst braucht für Larkin nicht theoretische, exegetische, homileti- sche Vormünder und Vereinnahmer, auch wenn ihre Aktionen noch so gut ge- meint sind; sie entsteht aus zugemuteter Autarkie:

As a guiding principle I believe that every poem must be its own sole freshly cre- ated universe, and therefore have no belief in [...] a common myth-kitty or casual allusions in poems to other poems or poets, which last I find unpleasantly like the talk of literary understrappers letting you see they know the right people. A poet’s guide is his own judgement. (RW: 79)

Selbst wenn der Autor gleichsam von selbst in ein Umfeld von Gleichgesinnten gerät, und biographisch geschieht Larkin das in den 50er Jahren mit „Move- ment“-Vertretern wie Robert Conquest, D.J. Enright, Thom Gunn, John Wain u.a., behält diese Maxime ihre Gültigkeit. Zu einer Schule gehören impliziert

Fremdbestimmung, und daher legt Larkin geradezu reflexhaft in einem Brief vom 2. April 1958 Widerspruch ein: „[I] deny any but the slenderest connection with the Movement“ (RW: 285).

Natürlich kommt in aestheticis auch der stolzeste Einzelgänger nicht ohne Rückendeckung und Allianzen aus. Aber es sind in der Regel historische Figuren, auf die sich Larkin beruft. Ein Blick in seine Handbibliothek, den er uns in einer Anwandlung von Großherzigkeit gestattet, ist in dieser Beziehung äußerst aufschlußreich:

I have reference books on the right, and twelve poets on the left: Hardy, Wordsworth, Christina Rossetti, Hopkins, Sassoon, Edward Thomas, Barnes, Praed, Betjeman, Whitman, Frost and Owen. True, I reach to the right more often than to the left, but the twelve are there as exemplars. (RW: 86)

Exemplarisch sind die in Reichweite plazierten Dichter in der Tat: für einen dezidiert anti-modernistischen – Modernisten würden sagen ‚rückwärtsgewandten‘ – Geschmack. Larkin allerdings hielt sich keineswegs für zurückgeblieben. Für ihn repräsentieren die Namen mit Ausnahme von Whitman und Frost, die ja auch für die Gralshüter des ‚high modernism‘ Stolpersteine geblieben sind, die echte, die autochthone britische Tradition. Sie war durch einen literaturgeschichtlichen Unglücksfall katastrophalen Ausmaßes verschüttet worden und mußte wieder freigelegt werden, eine Aufgabe, der sich Larkin mit der Edition des *Oxford Book of Twentieth-Century English Verse* unterzog.

Die Anthologie löste bei Erscheinen durchweg positive Reaktionen aus, was sich allerdings in den darauffolgenden Jahren änderte. Ein Statement wie das Donald Halls:

Larkin's *Oxford Book* [...] was a monument to modesty and amateurism: Sir John Squire and yards of doggerel. Doubtless this is the *worst* anthology of modern poetry, with the possible exception of Yeats's (Hall 1989: 166)

läßt den Grund ahnen. Larkin betrieb in seiner Auswahl massiv anti-modernistische Kanonrevision, was u.a. durch die Akzentuierung der Georgian Poetry, also der vom Modernismus epigonalisierten Dichtung des Jahrhundertbeginns, und die an Majestätsbeleidigung grenzende Nichtberücksichtigung von Ezra Pound zum Ausdruck kam. Das Recht dazu leitete er aus der Durchsetzungsgeschichte des neuen Paradigmas ab, die für Larkin keine des gleichsam ritterlichen Wettstreits, sondern die einer kruden ‚Materialschlacht‘ gewesen ist, „the literary equivalent of the Somme, killing off [...] a secure and settled native continuity“ (Morrison 1980: 204). Die Konfrontation endete mit der Okkupation des Terrains durch einen Kunst- und Kulturbegriff, der als Allianz der Ismen ‚von außen‘ kam und sein Selbstwertgefühl auch weiterhin aus Disruption, Fragmentierung und Experiment bezog. Das Publikum allerdings verweigerte den Innovato-

ren die Gefolgschaft, leistete passiven Widerstand oder setzte sich ganz ab. Die Konsolidierung der Moderne konnte deshalb nur noch als Minoritätenkultur erfolgen, die die Symptomatik schwindsüchtiger Scheinvitalität ausbildete, oder in Philip Larkins eigenem Resümee:

It is as obvious as it is strenuously denied that in this century English poetry went off on a loop-line that took it away from the general reader. Several factors cause it. One was the aberration of modernism, that blighted all the arts. One was the emergence of English literature as an academic subject, and the consequent demand for a kind of poetry that needed elucidation. One, I am afraid, was the culture-mongering activities of the Americans Eliot and Pound. (RW: 216f.)

Hier werden wir en passant der ‚Hauptverantwortlichen‘ für das Veröden einer kontinuierlich bewußten und leserfreundlichen Produktivität ansichtig, wobei Larkins nostalgisches Aufladen der vormodernen englischen Literaturgeschichte nicht von ungefähr an die Unschuldswelt seines Gedichts „MCMXIV“ erinnert. Gleichzeitig rückt aber schon das nächste Wehr in den Blick, das die Zielstrebigkeit und Schnellkraft des „balding salmon“ auf die Probe stellt. Im Gegensatz zu der oft behelfsmäßig und mit mehr Enthusiasmus als architektonischem Sachverstand aufgestellten Staumauer der Modernisten verdankt es seine Existenz solider akademischer Professionalität und ist womöglich von noch einschneidenderer Wirkung.

Larkin hat seine Kritik der ‚Verphilologisierung‘ von Dichtung in für ihn ungewöhnlich systematischer Form in „The Pleasure Principle“ (1957) und Teilen von „Subsidizing Poetry“ (1976), seiner Dankesrede zur Verleihung des Shakespeare-Preises, vorgetragen. Darin geht er von dem Befund aus, daß die Leserverluste der Moderne zu einer Art Zwangsrekrutierung von ‚Rezipienten‘ und zur Etablierung eines nahezu geschlossenen Kreislaufs zwischen subventionierter Produktion und ihrer über den Lehrbetrieb abgewickelten Konsumtion geführt hätten. Überspitzt gesagt wählt sich die Philologie aus dieser Perspektive kongeniale, d.h. deutungsbedürftige Textproduzenten aus, alimentiert sie etwa als Dozenten oder ‚poets in residence‘, verhilft ihren Produkten dadurch zu immerhin respektablen Auflagen, daß sie sie zur Kurslektüre macht, und erwartet dafür im Gegenzug paßgenaues ‚Analysematerial‘, anhand dessen sie ihre Deutungstechniken widerstands- und störungsfrei vorexerzieren und ihre ‚avancierten‘ Literaturmodelle risikolos von der Praxis bestätigen lassen kann.

Nach außen hin vermag sich diese intellektuelle Subsistenzwirtschaft das Erscheinungsbild eines auf Dauer gestellten Kulturbooms zu geben. In der Innenperspektive bildet sie sich ab als

a cunning merger between poet, literary critic and academic critic (three classes now notoriously indistinguishable): it is hardly an exaggeration to say that the poet has gained the happy position wherein he can praise his own poetry in the

press and explain it in the class-room. [...] The modern poetic audience [...] is a student audience, pure and simple [who ...] not only pay for the poetry but pay to have it explained afterwards. (RW: 81)

Keine Frage, das inzwischen längst eingespielte System der akademischen ‚Verwertungsgesellschaft Wort‘ ernährt seinen Mann und hält auch das studentische Ersatzpublikum erfolgreich bei der Stange. Allerdings um den Preis eines (selbst)mörderischen Aderlasses. Lust und Laune sind in diesem gutgeölten Räderwerk nämlich nicht mehr vorgesehen, weder auf seiten des Lesers, dem Experten und ‚opinion-leaders‘ seine Pflichtlektüren vorgeben, noch auf seiten des Autors, der gerade auch durch großzügige Förderungsmaßnahmen immer weiter in die Rolle des gewissenhaften Erfüllungsgehilfen von verinnerlichten Leistungserwartungen gedrängt wird:

The same kind of danger awaits the poet on the campus [...] If the poet engages in this exegesis and analysis by becoming a university teacher the danger is that he will begin to assume unconsciously that the more a poem can be analysed – and therefore the more it needs to be analysed – the better poem it is and he may in consequence, again unconsciously, start to write the kind of poem that is earning him a living. (RW: 89)

Aus diesem Grund kann es für Larkin in Schonräumen nur zu kulturellen Scheinblüten kommen. Literatur benötigt die freie Wildbahn des unregulierten Marktes, auf dem die anarchische Lust des Autors an den eigenen Unverwechselbarkeiten als einzig lohnende Verbündete die anarchische Lust der Leserratte auf abwechslungsreiches Lesefutter ausmacht: „At bottom poetry, like all art, is inextricably bound up with giving pleasure, and if a poet loses his pleasure-seeking audience, he has lost the only audience worth having, for which the dutiful mob that signs on every September is no substitute“ (RW: 82). Und weil das so ist, wird das Schreibenkönnen unter widrigen Umständen und in für den Autor unvorteilhaften Situationen geradezu zum Qualitätstest. Schonung verweigernde Anti-Brutkastenmilieus lassen falsche Motivationen im Handumdrehen absterben, schmalbrüstige Talente ins Schweigen zurücksinken. Deshalb erhält sie sich Larkin als voll berufstätiger Dichter, der jeden Abend inmitten der Schlacken eines absolvierten Arbeitstags neu ansetzt, oder verwandelt selbst diese Zwei-Stunden-Reservate noch in Testgelände und Zonen verschärften Konkurrenzdrucks:

Sometimes I deliberately let it [the poem] compete in the open market, so to speak, with other spare-time activities, ostensibly on the grounds that if a poem isn't more entertaining to write than listening to records or going out it won't be entertaining to read. (RW: 84)

Die Lebenserleichterer der Kunst, muß man auch aus solchen Exerzitien wieder folgern, ihre kulturpflegerischen Förderer, workshop-erprobten Ansprechpartner

und studienordnungsliebenden akademischen Multiplikatoren sind also ihre wahren Freunde nicht. Allerdings sprach und spricht es für die Reflexionsbereitschaft der Literaturwissenschaft, daß sie sich eben das von einem Autor vorhalten läßt, den sie mit sekundärliterarischen Aufmerksamkeits- und Gunstbeweisen geradezu überschüttet hat. Ausnahmen bestätigen dabei die Regel. Denn insbesondere seit Erscheinen der *Selected Letters* (1992) und der Larkin-Biographie von Andrew Motion (1993) artikuliert sich auch eine revisionistische oder wohl besser revanchistische Fraktion, die die rückstandsfreie Demontage von PAL – Larkins ‚kumpelhafte‘ Initialen erklären sich durch den Doppelvornamen Philip Arthur – auf ihre Fahnen geschrieben hat und dabei ganz erstaunliche Töne anschlägt. „This selection [of letters]“, liest man etwa in der Rezension Tom Paulins im *Times Literary Supplement*, „stands as a distressing and in many ways revolting compilation which imperfectly reveals and conceals the sewer under the national monument Larkin became“ (zit. nach Bristow 1994: 156). Und auch hinter den literarischen Exekutionsphantasien von Lisa Jardine verbirgt sich ein erkleckliches Haßpotential:

Our problem concerns the place Larkin’s poetry occupies at the heart of the traditional canon of English literature. [...] What the curious and conscientious student will discover is a Philip Larkin who is not the benevolent, modest librarian with an extraordinary ear for a quintessentially British kind of detail of A-level anthologies, but rather a casual, habitual racist and an easy misogynist. Not to mention a malicious gossip, who relished savagely caricaturing fellow authors and critics [...] Actually, we don’t tend to teach Larkin much now in my Department of English. (Jardine 1992: 4)

Daß Larkins Grabesruhe von solchen neuerlichen Beisetzungsvorhaben gestört wird, ist allerdings nicht anzunehmen. Eigentlich hatte sein gesundes Mißtrauen gegenüber der Zunft diesen Umschlag der Sympathien schon zu Lebzeiten erwartet: „The reviews [...] have been far too favourable; very soon somebody will cut me down to size“ (zit. nach Salwak 1998: 202). Und darüber hinaus war aus seinem Blickwinkel auch gegen posthume Nagelproben – diesmal durch moralische Eintrübung des Rezeptionsklimas – wenig einzuwenden, denn eine Lyrik, die von nachträglich entdeckten Charaktermängeln ihres Verfassers dauerhaft angeschwärzt werden kann, ist genauso zweitklassig wie das Spiegelbild einer Dichtung, die es sich in der akademischen Verhätschelung eingerichtet hat und an der nun wie an einer Pechmarie die Lobhudeleien der Autoritäten von gestern kleben.

Pflichtbewußte Jahrzehnte hat sich Larkin unter Akademikern bewegt wie ein Fisch im Wasser, und doch entstammte er – man lese in „Naturally the Foundation will Bear Your Expenses“, „Posterity“ oder „The Dance“ nach – einem ganz anderen Genpool. Zwei Stunden pro Tag war er fort, entsprungen, jenseits des

Wehres der höheren Bildung und des sich in Leseräumen und Hörsälen einpegelnden Sachverstandes. Wer ihm in die Große Freiheit der Kunst folgen wollte, brauchte dazu kein Diplom und keine mentale Spezialausrüstung. Lesen können war genug, denn wie die Spundwände des Modernismus und die Betonverschalungen der Neuscholastik hatte auch der angebliche Elitarismus zeitgenössischer Kunst vor den Gedichten Larkins keinen Bestand, sondern wird als drittes und letztes Sperrwerk der selbsternannten Kulturpfleger, Abteilung Fluß- und Wasserbau, im Fluge genommen.

Die mit Bildungsgütern wie mit Tempeltrümmern übersäten zerebralen Landschaften modernistischer Lyrik, die den Leser zum Archäologen ausbilden und zum geduldigen Inschriftenentzifferer umschulen müssen, sind in Larkins Gedichtbänden nicht anzutreffen. „*Larkinland*“, stellt Jerzy Jarniewicz unmißverständlich fest, „is constructed according to two principles: the principle of the concrete and the principle of the commonplace“ (Jarniewicz 1994: 65). Keine andere als unsere eigene wiedererkennbare Alltagswelt also wird erkundet, und zwar in einer gekonnt unpräntösen Sprache, die dieses Milieu nicht exhibitionistisch ausschlachtet als etwas, dem sie entwachsen ist, sondern es – über O-Ton-Einschübe – beim Wort nimmt und also mit ihm verwachsen bleibt.

Wo – die Frage drängt sich auf – ist bei so viel Nähe und Vertrautheit dann aber noch Platz für den akademischen Interpreten mit seinem Spezialwissen und analytischen Rüstzeug? Man sieht ihn sich winden, bis wenigstens einer aus der Schar der Zweitverwerter den Mut findet, seinen Larkin-Forschungsbeitrag mit ein paar Zeilen Klartext über den Stellenwert derartiger Unternehmungen anzureichern:

A critical study of Philip Larkin's poetry – even such a slim and modest one as this – treads on thin ice. Larkin's poems hardly need explication for they offer themselves with such an easy grace and clarity that the critic is rightly made redundant by them. Larkin's aim was to address himself to readers, not the lit.crit. industry, and he expresses himself with a directness and eloquence which should have no need of the intermediary services of the critic. (Swarbrick 1986: 1)

Eigentlich überflüssig, was ich in Angriff nehme, steht hier – und nur deshalb der Mühe wert. Erst über dieses Paradox, die Entlassung der Gedichte aus jedweder Form der Bedürftigkeit, aus den Sprechstunden literaturwissenschaftlicher Logopädie, gelingt gewinnbringendes Kommentieren. Man darf Larkin-Texte, noch einmal anders gewendet, nicht darüber zu belehren versuchen, was sie eigentlich sagen wollen, sie sind immer schon selbstverständlich. Der schwarze Peter der Begriffsstutzigkeit liegt bei einem modernistisch und postmodernistisch verkopften Leser, dem diese Nachricht zu schön vorkommt, um wahr zu sein. Dem Menschen kann immerhin geholfen werden, und zwar homöopathisch durch Kopfarbeit.

Leider treten die entsprechenden Übungen in intellektueller Dekompression in der Sekundärliteratur dann doch wieder im Verbund mit kontraindizierten ‚Sinnaufladungen‘ auf. Larkin sei „kein Ingenieur im Labor der Worte“, erfahren wir etwa bei Harald Hartung (1990: 775), „er benutzt gern die tradierten Formen, die Konventionen von Strophe und Reim.“ Kaum wollen wir es uns aber in diesen entlastenden Vertrautheiten bequem machen, scheucht der Nachsatz auf: „Aber eben darin entfaltet er eine Raffinesse, die groß und einzigartig ist.“ Oder noch eklatanter und kürzer bei James Booth: „[Larkin’s poetry] is indeed very ‚easy‘. Yet at the same time it is inexhaustibly complex“ (Booth 1992: 5). Angesichts dieser Wechselbäder zwischen attestierter Allgemeinverständlichkeit und dem abgründigen Arkanum – selbstredend unter philologischer Schlüsselgewalt – verläßt man sich am besten auf das, was der Betroffene selbst zur Klärung des Sachverhalts beizutragen hat. Und prompt setzt die zerebrale Entkrampfung ein, die bei den Kommentatoren allenfalls interimistisch zu haben war.

Den Sinn und Zweck der ganzen Veranstaltung kann Larkin nämlich in einem Satz erklären: „I write poems to preserve things I have seen / thought / felt“ (RW: 79), wobei das Aufbegehren gegen ein spurloses Verschwinden, das Bewahren- und Festhaltenwollen von ‚Bemerkenswertem‘, für ihn jedes künstlerische Schaffen grundiert. Wie das spezielle ‚Konservierungsverfahren‘ der Lyrik arbeitet, muß auch Nichtfachleuten keineswegs ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. In dem Jahrhundert der Theorieexplosion, in dem die Zahl der Manifeste, Programme, Aufrufe, Polemiken und Gegenpolemiken die der Kunstwerke überflügelt hat, in dem die ‚concept art‘ zu Ausführungen gar keine Zeit mehr findet und der Künstler von Format sich und seine Intentionen so wortgewaltig auszulegen weiß, daß es uns recht zurückgeblieben und kleinkariert vorkommen will, überhaupt noch auf Taten zu dringen – in diesem ständig weiterwachsenden Turmbau auf der Metaebene zu Babel also braucht Philip Larkin nicht einmal ein Dutzend Zeilen, um seine komplette Poetik auszubreiten. Dies ist sie:

The writing of a poem [...] consists of three stages: the first is when a man becomes obsessed with an emotional concept to such a degree that he is compelled to do something about it. What he does is the second stage, namely construct a verbal device that will reproduce this emotional concept in anyone who cares to read it, anywhere, anytime. The third stage is the recurrent situation of people in different times and places setting off the device and re-creating in themselves what the poet felt when he wrote it. (RW: 80)

Das lassen wir so stehen. Kein Kommentar – zumindest nicht zu Larkin. Daß seine Interpreten nichts Eiligeres zu tun hatten, als ihn vor sich selbst in Schutz zu nehmen, war abzusehen. Nein, so schlicht, so simpel, so ‚primitiv‘ kann es der Meister doch unmöglich gemeint haben; vielmehr will er uns fraglos auf die Probe stellen, uns willentlich aufs Glatteis führen. Und schon gibt James Booth

die die Selbstachtung der Experten rettende Parole aus: „Larkin’s statements on aesthetics present a similarly reductive red herring“ (Booth 1992: 4). Unversehens begegnen wir damit einer zweiten Fischart (*Clupea harengus ruber redux*), mit der sich der „balding salmon“ angeblich abgegeben haben soll. In Wahrheit sind die Tierchen aber von der Kritik eingesetzt worden und liefern die langersehnte Erklärung dafür, warum gerade dem abgetauchten Larkin unweigerlich die Haare ausfallen.

Bleibe abschließend noch der Eindruck zurechtzurücken, Larkins Dichtung sei Depressionsliteratur, denn in seinen Textwelten gehe bekanntlich alles den Bach herunter. „Actually, I like to think of myself as quite funny“ (RW: 47), antwortete er einmal auf eine entsprechende Vorhaltung, und seine Umgangsformen mit dem zeitgenössischen Literaturbetrieb bestätigen das. Larkin hat nämlich über Jahrzehnte hinweg seinen Spaß mit einem Markt gehabt, den er schon in den 50ern durchschaute: „The apparatus for the creation and maintenance of celebrities is vastly in excess of material fit to be celebrated“ (SL: 286). Mache dich, so die Konsequenz aus dieser Einsicht in die ständige Unterversorgung, dadurch doppelt unwiderstehlich, daß du zum einen nur erstklassiges Material lieferst und dich zum anderen als Zelebrität verflüchtigst. Das war die Geburtsstunde des „Hermit of Hull“, dieses Markenzeichens, das Larkin eigentlich nichts gekostet, aber mancherlei eingebracht hat. „The reputation I would make by appearing publicly is nothing compared to the one I make by remaining hidden“ (SL: 287), teilt er einem Briefpartner schon am Beginn seiner Karriere siegessicher mit. Und da man als habituell Abwesender sein Image nicht einmal stundenweise ausfüllen muß, kann man in seiner Freizeit ordentlich herumkommen, gesellig sein – und gutgläubige Fans mit soviel das Leben bereichernder Inkonsequenz in den Jähzorn treiben:

Then there is Larkin the Hermit of Hull. Schweitzer in the Congo did not derive more moral credit than Larkin did for living in Hull. [...] Until I read Motion’s book I had imagined that Larkin was someone who had largely opted out of the rituals of literacy and academic life [...] Not a bit of it. There are umpteen formal functions [...] Hermit of Hull or not, he dutifully turns up to collect whatever is offered to him, [...] he’s about as big a recluse as the late Bubbles Rothermere. (Bennett 1997: 236ff.)

Trotz aller Umtriebigkeiten und Ausbrüche bleibt die Grundtönung von Larkins Leben und Werk allerdings eine melancholischer Exzentrizität: „I see life more as an affair of solitude diversified by company than an affair of company diversified by solitude“ (RW: 54). Damit ist auch das Arbeitsfeld festgelegt, das nicht der Taumel des überschäumenden, prallen, dem Betrachter die Sinne raubenden Lebens, sondern nur das Weitertaumeln seiner enttäuschten, ausgepumpten, unansehnlichen Dutzendware sein kann. „Deprivation“, bestätigt Larkins schwar-

zer Humor, „is for me what daffodils were for Wordsworth“ (RW: 47). Und warum nicht? Wieso sollen denn die literarischen Erkundungen wunschlosen Unglücks und eines zumindest achtenswerten Überlebens, die Explorationen der Notlösungen, Provisorien, zweifelhaften Anstrengungen der Alltagsexistenz weniger wert sein als Berichte von einem jederzeit exzeptionellen Gelingen oder der niederschmetternden Intaktheit des Schönen oder Erhabenen? Einzusehen ist das unter ästhetischen Prämissen keineswegs, denn hier gilt: „The impulse for producing a poem is never negative; the most negative poem in the world is a very positive thing to do“ (zit. nach Osborne 1987: 188) oder noch prägnanter: „A good poem about failure is a success“ (RW: 74).

Eben solche Gedichte hat Larkin geschrieben, hartnäckig, diszipliniert, unbestechlich und mit kaum überbietbarer Meisterschaft. Sein Publikum hat ihn dafür verehrt und geliebt und ihm den Verzicht auf die Patentlösungen und großen Gesten nie vergessen. Nur die Kritik mäkelte turnusmäßig an seinen ‚Einseitigkeiten‘ und ‚Begrenztheiten‘ herum. Im Gegensatz zum ‚balding salmon‘ steht ihr dann das volle Haupthaar gar prächtig zu Berge, bis sie den Kopf von einem kunstsinnigeren Kollegen wie Clive James gewaschen bekommt:

It has always seemed to me a great pity that Larkin’s more intelligent critics should content themselves with finding his view of life circumscribed. [...] It ought to be obvious that Larkin is not a universal poet in the thematic sense – in fact he is a self-proclaimed stranger to a good half, *the* good half, of life. [...] What’s missing in Larkin doesn’t just tend to be missing, it’s glaringly, achingly, unarguably *missing*. But the poetry is all there. (James 1979: 52)

II.

Gedichte

Street Lamps

When night slinks, like a puma, down the sky,
And the bare, windy streets echo with silence,
Street lamps come out, and lean at corners, awry,
Casting black shadows, oblique and intense;
So they burn on, impersonal, through the night,
Hearing the hours slowly topple past
Like cold drops from a glistening stalactite,
Until grey planes splinter the gloom at last;
Then they go out.

I think I noticed once
– T’was morning – one sole street-lamp still bright-lit,
Which, with a senile grin, like an old dunce,
Vied the blue sky, and tried to rival it;
And, leering pallid though its use was done,
Tried to cast shadows contrary to the sun.

(1939)

Straßenlaternen

Wenn sich der Puma Nacht vom Himmel niederschleicht,
in windzerzausten Straßen Stille widerhallt,
erscheinen eckensteherisch Laternen, längst auf schräg geeicht,
und werfen schwarze Schatten, scharf und ungestalt.
Und brennen weiter, unverwandt, durch zähe Stunden,
die wie auf Stalaktiten niederrinnen
als kalte Tropfen, bis daß grau und unumwunden
Glasscheiben die Zersplitterung der Nacht beginnen;
dann gehen sie aus.

Ich weiß noch, einmal
– morgens – hatte eine einzelne und ungelöschte Leuchte,
die alte Närrin, dieses grinsende Original,
es auf den blauen Himmel abgesehen, weil ihr deuchte,
sie stäche alles aus; und neidisch, bleich und aus der Pflicht
brennt sie aufs Schattenwerfen gegens Sonnenlicht.

Schoolmaster

He sighed with relief. He had got the job. He was safe.
Putting on his gown, he prepared for the long years to come
That he saw, stretching like aisles of stone
Before him. He prepared for the unreal life
Of exercises, marks, honour, speech days and games,
And the interesting and pretty animals that inspired it all,
And made him a god. No, he would never fail.

Others, of course, had often spoken of the claims
Of living: they were merely desperate.
His defence of Youth and Service silenced it.

It was acted as he planned: grown old and favourite,
With most Old Boys he was quite intimate –
For though he never realised it, he
Dissolved. (Like sugar in a cup of tea.)

(1940)

Schulmeister

Stoßseufzer der Erleichterung. Er hat die Stelle, ist in Sicherheit.
In seinem Umhang richtet er sich ein auf lange Jahre,
die vor ihm liegen wie ein Bogengang von Stein.
Richtet sich ein auf Noten, Preise, Wettkampfriegen, Abschlußtage,
samt all den anderen Etüden in Unwirklichsein,
und auf die hübschen Tierchen, die das alles angezettelt haben
und ihn vergöttern. Nein, er würde nie versagen.

Das Leben hat doch Rechte, kriegt er oft zu hören.
Doch in den Reden steckt Verzweiflung, und
es gibt das Pflichtgefühl – das stopft den Mund.

Alles verlief nach Plan. Jetzt ist er alt, allseits beliebt,
auf du und du, wo's Klassentreffen gibt.
Doch sagte heimlich etwas in ihm selbst sich selbst ade,
schmolz (wie ein Zuckerstück in einer Tasse Tee).

Femmes Damnées

The fire is ash: the early morning sun
Outlines the patterns on the curtains, drawn
The night before. The milk's been on the step,
The *Guardian* in the letter-box, since dawn.

Upstairs, the beds have not been touched, and thence
Builders' estates and the main road are seen,
With labourers, petrol-pumps, a Green Line bus,
And plots of cabbages set in between.

But the living-room is ruby: there upon
Cushions from Harrods, strewn in tumbled heaps
Around the floor, smelling of smoke and wine,
Rosemary sits. Her hands are clasped. She weeps.

She stares about her: round the decent walls
(The ribbon lost, her pale gold hair falls down)
Sees books and photos: 'Dance'; 'The Rhythmic Life';
Miss Rachel Wilson in a cap and gown.

Stretched out before her, Rachel curls and curves,
Eyelids and lips apart, her glances filled
With satisfied ferocity; she smiles,
As beasts smile on the prey they have just killed.

The marble clock has stopped. The curtained sun
Burns on: the room grows hot. There, it appears,
A vase of flowers has spilt, and soaked away.
The only sound heard is the sound of tears.

(1943)

Femmes Damnées

Veraschte Glut. Die Vorhänge noch zugezogen.
Die Morgensonne leuchtet schon die Muster aus.
Die Milch steht seit der Dämmerung auf den Stufen,
dem Postschlitz hängt der *Guardian* halb heraus.

Treppauf der Blick auf unberührte Betten,
dahinter Wohnanlagen und der Straßenzug,
Zapfsäulen, Linienbusse, Arbeitstiere,
und Kohl hat es parzellenweise auch genug.

Die Harrods-Kissen im rubingetönten Zimmer
verdunsten Rauch und Wein und sind am Boden aufgehäuft.
Darauf sitzt Rosemary mit ganz verkrampften Fingern,
die auch nichts tun, wenn eine Träne überläuft.

Sie starrt um sich und auf die properen Wände
(das Haarband gab die blasse goldene Fülle frei),
sieht Bücher, Photos: ‚Dance‘, ‚The Rhythmic Life‘;
Miss Rachel Wilson im Ornat ist auch dabei.

Da liegt dies Vollweib, vor ihr hingegossen,
gibt ihren Lidern, ihren Lippen Spiel.
In ihrem Blick ist Ausgetobtes eingeschlossen, dazu
das Raubtierlächeln, als die Beute fiel.

Im Marmor geht die Uhr nicht weiter.
Die Sonne heizt Verhängtes auf.
Was aus der Vase schwappte, scheint verteilter.
Rose läßt den Tränen freien Lauf.

‘The bottle is drunk out by one’

The bottle is drunk out by one;
At two, the book is shut;
At three, the lovers lie apart,
Love and its commerce done;
And now the luminous watch-hands
Show after four o’clock,
Time of night when straying winds
Trouble the dark.

And I am sick for want of sleep;
So sick, that I can half-believe
The soundless river pouring from the cave
Is neither strong, nor deep;
Only an image fancied in conceit.
I lie and wait for morning, and the birds,
The first steps going down the unswept street,
Voices of girls with scarves around their heads.

(1943)

„Um ein Uhr ist die Flasche ausgetrunken“

Um ein Uhr ist die Flasche ausgetrunken,
um zwei ist mit dem Wälzer Schicht,
um drei macht Venus ihren Laden dicht,
und was sich paarte, ist allein versunken.
Leuchtzeichen auf dem Zifferblatt
bedeuten jetzt nach vier,
da sucht ein windiges Aufgebot
lärmend sein Nachtquartier.

Wachliegen macht mich krank,
so krank, daß mir der Fluß,
der lautlos aus der Höhle tritt,
nicht tief und kraftvoll scheint; ohne Belang
vielmehr, Einbildung bloß, Phantasterei.
Die frühen Vögel und den ersten Schritt
vom ungekehrten Pflaster sehne ich herbei,
und Mädchenstimmen, kopftuchwippend, im Duett.

‘I see a girl dragged by the wrists’

I see a girl dragged by the wrists
Across a dazzling field of snow,
And there is nothing in me that resists.
Once it would not be so;
Once I should choke with powerless jealousies;
But now I seem devoid of subtlety,
As simple as the things I see,
Being no more, no less, than two weak eyes.

There is snow everywhere,
Snow in one blinding light.
Even snow smudged in her hair
As she laughs and struggles, and pretends to fight;
And still I have no regret;
Nothing so wild, nothing so glad as she
Rears up in me,
And would not, though I watched an hour yet.

So I walk on. Perhaps what I desired
– That long and sickly hope, someday to be
As she is – gave a flicker and expired;
For the first time I’m content to see
What poor mortar and bricks
I have to build with, knowing that I can
Never in seventy years be more a man
Than now – a sack of meal upon two sticks.

So I walk on. And yet the first brick’s laid.
Else how should two old ragged men
Clearing the drifts with shovels and a spade
Bring up my mind to fever-pitch again?
How should they sweep the girl clean from my heart,
With no more done
Than to stand coughing in the sun,
Then stoop and shovel snow onto a cart?

„Es zerrt sie an den Handgelenken“

Es zerrt sie an den Handgelenken
durch helles Gleißeln, weiten Schnee.
Ich sehe zu – keine Bedenken.
Jetzt tut es drinnen nicht mehr weh.
Jetzt würgt kein Neid mehr in der Kehle;
das Feingefühl ist nicht mehr da.
Ich bin nichts als ein schwaches Augenpaar,
bin dinghaft schlicht bis auf den Grund der Seele.

Der Schnee hat alles zugedeckt
und blendet ohne Unterschied.
Sogar ihr Haar hat er befleckt,
als sie sich lachend windet, fast entzieht.
Doch kommt mich kein Bedauern an;
ihr wildes, ungestümes Glück,
auf den Passanten schlägt es nicht zurück,
und gäbe ich noch eine volle Stunde dran.

Ich schreite aus. Einmal so sein wie sie –
kränkelndes Hoffen, hingeschleppter Traum;
dies letzte Flackern war die Agonie.
Ich sehe erstmals ganz gefaßt den Raum
des Möglichen, die Ziegel zweiter Wahl
womit ich bauen muß. Bis siebzig
krieg ich mehr Mumm als jetzt? Bei mir ergibt sich
das nicht. Ich bleib ein Wandelwanst, Freßfutteral.

Ich schreite aus. Doch liegt der erste Stein.
Wie sonst könnten die beiden abgerissenen Alten,
die sich durch Wehen schaufeln, etwas sein,
wovor die Sinne fiebernd wieder innehalten?
Ihr Kehraus fegt *sie* fort,
obwohl die Männer nicht mehr tun,
als hustend in der Sonne auszuruhen,
bevor sie weiterschippen übers Karrenbord.

The beauty dries my throat.
Now they express
All that's content to wear a worn-out coat,
All actions done in patient hopelessness,
All that ignores the silences of death,
Thinking no further than the hand can hold,
All that grows old,
Yet works on uselessly with shortened breath.

Damn all explanatory rhymes!
To be that girl! – but that's impossible;
For me the task's to learn the many times
When I must stoop, and throw a shovelful:
I must repeat until I live the fact
That everything's remade
With shovel and spade;
That each dull day and each despairing act

Builds up the crags from which the spirit leaps
– The beast most innocent
That is so fabulous it never sleeps;
If I can keep against all argument
Such image of a snow-white unicorn,
Then as I pray it may for sanctuary
Descend at last to me,
And put into my hand its golden horn.

(1944)

Die Schönheit läßt mich trocken schlucken,
weil alles hier zum Ausdruck kommt,
was sich bescheidet ohne Mucken,
was weiterfront, weil es sich frommt,
was, ohne Hoffnung, doch auf keine Totenstille hört,
nicht weiter denkt, als seine Hand begreift,
was arbeitsam aus ausgedienten Lungen pfeift,
sein Alter hinnimmt, unempört.

Zum Teufel mit gereimter Besserwisserei!
Dies Mädchen sein! – doch geht's nicht an, ach was.
Nur eins zu lernen steht mir frei:
wann ich gebückt losschaufeln muß.
Ich sag mir ein ins Fleisch, aufs Blut:
Was neu soll geraten,
muß auf Schaufel und Spaten;
das graue Tagwerk, raubt es auch den Mut,

türmt sich zur Klippe für die Gemse Geist –
nein, für das Fabeltier, das niemals ruht
und das in seiner Unschuld viel verheißt.
Wenn ich trotz aller Widerlegungswut
das Bild des Einhorns in mir retten kann,
dann steigt's, schutzsuchend, doch vielleicht herab
schneeweiß und legt den goldenen Stab
auf seiner Stirn in meine Hände irgendwann.

Nursery Tale

All I remember is
The horseman, the moonlit hedges,
The hoofbeats shut suddenly in the yard,
The hand finding the door unbarred:
And I recall the room where he was brought,
Hung black and candlelit; a sort
Of meal laid out in mockery; for though
His place was set, there was no more
Than one unpolished pewter dish, that bore
The battered carcass of a carrion crow.

So every journey that I make
Leads me, as in the story he was led,
To some new ambush, to some fresh mistake:
So every journey I begin foretells
A weariness of daybreak, spread
With carrion kisses, carrion farewells.

(1943)

Ammenmärchen

Woran ich mich erinnern kann:

die Mondscheinhecken und den Reitersmann,
den Hof, der plötzlich Hufgetrappel schluckt,
die Hand, die eine unverschlossene Tür aufrückt.
Und dann seh ich den Raum, den man ihm wies,
die Kerzenflammen und das schwarze Vlies,
das Mahl zum Hohn,
denn sein Platz war gedeckt
mit Zinngeschirr, zur stumpfen Schüssel abgespeckt,
darin ein Krähenluder, faulig schon.

So führt mich jede Reise, die ich mache,
als würd das Märchen endlos nacherzählt,
in Hinterhalte, in die nächste abgefeimte Sache.
So rührt mich jede Reise vorweg an
mit diesem Mattsein, das sich aus der Morgenstunde schält
mit Luderküssen und mit Aas und Abschied hintendran.

Wedding-Wind

The wind blew all my wedding-day,
And my wedding-night was the night of the high wind;
And a stable door was banging, again and again,
That he must go and shut it, leaving me
Stupid in candlelight, hearing rain,
Seeing my face in the twisted candlestick,
Yet seeing nothing. When he came back
He said the horses were restless, and I was sad
That any man or beast that night should lack
The happiness I had.

Now in the day
All's ravelled under the sun by the wind's blowing.
He has gone to look at the floods, and I
Carry a chipped pail to the chicken-run,
Set it down, and stare. All is the wind
Hunting through clouds and forests, thrashing
My apron and the hanging cloths on the line.
Can it be borne, this bodying-forth by wind
Of joy my actions turn on, like a thread
Carrying beads? Shall I be let to sleep
Now this perpetual morning shares my bed?
Can even death dry up
These new delighted lakes, conclude
Our kneeling as cattle by all-generous waters?

(1946)

Hochzeitswind

Die Brise ging den ganzen Hochzeitstag,
und in der Nacht, da war die Windsbraut los
und schlug die Stalltür ohne Unterlaß,
so daß er aufstand, um sie festzumachen;
betäubt lag ich im Kerzenlicht, wie Aderlaß
der Regen, und im geschraubten Leuchter mein Gesicht,
das sich nicht sah. Dann war er wieder da,
sagte, die Pferde kämen nicht zur Ruh.
Daß nur ein Mensch, ein Tier in dieser Nacht nicht mit mir glücklich war,
setzte mir zu.

Nun ist es Tag
und alles windverwuselt und im Sonnenlicht.
Nachsehen geht er, was die Überschwemmung angerichtet hat.
Ich trage einen abgesprungenen Eimer zu den Hühnern
und mache große Augen. Alles ist der Wind,
der durch die Wolken und die Wälder jagt, die Schürze
mir zum Flattern bringt, die Wäsche ausschlägt auf der Leine.
Ertrag ich wohl die luftige Verkörperung der Freude,
auf die sich Tun und Lassen fädeln möchten, Perlen gleich
auf einer Schnur? Soll ich dem Schlaf mich überlassen,
wo doch im Bett der Morgen nie von meiner Seite weicht?
Kann selbst der Tod mir
diese Freudenseen zum Verdunsten bringen, verhindern, daß wir
kniefällig werden wie das liebe Vieh am Labsal seiner Tränke?

‘Waiting for breakfast, while she brushed her hair’

Waiting for breakfast, while she brushed her hair,
I looked down at the empty hotel yard
Once meant for coaches. Cobblestones were wet,
But sent no light back to the loaded sky,
Sunk as it was with mist down to the roofs.
Drainpipes and fire-escape climbed up
Past rooms still burning their electric light:
I thought: Featureless morning, featureless night.

Misjudgment: for the stones slept, and the mist
Wandered absolvingly past all it touched,
Yet hung like a stayed breath; the lights burnt on,
Pin-points of undisturbed excitement; beyond the glass
The colourless vial of day painlessly spilled
My world back after a year, my lost lost world
Like a cropping deer strayed near my path again,
Bewaring the mind’s least clutch. Turning, I kissed her,
Easily for sheer joy tipping the balance to love.

But, tender visiting,
Fallow as a deer or an unforced field,
How would you have me? Towards your grace
My promises meet and lock and race like rivers,
But only when you choose. Are you jealous of her?
Will you refuse to come till I have sent
Her terribly away, importantly live
Part invalid, part baby, and part saint?

(1947)

„Aufs Frühstück aus – sie bürstet sich das Haar –“

Aufs Frühstück aus – sie bürstet sich das Haar –,
seh ich hinunter in den leeren Hotelhof,
auf dem sich früher Kutschen stauten. Das nasse Pflaster
wirft kein Licht zurück, weil drüber Wolken lasten,
woraus der Nebel auf die Dächer sank.
Feuerleitern, Rohre hangeln sich nach oben,
flankiert von Fenstern, hinter denen Birnen brennen:
an diesem Morgen, dieser Nacht ist nichts Markantes zu erkennen.

Ein Fehlschluß, denn die Steine schlafen, und voll Vergebung
wallt der Nebel seine Umwelt ab und hängt darin
wie angehaltener Atem; die Lichter brennen weiter
als Punkte ungetrübter Leidenschaft; hinter dem Glas
ergießt sich schmerzlos die Erinnerung an letztes Jahr,
verflossene Welt aus der Phiole eines trüben Tags,
die meinem Lebensweg wie Rotwild wieder nahekommt,
das äsend auf dem Sprung bleibt vorm Begreifenwollen. Ich küsse sie,
die Freude senkt die Schale mühelos zur Liebe hin.

Nur, zärtliche Besucherin,
Wie Damwild falb oder der unberührten Brache gleich,
Auf welche Weise willst du mich? In deine Güte
mündet, flutet alles ein, was ich versprechen kann.
Du hast die Wahl. Weckt diese andere deine Eifersucht?
Und kommst du nicht, es sei denn, ich verstoße sie
brutal und lebte hagestolz,
teils Kranker, Säugling, teils auch heiliger Mann?

‘An April Sunday brings the snow’

An April Sunday brings the snow
Making the blossom on the plum trees green,
Not white. An hour or two, and it will go.
Strange that I spend that hour moving between

Cupboard and cupboard, shifting the store
Of jam you made of fruit from these same trees:
Five loads – a hundred pounds or more –
More than enough for all next summer’s teas,

Which now you will not sit and eat.
Behind the glass, under the cellophane,
Remains your final summer – sweet
And meaningless, and not to come again.

(1948)

„An einem Sonntag im April fällt Schnee“

An einem Sonntag im April fällt Schnee
und macht die Pflaumenblüten grün
statt weiß. In Stundenfrist ist er passé.
Seltsam, daß diese Zeit mit dem Bemühn

gefüllt war, die Marmelade von demselben Baum
von einem Schrank in einen anderen umzustellen:
fünf Ladungen von deinen Einmachgläsern, kaum
zu verzehren während all der sommerlichen, hellen

Nachmittage, die ohne dich verstreichen werden.
Hinter dem Glas, unter dem Zellophan
liegt eingeweckt, was dir als letzte Reifezeit auf Erden
beschieden war: süß, ohne Sinn und abgetan.

To Failure

You do not come dramatically, with dragons
That rear up with my life between their paws
And dash me butchered down beside the wagons,
The horses panicking; nor as a clause
Clearly set out to warn what can be lost,
What out-of-pocket charges must be borne,
Expenses met; nor as a draughty ghost
That's seen, some mornings, running down a lawn.

It is these sunless afternoons, I find,
Instal you at my elbow like a bore.
The chestnut trees are caked with silence. I'm
Aware the days pass quicker than before,
Smell staler too. And once they fall behind
They look like ruin. You have been here some time.

(1949)

An das Scheitern

Du machst kein großes Theater mit Drachen,
die mich hochaufgereckt mit ihren Klauen
zerfleischen, dann zwischen den Wagen niederkrachen
lassen nebst durchgehenden Gäulen; bist keine dieser schlaun
Klauseln über das, was auf dem Spiele steht,
welche Barauslagen selber zu bestreiten,
welche Kosten zu tragen sind, nichts, was umgeht
als zerflatternder Spuk auf dem Rasen beizeiten.

Wie sich zeigt, sind es die trüben Nachmittage,
die dich wie einen Langeweiler unsereinem zugesellen.
Kastanien überzieht das Schweigen. Und ich merke,
wie Tage, schon verschalt, in sich zusammenschnellen.
Und kaum vorüber, bleibt von dem Gejage
ein Trümmerhaufen. Du bist schon eine Weile so am Werke.

At Grass

The eye can hardly pick them out
From the cold shade they shelter in,
Till wind distresses tail and mane;
Then one crops grass, and moves about
– The other seeming to look on –
And stands anonymous again.

Yet fifteen years ago, perhaps
Two dozen distances sufficed
To fable them: faint afternoons
Of Cups and Stakes and Handicaps,
Whereby their names were artified
To inlay faded, classic Junes –

Silks at the start: against the sky
Numbers and parasols: outside,
Squadrons of empty cars, and heat,
And littered grass: then the long cry
Hanging unhusht till it subside
To stop-press columns on the street.

Do memories plague their ears like flies?
They shake their heads. Dusk brims the shadows.
Summer by summer all stole away,
The starting-gates, the crowds and cries –
All but the unmolested meadows.
Almanacked, their names live; they

Have slipped their names, and stand at ease,
Or gallop for what must be joy,
And not a fieldglass sees them home,
Or curious stop-watch prophecies:
Only the groom, and the groom's boy,
With bridles in the evening come.

(1950)

Auf der Koppel

Aus ihrem Unterstand von kalten Schatten
Löst sie das bloße Auge kaum,
bis ihnen Wind durch Schwanz und Mähnen krallt.
Jetzt trottet eins. Verfolgt von matten
Genossenaugen rupft es Gras, bevor es hinterm Zaun
wieder in Anonymität versinkt und Vorgestalt.

Doch sind es gerade fünfzehn Jahre,
da galten sie als fabelhaft.
Gut zwanzig Rennen reichten: blasse Nachmittage,
Pokale, Wetten, Siegfanfane,
die Namen eingraviert zur Meisterschaft,
die Hauptsaison bestritten ohne Niederlage.

Seidentrikots am Start: über der Menge
sind Nummern, Sonnenschirme aufgespannt,
und vor dem Eingang Herden leerer Wagen
und Hitze, Müll; dann steigt aus dem Gedränge
der lange Schrei, den keine Etikette bannt
und den noch Zeitungsjungen durch die Straßen tragen.

Ob sie Erinnerungen ganz wie Bremsen quälen?
Sie schütteln sich die Köpfe aus. In Schatten
schwappt schon Dämmerung. Es ist nicht so,
daß ihnen Startmaschinen und der Rummel fehlen.
Die waren lästig. Besser sind die satten
Wiesen. Und besser das Inkognito,

obwohl die Namen immer noch verzeichnet sind.
Was sonst als Freude spornt sie zum Galopp,
den kein Experte glasbewehrt beäugt,
der jeder Stoppuhr mühelos entrinnt:
Und nur der Stallknecht legt salopp
das Zaumzeug um, dem man sich abends beugt.

Compline

Behind the radio's altarlight
The hurried talk to God goes on:
*Thy Kingdom come, Thy will be done,
Produce our lives beyond this night,
Open our eyes again to sun.*

Unhindered in the dingy wards
Lives flicker out, one here, one there,
To send some weeping down the stair
With love unused, in unsaid words:
For this I would have quenched the prayer,

But for the thought that nature spawns
A million eggs to make one fish.
Better that endless notes beseech
As many nights, as many dawns,
If finally God grants the wish.

(1950)

Komplet

Hinter der Senderskala mit dem aufgetanen Auge
setzt sich das Haspeln fort um Gottes Nähe:

*Dein Reich komme, Dein Wille geschehe,
damit der Tag zu etwas taue,
bewahr uns nachts vor allem Wehe.*

Trotzdem flackern in schäbigen Krankenzimmern
die Leben aus, eins hier, eins dort,
und schicken weinend Menschen über Treppen fort
mit unverwandter Liebe und wortlosem Wimmern:
Die Beterei hätt ich erstickt für diesen Tort,

wär mir nicht der Gedanke durch den Kopf gegangen:
Millionen Eier laicht Natur für einen Fisch.
Was also liegt daran, nicht weniger häufig bis
zum Morgenrauen wieder mit dem Flehen anzufangen –
falls Gott sie schließlich aussetzt, seine Nemesis.

Deceptions

‘Of course I was drugged, and so heavily I did not regain my consciousness till the next morning. I was horrified to discover that I had been ruined, and for some days I was inconsolable, and cried like a child to be killed or sent back to my aunt.’

Mayhew, *London Labour and the London Poor*

Even so distant, I can taste the grief,
Bitter and sharp with stalks, he made you gulp.
The sun’s occasional print, the brisk brief
Worry of wheels along the street outside
Where bridal London bows the other way,
And light, unanswerable and tall and wide,
Forbids the scar to heal, and drives
Shame out of hiding. All the unhurried day
Your mind lay open like a drawer of knives.

Slums, years, have buried you. I would not dare
Console you if I could. What can be said,
Except that suffering is exact, but where
Desire takes charge, readings will grow erratic?
For you would hardly care
That you were less deceived, out on that bed,
Than he was, stumbling up the breathless stair
To burst into fulfilment’s desolate attic.

(1950)

Täuschungen

„Natürlich bin ich betäubt worden, und zwar derart, daß ich erst am nächsten Morgen wieder zu mir kam. Zu meinem Entsetzen entdeckte ich, daß ich geschändet war, und tagelang fand ich keinen Trost und flehte wie ein Kind, man solle mich entweder töten oder zu meiner Tante zurückschicken.“

Mayhew, *London Labour and the London Poor*

Sogar aus diesem Abstand schmecke ich den Gram,
den er dich schlucken ließ, und seine scharfe Bitternis.
Flüchtige Sonnenmuster; Räderknarren kam
vom Pflaster, wo das Brautschau-London
in Gegenrichtung sich verneigt. Und dann das hohe Licht,
beschwichtigungslos, das nichts von
Heilung wissen will, sondern den Schimpf, die Schande
aus ihren Unterschlüpfen treibt. Die Zeit fiel nicht mehr ins Gewicht,
dein Geist, ein offenes Messerfach – wozu war er imstande?

Slums, Jahre haben dich begraben. Mein Trost verschalt,
ich mut' ihn dir nicht zu. Was schließlich ist zu sagen;
daß Leiden klar umrissen ist, doch die Gewalt
der Lust das Auge leicht zum Absehn bringt?
Denn es wär von dir abgeprallt,
daß du im Bett mit weniger Lug und Trug geschlagen
warst als er, der atemlos die Stufen nimmt, und dergestalt
in die verlassene Kammer der Erfüllung dringt.

Coming

On longer evenings,
Light, chill and yellow,
Bathes the serene
Foreheads of houses.
A thrush sings,
Laurel-surrounded
In the deep bare garden,
Its fresh-peeled voice
Astonishing the brickwork.
It will be spring soon,
It will be spring soon –
And I, whose childhood
Is a forgotten boredom,
Feel like a child
Who comes on a scene
Of adult reconciling,
And can understand nothing
But the unusual laughter,
And starts to be happy.

(1950)

Im Kommen

An längeren Abenden
badet das Licht,
frisch und gelb, die gelassenen
Stirnen der Häuser.
Eine Drossel singt,
von Lorbeer umgeben,
tief im noch unbestellten Garten.
Ihre frischgeputzte Stimme,
versetzt das Mauerwerk in Erstaunen.
Bald wird es Frühling,
bald wird es Frühling –
und ich, dessen Kindheit
eine vergessene Langeweile ist,
fühle mich wie ein Kind,
das hineinplatzt
in die Versöhnung der Großen
und dem alles verschlossen bleibt
bis auf ihr außergewöhnliches Lachen
und das sich zu freuen beginnt.

Fiction and the Reading Public

Give me a thrill, says the reader,
Give me a kick;
I don't care how you succeed, or
What subject you pick.
Choose something you know all about
That'll sound like real life:
Your childhood, your Dad pegging out,
How you sleep with your wife.

But that's not sufficient, unless
You make me feel good –
Whatever you're 'trying to express'
Let it be understood
That 'somehow' God plaits up the threads,
Makes 'all for the best',
That we may lie quiet in our beds
And not be 'depressed'.

For I call the tune in this racket:
I pay your screw,
Write reviews and the bull on the jacket –
So stop looking blue
And start serving up your sensations
Before it's too late;
Just please me for two generations –
You'll be 'truly great'.

(1950)

Literatur und Leserschaft

Nervenkitzel will der Leser
oder einen klasse Kick.
Thema egal, so läuft es, meint er,
viel besser mit dem alten Trick.
Ins pralle Leben eingestiegen,
erzähl uns einfach, was du kennst:
von deiner Kindheit, Papis plötzlichem Erliegen,
wie du im Ehebett entbrennst.

Gute Gefühle, das versteht sich,
die wollen mitgeliefert sein.
,Ausdrucksstärke‘, das vertret ich,
erzeugt nun mal den schönen Schein,
daß Gott ‚im Hintergrund‘ die Fäden hält
und Schicksale ‚zum Besten‘ kehrt,
damit wir ruhig schlafen und die Welt
uns nicht im Traum ‚das Fürchten lehrt‘.

Ich mache schließlich die Musik bei dieser Chose,
ich zahle dir die Mücken aus,
ich rezensiere, rede auf dem Umschlag laut und lose –
also verscheuch die widerliche Laus
von deiner Leber, tisch sie auf, die Sensationen,
bevor es andere für dich tun,
dann will ich dich für treuen Dienst belohnen,
und du sollst bei den ‚Großen‘ ruhn.

How to Sleep

Child in the womb,
Or saint on a tomb –
Which way shall I lie
To fall asleep?
The keen moon stares
From the back of the sky,
The clouds are all home
Like driven sheep.

Bright drops of time,
One and two chime,
I turn and lie straight
With folded hands;
Convent-child, Pope,
They choose this state,
And their minds are wiped calm
As sea-levelled sands.

So my thoughts are:
But sleep stays as far,
Till I crouch on one side
Like a foetus again –
For sleeping, like death,
Must be won without pride,
With a nod from nature,
With a lack of strain,
And a loss of stature.

(1950)

Schlafanleitung

Im Mutterleib ungeboren,
sarkophag hinter Kirchentoren –
wie soll ich mich betten
für meinen Schlaf?
Grell äugt der Mond
von den himmlischen Stätten,
die Wolken trieb's heimwärts
wie ins Gatter das Schaf.

Hell tropfen die Stunden,
was zwei Schläge bekunden.
Da leg ich mich hin
mit gefalteten Händen.
Mönche schliefen so, Päpste
und fegten den Sinn
frei sich und leer
wie die Sände an Stränden.

Nicht schlecht ausgedacht,
aber der Kopf, der wacht
weiter, bis ich's versuche
seitlings, fötal –
denn beim Schlafen und Sterben
schlägt nur Demut zu Buche;
so bejaht die Natur
Nachgiebigkeit und belohnt allemal
den Verlust der Statur.

If, My Darling

If my darling were once to decide
Not to stop at my eyes,
But to jump, like Alice, with floating skirt into my head,

She would find no tables and chairs,
No mahogany claw-footed sideboards,
No undisturbed embers;

The tantalus would not be filled, nor the fender-seat cosy,
Nor the shelves stuffed with small-printed books for the Sabbath,
Nor the butler bibulous, the housemaids lazy:

She would find herself looped with the creep of varying light,
Monkey-brown, fish-grey, a string of infected circles
Loitering like bullies, about to coagulate;

Delusions that shrink to the size of a woman's glove,
Then sicken inclusively outwards. She would also remark
The unwholesome floor, as it might be the skin of a grave,

From which ascends an adhesive sense of betrayal,
A Grecian Statue kicked in the privates, money,
A swill-tub of finer feelings. But most of all

She'd be stopping her ears against the incessant recital
Intoned by reality, larded with technical terms,
Each one double-yolked with meaning and meaning's rebuttal:

For the skirl of that bulletin unpicks the world like a knot,
And to hear how the past is past and the future neuter
Might knock my darling off her unpriceable pivot.

(1950)

Wenn, mein Liebling

Wenn mein Liebling sich einmal entschiede,
nicht an den Augen haltzumachen,
sondern wie Alice mit flatterndem Rock in den Kopf zu fliegen,

träfe sie dort nicht auf Tische und Stühle,
Mahagoni-Bufferets mit Krallenfüßen,
Kaminholz, das ungestört glühte;

das Barfach fände sie leer, statt Sessel ein Sitzproblem,
Erbaulichkeiten quöllen nicht aus Buchregalen,
trocken der Butler, auch machten die Mädchen es sich nicht bequem:

vielmehr umgäbe sie kriechendes, schwankendes Licht,
äffisch-braun, fisch-grau; infektiöse Kreise,
geronnen fast und lungernd wie ein Wüterich;

Wahnbilder, die sich handschuhklein erfrechen,
bevor sie's ekelhaft nach außen stülpt. Auch fiel ihr
der Boden auf – so ungesund wie eine Grabesoberfläche,

durch die es klebrig düstet nach Verrat,
sie fände Geld, ein Standbild, griechisch, dem man in die Eier trat,
den Schweinetrog voll Zartgefühl. Vor allen Dingen aber

wären angezeigt Ohrstopfen gegen diese Litanei
versammelter Tatsächlichkeiten, gespickt mit Fachausdrücken,
die mal das Gelbe buchstabieren vom Ei, dann wieder nur Windbeutelei:

denn das Geplärre jenes Bulletins löst uns den Knoten Welt,
und mitzukriegen, wie gestern schon vorbei und morgen Entsorgen bedeutet,
hätte meinen Liebling in der Spitzenpirouette fast gefällt.

Wants

Beyond all this, the wish to be alone:
However the sky grows dark with invitation-cards
However we follow the printed directions of sex
However the family is photographed under the flagstaff –
Beyond all this, the wish to be alone.

Beneath it all, desire of oblivion runs:
Despite the artful tensions of the calendar,
The life insurance, the tabled fertility rites,
The costly aversion of the eyes from death –
Beneath it all, desire of oblivion runs.

(1950)

Bedürfnisse

Hinter dem Ganzen steckt der Wunsch, allein zu sein:
auch wenn es Karten regnet und wir ständig eingeladen werden,
auch wenn uns Sexbroschüren striktes Vorbild sind,
auch wenn die Lieben unter Flaggenmasten fotogen posieren –
hinter dem Ganzen steckt der Wunsch, allein zu sein.

Unter dem Ganzen liegt ein Sehnen nach Vergessenheit:
trotz der Termine, die gekonnt sich jagen,
trotz der Policen, Fruchtbarkeitstabellen, Rituale,
trotz der kostspieligen Verbannung unserer Sterblichkeit –
unter dem Ganzen liegt ein Sehnen nach Vergessenheit.

No Road

Since we agreed to let the road between us
Fall to disuse,
And bricked our gates up, planted trees to screen us,
And turned all time's eroding agents loose,
Silence, and space, and strangers – our neglect
Has not had much effect.

Leaves drift unswept, perhaps; grass creeps unmown;
No other change.
So clear it stands, so little overgrown,
Walking that way tonight would not seem strange,
And still would be allowed. A little longer,
And time will be the stronger,

Drafting a world where no such road will run
From you to me;
To watch that world come up like a cold sun,
Rewarding others, is my liberty.
Not to prevent it is my will's fulfilment.
Willing it, my ailment.

(1950)

Keine Straße

Seit wir uns einig wurden, die Verbindungsstraße
von dir zu mir sich selbst zu überlassen,
und Stille, Raum und Fremde auf der Trasse
als Demolierer tätig sind, seit jedem Mauermassen
und frischgepflanzte Bäume Sichtschutz geben –
ist doch nur Lämpisches als Folge zu erleben.

Laub sammelt sich, das schon; es wuchert ungemäht
das Gras. Mehr nicht.
Der Weg ist frei, nicht zugeweht,
auch ging sie, käm ich heute nacht, nicht ins Gericht
mit mir. Es wirkte alles noch normal.
Nur hat die Zeit ihr Potential,

entwirft schon eine Welt, worauf
uns nichts verbindet.
Andern zum Lohn geht sie wie eine kalte Sonne auf;
das Zusehen ist's, worin sich meine Freiheit findet.
Nichts ändern wollen heißt mein Willensziel,
paart es sich auch mit Schmerzgefühl.

Absences

Rain patters on a sea that tilts and sighs.
Fast-running floors, collapsing into hollows,
Tower suddenly, spray-haired. Contrariwise,
A wave drops like a wall: another follows,
Wilting and scrambling, tirelessly at play
Where there are no ships and no shallows.

Above the sea, the yet more shoreless day,
Riddled by wind, trails lit-up galleries:
They shift to giant ribbing, sift away.

Such attics cleared of me! Such absences!

(1950)

Abwesenheiten

Der Regen prasselt auf das Meer, sein Seufzen, Kippen.
Die Böden, eben noch im Fluß, dann wieder eingebrochen,
türmen sich plötzlich auf, zerstäuben Gischt. Und Wellenklippen
stürzen in Gegenzügen aufs Gesicht. Während die einen unterjochen,
geben sich andere halbverflossen und spielen ohne Überdruß,
dem Seichten fern, von Kielen nicht durchstoßen.

Über dem Meer der Tag und sein noch größerer Radius,
wo Wind sich lichtdurchflutet Galerien baut,
Gewölke zu Gewölben umbläst, alles wegwischt ohne Muß.

Himmelsmansarden ohne mich! Abwesenheiten ganz durchschaut.

Next, Please

Always too eager for the future, we
Pick up bad habits of expectancy.
Something is always approaching; every day
Till then we say,

Watching from a bluff the tiny, clear,
Sparkling armada of promises draw near.
How slow they are! And how much time they waste,
Refusing to make haste!

Yet still they leave us holding wretched stalks
Of disappointment, for, though nothing balks
Each big approach, leaning with brasswork prinked,
Each rope distinct,

Flagged, and the figurehead with golden tits
Arching our way, it never anchors; it's
no sooner present than it turns to past.
Right to the last

We think each one will heave to and unload
All good into our lives, all we are owed
For waiting so devoutly and so long.
But we are wrong:

Only one ship is seeking us, a black-
Sailed unfamiliar, towing at her back
A huge and birdless silence. In her wake
No waters breed or break.

(1951)

Der nächste bitte

Weil uns die Zukunft schwer verlockt,
hat's uns die Hoffnung eingebrockt.
Etwas steht immer vor der Tür,
schon morgen sagen wir

und sehn vom Kliff in Flottenformation
Versprechen näherkommen, deutlich schon,
doch klitzeklein, weil sie die Zeit nicht drängt,
so glatt verschenkt!

Am Ende nur Enttäuschung, kahle Blütenstiele.
Wenngleich den schmucken Seglern unterm Kiele
viel Wasser bleibt, das Tauwerk schon zum Greifen nah,
macht man sich rar.

Kein Anker fällt. Der Bug mit goldner Frauentitte
schwenkt ab, beflaggt geht's durch die Mitte.
Kaum da, schwimmt es im War-einmal.
Doch wie fatal,

wir glauben, noch das allerletzte landet an,
was dem gebührt, der warten kann,
an Lohn und durch Geduld verdienten Schätzen.
Das geht in Fetzen:

Nur ein Schiff unter schwarzen Segeln wendet nicht,
hält Kurs auf uns, im Schlepp Verzicht,
ein großes Schweigen ohne Möwenschrei,
Kielwasser Blei.

Best society

When I was a child, I thought,
Casually, that solitude
Never needed to be sought.
Something everybody had
Like nakedness, it lay at hand,
Not specially right or specially wrong.
A plentiful and obvious thing
Not at all hard to understand.

Then, after twenty, it became
At once more difficult to get
And more desired – though all the same
More undesirable; for what
You are alone has, to achieve
The rank of fact, to be expressed
In terms of others, or it's just
A compensating make-believe.

Much better stay in company!
To love you must have someone else,
Giving requires a legatee,
Good neighbours need whole parishfuls
Of folk to do it on – in short,
Our virtues are all social; if,
Deprived of solitude, you chafe,
It's clear you're not the virtuous sort.

Viciously, then, I lock my door.
The gas-fire breathes. The wind outside
Ushers in evening rain. Once more
Uncontradicting solitude
Supports me on its giant palm;
And like a sea-anemone
Or simple snail, there cautiously
Unfolds, emerges, what I am.

(1951)

Beste Gesellschaft

Als Kindskopf kam's mir nebenbei
so vor, daß Einsamkeit
zu jeder Zeit zu haben sei.
Jeder besaß sie
wie seine Blöße, und sie stand,
von gut und böse kaum berührt,
stets reichlich zu Gebot,
schien offenbar und unverkannt.

Jenseits der zwanzig aber war sie schon
nicht mehr so leicht zu haben,
begehrter folglich, doch auch die Portion
verhaßter und verwehrter;
denn was ein jeder
für sich ist, wird erst zum Fakt,
wenn es die Außenwelt zur Sprache bringt,
sonst zieht sie gegen seinen Selbstbetrug vom Leder.

Darum nur immer in Gesellschaft bleiben!
Kein Lieben ohne Partnerwahl,
kein Geben, ohne daß Empfänger unterschreiben,
die Täter guter Taten sind sogar
auf ganze Pfarrbezirke angewiesen, kurz,
die Tugend ist sozial, und wer,
in seiner Einsamkeit gestört, empört
sich zeigt, dem ist Moral wohl einfach schnurz.

Als Unhold also schließe ich mich ein.
Der Ofen atmet tief. Der Wind
holt sich den Regen zu Besuch. Doch insgeheim
trägt mich die widerwortentwöhnte Einsamkeit
auf ihrer riesenhaften flachen Hand,
wo sich wie eine Schnecke, ein Korallentier
behutsam das zum Vorschein bringt,
woraus ich immer schon im Kern bestand.‘

The local snivels through the fields'

The local snivels through the fields:
I sit between felt-hatted mums
Whose weekly day-excursion yields
Baby-sized parcels, bags of plums,
And bones of gossip good to clack
Past all the seven stations back.

Strange that my own elaborate spree
Should after fourteen days run out
In torpid rural company
Ignoring what my labels shout.
Death will be such another thing,
All we have done not mattering.

(1951?)

„Der Bummelzug schnieft durch die Felder“

Der Bummelzug schnieft durch die Felder,
um mich behütet Ehefrauen,
die wöchentlich die Einkaufsgelder
zu Päckchen machen, Pflaumen kauen,
auch Klatsch und Tratsch haushälterisch verwenden,
damit sie vor der Endstation nicht enden.

Daß ich die vierzehntägige Vergnügungsreise
voll geistiger Genüsse und Kultur
in diesem ausgelutschten Pomeranzenkreise
beschließen soll, scheint mir obskur.
Doch wird sich auch der Tod um Aufkleber nicht kümmern,
selbst auf dem letzten Koffer nicht voll Lebenstrümmern.

Mother, Summer, I

My mother, who hates thunderstorms,
Holds up each summer day and shakes
It out suspiciously, lest swarms
Of grape-dark clouds are lurking there;
But when the August weather breaks
And rains begin, and brittle frost
Sharpens the bird-abandoned air,
Her worried summer look is lost.

And I her son, though summer-born
And summer-loving, none the less
Am easier when the leaves are gone;
Too often summer days appear
Emblems of perfect happiness
I can't confront: I must await
A time less bold, less rich, less clear:
An autumn more appropriate.

(1953)

Mutter, Sommer, ich

Weil meine Mutter Blitz und Donner haßt,
packt sie sich jeden Sommertag und schlägt ihn
vorsichtshalber aus, um die verborgene Last
von traubenschwarzen Wolken zu entdecken;
doch wenn die schönen Wetter sich verziehn,
der Regen kommt, ein rauher Frost
und schneidend kalte Luft die Vögel selbst verschrecken,
dann findet sie nach Sommerqualen Trost.

Und mir, dem Sohn, dem eingeborenen Sommerkind,
wird auch nicht eher Erleichterung zuteil,
bis daß die Blätter von den Bäumen sind;
denn Sommertage sind zu häufig aufgeladen
mit Glücksgefühlen und mit Heil,
dem ich mich dann nicht stellen kann.
Viel weniger kühn und reich, dafür mit Nebelschwaden
erscheint der Herbst. Der steht mir besser an.

Lines on a Young Lady's Photograph Album

At last you yielded up the album, which,
Once open, sent me distracted. All your ages
Matt and glossy on the thick black pages!
Too much confectionery, too rich:
I choke on such nutritious images.

My swivel eye hungers from pose to pose –
In pigtails, clutching a reluctant cat;
Or furred yourself, a sweet girl-graduate;
Or lifting a heavy-headed rose
Beneath a trellis, or in a trilby hat

(Faintly disturbing, that, in several ways) –
From every side you strike at my control,
Not least through these disquieting chaps who loll
At ease about your earlier days:
Not quite your class, I'd say, dear, on the whole.

But o, photography! as no art is,
Faithful and disappointing! that records
Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds,
And will not censor blemishes
Like washing-lines, and Hall's-Distemper boards,

But shows the cat as disinclined, and shades
A chin as doubled when it is, what grace
Your candour thus confers upon her face!
How overwhelmingly persuades
That this is a real girl in a real place,

In every sense empirically true!
Or is it just *the past*? Those flowers, that gate,
These misty parks and motors, lacerate
Simply by being over; you
Contract my heart by looking out of date.

Auf das Photoalbum einer jungen Dame

Endlich herausgerückt, hab ich es aufgeschlagen,
dein Album – und war völlig außer mir.
All deine Lebensalter glänzen matt auf dem Papier!
Zuviel Konfekt, zuviele Schokoladenlagen:
Das Bildmenü verklumpt mir schon den Magen.

Doch saugt das Auge weiter gierig Posen ein –
mit Pferdeschwanz und da die Katze fest im Griff,
dort selbst bepelzt und hier mit Absolventenpiff,
von Rosenbogen überwölbt und im Verein
mit vollen Blüten, mannhaft der Hut mit feschem Kniff

(leicht irritierend ist es, dies Erscheinungsbild) –
von allen Seiten fühl ich mich bedrängt
und nicht zuletzt von schrägen Typen eingeengt,
die dich umstreuten früher, gern gewillt –
doch ohne deine Klasse mit Verlaub, und immer nur so beigemenget.

Photographie, ach ja, wie keine Kunst
wahrheitsgetreu und ohne alle Illusion!
Die trüben Tage und das aufgesetzte Lächeln – schon
ist's konserviert. Die Makel bleiben und kein Dunst
verhüllt die Wäscheleinen oder Halls Auffrischaktion.

Vielmehr sieht man der Katze ihren Widerwillen an,
und auch das Doppelkinn bleibt, was es war.
Doch stellt der Abzug dich in großer Anmut dar
und schlägt uns mit der Einsicht in den Bann:
hier wird man pure Empirie gewahr.

Sie ist real – dingfest, was sie umgibt.
Oder macht das nur *die Vergangenheit*?
Martern mich Blumen, Autos, Parks nur, weil die Zeit
sie immer tiefer ins Vorüber schiebt?
Daß du veraltet aussiehst, tut mir leid.

Yes, true; but in the end, surely, we cry
Not only at exclusion, but because
It leaves us free to cry. We know *what was*
Won't call on us to justify
Our grief, however hard we yowl across

The gap from eye to page. So I am left
To mourn (without a chance of consequence)
You, balanced on a bike against a fence;
To wonder if you'd spot the theft
Of this one of you bathing; to condense,

In short, a past that no one now can share,
No matter whose your future; calm and dry,
It holds you like a heaven, and you lie
Unvariably lovely there,
Smaller and clearer as the years go by.

(1953)

Ja, sicher; nur letztendlich lamentieren wir
doch auch, weil dieser Ausschluß uns den Freiraum schafft,
uns zu beklagen. *Was war* nimmt nicht in Beugehaft,
hat keine Falschaussage im Visier
zum Grund des Grämens, heulten wir mit aller Kraft

auch in den Abgrund zwischen Auge und Papier.
So traure ich dir (ohne Folgen) hinterher
auf deinem Rad am Zaun; so bin ich sehr
gespannt, ob du vermißt, was ich als Souvenir
mitgehen ließ: ein Bild von dir beim Bad im Meer,

das eine Zeit verdichtet, zu der keiner Zutritt hat,
auch der nicht, der in Zukunft mit dir lebt.
Trocken und friedlich wie im Himmel warst du eingeklebt
und liegst jetzt reizend hier auf einem anderen Blatt,
kleiner, klarer werdend, derweil Jahr um Jahr entschwebt.

Autobiography at an Air-Station

Delay, well, travellers must expect
Delay. For how long? No one seems to know.
With all the luggage weighed, the tickets checked,
It can't be *long* . . . We amble to and fro,
Sit in steel chairs, buy cigarettes and sweets
And tea, unfold the papers. Ought we to smile,
Perhaps make friends? No: in the race for seats
You're best alone. Friendship is not worth while.

Six hours pass: if I'd gone by boat last night
I'd be there now. Well, it's too late for that.
The kiosk girl is yawning. I feel staled,
Stupefied, by inaction – and, as light
Begins to ebb outside, by fear; I set
So much on this Assumption. Now it's failed.

(1953)

Autobiographie im Flughafen

Verspätungen, darauf müssen Reisende doch gefaßt sein,
auf Verspätungen. Wie lange? Kein Mensch scheint im Bilde.
Gepäck ist gewogen, Tickets sind kontrolliert. Nein,
kann nicht mehr *ewig* dauern . . . die stählernen Gefilde
durchwandern wir, sitzen herum, erstehen Zigaretten, Süßigkeiten,
kaufen Tee, schlagen Zeitungen auf. Wär Lächeln anzuraten,
vielleicht ein nettes Wort? Nein, nein, beim Streiten
um gute Plätze muß man Einzelkämpfer sein, bereit zu rüden Taten.

Sechs Stunden sind vorbei. Gestern das Schiff genommen –
und ich wär jetzt vor Ort. Tja, diese Karte sticht nicht mehr.
Die Frau am Kiosk gähnt. Ich fühl mich abgestanden,
bin abgestumpft von blöder Warterei und – als verschwommen
das Tageslicht zur Neige geht – von Angst. Ich hatte sehr
auf diese Himmelfahrt gesetzt. Das alles ist zuschanden.

Poetry of Departures

Sometimes you hear, fifth-hand,
As epitaph:
He chucked up everything
And just cleared off,
And always the voice will sound
Certain you approve
This audacious, purifying,
Elemental move.

And they are right, I think.
We all hate home
And having to be there:
I detest my room,
Its specially-chosen junk,
The good books, the good bed,
And my life, in perfect order:
So to hear it said

He walked out on the whole crowd
Leaves me flushed and stirred,
Like Then she undid her dress
Or Take that you bastard;
Surely I can, if he did?
And that helps me stay
Sober and industrious.
But I'd go today,

Yes, swagger the nut-strewn roads,
Crouch in the fo'c'sle
Stubbly with goodness, if
It weren't so artificial,
Such a deliberate step backwards
To create an object:
Books; china; a life
Reprehensibly perfect.

(1954)

Poesie des Auf-und-davon

Bisweilen hört man, um fünf Ecken,
den Nachruf:

*Alles hat er hingeschmissen,
ist ausgebrochen aus dem Mief.*

Und immer gibt die Stimme zu verstehen,
man werde in dem sauberen Schnitt,
dem Wagemut und Sichentschließen,
nichts sehen als den richtigen Schritt.

Sie hat so unrecht nicht.

Wie hassen wir Zuhause
und den erzwungenen Aufenthalt.
Mein Zimmer hier? Mir graust
vor all dem Müll, mit Sorgfalt ausgesucht,
den guten Büchern und dem guten Bett,
vor einem Leben, das fein Ordnung hält.
Denn sowas macht den Satz nicht wett:

Er ließ die ganze Meute einfach stehen.
Der treibt bei mir den Blutdruck hoch
wie *Da knöpfte sie sich langsam auf*
oder *Hier, Hundesohn, das ist für dich!*
Was andere können, krieg ich selber hin.
Aus dieser Einsicht stammt mein Fleiß
und Nüchternheit ganz nach Bedarf.
Doch heute noch wär ich vom Eis,

stolzierte nußbestreute Straßen lang
und hockte auf dem Vorderdeck,
die Güte selbst im Stoppelbart,
erschiene es nicht bloß als Gag,
gezierter Schritt im Rückwärtsgang,
etwas Solides in die Welt zu setzen:
Bücher, Geschirr, ein Leben wert,
es als vollkommen zu verpetzen.

Midwinter Waking

Paws there. Snout there as well. Mustiness. Mould.
Darkness; a desire to stretch, to scratch.
Then has the –? Then is it –? Nudge the thatch,
Displace the stiffened leaves: look out. How cold,
How dried a stillness. Like a blade on stone,
A wind is scraping, first this way, then that.
Morning, perhaps; but not a proper one.
Turn. Sleep will unshell us, but not yet.

(1954)

Aus dem Winterschlaf

Pfoten da. Schnauze auch. Und Muff und Moder.
Dunkel. Sich recken mögen, kratzen wollen.
Also hat der –? Also ist es –? Gegen das Stroh im Stollen
stupsen, erstarrtes Laub beiseite schieben. Ausschau halten. Oder
noch absehn von der kälte-dürren Stille vor dem Bau?
Der Wind springt um und wetzt dabei die Klingen.
Das ist der richtige Morgen nicht, spürt es genau.
Noch nicht. Und dreht sich um. – Dem Schlaf wird er entspringen.

Success Story

To fail (transitive and intransitive)
I find to mean *be missing, disappoint,*
Or *not succeed in the attainment of*
(As in this case, *f. to do what I want*);
They trace it from the Latin *to deceive . . .*

Yes. But it wasn't that I played unfair:
Under fourteen, I sent in six words
My Chief Ambition to the Editor
With the signed promise about afterwards –
I undertake rigidly to forswear

The diet of this world, all rich game
And fat forbidding fruit, go by the board
Until – But that *until* has never come,
And I am starving where I always did.
Time to fall to, I fancy: long past time.

The explanation goes like this, in daylight:
To be ambitious is to fall in love
With a particular life you haven't got
And (since love picks your opposite) won't achieve.
That's clear as day. But come back late at night,

You'll hear a curious counter-whispering:
Success, it says, you've scored a great success.
Your wish has flowered, you've dodged the dirty feeding,
Clean past it now at hardly any price –
Just some pretence about the other thing.

(1954)

Erfolgsgeschichte

Faillieren (Verb, intransitiv)

umschreibt der Duden als *zahlungsunfähig werden*,
beziehungweise in der Schweizer Umgangssprache
als *mißlingen* (so etwa hier: *es ist failliert*);
von lateinisch *fallere*: *täuschen*. Ursprung definitiv

geklärt. Nur war ich nicht auf Irreführung aus,
als ich, noch keine vierzehn, doch der Redaktion
im Umfang von sechs Wörtern Auskunft gab
über mein hehrstes Ziel und die Verpflichtung unterschrieb:
Ich schwöre hiermit kategorisch ab dem Saus und Braus

*der Welt und werde keiner, der um ihre Leckerbissen,
um ihre feisten Früchte schnorrt,
bis – Doch dieses bis ist niemals eingetroffen,
und ich verhungere am gewohnten Ort,
die Chance zuzulangen, denk ich, längst verschlissen.*

Und als Erklärung tritt nun folgendes zutage:
ehrgeizig sein heißt fremdgehen wollen
mit einem Leben, das nicht deines ist
und es (die Liebe sucht sich immer Gegenbilder aus) nie wird.
Soviel ist sonnenklar. Doch in den Nächten hört man's vage

und seltsam wispern gegen diese Botschaft an:
Erfolg, sagt es, war dir im Übermaß beschieden.
Hast mehr als wunschgemäß den Schweinefraß gemieden.
Vorbei der Kelch, und du bliebst ungeschoren –
nur auf der anderen Seite doch ein wenig Scharlatan.

Toads

Why should I let the toad *work*
Squat on my life?
Can't I use my wit as a pitchfork
And drive the brute off?

Six days of the week it soils
With its sickening poison –
Just for paying a few bills!
That's out of proportion.

Lots of folk live on their wits:
Lecturers, lispers,
Losels, loblolly-men, louts –
They don't end as paupers;

Lots of folk live up lanes
With fires in a bucket,
Eat windfalls and tinned sardines –
They seem to like it.

Their nippers have got bare feet,
Their unspeakable wives
Are skinny as whippets – and yet
No one actually *starves*.

Ah, were I courageous enough
To shout *Stuff your pension!*
But I know, all too well, that's the stuff
That dreams are made on:

For something sufficiently toad-like
Squats in me, too;
Its hunkers are heavy as hard luck,
And cold as snow,

Kröten

Die Kröte *Arbeit* – warum ausgerechnet die
zum Huckauf machen?

Kann ich denn meinem Grips nicht Zinken ziehen,
zack, wär sie ausgestochen?

Sechs Wochentage saut sie voll
mit ihrem widerlichen Gift –
nur weil man zahlungsfähig bleiben will!
Betrug ist das, und kein Geschäft.

Wie viele schlagen sich verschlagen durch:
Starredner beispielsweise, Stammler,
und Stricher, Stümper, Strolche –
und kommen alle rund, pekuniär.

Wie vielen sind Bruchbuden angenehm
– Eimer aus Blech als Öfen –,
wo Ölsardinen hoch in Ansehen stehen,
und Müllschlucker ganz munter hoffen.

Und ihre Blagen laufen barfuß rum,
und ihre Weiber sind unsäglich
und klapperdürr nach Windhundart. Sei's drum,
Verhungern ist auch dort unmöglich.

Ach, bräuchte ich die Traute auf
und schrie: *Steckt euch die Rente in den Arsch!*
Doch weiß ich leider zu genau,
daß das ein Wunschbild bleibt und angemäßt:

Denn etwas, was der Kröte nahekommt,
hockt auch in mir,
mit kalten Schenkeln wie aus Schnee geformt
und wie das Unglück feist und schwer,

And will never allow me to blarney
My way to getting
The fame and the girl and the money
All at one sitting.

I don't say, one bodies the other
One's spiritual truth;
But I do say it's hard to lose either,
When you have both.

(1954)

und läßt's nicht zu,
daß ich in einem Aufwasch
zusammenschwätze Geld und Ruhm
und eine Frau für Bett und Tisch.

Hochgeistige Verkörperung der einen in der anderen
behaupt ich nicht,
wohl aber, daß dort keine weiterwandern
will, wo beide hocken als Gezücht.

Skin

Obedient daily dress,
You cannot always keep
That unfakable young surface.
You must learn your lines –
Anger, amusement, sleep;
Those few forbidding signs

Of the continuous coarse
Sand-laden wind, time;
You must thicken, work loose
Into an old bag
Carrying a soiled name.
Parch then; be roughened; sag;

And pardon me, that I
Could find, when you were new,
No brash festivity
To wear you at, such as
Clothes are entitled to
Till the fashion changes.

(1954)

Haut

Fügsame Tageskluft,
nichts schminkt dir deine Jugendfrische
zurück, ist sie einmal verpufft.

Dann prägt sich's ein:
Schlaf, Ärger, Lust, verführerische,
die groben Stricheleien

wie sandgestrahlt
vom Wind der Zeit.

Verdicken mußt du dich, und losgeschält
beulst du schon bald als alter Sack,
dein guter Name jetzt vermaledeit.
Nur zu, werd pergamenten unterm abgeplatzten Lack,

und laß es gut sein,
wenn ich in den nagelneuen Tagen
dich nicht bei Ringelpiez und Feiereien
ausführen konnte, obwohl
die Kleider darauf Anrecht haben,
bis sie die Mode überholt.

Church Going

Once I am sure there's nothing going on
I step inside, letting the door thud shut.
Another church: matting, seats, and stone,
And little books; sprawlings of flowers, cut
For Sunday, brownish now; some brass and stuff
Up at the holy end; the small neat organ;
And a tense, musty, unignorable silence,
Brewed God knows how long. Hatless, I take off
My cycle-clips in awkward reverence,

Move forward, run my hand around the font.
From where I stand, the roof looks almost new –
Cleaned, or restored? Someone would know: I don't.
Mounting the lectern, I peruse a few
Hectoring large-scale verses, and pronounce
'Here endeth' much more loudly than I'd meant.
The echoes snigger briefly. Back at the door
I sign the book, donate an Irish sixpence,
Reflect the place was not worth stopping for.

Yet stop I did: in fact I often do,
And always end much at a loss like this,
Wondering what to look for; wondering, too,
When churches fall completely out of use
What we shall turn them into, if we shall keep
A few cathedrals chronically on show,
Their parchment, plate and pyx in locked cases,
And let the rest rent-free to rain and sheep.
Shall we avoid them as unlucky places?

Or, after dark, will dubious women come
To make their children touch a particular stone,
Pick simples for a cancer; or on some
Advised night see walking a dead one?
Power of some sort or other will go on
In games, in riddles, seemingly at random;

Kirchgang

Nachdem mir klar ist, hier spielt sich nichts ab,
trete ich ein; mit dumpfem Anschlag schließt die Tür.
Noch eine Kirche: Sisal, Sitze, Quader grob
und kleine Bücher, auch wuchern Blumen, die man für
den Sonntag abgeschnitten hat, ins Welke; Messinggerät
im heiligen Hinterrücks, die kleine Orgel blankpoliert
und eine muffig-angespannte, aufdringliche Stille,
die sich Gott weiß wie lange schon zusammenbraut. In unbeholfener Pietät
zieh ich, hutlos, die Fahrradklammern von der Leibeshülle,

geh weiter und umfahr den Taufstein mit der Hand.
Von hier gesehen wirkt das Dach so gut wie neu –
gereinigt, restauriert? Das bleibt dem Fremden unbekannt.
Über der barschen Losung auf dem Pulte scheu
ich mich nicht, das großgedruckte ‚An dieser Stelle endet‘ auszusprechen,
wenngleich es lauter hallt als vorgesehen.
Das Echo kichert kurz. Zurück am Ausgangspunkt
das Buch signiert, dem Zwang zum frommen Blechen
mit einem Sixpence, irisch, nachgegeben. War nichts, womit Erinnerung prunkt.

Doch hab ich trotzdem angehalten; passiert mir oft,
und mehr als oft bin ich so ratlos wie auch hier
und frag mich, was soll sich schon zeigen unverhofft
und was wird werden, wenn die letzte Seele dies Geviert
verlassen hat. Worin verwandelt sich's, wenn wir nur noch
ganz wenige Kathedralen für Ausstellungszwecke offenhalten –
das Pergament, die Pyxis und Patene unter Glas?
Sind sie für Schafe Ställe erst und später dann ein Regenloch?
Als Unheilshorte allenfalls besetzt mit unserem Haß?

Oder kommen bei Nachteinbruch zwielichtige Frauen,
legen die Kinderhände auf den ganz besonderen Stein
und sammeln Kräutlein gegen Krebs oder erwarten vor dem Tauen
die avisierte Spukgestalt, das wandelnde Gebein?
Die eine oder andere Kraft wird sicher weiterwirken
aufs Geratewohl in Spielen, Rätselraten und Geraun.

But superstition, like belief, must die,
And what remains when disbelief has gone?
Grass, weedy pavement, brambles, buttress, sky.

A shape less recognisable each week,
A purpose more obscure. I wonder who
Will be the last, the very last, to seek
This place for what it was; one of the crew
That tap and jot and know what rood-lofts were?
Some ruin-bibber, randy for antique,
Or Christmas-addict, counting on a whiff
Of gown-and-bands and organ-pipes and myrrh?
Or will he be my representative,

Bored, uninformed, knowing the ghostly silt
Dispersed, yet tending to this cross of ground
Through suburb scrub because it held unspilt
So long and equably what since is found
Only in separation – marriage, and birth,
And death, and thoughts of these – for which was built
This special shell? For, though I've no idea
What this accoutred frowsty barn is worth,
It pleases me to stand in silence here;

A serious house on serious earth it is,
In whose blent air all our compulsions meet,
Are recognised, and robed as destinies.
And that much never can be obsolete,
Since someone will forever be surprising
A hunger in himself to be more serious,
And gravitating with it to this ground,
Which, he once heard, was proper to grow wise in,
If only that so many dead lie round.

(1954)

Doch Aberglaube stirbt den Religionen hinterdrein,
was überdauert Heiden in den heiligen Bezirken?
Gras, Brombeer, Pfeiler, Himmel, krautumrankter Pflasterstein,

während die Form des Ganzen immer weniger greifbar ist,
der Zweck im Dubiosen sich verliert. Ich hätt ihn gern
vor Augen diesen aller-, allerletzten, der, obzwar Statist,
die Bühne noch erkennt. Einer von jenen Herrn,
die stochern, sich Notizen machen, einen Lettner Lettner nennen?
Oder ein Sammler, hingerissen, so ein Pietist
des Ruinösen? Ein Christkindskopf, dem noch bei einem Hauch
von Myrrhe, Orgelklang und Weihnachtsfest die Tränen rannen?
Oder mein Ebenbild, das also auch,
gelangweilt und nicht Fachmann, eingesehen hat,

wie alles Sediment längst geisterhaft zerstob, doch angezogen wird
quer durch Gestrüpp, weil sich als Destillat
in diesem Kreuz im Boden lange unbeirrt
gehalten hat, was heute nur noch abgetrennt und abgeschieden
zu finden ist – Ehe, Geburt, der Abgang auf dem letzten Blatt –
und im Gehäuse wie nach Maß geborgen war. Zwar weiß ich nicht
was dieser miefige Geräteschuppen denn hienieden
noch bringen soll. Doch halt ich schweigend kein Gericht.

Dies ist ein ernstes Haus auf ernstem Grund,
in dessen aufgemischter Luft sich alle unsere Zwänge treffen
und dann in Schicksalskleider schlüpfen nach Befund.
Soviel zumindest bleibt auch Enkelsenkeln, Urgroßneffen,
denn dieser Hunger wird sich immer wieder rühren,
ganz plötzlich ist das Dasein ernstgemeint,
und seine Schwerkraft zieht uns hin zu dieser Erde,
in der die Weisheitssucher, hieß es, Antwort spüren,
und sei es nur, weil sie ringsum von Toten stets erneuert werde.

Mr Bleaney

'This was Mr Bleaney's room. He stayed
The whole time he was at the Bodies, till
They moved him.' Flowered curtains, thin and frayed,
Fall to within five inches of the sill,

Whose window shows a strip of building land,
Tussocky, littered. 'Mr Bleaney took
My bit of garden properly in hand.'
Bed, upright chair, sixty-watt bulb, no hook

Behind the door, no room for books or bags –
'I'll take it.' So it happens that I lie
Where Mr Bleaney lay, and stub my fags
On the same saucer-souvenir, and try

Stuffing my ears with cotton-wool, to drown
The jabbering set he egged her on to buy.
I know his habits – what time he came down,
His preference for sauce to gravy, why

He kept on plugging at the four always –
Likewise their yearly frame: the Frinton folk
Who put him up for summer holidays,
And Christmas at his sister's house in Stoke.

But if he stood and watched the frigid wind
Tousling the clouds, lay on the fusty bed
Telling himself that this was home, and grinned,
And shivered, without shaking off the dread

That how we live measures our own nature,
And at his age having no more to show
Than one hired box should make him pretty sure
He warranted no better, I don't know.

(1955)

Mr Bleaney

„Gehörte Mr Bleaney, dieses Zimmer. War bei der Autostanze, wohnte hier die ganze Zeit bis zur Verlegung.“ Zerschlissener Vorhang, Blümchenallerlei, Abstand zur Fensterkante ein paar Finger breit;

hinter der Scheibe liegt ein Baulandstreifen voll Gras und Müll. „Und Mr Bleaney ließ im Garten gar nichts schleifen.“ Bett, Stuhl und Birne bietet das Logis,

nur Kleiderhaken, Buchregale nicht. Das hätt ich wetten mögen und – nehm’s doch. Und liege so entschärft, wo Mr Bleaney lag, und drücke meine Zigaretten im selben weitgereisten Wappenteller aus, genervt

vom Radio, das trotz der Watte in den Ohren dröhnt und Mr Bleaney ihr zum Kauf empfohlen hat. Die festen Zeiten, die er sich in allem angewöhnt, sind mir bekannt, die Soßen stehen auf demselben Blatt,

das Totospiel, das er nicht lassen konnte, und die Schablonen für den Urlaubsplan: erst Frinton, wo er sich im Sommer sonnte, und Stoke, bei Schwesterherz, Weihnachten dann.

Doch stünde er und säh den scharfen Winden zu, wie sie den Wolken in den Haaren liegen, und sagte fröstelnd zu sich auf dem Muffbett: Du bist zu Hause hier, ohne die Ängste zu besiegen,

daß, wie wir leben, unser Wesen offenbart und einer, der für eine so bemessene Kiste blecht, mit Sicherheit gemessen am Standard nicht mehr verdient, dann weiß ich nicht so recht.

Pigeons

On shallow slates the pigeons shift together,
Backing against a thin rain from the west
Blown across each sunk head and settled feather.
Huddling round the warm stack suits them best,
Till winter daylight weakens, and they grow
Hardly defined against the brickwork. Soon,
Light from a small intense lopsided moon
Shows them, black as their shadows, sleeping so.

(1957)

Tauben

Es scharen sich die Tauben auf den Schindeln
und ducken sich mit angelegtem Federkleid
und eingezogenem Kopf gegen die Schlieren, Regenspindeln
im Wind. Ihr letztes Stück Behaglichkeit
sind die Kamine, so begehrt wie große Lose,
bevor der Wintertag erlischt und sie mit Ziegelwerk vereint.
Der Mond, der hell dann und schon halb kopfüber scheint,
zeigt sie in Schattenschwarz und schlafend in derselben Pose.

An Arundel Tomb

Side by side, their faces blurred,
The earl and countess lie in stone,
Their proper habits vaguely shown
As jointed armour, stiffened pleat,
And that faint hint of the absurd –
The little dogs under their feet.

Such plainness of the pre-baroque
Hardly involves the eye, until
It meets his left-hand gauntlet, still
Clasped empty in the other; and
One sees, with a sharp tender shock,
His hand withdrawn, holding her hand.

They would not think to lie so long.
Such faithfulness in effigy
Was just a detail friends would see:
A sculptor's sweet commissioned grace
Thrown off in helping to prolong
The Latin names around the base.

They would not guess how early in
Their supine stationary voyage
The air would change to soundless damage,
Turn the old tenantry away;
How soon succeeding eyes begin
To look, not read. Rigidly they

Persisted, linked, through lengths and breadths
Of time. Snow fell, undated. Light
Each summer thronged the glass. A bright
Litter of birdcalls strewed the same
Bone-riddled ground. And up the paths
The endless altered people came,

Ein Arundel-Grab

In Stein gemeißelt liegen sie beisammen,
Graf, Gräfin, mit den ausgelöschten Zügen,
nur angedeutet hat ihm seine Rüstung zu genügen;
ihr steifer Faltenwurf läuft auf die Hündchen zu,
denen der Anhauch des Absurden zu entstammen
scheint, denn zwei Paar Füße betten sie zur Ruh.

Die präbarocke Schlichtheit hält den Blick
kaum fest, bevor der eine Panzerhandschuh nicht
ins Auge fällt, der leere, den der andere in der Pflicht
umklammert hält, woraus die Hand sich fortgestohlen hat
– ein zarter Schrecken kriecht uns ins Genick –,
um ihre Hand zu suchen, schmal und glatt.

Sie ahnten nicht, so lange hier zu liegen.
Die Abbildtreue, das Detail im Stein,
war ihren Freunden zugedacht allein,
war die Gefälligkeit für Steinmetzlohn,
die Namen, die sich um den Sockel schmiegen,
noch länger vor Verfall zu schützen und vor Erosion.

Sie rieten nicht, wie früh
auf ihrer aufgebahrten, standorttreuen Reise
die Luft sie schädigte auf nie gehörte Weise,
die alte Lehnsherrschaft zunichte machte,
wie bald statt ihresgleichen jeder Parvenü
nicht liest, nein, schaut. Doch das entfachte

nur ihren Starrsinn, der im Bund
dem Lauf der Zeiten widerstand. Schnee fiel.
Nach jeder Winterblässe zeigt das Glas ein Sommerfarbenspiel.
Von hellen Vogelrufen überstreut
dehnt sich verknöchert Friedhofsgrund.
Den Pfad hinauf verwandeln sich die Leut,

Washing at their identity.
Now, helpless in the hollow of
An unarmorial age, a trough
Of smoke in slow suspended skeins
Above their scrap of history,
Only an attitude remains:

Time has transfigured them into
Untruth. The stone fidelity
They hardly meant has come to be
Their final blazon, and to prove
Our almost-instinct almost true:
What will survive of us is love.

(1956)

ein Abwasch, der beim alten bleibt.
Sie aber, hilflos in dem Tal
der Ungewappneten, dem Trog so unfeudal
vom Rauch und seinen zähen Fahnen
über der Schlacke dessen, was Geschichte schreibt,
sie lassen nur noch eine Haltung ahnen:

Die Zeit hat sie verklärt
ins So-nicht-Wahre. Was sie kaum meinten,
als sie in ewiger Treue dort versteinten,
ist jetzt ihr Ruhmestitel – zum Beweis,
daß der Beinah-Instinkt sich jederzeit beinah bewährt,
der unsere Liebe überdauern heißt um jeden Preis.

The Whitsun Weddings

That Whitsun, I was late getting away:

Not till about

One-twenty on the sunlit Saturday

Did my three-quarters-empty train pull out,
All windows down, all cushions hot, all sense
Of being in a hurry gone. We ran

Behind the backs of houses, crossed a street
Of blinding windscreens, smelt the fish-dock; thence
The river's level drifting breadth began,
Where sky and Lincolnshire and water meet.

All afternoon, through the tall heat that slept

For miles inland,

A slow and stopping curve southwards we kept.
Wide farms went by, short-shadowed cattle, and
Canals with floatings of industrial froth;
A hothouse flashed uniquely: hedges dipped
And rose: and now and then a smell of grass
Displaced the reek of buttoned carriage-cloth
Until the next town, new and nondescript,
Approached with acres of dismantled cars.

At first, I didn't notice what a noise

The weddings made

Each station that we stopped at: sun destroys
The interest of what's happening in the shade,
And down the long cool platforms whoops and skirls
I took for porters larking with the mails,
And went on reading. Once we started, though,
We passed them, grinning and pomaded, girls
in parodies of fashion, heels and veils,
All posed irresolutely, watching us go,

As if out on the end of an event

Waving goodbye

To something that survived it. Struck, I leant

Die Pfingsthochzeiten

Ich kam spät los an jenem Pfingsten,
und erst um
ein Uhr zwanzig fuhr mein Zug, nicht im geringsten
überfüllt, hinein ins Samstagssonnenfluidum.
Die Fenster offen, Sitze heiß und alle Hast
plötzlich wie abgefallen. Wir rollten
hinterrücks die Häuser ab und querten
die Fahrbahn voller blendend aufgereihter Windschutzscheiben. Zu Gast
war dann der Fischgestank vom Dock, dann breit und unbescholten
der Fluß, wo Himmel, Wasser, Lincolnshire auf gutem Fuß verkehrten.

Den ganzen Nachmittag und durch die brütend hohe Hitze,
die überm Inland lag,
zog sich das Gleis halbrund wie eine Landschaftslitze
nur südwärts, passierte Höfe, kurze Schatten, Vieh im Hag,
Kanäle, die die Industrie beschäumte,
dann Treibhausblitzen und die Heckenachterbahn,
und ab und zu verdrängten Grasgerüche
den Dunst der Stoffbespannung; da umsäumte
uns schon die nächste Stadt, verwechselbar und momentan,
mit ihrem Autofriedhof voller Achsenbrüche.

Zuerst ist mir der Krach wohl schlicht entgangen
der Hochzeitler
an jeder Bahnstation: die Sonnenglut weckt kein Verlangen,
die Schatten auszuforschen auch nur ungefähr.
Was da auf kühlen Steigen gellend Rummel machte,
hielt ich für Postler, die mit ihren Säcken Späße trieben,
und sah von meinen Buch nicht auf. Kaum fuhrn wir aber an,
so glitten diese Girls, pomadisiert, vorbei ganz sachte,
grinsende Modeparodien, hochhackig und zurückgeblieben,
von denen keine trotz des Schleiers ihrer Pose Haltung abgewann.

Wie aus dem Schluß, vorbei verfolgte uns ihr Blick,
sie winkten nach
wie einem Überleben. Erstaunt nahm ich mich weniger zurück,

More promptly out next time, more curiously,
And saw it all again in different terms:
The fathers with broad belts under their suits
And seamy foreheads; mothers loud and fat;
An uncle shouting smut; and then the perms,
The nylon gloves and jewellery-substitutes,
The lemons, mauves, and olive-ochres that

Marked off the girls unreally from the rest.

Yes, from cafés

And banquet-halls up yards, and bunting-dressed
Coach-party annexes, the wedding-days
Were coming to an end. All down the line
Fresh couples climbed aboard: the rest stood round;
The last confetti and advice were thrown,
And, as we moved, each face seemed to define
Just what it saw departing: children frowned
At something dull; fathers had never known

Success so huge and wholly farcical;

The women shared

The secret like a happy funeral;
While girls, gripping their handbags tighter, stared
At a religious wounding. Free at last,
And loaded with the sum of all they saw,
We hurried towards London, shuffling gout of steam.
Now fields were building-plots, and poplars cast
Long shadows over major roads, and for
Some fifty minutes, that in time would seem

Just long enough to settle hats and say

I nearly died,

A dozen marriages got under way.
They watched the landscape, sitting side by side
– An Odeon went past, a cooling tower,
And someone running up to bowl – and none
Thought of the others they would never meet
Or how their lives would all contain this hour.

lehnte mich vielmehr vor, als man die Fahrt von neuem unterbrach,
und sah das Ganze – neu besetzt – sich wiederholen:
Väter mit breiten Gürteln unter Anzugjacken
und mit gefurchter Stirn, die Mütter laut und dick,
die Dauerwellen und der Onkel, aus dem Zoten johlen,
Nylon statt Seide und beklunkert die Schabracken,
zitronengelb und mauve, in Oliv-Ockerton der Schick,

mit dem die Girls unwirklich sich von allen andern unterscheiden.

Ja, im Café

und angebauten Speisesälen, an deren Fahnschmuck sich Gäste weiden
gern auch en gros, busladungsweise, hat man das letzte Stück Baiser
verzehrt. Und auf der ganzen Stecke steigen
die frischvermählten Paare zu, im Kreis der Gästerest,
Ratschläge rieseln im Konfettiregen,
und als es losgeht, will sich auf den Mienen zeigen,
was jeder gerade sah: die Kinderzüge ein Attest
von Fadheit, den Vätern immerhin war allerwegen

noch kein Erfolg von dieser Aufgebauschtheit vorgekommen;

die Frauen waren eingeweiht
in froher Trauer und beklommen;
während die Girls, die Taschen fest im Griff, ganz ungefeilt
eine Blessur der religiösen Art bestarrten. Endlich frei
und angefüllt mit allem, was geschah,
ging es, voll unter Dampf, auf London zu.

Die Felder jetzt schon zur Bebauung vorgesehen, in Reih
und Glied die Pappeln und die langen Schatten, die man sah
hauptstraßenabwärts. Und eine knappe Stunde lang, wo man im Nu

nur seine Hüte neu justierte oder rasch sich sagen ließ:

Gestorben wär ich um ein Haar,
kamen ein Dutzend Ehen auf den Weg, wie's
eben geht. Man saß im Landschaftskino einfach da
– sah draußen eins vorüberziehen, Kühltürme dann,
den Cricket-Spieler, der gerade Anlauf nahm –,
und kein Paar dachte an die anderen im Zug,
obgleich es feststand, diese Stunde teilte man.

I thought of London spread out in the sun,
Its postal districts packed like squares of wheat:
There we were aimed. And as we raced across
 Bright knots of rail
Past standing Pullmans, walls of blackened moss
Came close, and it was nearly done, this frail
Travelling coincidence; and what it held
Stood ready to be loosed with all the power
That being changed can give. We slowed again,
And as the tightened brakes took hold, there swelled
A sense of falling, like an arrow-shower
Sent out of sight, somewhere becoming rain.

(1958)

An London dachte ich, das in der Sonne schwamm,
die Postbezirke dicht an dicht wie Pachtland, das einst Weizen trug.
Das war das Reiseziel. Und als wir über Knotenpunkte weiterrasten
von blanken Schienen
und dann vorbei an Pullmanwagen und an Wandmorasten
aus schwarzem Moos, da war in den Kabinen
der schwache Gleichklang dieser Reise nahezu vorbei.
Was dran war, aber schien bereit sich abzulösen
unter dem Einfluß dessen, was Veränderung heißt. Verhaltener bewegen
wir uns, und als die Bremsen fassen, schwillt wie Zauberei
ein Fallgefühl, als ob ein Schauer Pfeile von graziösen
Bögen entlassen sich dem Blick entzöge und niederging als ferner Regen.

As Bad as a Mile

Watching the shield core
Striking the basket, skidding across the floor,
Shows less and less of luck, and more and more

Of failure spreading back up the arm
Earlier and earlier, the unraised hand calm,
The apple unbitten in the palm.

(1960)

Um Meilen daneben

Verworfen seh ich, wie der abgenagte Kern
vom Korb abprallt und weiterrutscht wohnungsintern,
was mir Glücksschwund vorführt und Scheitern, insofern

es sich im Arm nach oben vorarbeitet
und in ein Früher, wo sich meine Hand, noch zartbesaitet,
dem ganzen Apfel unterschiebt, Verbissenheit bestreitet.

MCMXIV

Those long uneven lines
Standing as patiently
As if they were stretched outside
The Oval or Villa Park,
The crowns of hats, the sun
On moustached archaic faces
Grinning as if it were all
An August Bank Holiday lark;

And the shut shops, the bleached
Established names on the sunblinds,
The farthings and sovereigns,
And dark-clothed children at play
Called after kings and queens,
The tin advertisements
For cocoa and twist, and the pubs
Wide open all day;

And the countryside not caring:
The place-names all hazed over
With flowering grasses, and fields
Shadowing Domesday lines
Under wheat's restless silence;
The differently-dressed servants
With tiny rooms in huge houses,
The dust behind limousines;

Never such innocence,
Never before or since,
As changed itself to past
Without a word – the men
Leaving the gardens tidy,
The thousands of marriages
Lasting a little while longer:
Never such innocence again.

(1960)

MCMXIV

In Schlangenlinien sind sie aufgereiht
und warten draußen voll Geduld
wie vor dem Cricketstadion oder Villa Park,
so wohlbehütet, Sonnenschein
auf Zügen aus dem War-einmal,
und allgemeines Grinsen unterm Bart,
als wär das hier ein Feiertag;

und Läden dicht, Markisen ausgebleicht
mit altvertrauten Namenszügen,
die alten Münzen, alten Taler
und Kinder, die Regentennamen tragen,
verspielt in ihrem schwarzen Zeug
und bunte Werbeschilder
für Schokolade, Kautabak, an Kneipentüren
sind keine Öffnungszeiten angeschlagen;

und dann das Land ganz unbekümmert:
Ortsnamen hinter Rispengras
wie Dunst und Felder,
ausgerichtet an Markierungssteinen,
die still verschatten unterm Ährentanz,
und Personal, geflissentlich gewandet,
das in den Kammern großer Häuser wohnt,
Staubfahnen, wodurch Limousinen scheinen;

nicht vorher und auch später nicht
gab's diese Unschuld sondergleichen,
die sich – kein Widerwort –
entgegenwärtigt hat: wo Mann für Mann
den Garten tipptopp hinterließ
und Tausende von Ehebanden
noch eine Weile fortbestanden:
nie fängt *die* Unschuld wieder an.

A Study of Reading Habits

When getting my nose in a book
Cured most things short of school,
It was worth ruining my eyes
To know I could still keep cool,
And deal out the old right hook
To dirty dogs twice my size.

Later, with inch-thick specs,
Evil was just my lark:
Me and my cloak and fangs
Had ripping times in the dark.
The women I clubbed with sex!
I broke them up like meringues.

Don't read much now: the dude
Who lets the girl down before
The hero arrives, the chap
Who's yellow and keeps the store,
Seem far too familiar. Get stewed:
Books are a load of crap.

(1960)

Untersuchung von Lesegewohnheiten

Als die Bücherwurmkur
noch alles bereinigte bis auf die Schule,
kam's mir auf die Augen nicht an,
denn ich blieb doch der Coole,
und meine Fäuste redeten Fraktur
mit jedem wildgewordenen Hampelmann.

Später hinter dicken Brillengläsern
war das Böse ganz mein Fall:
Im Umhang und mit spitzen Fängen
sah mich das Dunkel voll am Ball.
Bei Frauen ging ich ran mit Präsern!
Vernaschte Spritzgebäck in rauhen Mengen.

Les kaum noch, jetzt: der Sack,
der seine Freundin hängen läßt,
bevor der Held auftaucht, der Kümmerling,
der sich für seinen Laden blutleer streßt,
sie scheinen zu vertraut. Ab ist der Lack:
Bücher sind Käse, Bücher sind link.

Ambulances

Closed like confessionals, they thread
Loud noons of cities, giving back
None of the glances they absorb.
Light glossy grey, arms on a plaque,
They come to rest at any kerb:
All streets in time are visited.

Then children strewn on steps or road,
Or women coming from the shops
Past smells of different dinners, see
A wild white face that overtops
Red stretcher-blankets momentarily
As it is carried in and stowed,

And sense the solving emptiness
That lies just under all we do,
And for a second get it whole,
So permanent and blank and true.
The fastened doors recede. *Poor soul*,
They whisper at their own distress;

For borne away in deadened air
May go the sudden shut of loss
Round something nearly at an end,
And what cohered in it across
The years, the unique random blend
Of families and fashions, there

At last begin to loosen. Far
From the exchange of love to lie
Unreachable inside a room
The traffic parts to let go by
Brings closer what is left to come,
And dulls to distance all we are.

(1961)

Krankenwagen

Sie fädeln sich durch das Getöse
der Großstadtstraßen und sind beichtstuhldicht.
Wer einen Blick riskiert, kriegt nichts zurück
als grau in grau; darüber wehrhaft eine Wappenschicht.
Sie halten irgendwann an jedem Straßeneck,
und stehen dort fürs Ominöse.

Dann sehn die Treppenhocker und die anderen Kleinen,
dann sehn die Frauen, die vom Einkauf kommen
und durch die Kochgerüche rasch nach Hause gehn,
über den roten Erste-Hilfe-Decken ganz beklommen
ein wildes weißes Antlitz in die Höhe stehn,
hineingeschoben waagrecht hinter Beinen,

und spüren zehrend in sich diese Leere,
die das grundiert, was unsere Tatkraft schafft,
und sind sekundenlang dem Anprall ausgesetzt,
so wahr ist das, so bar, so riesenhaft.
Die Türen zugeklappt, entfernt sich diese *arme Seele* jetzt,
und sie beflüstern tröstend ihre eigene Herzensschwere.

Denn in der unbewegten Luft davongetragen
mag sich, wie wenn die Klappe fällt
hinter dem fast erschöpften Leben,
dem, was für Jahre es mit seiner Welt
zusammenhielt in ziellos einzigartigem Verweben
von Banden der Familie und von Zeitgeistlagen,

die Bindung schließlich lockern. Der Aufenthalt
fern aller liebenden Geborgenheit
im Unerreichbar einer engen Kammer,
die auf den Straßen jederzeit
Vorfahrt hat, rückt uns zu Leib mit Schlußaktjammer,
nimmt unters Rad, was gerade noch galt.

Here

Swerving east, from rich industrial shadows
And traffic all night north; swerving through fields
Too thin and thistled to be called meadows,
And now and then a harsh-named halt, that shields
Workmen at dawn; swerving to solitude
Of skies and scarecrows, haystacks, hares and pheasants,
And the widening river's slow presence,
The piled gold clouds, the shining gull-marked mud,

Gathers to the surprise of a large town:
Here domes and statues, spires and cranes cluster
Beside grain-scattered streets, barge-crowded water,
And residents from raw estates, brought down
The dead straight miles by stealing flat-faced trolleys,
Push through plate-glass swing doors to their desires –
Cheap suits, red kitchen-ware, sharp shoes, iced lollies,
Electric mixers, toasters, washers, driers –

A cut-price crowd, urban yet simple, dwelling
Where only salesmen and relations come
Within a terminate and fishy-smelling
Pastoral of ships up streets, the slave museum,
Tattoo-shops, consulates, grim head-scarfed wives;
And out beyond its mortgaged half-built edges
Fast-shadowed wheat-fields, running high as hedges,
Isolate villages, where removed lives

Loneliness clarifies. Here silence stands
Like heat. Here leaves unnoticed thicken,
Hidden weeds flower, neglected waters quicken,
Luminously-peopled air ascends;
And past the poppies bluish neutral distance
Ends the land suddenly beyond a beach
Of shapes and shingle. Here is unfenced existence:
Facing the sun, untalkative, out of reach.

(1961)

Hier

Abbiegen von der stark befahrenen Nordtangente,
dem reichen Schattenspiel der Industrie, durch karge Felder
rollen, wo statt der Wiesenkräuter Disteln wachsen, renitente,
die Halts passieren mit dem unpolierten Namensmelder,
wo in der Frühe Pendler aufmarschieren, nach Osten biegen
in eine Einsamkeit von Himmeln, Vogelscheuchen, Hasen und Fasanen,
des Flusses langsam ausufernde Bahnen,
die goldenen Wolkentürme und der Schlick mit Möwensiegeln,

das alles ballt sich unverhofft zu einer großen Stadt,
in der sich Statuen, Kuppeln, Türme, Kräne drängen,
dazwischen Kähne auf Kanälen, Fuhren Korn, die Straßen sprengen,
wo das, was draußen roh verputzt sich angesiedelt hat,
sich nach der Kaperfahrt in plattgesichtigen Trolleybussen
durch Pendeltürn aus Glas auf seines Herzens Wünsche stürzt:
rotes Geschirr und Eisbonbons und spitze Schuhe, Billigblusen
und Toaster, Waschmaschinen und was sonst die Hausarbeit verkürzt –

ein Volk der Sonderangebote, städtisch, aber trotzdem schlicht,
das dort lebt, wohin nur Vertreter und Verwandte kommen,
in einem Randidyll, wo Fischgeruch in jede Nase sticht,
als ob die Schiffe fast schon durch die Straßen schwömmen,
samt Sklavereimuseum, Konsulaten, herber Weiblichkeit in Tüchern;
und vor den Rändern, die aus Hypotheken Eigenheime ziehen,
liegen die Weizenfelder, die schon immer heckenhoch gediehen,
umschließen Dörfer, die durch Abgeschlossenheit ernüchtern

und Leben klären. Hier steht die Stille
wie Hitze sonst. Hier setzen Blätter ganz unmerklich an,
das Wildkraut blüht, die Wasser werden frisch, man kann
die Luft aufsteigen sehn in Glanzlichtfülle;
und überm Mohn hat bläuliche Distanz
schön unbeteiligt alles Land gekappt nach einem Küstenstück
voll Kiesel und Kontur. Hier ist die Freiheit wieder ganz,
unnahbar, wortkarg, ein nur seiner Sonne zugekehrtes Glück.

Wild Oats

About twenty years ago
Two girls came in where I worked –
A bosomy English rose
And her friend in specs I could talk to.
Faces in those days sparked
The whole shooting-match off, and I doubt
If ever one had like hers:
But it was the friend I took out,

And in seven years after that
Wrote over four hundred letters,
Gave a ten-guinea ring
I got back in the end, and met
At numerous cathedral cities
Unknown to the clergy. I believe
I met beautiful twice. She was trying
Both times (so I thought) not to laugh.

Parting, after about five
Rehearsals, was an agreement
That I was too selfish, withdrawn,
And easily bored to love.
Well, useful to get that learnt.
In my wallet are still two snaps
Of bosomy rose with fur gloves on.
Unlucky charms, perhaps.

(1962)

Stechender Hafer

Zwei Jahrzehnte sind's her,
da tauchten beide an meinem Arbeitsplatz auf,
eine vollbusige englische Schönheit
und ihre bebrillte Freundin, die mir weniger
auf die Stimme schlug. Gesichter, darauf
fuhr ich damals ab; und mit Garantie
war ihres von ganz seltenem Reiz:
nur, aus ging ich mit der anderen vis-à-vis;

ich kam in den sieben Jahren danach
auf mehr als vierhundert Briefe,
kaufte einen sündhaft teuren Ring,
am Ende retourniert, dutzendfach
Rendezvous in Domstädten
ohne Einweihung des Klerus. Ich glaube, Tausendschön
traf ich noch zweimal. Mir schien, sie fing
sich gerade noch – um nicht loszuplatzen, aus Versehn.

Etwa fünfmal durchgespielt
beruhte die Trennung auf dem Einvernehmen,
ich sei zu selbstherrlich, zu verschlossen,
zu leicht genervt, geliebt zu werden nicht gewillt.
Wieder dazugelernt, wer sagt's denn.
Von der Üppigen hab ich noch
zwei Schnappschüsse in Pelzhandschuhn, wie angegossen,
wohl Unglücksbringer – oder doch?

Toads Revisited

Walking around in the park
Should feel better than work:
The lake, the sunshine,
The grass to lie on,

Blurred playground noises
Beyond black-stockinged nurses –
Not a bad place to be.
Yet it doesn't suit me,

Being one of the men
You meet of an afternoon:
Palsied old step-takers,
Hare-eyed clerks with the jitters,

Waxed-fleshed out-patients
Still vague from accidents,
And characters in long coats
Deep in the litter-baskets –

All dodging the toad work
By being stupid or weak.
Think of being them!
Hearing the hours chime,

Watching the bread delivered,
The sun by clouds covered,
The children going home;
Think of being them,

Turning over their failures
By some bed of lobelias,
Nowhere to go but indoors,
No friends but empty chairs –

Kröten-Wiedersehen

Einen Werktag verbummeln im Park
sollte eigentlich besser als Tagwerk
sein: der Teich, die Sonne,
Rasen zum Entspannen,

gedämpfter Spielplatzlärm,
die Kindermädchen schwarz bestrumpft, insofern
kein übler Aufenthalt.
Doch mich läßt's kalt,

unter denen aufzutauchen,
die hier den Nachmittag vertun:
vom Schlag gerührte alte Fortschrittmacher,
gehetzte Aktenböcke mit der großen Flatter,

ambulante Bleichgesichter,
halb weggetretene Unfallopfer,
und dann die Grapscher in den Abfalltonnen,
in lange Mäntel eingeschlagen.

Sie gehn der Kröte Arbeit aus dem Weg,
zu dumm dafür, zu wenig fit. Abartig,
steckte man in ihrer Haut!
Hörte den Stundenschlag entgangener Zeit,

sähe den Bäckerwagen hinterher,
der Sonne zu im Wolkenmeer,
den Kindern nach auf ihrem Weg nach Haus.
Abartig, steckte man in ihrer Haut,

die eigenen Fehler wiederkäuend
an einem Beet von Löwenmäulchen,
kein Ziel bis auf geschlossene Räume
mit leeren Stühlen als den besten Freunden –

No, give me my in-tray,
My loaf-haired secretary,
My shall-I-keep-the-call-in-Sir:
What else can I answer,

When the lights come on at four
At the end of another year?
Give me your arm, old toad;
Help me down Cemetery Road.

(1962)

Nein, lieber will ich meinen Akteneingangskorb,
die hochgesteckte Sekretärin, die erst fragt, ob
ich für Soundso zu sprechen bin:
Nur diese Antwort kommt mir in den Sinn,

sobald um vier die Lichter angegangen sind
zum Zeichen, daß ein volles Jahr verstrich.
Her mit dem Arm, du alte Kröte,
vom Friedhof schallt die Knochenflöte.

Sunny Prestatyn

Come To Sunny Prestatyn

Laughed the girl on the poster,
Kneeling up on the sand
In tautened white satin.
Behind her, a hunk of coast, a
Hotel with palms
Seemed to expand from her thighs and
Spread breast-lifting arms.

She was slapped up one day in March.
A couple of weeks, and her face
Was snaggle-toothed and boss-eyed;
Huge tits and a fissured crotch
Were scored well in, and the space
Between her legs held scrawls
That set her fairly astride
A tuberous cock and balls

Autographed *Titch Thomas*, while
Someone had used a knife
Or something to stab right through
The moustached lips of her smile.
She was too good for this life.
Very soon, a great transverse tear
Left only a hand and some blue.
Now *Fight Cancer* is there.

(1962)

Sonniges Prestatyn

Und ab ins sonnige Prestatyn
strahlt das Girl auf dem Poster,
kniefällig im Sand,
es spannt Satin sich drüber hin.
Im Rücken dieser Küstenstrich, der
samt Hotel mit Palmenzier
wie zwischen Schenkeln ihr entstand
und offenen Armen. Auch Brüste rücken ins Visier.

Satt aufgeklatscht erschien sie irgendwann im März.
Schwer angeschlagen war sie Wochen später
mit Zahnruinen und mit Silberblick;
gekonnt zwei Riesentitten angehängt und unten scherz-
haft grob gespalten. Per Krickelei hat dann derselbe Täter
zwischen den Beinen einen prallen Schwanz
justiert, und sein Geschick
verpflichtet rittlings sie zum Eiertanz.

Titch Thomas war das Werk signiert, und
einer griff zum Messer oder spitzen Gegenstand
und stach ihr durch das Lächeln
unterm Schnäuzer in das Lippenrund.
Sie war zu gut für unsern Allerweltsverstand.
Schon lief ein Riß quer über das Plakat
und ließ nur etwas Blau und eine Hand zum Fächeln.
Krebshilfe deckt sie nun und ruft zur Tat.

The Dance

‘Drink, sex and jazz – all sweet things, brother: far
Too sweet to be diluted to “a dance”,
That muddled middle-class pretence at each
no one who really . . .’ But contemptuous speech
Fades at my equally-contemptuous glance,
That in the darkening mirror sees
The shame of evening trousers, evening tie.
White candles stir within the chestnut trees.
The sun is low. The pavements are half-dry.
Cigarettes, matches, keys –
All this, simply to be where you are.

Half willing, half abandoning the will,
I let myself by specious steps be haled
Across the wide circumference of my scorn.
No escape now. Large cars parked round the lawn
Scan my approach. The light has almost failed,
And the faint thudding stridency
Some band we have been ‘fortunate to secure’
Proclaims from lit-up windows comes to me
More as a final warning than a lure:
Alien territory . . .
And once I gain the upstairs hall, that’s still

Our same familiar barn ballooned and chained,
The floor reverberates as with alarm:
Not you, not here. I edge along the noise
Towards a trestled bar, lacking the poise
To look about me; served, maturer calm
Permits a leaning-back, to view
The whole harmoniously-shifting crowd,
And with some people at some table, you.
Why gulp? The scene is normal and allowed:
Professional colleagues do
Assemble socially, are entertained

Der Tanz

„Alkohol, Sex, Jazz – alles, Bruder, viel zu gut,
um es zum ‚Tanzvergnügen‘ zu verwässern.
Was diese Mittelklasse, weich im Hirn, dafür verkauft,
kann doch kein Eingeweihter . . .“ Die Verachtung in der Stimme schnauft,
verhallt, um die Verachtung in den Augen nachzubessern,
die mich im Abendanzug, ausgehfein,
als dämmerdunkles Spiegelbild erblicken.
In den Kastanien schwankt der weiße Kerzenschein.
Tief steht die Sonne, auf dem Pflaster Pfützenflicken.
Zigaretten, Feuer, Schlüssel hinterdrein –
was man für deine Nähe alles tut!

Halb willentlich und halb schon willenlos
laß ich mich scheinbar festen Schritts
das weite Umfeld meiner Spottlust überschreiten.
Jetzt gibt es kein Entrinnen mehr. Von allen Seiten
starren geparkte Limousinen. In einer Restlichtwelt des Scherenschnitts
dröhnt dumpf und forsch die Band,
die wir ‚zum Glück gerade noch verpflichten konnten‘.
Doch die Musik aus hellen Fenstern hat kein Temperament,
das lockt, eher schon der letzten Warnung starre Fronten:
verbotener Kontinent . . .
Und als ich oben diesen Saal betrete, der bloß

die alte festlich dekorierte Scheune ist,
vibriert der Boden, schlägt Alarm:
Du nicht, nicht hier! Ich drücke mich am Lärm vorbei
in Richtung aufgebockter Bar, das Auge lässig, frank und
frei schweifen lassen, das ist ausgeschlossen. Erst als der Arm
herüberlangt zum Glas, kommt die zurückgelehnte reifere Ruhe
zur Musterung der Menge, wie sie sich taktvoll dort bewegt;
an einem Tisch, flankiert von höflichem Getue:
du. Wieso dies Schlucken? Man unterhält sich einfach angeregt.
Die Herrn Kollegen sind nicht mein Paar Schuhe,
doch halt gesellig, daraus folgt, man mißt

By sitting dressed like this, in rooms like these,
Saying I can't guess what – just fancy, when
They could be really drinking, or in bed,
Or listening to records – so, instead
Of waiting till you look my way, and then
Grinning my hopes, I stalk your chair
Beside the deafening band, where raised faces
Sag into silence at my standing there,
And your eyes greet me over commonplaces,
And your arms are bare,
And I wish desperately for qualities

Moments like this demand, and which I lack.
I face you on the floor, clumsily, as
Something starts up. Your look is challenging
And not especially friendly: everything
I look to for protection – the mock jazz,
The gilt-edged Founder, through the door
The 'running buffet supper' – grows less real.
Suddenly it strikes me you are acting more
Than ever you would put in words; I feel
The impact, open, raw,
Of a tremendous answer banging back

As if I'd asked a question. In the slug
And snarl of music, under cover of
A few permitted movements, you suggest
A whole consenting language, that my chest
Quickens and tightens at, descrying love –
Something acutely local, me
As I am now, and you as you are now,
And now; something acutely transitory
The slightest impulse could deflect to how
We act eternally.
Why not snatch it? Your fingers tighten, tug,

korrekter Kleidung, diesen Räumen doch Bedeutung bei,
und redet für mich Rätselhaftes – faß es nicht,
wenn man auch richtig trinken könnte, sich im Bett vergnügen
oder vorm Plattenspieler sitzen. Statt den Usancen mich zu fügen,
auf einen Blick zu warten, zurückzugrinsen in dein Angesicht,
schleich ich mich hinterrücks an deinen Sitz
neben der Band, die Trommelfelle malträtiert,
wo Tischgenossen aufschauen, baff und wie vom Blitz
gerührt. Dein Blick, der durchs Banale promeniert,
grüßt mich; ach wär ich so versiert und cool,
daß sich auf Abruf Flirt und Tändelei

wie Spitzen über deine bloßen Arme breiten ließen.
Statt dessen führ ich klobig dich zum Tanz,
als die Musik einsetzt. Du siehst nicht freundlich aus,
eher provokant; was ich im ganzen Haus
um Schutz ersuche – den Jazz-Firlefanzen,
den Gründer dort im güldnen Rahmen, nebenan
die nachgefüllten Platten des Buffets –, gibt keinen Halt.
Plötzlich ist klar: du spielst es aus Frau gegen Mann
und muß es gar nicht erst in Worte kleiden, es prallt
auf mich zurück, ganz roh, ein Grobian
von Antwort, über die zu schließen

war auf eine Frage, die sich nicht gestellt. Im Stampfen
und Gedudel der Musik und gut getarnt
in dem Gedränge tanzt du mir die Sprache vor,
die allem zustimmt und mein Herz zum Hals empor
mir jagt, weil man das Glück, die Liebe ahnt.
Etwas ganz Ortsgebundenes, ich
so wie ich gerade bin, und dann genauso du,
ganz momentan; ein Etwas, das hochgradig flüchtig
scheint, so daß der kleinste Anstoß es aus seiner Ruh
ablenken könnte in ein ewiges Geschick.
Warum nicht zugepackt? Die Finger deiner Hände ziehen, krampfen

Then slacken altogether. I am caught
By some shoptalking shit who leads me off
To supper and his bearded wife, to stand
Bemused and coffee-holding while the band
Restarts off-stage, and they in tempo scoff
Small things I couldn't look at, rent
By wondering who has got you now, and whether
That serious restlessness was what you meant,
Or was it all those things mixed up together?
(Drink, sex and jazz.) Content
To let it seem I've just been taken short,

I eel back to the bar, where they're surprised
That anyone still wants to drink, and find
You and a weed from Plant Psychology
Loose to the music. So you looked at me,
As if about to whistle; so outlined
Sharp sensual truisms, so yearned –
I breathe in, deeply. It's pathetic how
So much most people half my age have learned
Consumes me only as I watch you now,
The tense elation turned
To something snapped off short, and localised

Half-way between the gullet and the tongue.
The evening falters. Couples in their coats
Are leaving gaps already, and the rest
Move tables closer. I lean forward, lest
I go on seeing you, and souse my throat's
Imminent block with gin. How right
I should have been to keep away, and let
You have your innocent-guilty-innocent night
Of switching partners in your own sad set:
How useless to invite
The sickened breathlessness of being young

und werden dann ganz schlaff. Irgendein Fachidiot
belegt mich plappernd mit Beschlag, zieht mich zur Tafel
und seinem Weib mit Damenbart. Verwirrt
halt ich die Tasse, wieder angeschirrt
hat die Musik, in deren Rhythmus ihr Geschwafel,
der Spott sich fortsetzt über Nichtigkeiten,
während mich umtreibt, wer dich gerade führt,
und ob sich dreierlei hier bloß verrührt
(Alkohol, Sex, Jazz)? Drangvolles jetzt von Blasenseite
vorspiegelnd rett ich mich mit Müh und Not

und schlängele mich zur Bar, wo man sich wundert unter Wischen,
daß jemand noch bestellt und sehe zu,
wie du und so ein Kümmerling von Psychologe
euch gehen laßt zur Melodie. Genauso pffiffig, aus derselben Körperwooge
sahst du mich an, auskonturierte Sinnlichkeit partout;
was jeder kennt, verkörpertes Begehren –
Ich atme durch. Es kommt mir ziemlich kläglich vor,
daß, was uns sonst die frühen Jahre lehren,
mich jetzt verzehrt, wo es dein Tanz heraufbeschwor,
wobei sich Spannung und das Hochgefühl verkehren
in etwas Abgeknicktes, das auf halbem Wege zwischen

der Gurgel und der Zunge steckenblieb.
Der Abend bröckelt. Die ersten Paare haben Mäntel an
und hinterlassen Lücken, die der Rest bekämpft
mit Stuhl- und Tischerücken. Der nachgeschenkte Gin, er dämpft
das Würgen in der Kehle, ich lehn mich vor, so ist der Bann
des Hinsehnmüssens auch vorbei. Wie klug
wär es gewesen, dem Ereignis einfach fernzubleiben
und deiner Unschuldsschuld auch diesen Trauerzug
durch die Gemeinde der Verehrer gutzuschreiben.
Wie nutzlos ist der Selbstbetrug,
daß sich die Atemlosigkeit der Jugend im Prinzip,

Into my life again! I ought to go,
If going would do any good; instead,
I let the barman tell me how it was
Before the war, when there were sheep and grass
In place of Social Pathics; then I tread
Heavily to the Gents, and see
My coat patiently hanging, and the chains
And taps and basins that would also be
There when the sheep were. Chuckles from the drains
Decide me suddenly:
Ring for a car right now. But doing so

Needs pennies, and in making for the bar
For change I see your lot are waving, till
I have to cross and smile and stay and share
Instead of walking out, and so from there
The evening starts again; its first dark chill
And omen-laden music seem
No more than rain round a conservatory
Oafishly warm inside. I sit and beam
At everyone, even the weed, and he
Unfolds some crazy scheme
He's got for making wine from beetroot, far

Too incoherent to survive the band;
Then there's a *Which*-fed argument – but why
Enumerate? For now we take the floor
Quite unremarked-on, and I feel once more
That silent beckoning from you verify
All I remember – weaker, but
Something in me starts toppling. I can sense
By staring at your eyes (hazel, half-shut)
Endless receding Saturdays, their dense
And spot-light-fingered glut
Of never-resting hair-dos; understand

(1964, unfinished)

so ungesund sie war, zum zweiten Mal erleben liebe!
Ich sollte gehen, wenn das etwas brächte,
doch laß den Barmann schwärmen von den Vorkriegstagen,
wo's Weiden gab und Schafe statt der Ärschlingsplagen,
dann stapfe ich, gestützt auf meine Rechte,
zum Klo, seh unterwegs den Mantel ganz geduldig warten,
seh kurz darauf den Hähnen, Becken, Ketten an,
daß sie seit Schäferzeiten auch am Ort verharrten.
Gegluckse aus dem Abfluß abonniert mich dann
ganz plötzlich auf eher kurze Fahrten:
Ruf dir ein Taxi, Mann! Nur setzt die Tat, die ich beschließe,

Kleingeld voraus. Und auf dem Weg zur Bar,
die wechseln kann, winkt es aus deiner Truppe,
bis ich mich lächelnd an den Tisch begeben
und statt zu gehen, plaudere, noch einen hebe,
so daß sich alles wiederholt, was mir doch schnuppe
sein sollte. Die ersten düsteren Frostgefühle
des Abends und die unheilschwangere Musik
werden zu Regenschauern auf der Treibhaushülle,
in der die Einfalt brütet. Längst hab ich den Trick,
sie alle anzustrahlen, raus, sogar den Psycho mit der Rübengülle,
die er als Wein schon in das Reservoir

des Schwachsinn's pumpt. Die Band spült's fort,
dann folgt ein angelesenes Argument – allein warum
Vollständigkeit? Denn du und ich wir tanzen wieder
und diesmal ohne Publikum. Das stumme Locken deiner Glieder
bestätigt das Mysterium.

Ein wenig schwächer zwar, doch etwas
in mir wankt. In deinen Augen (braun und halbgeschlossen),
in die ich starre ohne Unterlaß,
sind endlos Wochenenden aufgeschlossen
mit Spots und Lichtertanz auf Haar en masse,
das wohlfrisiert nicht stillehält; mein Wort

(unvollendet)

Ape Experiment Room

Buried among white rooms
Whose lights in clusters beam
Like suddenly-caused pain,
And where behind rows of mesh
Uneasy shifting resumes
As sterilisers steam
And the routine begins again
Of putting questions to flesh

That no one would think to ask
But a Ph.D. with a beard
And nympho wife who –

But

There, I was saying, are found
The bushy, T-shaped mask,
And below, the smaller, eared
Head like a grave nut,
And the arms folded round.

(1965)

Affenlabor

Begraben unter weißen Räumen,
in denen Licht gebündelt strahlt
wie plötzlich zugefügter Schmerz
und wo in Käfigen aus Maschendraht
die Unrast einsetzt ohne Säumen,
sobald steriler Dampf sie an die Wände malt,
die forschen Fragen tierfleischwärts,
wie sie so routiniert, so obstinat

wohl nur ein Dr. phil.
mit Bart sich auszudenken wußte,
dem seine Ehegattin nymphoman –

Doch

dort, ich wiederhole, sind sie dann
anzutreffen, mit Masken, buschig und komplett
wie T's, und drunter, sagen wir, die kleineren Verluste,
Schädel wie Nüsse, ernst; die Arme hoch
überm Kopf verschränkt, die spitzen Ohren aufgetan.

High Windows

When I see a couple of kids
And guess he's fucking her and she's
Taking pills or wearing a diaphragm,
I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives –
Bonds and gestures pushed to one side
Like an outdated combine harvester,
And everyone young going down the long slide

To happiness, endlessly. I wonder if
Anyone looked at me, forty years back,
And thought, *That'll be the life;*
No God any more, or sweating in the dark

About hell and that, or having to hide
What you think of the priest. He
And his lot will all go down the long slide
Like free bloody birds. And immediately

Rather than words comes the thought of high windows:
The sun-comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air, that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless.

(1967)

Hohe Fenster

Wenn ich so'n Paar von diesen jungen Leuten seh,
wo er sie vögelt, denk ich mal,
und sie die Pille nimmt oder's Pessar,
dann weiß ich, das ist epochal,

das Paradies, von dem wir Alten alle träumten –
die Bande, Gesten sind passé, munter
vom Platz gestellt wie eine ausgediente Dreschmaschine,
und dann, los geht's, die lange Rutsche runter

ins junge Glück und alles ohne Ende.
Ob wohl vor vierzig Jahren irgendeiner
bei mir sich dachte: *der da hat die richtige Stunde
erwischt. Kein Gott mehr, kein Gewiener*

*von Schuldgefühlen auf der Sünderbank,
kein Priester, dem man nicht die Meinung sagen mag.
Der saust die Rutsche runter wie sie alle frank
und vogelfrei.* Urplötzlich finde ich mich mit Beschlag

belegt von dem Gedanken an die hohen Fenster:
das Glas, das Sonne einbegreift,
dahinter tiefes Blau, ein Nimmermeer,
das uns Nichts zeigt, sich auf Konturen nicht versteift.

Sympathy in White Major

When I drop four cubes of ice
Chimingly in a glass, and add
Three goes of gin, a lemon slice,
And let a ten-ounce tonic void
In foaming gulps until it smothers
Everything else up to the edge,
I lift the lot in private pledge:
He devoted his life to others.

While other people wore like clothes
The human beings in their days
I set myself to bring to those
Who thought I could the lost displays;
It didn't work for them or me,
But all concerned were nearer thus
(Or so we thought) to all the fuss
Than if we'd missed it separately.

*A decent chap, a real good sort,
Straight as a die, one of the best,
A brick, a trump, a proper sport,
Head and shoulders above the rest;
How many lives would have been duller
Had he not been here below?
Here's to the whitest man I know –
Though white is not my favourite colour.*

(1967)

Sympathie in Weiß-Dur

Erst gebe ich vier Würfel Eis
unter Geklingel in ein leeres Glas,
dann drei Schuß Gin sowie mit Fleiß
nach der Zitrone alles, was
der Tonic-Flasche aus der Gurgel gluckst,
in Schaum und Flut bis an den Glasrand steigt,
dann proste ich privat und zugeneigt:
Dem Menschenfreund – er hat sein Leben nicht verjuxt.

Wo andere Leute von der Stange
saisongerecht mit Menschlichem sich eingedeckt,
da wahrte ich im Auftrag die Belange
der Kundschaft dessen, was dahintersteckt;
für sie und mich hat sich der Vorhang nie gehoben,
doch immerhin blieb jeder näher dran
am ganzen Wirbel – oder dachte man –,
als das Verpassen still und einsam durchzuproben.

*Anständiger Kerl, das ist gar keine Frage,
kein krummes Holz, nein, erste Wahl,
famos der Mann, vom allerbesten Schlage,
wie überragt er doch das Durchschnittsmaterial.
In wieviel Leben fiel sein Licht
durch guten Rat, durch eine kleine Geste?
Prost also auf die weiße Weste –
doch weiß ist meine Lieblingsfarbe nicht.*

Sad Steps

Groping back to bed after a piss
I part thick curtains, and am startled by
The rapid clouds, the moon's cleanliness.

Four o'clock: wedge-shadowed gardens lie
Under a cavernous, a wind-picked sky.
There's something laughable about this,

The way the moon dashes through the clouds that blow
Loosely as cannon-smoke to stand apart
(Stone-coloured light sharpening the roofs below)

High and preposterous and separate –
Lozenge of love! Medallion of art!
O wolves of memory! Immensements! No,

One shivers slightly, looking up there.
The hardness and the brightness and the plain
Far-reaching singleness of that wide stare

Is a reminder of the strength and pain
Of being young; that it can't come again,
But is for others undiminished somewhere.

(1968)

Traurigen Schritts

Zurück mich tastend auf dem Weg vom Klo
gerat ich zwischen Vorhangsfronten, und schon überraschen mich
eilfertige Wolken, der Trabant als properes O.

Vier Uhr. Keilschattengärten strecken sich
unter dem ausgehöhlten, leergefegten Himmelsstrich.
Nicht ohne Komik, apropos,

wie da der Mond durch diese Wolken prescht,
so fadenscheinig wie Kanonenrauch; er kennt kein Halten,
(steiniges Licht, das Kanten schärft und Dächer wäscht),

hoch und grotesk in seinem Walten –
du Medaillon der Kunst! Liebespastille vom Geballten!
O Wölfe der Erinnerung! Immensationen! Nein, es läßt

mich leicht erschauern, dort das hochgehängte Himmelsstück.
Die Härte und die Grelle und die schlichte
Vereinzelung in diesem weiten starren Blick

erinnert an die schmerzhafteste Geschichte
der Jugend und der Kraft, die uns zunichte
geworden sind, wo's andern weiter leuchtet wie zum Glück.

Posterity

Jake Balokowsky, my biographer,
Has this page microfilmed. Sitting inside
His air-conditioned cell at Kennedy
In jeans and sneakers, he's no call to hide
Some slight impatience with his destiny:
'I'm stuck with this old fart at least a year;

I wanted to teach school in Tel Aviv,
But Myra's folks' – he makes the money sign –
'Insisted I got tenure. When there's kids –'
He shrugs. 'It's stinking dead, the research line;
Just let me put this bastard on the skids,
I'll get a couple of semesters leave

To work on Protest Theater.' They both rise,
Make for the Coke dispenser. 'What's he like?
Christ, I just told you. Oh, you know the thing,
That crummy textbook stuff from Freshman Psych,
Not out of kicks or something happening –
One of those old-type *natural* fouled-up guys.'

(1968)

Nachwelt

Mein Biograph Jake Balokowsky bannt
die Seite hier auf Mikrofilm. Unkongenial
in Jeans und Schlappen hockt er da
in seinem Pferch in einem US-Lesesaal
und hadert vollklimatisiert, wieso's geschah:
„Jetzt bin ich wohl ein gutes Jahr lang eingespannt

wegen des alten Knackers. Wollte eigentlich nach Tel Aviv
und unterrichten. Aber Myras Clan“ – die Hand zählt Pinkepinke hin –
„will mich in sichrer Stellung sehn. Wo Kindlein kommen –“
Er zuckt die Schultern. „Die Chose hier macht keinen Sinn,
doch hab ich diesen Arsch erst mal zur Brust genommen,
schind ich ein paar Semester raus und geh aktiv

an die Protest-Theater-Forschung ran.“ Es zieht
die beiden hin zum Cola-Automat. „Was das für einer ist?
Mein Gott, ich sag es doch. Ödesten angelesenen Kram
verbrät er. Vulgärpsychologie zum xten Male aufgetischt,
null Schmackes, Drive, nein, einfach lahm,
der alte Schlag, das alte Lied: *naturbelassener* zäher Schiet.“

The Explosion

On the day of the explosion
Shadows pointed towards the pithead:
In the sun the slagheap slept.

Down the lane came men in pitboots
Coughing oath-edged talk and pipe-smoke,
Shouldering off the freshened silence.

One chased after rabbits; lost them;
Came back with a nest of lark's eggs;
Showed them; lodged them in the grasses.

So they passed in beards and moleskins,
Fathers, brothers, nicknames, laughter,
Through the tall gates standing open.

At noon, there came a tremor; cows
Stopped chewing for a second; sun,
Scarfed as in a heat-haze, dimmed.

*The dead go on before us, they
Are sitting in God's house in comfort,
We shall see them face to face –*

Plain as lettering in the chapels
It was said, and for a second
Wives saw men of the explosion

Larger than in life they managed –
Gold as on a coin, or walking
Somehow from the sun towards them,

One showing the eggs unbroken.

(1970)

Die Explosion

Am Tag der Explosion
verwiesen Schatten auf den Förderschacht.
Verschlafen sonnte sich die Abraumhalde.

Die Straße runter kamen sie gestiefelt,
entließen hustend Pfeifenrauch und fluchgespickte Sätze
und warfen so die morgenfrische Stille ab.

Kaninchen scheuchte einer, die ihm bald entwischten,
und kam mit einem Lerchennest zurück,
zeigte die Eier und bettete sie sorgsam wieder in das Gras.

So gingen sie vorbei, Bartträger eingehüllt in Englischleder,
Väter, Verbrüdete, Rufnamen und Gelächter;
durch offene hohe Tore gingen sie hinein.

Mittags kam ein Rumoren, Kühe
stellten sekundenlang ihr Mahlen ein, die Sonne,
sie wurde schleierhaft wie hinter Hitzeglast.

*Die Toten gehen uns voran
und sitzen frohgemut in Gottes Haus,
von Angesicht zu Angesicht, so sollen wir sie wiedersehen –*

schlicht wie die Aufschrift an den Kirchenwänden
ward es gesagt, wobei sekundenlang
Frauen die Opfer dieser Explosion erblickten,

wie sie ganz überlebensgroß
vergoldet wie auf Münzen standen oder
wie aus der Sonne immer näher kamen

und einer das Gelege zeigte, ganz intakt.

The Card-Players

Jan van Hogspeuw staggers to the door
And pisses at the dark. Outside, the rain
Courses in cart-ruts down the deep mud lane.
Inside, Dirk Dogstoerd pours himself some more,
And holds a cinder to his clay with tongs,
Belching out smoke. Old Prijck snores with the gale,
His skull face firelit; someone behind drinks ale,
And opens mussels, and croaks scraps of songs
Towards the ham-hung rafters about love.
Dirk deals the cards. Wet century-wide trees
Clash in surrounding starlessness above
This lamplit cave, where Jan turns back and farts,
Gobs at the grate, and hits the queen of hearts.

Rain, wind and fire! The secret, bestial peace!

(1970)

Die Kartenschläger

Jan van Hogspeuw stolpert hin zur Tür
und näßt davor das Dunkel ein. In Lehm und Karrenspuren
bewegt sich Regen statt der Fuhren.

Dirk Dogstoerd schenkt sich nach und hält dafür,
daß Tabak jetzt nicht schaden kann. Ein Stückchen Glut,
der Tonkopf raucht. Der alte Prijck schnarcht gegen alles an,
was draußen heult, sein Schädel feuerrot; ein anderer Mann,
trinkt Bier, ißt Muscheln, krächzt ganz resolut
ein amouröses Liedchen zu den Schinken an der Decke hoch.
Dirk gibt. In dieser Nacht ganz ohne Sternenschein
peitschen die nassen Bäume sich auf ihre alten Tage noch
über der hellen Höhle, worin Jan sich furzend dreht,
kaminwärts spuckt; es mit Herz-Dame abermals zur Sache geht.

Soll Regen, Wind und Feuer sein! Und Frieden, viehisch, insgeheim!

This Be the Verse

They fuck you up, your mum and dad.
They may not mean to, but they do.
They fill you with the faults they had
And add some extra, just for you.

But they were fucked up in their turn
By fools in old-style hats and coats,
Who half the time were sappy-stern
And half at one another's throats.

Man hands on misery to man.
It deepens like a coastal shelf.
Get out as early as you can,
And don't have any kids yourself.

(1971)

Einen Vers drauf

Verbockt bist du von Ma und Pa.

Vielleicht nicht absichtlich, doch es passiert.
Vererben ihre Fehler, nur gibt's in der Tombola
noch ein paar neue – das wird garantiert.

Ihr Dasein wiederum entsprang Flickschusterei
von Narren, deren Hüte, Pelerinen aus der Mode sind
und die die halbe Zeit mit steifer Liebesdienerei
verbrachten, den Rest im Streit, vor Wut halbblind.

So hängt der Mensch dem Menschen Elend an.
Es baut sich auf wie ein Korallenriff.
Deshalb steig aus und werd ein Ehrenmann,
bleib kinderlos und krieg dich in den Griff.

Vers de Société

*My wife and I have asked a crowd of craps
To come and waste their time and ours: perhaps
You'd care to join us? In a pig's arse, friend.
Day comes to an end.
The gas fire breathes, the trees are darkly swayed.
And so Dear Warlock-Williams: I'm afraid –*

Funny how hard it is to be alone.
I could spend half my evenings, if I wanted,
Holding a glass of washing sherry, canted
Over to catch the drivel of some bitch
Who's read nothing but *Which*;
Just think of all the spare time that has flown

Straight into nothingness by being filled
With forks and faces, rather than repaid
Under a lamp, hearing the noise of wind,
And looking out to see the moon thinned
To an air-sharpened blade.
A life, and yet how sternly it's instilled

All solitude is selfish. No one now
Believes the hermit with his gown and dish
Talking to God (who's gone too); the big wish
Is to have people nice to you, which means
Doing it back somehow.
Virtue is social. Are, then, these routines

Playing at goodness, like going to church?
Something that bores us, something we don't do well
(Asking that ass about his fool research)
But try to feel, because, however crudely,
It shows us what should be?
Too subtle, that. Too decent, too. Oh hell,

Vers de Société

*Zwecks gegenseitiger Zeitverschwendung planen wir,
die alten Knacker zum Konsum von Wein und Bier
zu uns zu bitten. Sie kommen doch? Den Arsch werd ich, mein Herr.
Der Tag ist schon nicht mehr.
Die Heizung holt tief Luft, die Bäume wiegt die Dunkelheit.
Ergo: Mein guter Warlock-Williams, tut mir leid –*

Seltsam, wie schwer es ist, allein zu sein.
Ich könnte leicht die Hälfte meiner Abende damit verbringen,
Spülwassersherry in der Hand zu halten und banalsten Dingen
halb ausgerenkt mich auszusetzen,
die eine Tussi wiederkaut aus Illustriertenfetzen.
Wieviel an Freizeit ebbt uns wohl auf Totenschein

direkt ins Nichts, weil sie nur angereichert ist
mit Gabeln und Gesichtern, statt sich auszuzahlen
im Lampenlicht beim Lauschen auf die Windgeräusche
oder im Angesicht des Mondes und der Wolkenbäusche,
die er mit Sichelschärfe zu durchstrahlen
versteht. Wie lebenswert! Doch eingehämmert, bis du's frißt:

Allein bedeutet egoman. Und keiner glaubt mehr
daß der Eremit mit Kutte und mit Bettelschüssel
Gott näher sei (den's nicht mehr gibt). Der Daseinsschlüssel
liegt vielmehr darin, sich die Leute zu verpflichten,
was heißt, selbst mitzuschwimmen im Verkehr.
Denn alle Tugend ist sozial. Hat man sich also abzurichten

zu routiniertem Wohlverhalten, wie man in die Kirche geht?
Auch das mehr schlecht als recht verbrachte Langeweile
(den Trottel fragen, wie's um seine Forschung steht),
doch eine Übung, die, selbst halb entgleist,
uns noch den Weg zu hehren Idealen weist?
Verdammt subtil. Viel zu dezent! Ich teile

Only the young can be alone freely.
The time is shorter now for company,
And sitting by a lamp more often brings
Not peace, but other things.
Beyond the light stand failure and remorse
Whispering *Dear Warlock-Williams: Why, of course –*

(1971)

die Ansicht nicht. Nur junge Leute haben alle Zeit,
allein zu sein. Danach macht sich Verpflichtung breit.
Und auch die Muße bringt im Lampenschein
oft nicht mehr Frieden, sondern anderes ein.
Der Schatten birgt jetzt Reue und Mißlingen,
die wispern: *Mein guter Warlock, gern. Wo Gläser klingen* –

The Building

Higher than the handsomest hotel
The lucent comb shows up for miles, but see,
All round it close-ribbed streets rise and fall
Like a great sigh out of the last century.
The porters are scruffy; what keep drawing up
At the entrance are not taxis; and in the hall
As well as creepers hangs a frightening smell.

There are paperbacks, and tea at so much a cup,
Like an airport lounge, but those who tamely sit
On rows of steel chairs turning the ripped mags
Haven't come far. More like a local bus,
These outdoor clothes and half-filled shopping bags
And faces restless and resigned, although
Every few minutes comes a kind of nurse

To fetch someone away: the rest refit
Cups back to saucers, cough, or glance below
Seats for dropped gloves or cards. Humans, caught
On ground curiously neutral, homes and names
Suddenly in abeyance; some are young,
Some old, but most at that vague age that claims
The end of choice, the last of hope; and all

Here to confess that something has gone wrong.
It must be error of a serious sort,
For see how many floors it needs, how tall
It's grown by now, and how much money goes
In trying to correct it. See the time,
Half-past eleven on a working day,
And these picked out of it; see, as they climb

To their appointed levels, how their eyes
Go to each other, guessing; on the way
Someone's wheeled past, in washed-to-rags ward clothes:

Das Gebäude

Weil sie das hübscheste Hotel um Längen überragt,
ist diese strahlend helle Wabe von weither zu sehen,
doch rundum heben, senken sich engbrüstige Gassen,
als ob noch Seufzer aus Viktorias Welt herüberwehen.
Die Pagen leicht verlottert, und was vorfährt am Portal,
sind keine Taxen; im Foyer empfängt Insassen
Geranke und Geruch, der nicht behagt.

Bücher sind feil, auch Tee verkauft das Personal
wie sonst in Abflugarealen, doch stammen die, die brav
auf Stahlrohrstühlen sitzen und zerlesene Magazine sichten,
nicht aus der Ferne. Vielmehr wohl eher aus dem Vorortbus,
in Straßenkleidung und mit Plastiktüten, die von Einkaufspflichten
zeugen, Gesichter ruhelos, schicksalsergeben,
obwohl doch alle naselang so ein behäuberter Zerberus

jemanden holt. Der Rest setzt wie in Trance und Schlaf
die Tasse wieder auf den Unterteller, hustet oder hebt
unter dem Stuhl Handschuhe oder Karten auf, die ihm entglitten,
Menschen sind hier ins Niemandsland geraten, die Namen
wie das Zuhause plötzlich suspendiert; noch jung sind wenige
und einige alt, die meisten aber passen in den unbestimmten Altersrahmen
dazwischen, wo man die freie Wahl verliert, den Hoffnungsschimmer.

Denn alle sind sie hergekommen wegen schwerer Mißgeschicke
und beichten in der Absicht, diese Schäden noch zu kitten,
obwohl man sieht, wie alles wächst und immer
größer wird, Stockwerke zulegt, Geld verschlingt,
was Heilung bringen soll. Sieh auf die Uhr,
halb zwölf an einem ganz normalen Arbeitstag,
und diese daraus ausgelesen, sieh, wie sie durch den Flur

zur ihnen zugewiesenen Ebene stapfen, wie die Blicke
sich ahnungsvoll begegnen. Unterwegs ein neuer Menschenschlag,
im Rollstuhl, die Krankenkleidung fadenscheinig schon vom Waschen.

They see him, too. They're quiet. To realise
This new thing held in common makes them quiet,
For past these doors are rooms, and rooms past those,
And more rooms yet, each one further off

And harder to return from; and who knows
Which he will see, and when? For the moment, wait,
Look down at the yard. Outside seems old enough:
Red brick, lagged pipes, and someone walking by it
Out to the car park, free. Then, past the gate,
Traffic; a locked church; short terraced streets
Where kids chalk games, and girls with hair-dos fetch

Their separates from the cleaners – O world,
Your loves, your chances, are beyond the stretch
Of any hand from here! And so, unreal,
A touching dream to which we all are lulled
But wake from separately. In it, conceits
And self-protecting ignorance congeal
To carry life, collapsing only when

Called to these corridors (for now once more
The nurse beckons –). Each gets up and goes
At last. Some will be out by lunch, or four;
Others, not knowing it, have come to join
The unseen congregations whose white rows
Lie set apart above – women, men;
Old, young; crude facets of the only coin

This place accepts. All know they are going to die.
Not yet, perhaps not here, but in the end,
And somewhere like this. That is what it means,
This clean-sliced cliff; a struggle to transcend
The thought of dying, for unless its powers
Outbuild cathedrals nothing contravenes
The coming dark, though crowds each evening try

With wasteful, weak, propitiatory flowers.

(1972)

Sie sehn ihn auch. Sind still. Daß sie mit ihm
dies Neue jetzt gemeinsam haben, macht sie still.
Denn hinter solchen Türen liegen Räume und dahinter, wen wird's überraschen,
noch mehr. Und jeder ist ein Stückchen weiter fort

und schwerer zu verlassen für den, der doch noch durch die Maschen
schlüpft. Wer weiß, wo seiner ist? Im Augenblick nicht virulent.
Statt dessen in den Hof geblickt. Da draußen liegt ein alter Ort:
Backstein und isolierte Rohre, und einer geht vorbei
zum Parkplatz raus, ist frei. Verkehr vorm Tor mit Gitterornament,
die abgesperrte Kirche, Stichstraßen, reihenhausflankiert,
wo Kinderkreide Felder malt und man in Lockenwicklerzier

sich Kleidungsstücke aus der Reinigung holt – O Welt,
deine Gelegenheiten, Lieben, alles das ist hier
nicht mehr zu greifen. Und, derartig unreal,
ein Traum, in den wir angerührt verfielen,
um einzeln daraus aufzuschrecken. In ihm verbacken
der Dünkel und Ich-Schutz aus Ahnungslosigkeiten
zum Lebensfundament, das erst zerbricht, sobald

man in die Gänge rausgerufen wird (und wieder winkt
die Häubchenträgerin). Jeder erhebt sich irgendwann,
geht ab. Um zwölf, um vier ist mancher ziemlich flink
wieder entlassen, andere werden, ahnungslos, in diesem Tempel
der unsichtbaren Kirchgemeinde einverleibt, die oben schon im Bann
der weißen Reihen eingelagert ist – von jung bis alt
tragen sie doch den gleichen groben Stempel

der einzigen Münze, die hier zählt, und wissen ums Vorbei-und-aus.
Vielleicht nicht hier, nicht jetzt, allein zum Schluß
und auf die solcherorts gepflegte Art. Das hat es also zu bedeuten,
dies sauber abgeschnittene Kliff: den Kampf, das eingestandene Muß
des Tods zu überwinden, denn wo solche Gegenmacht
nicht Kathedralen überbaut, kann ihr rein gar nichts widerstreiten,
der unabwendbar schwarzen Nacht, auch wenn hier Strauß um Strauß

hineingetragen wird an schnell verwelkter Blumenpracht.

The View

The view is fine from fifty,
 Experienced climbers say;
So, overweight and shifty,
 I turn to face the way
 That led me to this day.

Instead of fields and snowcaps
 And flowered lanes that twist,
The track breaks at my toe-caps
 And drops away in mist.
 The view does not exist.

Where has it gone, the lifetime?
 Search me. What's left is drear.
Unchilded and unwifed, I'm
 Able to view that clear:
 So final. And so near.

(1972)

Der Ausblick

Die Sicht von fünfzig – anempfohlen,
wenn man der Kletterweisheit traut:
ich dreh mich um, plump und verstohlen,
gespannt, wie's Auge sich erbaut,
den Weg bis heute überschaut.

Doch statt der Felder und verschneiten Gipfel,
des Schlängelpfads durch Blütenpracht,
seh ich vom Weg nur diesen Zipfel,
der sich im Nebel dünne macht,
der Rest vorm Schuhwerk weggekracht.

Wo ist das Leben abgeblieben?
Ahn's nicht. Der letzte Teil wird kurz und trüb.
Kein Weib, kein Kind. Bin abgeschrieben.
Mit dieser Aussicht nimm vorlieb,
diktiert mir jetzt der Aufstiegstrieb.

Money

Quarterly, is it, money reproaches me:

‘Why do you let me lie here wastefully?

I am all you never had of goods and sex.

You could get them still by writing a few cheques.’

So I look at others, what they do with theirs:

They certainly don’t keep it upstairs.

By now they’ve a second house and car and wife:

Clearly money has something to do with life

– In fact, they’ve a lot in common, if you enquire:

You can’t put off being young until you retire,

And however you bank your screw, the money you save

Won’t in the end buy you more than a shave.

I listen to money singing. It’s like looking down

From long french windows at a provincial town,

The slums, the canal, the churches ornate and mad

In the evening sun. It is intensely sad.

(1973)

Geld

Mein Geld knöpft sich mich vor, jedes Quartal:
„Warum schlägst du nicht endlich Kapital
aus mir? Was dir entging an Hab und Gut und Sex,
das kriegst du noch für ein paar lumpige Schecks.“

Sieh dir die anderen an, die es zu nutzen wissen:
die stopfen es gewiß nicht oben in die Kissen.
Die haben schon ein zweites Auto, Haus und Eheglück,
ganz klar, auch Lebensqualität kauft man am Stück.

Und überhaupt hat Geld und Leben etliches gemein:
Die Jugendfrische etwa hält nicht bis zum Rentnersein,
und wo du dir das Moos auch auf die hohe Kante legst,
am Ende wirst du eingeseift, selbst wenn du Glatze trägst.

Es singt das Geld. Ich höre zu. Es ist, als ob
man durch das Fenster eine Stadt in der Provinz beschaut. Der Mob
wohnt dort, hier der Kanal, die schmucken Kirchen liegen gütlich
vernarrt im Abendsonnenschein. Der Anblick ist so ungemein betrüblich.

‘Morning at last: there in the snow’

Morning at last: there in the snow
Your small blunt footprints come and go.
Night has left no more to show,

Not the candle, half-drunk wine,
Or touching joy; only this sign
Of your life walking into mine.

But when they vanish with the rain
What morning woke to will remain,
Whether as happiness or pain.

(1976)

„Und endlich Morgen: dort der Schnee“

Und endlich Morgen: dort der Schnee
doppelt gespurt, wie ich jetzt seh,
der Rest der Nacht ist schon passé.

Nichts bleibt von Kerzen und halbleerem Wein,
hautnaher Wonne; nur das Querfeldein
von deinen Schuhen ins Zusammensein.

Und wenn der Regen es verschwinden läßt,
war beim Erwachen doch ein Rest,
sei's Schmerz, sei's Freude, wetterfest.

Aubade

I work all day, and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really always there:
Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify.

The mind blanks at the glare. Not in remorse
– The good not done, the love not given, time
Torn off unused – nor wretchedly because
An only life can take so long to climb
Clear of its wrong beginnings, and may never;
But at the total emptiness for ever,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

This is a special way of being afraid
No trick dispels. Religion used to try,
That vast moth-eaten musical brocade
Created to pretend we never die
And specious stuff that says *No rational being
Can fear a thing it will not feel*, not seeing
That this is what we fear – no sight, no sound,
No touch or taste or smell, nothing to think with,
Nothing to love or link with,
The anaesthetic from which none come round.

Aubade

Tagsüber Arbeit und am Abend halb betrunken
schlag ich um vier in lautlos tiefer Dunkelheit
die Augen auf. Bis daß die Vorhangsränder mit der Helle prunken,
seh ich, was da ist schon die ganze Zeit:
rastlosen Tod, der wieder eine Tagesspanne näherrückt,
einen Gedanken nur erlaubt und niederdrückt
mit dieser Frage, wann und wo ich sterben werde.
Ganz knochentrocken das Problem. Doch macht
die Angst vorm Tod und seiner ewigen Nacht
mir trotzdem grelle stechende Beschwerde.

Den Schädel höhlt mir dieser Blitzstrahl aus. In Reue nicht
– über die nicht begangene gute Tat, den falschen Geiz beim Lieben
und die vertane Zeit –, auch hat Zerknirschung kein Gewicht,
weil dieses Einzeldasein, schon am Anfang hintertrieben,
so lange brauchte, um sich aufzuschwingen, wenn's gelang.
Nein, vor der grenzenlosen Leere ist mir bang,
dem Ausgelöschtsein, auf das wir uns zubewegen,
in dem wir dann auf immerdar verlorengelangen.
Abwesend sein, die Fehlanzeige aus dem Ungeschehen
so bald schon schalten – was ist schlimm, was wahr dagegen?

Kein Kraut wächst gegen diese Angst ganz eigener Art,
wenngleich die Religion es glauben machen wollte
mit ihrem riesigen von Mottenfraß durchlöcherten Brokat,
aus dem der Seele ewiges Leben winken sollte,
oder Sophisterei, nach der *Kein rationales Wesen
das fürchten kann, was es doch niemals fühlt*. Bloß angelesen
der Trost, denn gerade nie mehr fühlen,
nie mehr schmecken, tasten, sehen, hören ist das Grauenhafte,
nichts mehr zum Denken, Lieben haben, das Bezüge schaffte,
dem ausgeliefert sein, an dem sich alle Mütchen kühlen.

And so it stays just on the edge of vision,
A small unfocused blur, a standing chill
That slows each impulse down to indecision.
Most things may never happen: this one will,
And realisation of it rages out
In furnace-fear when we are caught without
People or drink. Courage is no good:
It means not scaring others. Being brave
Lets no one off the grave.
Death is no different whined at than withstood.

Slowly light strengthens, and the room takes shape.
It stands plain as a wardrobe, what we know,
Have always known, know that we can't escape,
Yet can't accept. One side will have to go.
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white as clay, with no sun.
Work has to be done.
Postmen like doctors go from house to house.

(1977)

Am Rand des Blickfelds hält sich diese
Zone, verschwommener Fleck, ein kalter Dunst,
der uns die Tatkraft auslaugt bis zur Willenskrise.
Viel bleibt vielleicht; den Tod verhindert keine Kunst.
Und in der Einsicht wüten Feuersbrände
der Angst, wenn wir sie nicht mit Alkohol behende
und mit Gesellschaft überdecken. Mut hilft nicht,
weil er sich darauf beschränkt, die anderen zu schonen.
Auch Tapferkeit wird irgendwann die Grube lohnen.
Gewinsel oder Gegenwehr sind von demselben Leichtgewicht.

Langsam hellt es sich auf. Das Zimmer nimmt die alten Formen an.
Dabei steht wie ein Möbel unverrückbar fest,
was wir schon immer wußten und kein Mensch verleugnen kann:
es gibt die Unentrinnbarkeit, es gibt den unversöhnlichen Protest.
Inzwischen ducken sich die Telefone, einsatzbereit
in noch verschlossenen Büros. Es räkelt sich zur selben Zeit
sorglos die eingespielte Welt, kommt auf die Beine.
Der Himmel, weiß wie Lehm, hat keine Sonne.
Ans Werk drängt es die Arbeiterkolonne.
Post, auf Visite, füllt die Briefschlitz-Schreine.

The Winter Palace

Most people know more as they get older:
I give all that the cold shoulder.

I spent my second quarter-century
Losing what I had learnt at university

And refusing to take in what had happened since.
Now I know none of the names in the public prints,

And am starting to give offence by forgetting faces
And swearing I've never been in certain places.

It will be worth it, if in the end I manage
To blank out whatever it is that is doing the damage.

Then there will be nothing I know.
My mind will fold into itself, like fields, like snow.

(1978)

Der Winterpalast

Die Mehrzahl lernt dazu, kaum daß die Leute älter werden:
ich mach mir damit keinerlei Beschwerden.

Mit fünfzig war das alles rückstandsfrei vergessen,
was ich an universitärem Wissen je besessen.

Auch blend ich aus, was sich seither ereignet hat,
die jeder kennt, sind für mich längst ein unbeschriebenes Blatt,

erreg schon Anstoß, weil mir auch Gesichter glatt entfallen,
und leugne manchen Aufenthalt im angeblich Erinnerungsprallen.

Die ganze Übung ist durchaus der Mühe wert,
wenn sie am Ende mich von aller Schädlichkeit entleert.

Denn schließlich weiß ich gar nichts mehr.
Wie Schnee und Felder in sich selbst gekehrt, entkopf ich ohne Gegenwehr.

Party Politics

I never remember holding a full drink.

My first look shows the level half-way down.
What next? Ration the rest, and try to think
Of higher things, until mine host comes round?

Some people say, best show an empty glass:

Someone will fill it. Well, I've tried that too.
You may get drunk, or dry half-hours may pass.
It seems to turn on where you are. Or who.

(1984)

Gesellschaftspolitik

Ich hab noch nie ein volles Glas in meiner Hand gehalten.
Der erste Blick traf immer schon auf halben Pegelstand.
Und nun? Beim Rest diszipliniert auf Rationierung schalten,
an Höheres denken, bis die Hausherrnflasche sich ermannt?

Ganz offen Leere demonstrieren, sagen kluge Zeitgenossen,
dann gluckst es schon. Doch die Erfahrung lehrt bei dieser List:
man endet ausgedörrt oder bis oben vollgegossen.
Kommt wohl drauf an, wo man sich aufhält. Wer man ist.

III.

Kommentare

„Street Lamps“

Das ‚aufgebrochene‘ Sonett des damals siebzehnjährigen Philip Larkin erscheint im September 1939 in der Schulzeitschrift *The Coventrian*. Es ist der Monat des Kriegsausbruchs, und im nachhinein wird man die raubkatzenhafte Nacht, die Stille (vor dem Sturm), die schwarzen Schatten auch als Metaphern für das heraufziehende Unheil lesen. Dem jugendlichen Verfasser geht es neben der Evokation einer expressionistischen *Dr. Caligari*-Welt aber wohl eher um die groteske Außenseitersituation der zweiten Strophe. Die eine Laterne hat die Zeichen der Zeit nicht erkannt, wird überstrahlt und behauptet sich doch in tragikomischer Manier als Lichtquelle – eine bemerkenswerte Antizipation und Verbildlichung der literarischen Biographie Larkins.

„Schoolmaster“

Ein wieder sonettnahes Abschiedsgedicht von der King Henry VIII School seiner Heimatstadt – und ein Abschreckungsszenario. Larkin, inzwischen am St. John’s College, Oxford, eingeschrieben, malt sich das ‚unwirkliche‘ Leben aus, auf das er zustudiert und das er nicht führen will, weil es sich, statt Spuren zu hinterlassen, rückstandsfrei ‚in Wohlgefallen‘ auflöst.

„Femmes Damnées“

In Oxford entwirft sich der angehende Schriftsteller Larkin ein weibliches Alter ego namens Brunette Coleman und läßt diese literarische Persona, im spielerischen Wettbewerb mit seinem Kommilitonen Kingsley Amis, erotische Erzählungen und den kleinen Gedichtzyklus „Sugar and Spice“ zu Papier bringen, dem „Femmes Damnées“ entstammt. Als eines der frühesten Rollengedichte Larkins stellt es die Weichen für die späteren großen dramatischen Monologe wie „Church Going“ oder „Mr Bleaney“, die niemals bruchlos in Autobiographie und Selbstgespräch aufgehen.

Als Vorlage diente Charles Baudelaires „A la pâle clarté des lampes languissantes“, das ein lesbisches Tête-à-tête belauscht und trotz der expliziten moralischen Verdammung am Schluß aus den *Fleurs du mal* entfernt werden mußte. Larkin spielt den Exotismus Baudelaires herunter, indem er die banale Alltagswelt vorschaltet, ehe der Leser zur Besichtigung eines isolierten Innenraums eingeladen wird. Dort, in den „properen“ vier Wänden, herrscht allerdings weiterhin eine rubinrote, duftgeschwängerte symbolistische Gegenwelt. In ihr tritt, zwischen Strophe vier und fünf, eine junge Frau aus einem Bild und verwandelt sich vor den Augen des stimulierten Lesers in ein gesättigtes Raubtier. Mitleid mit der verführten Rose und ‚animalischer‘ Sexappeal sind dabei so fein austariert, daß der Ausstieg in die sittliche Entrüstung nicht gelingen will. Und nach-

dem uns der Autor durch Überblendung auf die Eingangseinstellung aus dem verführerischen Stilleben herauskomplimentiert hat, klingt in der letzten Zeile nur noch der Soundtrack des Kopfkinos nach.

Interpret.: Booth 2014: 77f.; Lerner 1997: 45-47; Motion 1982: 73f.; Motion 1993: 98-100; Swarbrick 1995: 31.

„The bottle is drunk out by one“

Das Thema der durchwachten Nacht hält sich bei Larkin bis zu ganz späten Gedichten wie „Aubade“ (1977) und „Love Again“ (1979) durch. Der Leser wird Zeuge einer Weltentleerung, des Countdown der Ernüchterung. Rauschzustände, egal ob sie sich dem Alkohol, spannender Lektüre oder dem Liebesspiel verdanken, weichen. Der Strom des Lebens erscheint als Rinnsal, als nahezu gegenstandsloses Hirngespinnst, und erst das Wiedereinsetzen der verlässlichen Routinen (Vogelstimmen, Passantenschritte) durchbricht eine vorweggenommene Totenstarre, den entropisch-nihilistischen Bann.

„I see a girl dragged by the wrists“

Dieser zweite Lebensentwurf, die neuerliche poetische Selbstvorwegnahme, argumentiert im Gegensatz zu „Schoolmaster“ nicht mehr ausschließlich ex negativo. Neben dem Gegenbild des lebenslustigen, sich der Annäherungsversuche nur spielerisch erwehrenden Mädchens, in dessen Haut der Sprecher schlüpfen möchte, aber nicht kann, gibt es nämlich das Vorbild der beiden schneeschaufelnden Alten. Der Weg in die tagtägliche Plackerei, den Larkin als Bibliothekar dann ja auch eingeschlagen hat, wird erstmals abgesteckt, und zwar in der Hoffnung auf eine fabel- und märchenhafte Kompensation. Das Einhorn besitzt genau das blendende (Unschulds-)Weiß des Schnees, in dem die junge Frau mit jenem namen- und gesichtslosen Partner herumtollt, den Larkin sorgsam aus dem Bild herausretuschiert hat. Resignation und der Interventionsverzicht der ersten Strophen sind in der letzten so konstruktiv geworden, daß sie einen Schon- und Schutzraum anbieten können, in dem die sagenhafte Kreatur vor unerwünschten Nachstellungen sicher wäre; und die verletzende Konkurrenzsituation zwischen geschlechtlicher Handgemenge, bei denen sich das lyrische Ich als chancenlos erlebt, ist umgeschlagen in eine Erwartungshaltung, die auf die freiwillige Annäherung des Zauberhaften setzt.

Interpret.: Booth 2014: 91-93

„Nursery Tale“

Ein Schauermärchen und damit paßgenaues Gegenstück zur Wunscherfüllungsphantasie von „I see a girl“. Hier erkennt sich der Sprecher in einer Ritterfigur wieder, die auf ihrer Mission immer wieder auf erniedrigendste Weise abgespeist wird. Was Larkin, wie der ironische Titel suggeriert, womöglich noch aus Kindergartenagen im Gedächtnis blieb, wird zum existentiellen Leitmotiv und zur Schlüsselerzählung. Leben ist (Selbst-)Kadaverisierung; über dem morgendlichen Aufbruch und den Abschiedsküssen liegt schon Verwesungsgeruch.

„Wedding Wind“

Das Glück einer durchaus bodenständigen Braut während der Hochzeitsnacht und am Morgen danach versucht sich zur Sprache zu bringen, und zwar auf literarisch so überzeugende Weise, daß die Kritikerin Marion Lomax alle Stilmerkmale der *écriture féminine* im Text wiederfindet. Aber Larkin leistet mehr, als das Überbordende sexueller Erfüllung, die Verklärung des Alltags durch eine fast metaphysische Freude in einem weiteren Rollengedicht einzufangen. Er schreibt gleichsam zweistimmig, und die zweite Stimme setzt zu einer leisen Widerrede gegen die D.H. Lawrence-Welt an, in der die Sprecherin sich fast traumwandlerisch bewegt.

Dieses ‚Richtigstellen‘ beginnt mit einer bäuerlich-derben Doppeldeutigkeit, denn das Schlagen der Stalltür und die heftigen Beischlafgeräusche werden nicht nur im Volksmund aufeinander bezogen, sie mögen sogar eine Zeitlang akustisch ununterscheidbar gewesen sein, bevor die irritierende Verselbständigung auftritt. Es setzt sich fort in dem aufblitzenden Zerrbild auf dem Kerzenleuchter und endet im punktuellen Absplittern der Lackschicht des zweiten Teils. Der Sturm hat Überschwemmungen gebracht und begehrt also gegen seine Poetisierung zum Lebensatem und *élan vital* auf. Nicht weniger unaufhaltsam kehrt auch der Tod zurück in die ländliche Idylle und überlagert das friedvolle Bild des trinkenden Viehs mit dem In-die-Knie-Brechen derselben Kreaturen beim nächsten Schlachtfest. Das ausgelassene „revelling“ von Hoch-Zeiten ist deshalb schon in Zeile 12 zum „ravel[ling]“ geworden, zu einem kaum mehr entwirrbaren Verflechten und Verwirren von Heil und Unheil, Glück und Heimsuchung, „perpetual morning“ (Z. 21) und „perpetual mourning“.

Interpret.: Booth 1992: 19, 126f.; Harvey 1983: 65-67; Kuby 1974: 74f.; Lomax 1997: 42; Marsh 2007: 12-18; Palmer 2008: 93-95; Ponsford 1987: 74f.; Regan 2000: 125-127; Sarker 2009 I: 119-126; Swarbrick 1986: 24f.; Tolley 1997: 11-13; Whalen 1986: 56-59.

„Waiting for breakfast, while she brushed her hair“

Larkin selbst hat diesem Gedicht eine Schlüsselstellung in seiner literarischen Entwicklung zugewiesen, denn es demonstrierte die Abkehr vom symbolistischen Überschwang William Butler Yeats' zugunsten der Direktheit und Ernüchterung Thomas Hardys: „Though not noticeably better than the rest, [it] shows the Celtic fever abated and the patient sleeping soundly“ (RW: 30). Die unvoreingenommene Lektüre legt allerdings eine Textbewegung in Gegenrichtung nahe.

Die erste Strophe ist als ungeschönte Wiedergabe eines trostlosen Hotelinnenhofs bester Hopper bzw. ausgesprochen ‚hardyesk‘, und schon die erste Zeile – leerer Magen, ungeduldiger kalter Blick – zerstört jeden romantischen Nachglanz der gemeinsam verbrachten Nacht. Ihre Verzauberung bricht aber mit der zweiten Strophe erneut und epiphaniartig in das Gedicht ein und zeichnet das Bild der ersten metaphortrunken neu. Der Sprecher wird (Augen-)Zeuge einer Yeats-affinen Animierung und Poetisierung von Realität, eines inspirierenden ‚Musenbesuchs‘, wie er ihn seit einem Jahr nicht mehr erlebt hat, und in einer Art Übersprungsreaktion küßt er die anwesende Partnerin, obgleich er eine andere Geliebte meint.

Die Schlußstrophe macht die Rivalität zwischen den beiden ‚Bezugspersonen‘ explizit und nimmt die Entscheidung des lebenslänglichen Junggesellen Larkin vorweg. Er liefert sich der Muse aus. In der Hoffnung auf „fellowship“ wird er in einem kaum übersetzbaren Wortspiel „fallow“, also je nach Wunsch zur passiv-rezeptiven Brache oder zum Freiwild, immer auf der Hut, immer auf dem Sprung.

Interpret.: Hassan 1996: 144; Motion 1982: 34-37; Motion 1993: 127; Regan 1992: 93f.; Rossen 1989: 23f.; Swarbrick 1995: 32-34; Timms 1973: 33f.; Tolley 1997: 13-17.

„An April Sunday brings the Snow“

Larkins Elegie auf den Tod seines Vaters, der ihn in eine Schaffenskrise stürzen sollte, beeindruckt durch die Konsequenz, mit der jenes Pathos gemieden wird, das eine große Gattungstradition nahelegte. Obwohl das Ende zur Unzeit kommt wie der Schnee, sind dieses Leben und seine Bedeutsamkeit unwiederbringlich dahin. Und doch scheint in dem trivialen Nachlaß des ‚Eingemachten‘ eine Vor- und Fürsorge auf, die drastische Schlußstriche und Schlußzeilen, ein eilfertiges Verabschiedenwollen, mit jedem Marmeladenbrot und Nachmittagstee auf irritierende Weise außer Kraft setzt.

Interpret.: Booth 1992: 139-141; Booth 2005: 174f.; Carey 2000: 61-63; Rossen 1989: 14; Swarbrick 1995: 35f.; Tolley 1997: 18f.

„To Failure“

Nach der Veröffentlichung der Romane *Jill* (1946) und *A Girl in Winter* (1947) gelingt es Larkin nicht mehr, ein drittes Manuskript fertigzustellen. Sein Lebensprojekt ist damit gescheitert, und der Krebstod Sydney Larkins mag dieses innere Absterben für den Sohn zeitversetzt nach außen gekehrt haben. Daß das Ende des Romanciers den Aufstieg des Lyrikers einleitete, war noch nicht abzusehen. Gleichwohl ist die Ansprache des Themas in „To Failure“ schon typisch für das spätere lyrische Werk.

Mythische Überhöhungen der Niederlage werden in der ersten Strophe ebenso abgewehrt wie Spökenkiekelei oder ihre ‚Verrechnung‘ als Lebensrisiko. Scheitern ist ein unspektakulärer, schleichender Vorgang, eine Allerweltsgeschichte, als deren Teil man sich immer erst erlebt, wenn sie schon unausweichlich geworden ist. Eben diesem Mangel an Alternativen ins Gesicht zu sehen, sich der Exploration existentieller Sackgassen zu widmen, ist der poetische Ausweg, den Larkin anzubieten hat und den er in „To Failure“ ein Stück weiter auskundschaftet.

Interpret.: Booth 2014: 137f.; Rossen 1989: 14f.

„At Grass“

Auslöser dieses Gedichts war ein Kurzfilm über das Rennpferd Brown Jack, den Larkin bei einem Kinobesuch im Vorprogramm zu sehen bekam und der bis in den Zoom der ersten, die Überblendung der zweiten und den Schwenk der dritten Strophe hinein mediale Spuren hinterlassen hat. Die Veröffentlichung der Arbeitsblätter in der Zeitschrift *Phoenix* im Jahr 1973 verdeutlicht darüber hinaus, wie bewußt moralische Sinnzuweisungen und die Allegorisierung der Pferde zugunsten der Perspektive des ‚kalten Kameraauges‘ zurückgedrängt werden.

Der in Zeile acht auftauchende Schlüsselbegriff lautet „distances“. Die Tiere halten Abstand zum Betrachter und zu ihrer ruhmvollen Vergangenheit. Aus der Fremdheit des menschlichen Rummels sind sie in das ewige Jetzt instinktsicherer Animalität zurückgekehrt und uns damit ihrerseits so fremd geworden, daß sie sich – wie eingangs beschrieben – fast in der natürlichen Umgebung verlieren. Kommunikation mit diesem wieder freigestellten Anderen findet nicht statt; das Heraufbeschwören ihrer ‚großen Zeit‘ ist ein Monolog über ihre Köpfe hinweg, die sie in der vorletzten Strophe keineswegs zum Zeichen der Mißbilligung schütteln, sondern um die Bremsen zu verscheuchen.

Diesen Doppelschritt vom Wiedererkennen einer typisch menschlichen Geste zum Eingeständnis, daß sie für das Tier nichts bedeutet, legt uns auch das Gedicht als ganzes nahe. Es warnt vor Anthropomorphisierung, also Vermenschlichung oder gar Verniedlichung der Kreatur und beneidet sie um die Wonnen der

Geschichtslosigkeit und Anonymität. Allerdings wird auch das Aber anschaulich. Der animalische Freiraum ist offensichtlich begrenzt und umzäunt, und die Willfährigkeit, mit der sich die beiden Veteranen jeden Abend und fraglos auch am Ende ihrer Tage abführen lassen, will uns ebensowenig schmecken wie ihre Lieblingsspeise.

Interpret.: Booth 1992: 79-84; Booth 2005: 118-122; Cooper 2006: 133-140; Craig 2002: 407-411; Hope 1997: 10f.; Kuby 1974: 113-115; Motion 1993: 188; Osborne 2014: 85-95; Osterwalder 1991: 75-77; Paulin 1997: 163; Petch 1981: 59-61; Rácz 2016: 182f.; Regan 1992: 81-83; Reibetanz 1985: 273f.; Sarkar 2016: 34f.; Sarker 2009 I: 190-200; Swarbrick 1995: 37f., 62f.; Tolley 1997: 19-27; Whitehead 1995: 222-225.

„Compline“

Die Brüchigkeit religiöser Überzeugungen wird in Larkins Werk immer wieder vorgeführt, und in dieser Richtung gibt es zwischen dem Abendgebet von 1950 und dem Morgenlied („Aubade“) von 1977 keinen Unterschied. Wo echter Trost nicht mehr zu haben ist – die Fürbitte kommt aus einem (Radio-)Apparat –, muß man zu Surrogaten greifen und etwa beim Zynismus der großen Zahl Zuflucht suchen. Könnte ja sein, daß Gott wie der Rundfunzhörer das ewige Geplärre eines Tages nicht mehr aushält ...

Interpret.: Schray 2002: 56f.

„Deceptions“

Wie „At Grass“ hat auch dieses Gedicht eine Vorlage, einen pre-text, auf den es reagiert. Der viktorianische Soziologe Henry Mayhew veröffentlichte den vierten Band seiner Unterschichtstudie 1862 und objektivierte die auskunftswillige Prostituierte darin zum repräsentativen Fall. Larkin gibt der Frau ihre Persönlichkeit und ihrer Lebensgeschichte die individuelle Tragik zurück und betreibt insofern Wiedergutmachung, allerdings mit dem Eingeständnis, daß sie über eine nachträgliche, unzureichende und hilflose Geste nicht hinausgelangt: „I would not dare console you if I could.“

Trotz der einfühlsamen Präzision, mit der der Autor die Verzweiflung der jungen Frau nachzeichnet – „suffering is exact“ –, hat er sich von der Kritik den Vorwurf des Sexismus und einer sadistischer Abgestumpftheit gefallen lassen müssen. Die Interpretation von „Deceptions“ als „an apology for rape“ (Bristow) beruft sich dabei auf den Perspektivenwechsel am Schluß, der den Vergewaltiger in Schutz nehme. Daß Larkin auch seinem Geschlechtsgegnen zwei Zeilen der Empathie (gegenüber fünfzehn für das Opfer) zubilligt, trifft zu. Al-

lerdings wird der Täter dadurch keineswegs freigesprochen. Im Gegenteil, das Gedicht beschönigt weder die Brutalität der Notzucht noch die Tatsache, daß der Täuscher einem Selbstbetrug erliegt, sein Verbrechen sich also nicht auszahlt. Die Behauptung, die desillusionierte Frau erscheine gegenüber dem weiterhin in seiner Lustphantasie gefangenen Mann perverserweise als Begünstigte, ihr werde also vom Text gleichsam zum zweiten Mal Gewalt angetan, ist so nicht haltbar. Die Formulierung in der drittletzten Zeile spielt nämlich auf die Äußerung Ophelias gegenüber Hamlet an – „I was the more deceived“ – und adelt auf diese Weise ein namenloses Freudenmädchen, dem freilich solche (hoch-)literarische Kompensation zu Lebzeiten nichts bedeutet hätte: „you would hardly care.“

Larkin dagegen setzt auf Anteilnahme, auch wenn sie, um fast ein Jahrhundert verspätet, zur Unzeit kommt, und stößt in diesem Zusammenhang auf das Schlüsselkonzept der produktiven Ent-Täuschung, auf ein absehbares Nichterreichen, das aber den Aufbruchversuch um so wichtiger und wertvoller macht. Deshalb wird die ursprüngliche Überschrift des Gedichts „The Less Deceived“ zum Titel des Bandes, mit dem er sich 1955 erstmals unüberhörbar zu Wort meldet und englische Literaturgeschichte schreibt.

Interpret.: Booth 1992: 108-112; Booth 2005: 174f.; Bristow 1994: 176f.; Cooper 2006: 128-133; Goode 1988: 126-134; Hobson 2006: 305f.; Holderness 1997: 83-93; Lerner 1997: 11f.; Lomax 1997: 43f.; Marsh 2007: 148f., 213-215; Rácz 2016: 48f., 86f.; Rossen 1989: 88-90; Sarker 2009 I: 169-181; Schmitz 1997: 301-308; Swarbrick 1986: 35f.; Swarbrick 1995: 57-59; Tolley 1997: 28-34.

„Coming“

Die verdoppelte Zeile in der Mitte imitiert nicht nur den Vogelgesang, sie funktioniert auch als Scharnier, mit dessen Hilfe sich die Außenwelt des ersten und die Innenwelt des zweiten Teils zur Deckung bringen lassen. Die versöhnliche, verheißungsvolle Stimmung ist recht ungewöhnlich für Larkin und dürfte mit dem Produktivitätsschub der frühen 50er Jahre zusammenhängen. Zu dieser Zeit findet er wie die Drossel seine Stimme wieder und trifft sich mit ihr „laurel-surrounded / In the deep bare garden“.

Interpret.: Day 1987: 41f.; Hope 1997: 2f.; Sarker 2009 I: 127-130; Tolley 1997: 34-36.

„Fiction and the Reading Public“

Die erste der satirischen Auseinandersetzungen mit dem literarischen Markt und seinen Zwängen. Ein Durchschnittsleser-Ich stellt einen Forderungskatalog auf und wird von Larkin – ohne ein einziges Widerwort – demontiert.

Interpret.: Rossen 1989: 15f., Stojković 2006: 62f.

„How to Sleep“

Die Schlaflosigkeit, mit der sich schon das frühe „The bottle is drunk out by one“ beschäftigte, ist für Larkin keine verlorene Zeit des Herumwälzens, sondern die Stunde oft schmerzlicher Einsichten. In diesem Gedicht beobachtet der Kopf den Körper und seine Lagen und leitet daraus ein gewitztes Plädoyer für das Sich-Kleinmachen und gegen jene ‚vorschriftsmäßige‘ Haltung ab, die sich als eine Art vorzeitiger Selbstaufbahrung zu erkennen gibt.

„If, My Darling“

Was als *Alice in Wonderland*-Phantasie zu beginnen scheint und dann den biedereren Wunschtraum vom trauten Heim aufruft und durchstreicht, endet in der bewußten Vandalisierung eines Innenraums – und einer Beziehung. „I have not got engaged“, schreibt Larkin im Juli 1950 an seinen Freund J.B. Sutton. „Despite my fine feelings, when it really comes down to terms of furniture and loans from the bank something unmeltable and immoveable rises up in me“ (zit. n. Booth 1992: 21). Das Gedicht nimmt die Entlobung von Ruth Bowman – „the past is past and the future neuter“ – um ein paar Monate vorweg.

Dazu kontrastiert es die heillose Unordnung einer Junggesellenexistenz, das Tohuwabohu aus Schmutz, Unzuverlässigkeit, Obskürität, Geldgier und Gefühlsduselei, mit den Harmoniewünschen der Partnerin und versucht sie mittels einer Litanei solcher unschönen Wahrheiten, „the incessant recital / Intoned by reality“, vom Sockel zu stoßen. Die Sekundärliteratur bemerkt zu Recht, daß am Ende der affektgeladenen Auseinandersetzung Sprach- und Selbstbeherrschung gleichermaßen schwinden, Metaphern entgleisen und sich idiomatische Wendungen („to knock somebody off his/her pedestal“) zersetzen. Die Problembewältigung ist im vorliegenden Text also nicht gelungen, wohl aber das Hineinziehen des Lesers in ein keineswegs singuläres seelisches Inferno, dessen Schilderung deshalb auch mit Dantes terza rima anhebt.

Interpret.: Alderman 1994: 289f.; Booth 1991/2: 322; Booth 1992: 21, 112-114; Booth 2005: 79-81; Marsh 2007: 209f.; Petch 1981: 49f.; Swarbrick: 45f.

„Wants“

Ein wortkarger Abgesang auf die Verlockungen des Lebens, eine Austrittserklärung aus dem laufenden sozialen Unterhaltungsprogramm. Gedichte wie dieses erzeugten den Mythos des „hermit of Hull“, der vom Bibliotheksdirektor Larkin aber keineswegs gelebt wurde.

Interpret.: Booth 1992: 160; Booth 2005: 196f.; Kuby 1974: 145; McKeown/Holdefer 2006: 59f.; Sarker 2009 I: 141-143; Swarbrick 1986: 27f.

„No Road“

Das fast schon selbstzweckhaft ausgemalte Bild der gesperrten Straße veranschaulicht eine scheinbar beendete Liebesbeziehung, die aber nach der Überzeugung des Sprechers durch ‚Entgegenkommen‘ durchaus wiederzubeleben wäre. Daß er sich nicht dazu verstehen kann, wird im Gegensatz zu den Konventionen der Liebeslyrik nicht zum Anlaß einer Selbstanklage wegen Feigheit und Schwäche, sondern zum Ausweis der Ich-Stärke, zur schmerzlichen Manifestation des freien Willens.

Interpret.: Booth 2014: 156f.; Day 1987: 37f.; Swarbrick 1995: 45.

„Absences“

Der Interventionsverzicht von „No Road“, der den Dingen ihren Lauf läßt, wird hier imaginativ noch überboten durch die Feier einer elementaren Welt, in der der Mensch nicht vorkommt. „I am also thrilled“, gesteht Larkin einmal, „by the thought of what places look like when I am not there“ (zit. nach Booth 1992: 162).

In einer modernen Ode beschwört er das ewige Zusammenspiel von Wind, Wellen, Himmel herauf, das in seinem grenzenlosen Abwechslungsreichtum über unsere Sinnzuweisungen erhaben ist, bevor die Einsicht in die überbordende Fülle der Menschenleere, die Transzendenz des Ohne-uns, ihm in der abgesetzten Schlußzeile die Sprache verschlägt. Dieses Außersichsein, das Entrückungserlebnis einer ‚negativen Epiphanie‘, spiegelt sich auch im folgenden Selbstkommentar: „I fancy it sounds like a different, better poet than myself. The last line, for instance, sounds like a slightly-unconvincing translation from a French symbolist. I wish I could write like this more often“ (zit. nach Motion 1982: 74).

Interpret.: Booth 1991/2: 328; Booth 1992: 161-163; Booth 2005: 195f.; Kuby 1974: 59f.; McKeown/Holdefer 2006: 206f.; Motion 1982: 74f.; Rác 2016: 204-206; Sarker 2009 II: 470f, 480f.; Swarbrick 1995: 67f.

„Next, Please“

Das Gedicht thematisiert die Hoffnung auf bessere Zeiten, „[the] bad habits of expectancy“, ohne die wir nicht auszukommen scheinen. Dazu komponiert es die umgangssprachliche Wendung „When my ship comes in“ zu einer komplexen Bilderfolge aus, wobei die in der dritten und vierten Strophe zu beobachtende Liebe zum Detail den Eifer, mit dem wir unsere Tagträume ausschmücken und ausmalen, zugleich abspiegelt und parodiert.

Obwohl die wiederkehrenden Kurzzeilen das ebenso regelmäßige Zurechtgestutztwerden hochgespannter Erwartungen vor Augen und Ohren führen und der einzige unbeirrt auf uns zuhaltende Segler das Totenschiff ist, wollen wir in unserer proteischen Zukunftsorientierung den existentiellen Bluff, auf den die fünfte Zeile anspielt, nicht wahrhaben. Lernunfähig vertrauen wir auf das nächste Mal, die nächste Chance, ein Wiederholungszwang, der Larkin schon in jungen Jahren Angst machte, und zwar nicht deshalb, weil er aufgeklärter gewesen wäre als seine Altersgenossen, sondern weil der Satz „Next, please“ für den starken Stotterer immer eine hochnotpeinliche Situation ankündigte.

Interpret.: Booth 1992: 141f.; Hassan 1988: 29f.; Kuby 1974: 70f.; Lerner 1997: 12f.; Marsh 2007: 24-28; Motion 1982: 75f.; Motion 1993: 208; Petch 1981: 43f.; Regan 1992: 90f.; Sarker 2009 I: 136-141 Swarbrick 1995: 61; Whalen 1986: 36f.

„Best Society“

Das angesehene und respektierte Individuum ist ein kollektives Konstrukt, dieser Status die Prämierung gesellschaftlichen Wohlverhaltens. So oder ähnlich könnte man das ins Soziologendeutsch übersetzen, was Larkins ‚light verse‘ viel unangestrongter an Einsicht transportiert. Der Sprecher erweist sich zudem als renitenter Asozialer, der sich selbst für die denkbar beste Gesellschaft hält und das Bekenntnis zur „uncontradicting solitude“ autoerotisch unterlegt, denn was sich da schneckengleich auf der Hand entfaltet und ausdehnt, ist nicht nur ein verbildlichtes Abstraktum, sondern auch ein eigenwilliger männlicher Körperteil.

Interpret.: Booth 1997: 197; Booth 2005: 157f.; Carey 2000: 63-65; Sarker 2009 II: 372.

„The local snivels through the fields“

Mit viel Lokalkolorit und nicht ohne Dünkel lädt der Autor zur Besichtigung eines Eisenbahnabteils, bis sich die Rückfahrt mit der Regionalbahn abrupt und gleichsam auf den letzten Metern des Gedichts allegorisiert. Jetzt ist sie Abbild der Lebensreise, und angesichts der unvermeidlichen Endstation verblassen alle wirklichen und eingebildeten Standesunterschiede.

Interpret.: Booth 2014: 206f.

„Mother, Summer, I“

Schon der Titel nimmt den Sommer in die Zange, dessen Euphorien und spektakulären Entladungen Larkin ebensowenig gewachsen ist wie seine Mutter, die das Gedicht als jahreszeitlich versetzte Frau Holle eröffnet. Das literarische Werk bestätigt diese Diagnose aufs eindrucklichste: hier schreibt ein selbstbewußtes Herbstnaturell.

„Lines on a Young Lady’s Photograph Album“

Larkin hat dieses Gedicht an den Anfang des Bandes *The Less Deceived* gestellt; er gibt damit gleichsam seine poetische Visitenkarte ab, demonstriert den künstlerischen Ist-Stand. Und dem, was der damals Einunddreißigjährige konnte, schreiben die Interpreten in immer neuen Deutungsversuchen bis heute hinterher.

Das liegt unter anderem an dem Wechselspiel, nein, der Durchdringung der Tonlagen eines pathetischen Lamento über die unwiederbringliche Vergangenheit und einer hochironischen Selbstinszenierung, in der sich der Sprecher als lüsterner Voyeur und ‚dirty old man‘ präsentiert – oder mit Larkins eigenen Worten: „[The poem] won’t make up its mind whether it’s going to be serious or not“ (zit. nach Motion 1993: 233). Dieses Eingeständnis der Doppelzüngigkeit findet sich in einem Brief an Winifred Arnott, Praktikantin an der Universitätsbibliothek in Belfast, nach der er die ‚young lady‘ des Gedichts, übrigens gleichfalls stereotypisierend, modellierte. Die sich einmischende obszöne Drittstimme hat er ihr verschwiegen.

Dabei ist dieser anzügliche sexuelle Subtext gerade zu Beginn, wie Steve Clark (1997: 115) gezeigt hat, durch ein paar Auslassungen leicht an die Oberfläche zu heben: „At last you yielded up the **** which, / Once open, sent me distracted. All your / **** glossy on the thick black *****“. Und einmal eingeweiht, liest ihn der Muttersprachler über die „(pussy)cat“ der siebten und das pubertierende Sich-Bepelzen der achten Zeile bis zum Schluß mit, wo das „you lie“ die verführerische Pose und das Unwahre und Lügnerische des lieb- und leblosen Fotoabzugs gleichzeitig zur Sprache bringt.

Obwohl das Begehren also Stimmrecht besitzt, hat es doch nicht das letzte Wort, denn der Sprecher ist offenbar willens, sich so in der zweidimensionalen Ersatzwelt einzurichten, wie sich der reale Larkin wenig später mit der Übersiedlung Winifreds nach London und dann mit ihrer Verlobung und Heirat abgefunden hat. Das Album wird gewissermaßen zum Asyl, die Fotografie, der zu Beginn der vierten Strophe noch der Status der Unkunst zugewiesen wird, durch das

mitschwingende „as no (other) art is“ zum Inbegriff ästhetischer Spurensicherung und Erneuerungsfähigkeit.

Der Konflikt zwischen Gegenwart und Vergangenheit – man vergleiche den Titel, der einen Gegenstand des 20. Jahrhunderts in eine typische Gedichtüberschrift des 18. einbaut – wird damit keineswegs zum Verschwinden gebracht, die Kollision zwischen dem prallen Leben und seinen mehr oder weniger kunstvollen Nachbildern nicht entschärft. Wohl aber läßt die Tragikomik eine entlastende Atempause zu, ein temporäres Sichanfreunden mit dem Beraubtwerden, dem die Angesprochene als obskures Objekt der Begierde ebenso ausgeliefert bleibt wie ihr wenig bilderstürmerischer Möchtegern-Verführer.

Interpret.: Booth 1992: 25, 128f.; Booth 2005: 68-71; Clark 1997: 115-117; Cooper 2006: 125-128; Marsh 2007: 144-148; Motion 1993: 233f.; Osborne 2014: 63-81; Petch 1981: 51-53; Pinkstein 2003: 70; Regan 1992: 98f.; Rossen 1997: 141f.; Sarker 2009 I: 109-119; Steinberg 2010: 16-21; Swarbrick 1986: 22f.; Swarbrick 1995: 48-51; Timms 1973: 76-79; Tolley 1997: 58-67; Whitehead 1995: 219-221; Woolley 1986: 237-241.

„Autobiography at an Air-Station“

Auslöser dieses Gelegenheitsgedichts ist eine Reise von Belfast nach England, bei der Larkin einmal nicht, wie üblich, die Fähre benutzte, sondern auf dem Flughafen strandete. Wie in „The local snivels through the fields“ spiegelt sich aber auch in dieser durchaus banalen biographischen Episode, diesem Fraktal einer Lebensgeschichte, das ganze existentielle Verhängnis. Dem Sprecher gelingt kein metaphysisches ‚Abheben‘ mehr, der Übergang von ‚assumption[s]‘ zu ‚Assumption‘ (vgl. SL: 220) ist unmöglich geworden.

Interpret.: Booth 2014: 181f.

„Poetry of Departures“

Ein Streitgespräch zweier Stimmen in derselben Brust, der des Abenteurers und sozialen Aussteigers und der des angepaßten ‚Gewohnheitstiers‘. Anfänglich scheint alles auf rückhaltlose Bewunderung des Nonkonformisten hinauszulaufen, zumal die Gegenpartei aus der Unattraktivität ihrer wohlgeordneten Existenz kein Hehl macht. Aber schon die Comic-Sprache der kursiven Passagen und die Filmklischees, die in der Fluchtphantasie der letzten Strophe durchschimmern, entwerten die Alternative zur Ausgeburts eines romantischen Eskapismus. Beide Programme sind perfektionistisch – ‚perfect‘ taucht in Zeile 15 und am Schluß auf – und implizieren ein Entweder-oder, einen Ausschließlichkeitsanspruch, eine Künstlichkeit, die dem Leben Gewalt antut. Das nämlich neigt zum ‚Durchwursteln‘, zur Vermischung des angeblich Unvereinbaren und

hält sich, wie die dritte Strophe verdeutlicht, zum Beispiel durch Wunschbilder bei der Stange. Auch müssen Kontroversen wie diese keineswegs entschieden werden, solange man sie nur fortschreiben und produktiv machen kann: „The tension between the jazz-loving cynic with coarse language and crude contempt for establishment values, and the ‚death-suited‘ librarian, correct in behaviour, living in his comfortable flat with its chintzy furniture and fine china, runs all through Larkin’s work“ (Lerner 1997: 17).

Interpret.: Booth 1992: 98f.; Bradford 2005: 115f.; Day 1987: 40f.; Jarniewicz 1994: 45-47; Lerner 1997: 15-17; Marsh 2007: 18-24; Petch 1981: 48f.; Regan 1992: 91f.; Rossen 1989: 134f.; Sarker 2009 I: 163-169; Steinberg 2010: 44-50; Stojković 2006: 69f.; Swarbrick 1995: 64f.; Tolley 1997: 42-27.

„Midwinter Waking“

Der poetische ‚Zivilisationsfolger‘ Larkin wildert hier auf dem Terrain der Tiergedichte, das Ted Hughes für sich beanspruchte und mit den brillanten Tierportraits in *The Hawk in the Rain* (1957) dann auch de facto in ein Sperrgebiet verwandelte. Obwohl Hughes sich damit in Hull zur Persona non grata machte, war das im nachhinein eine wohl eher glückliche Fügung, weil sein Gegenspieler – man lese die letzte Zeile – bei allem Einfühlungsvermögen nicht von Analogisierung und Anthropozentrik lassen konnte.

Interpret.: Craig 2002: 399f.

„Success Story“

Wie das im gleichen Jahr entstandene „I Remember, I Remember“ ruft auch dieser Text Jugenderinnerungen oder genauer einen der ersten Kontakte mit dem Schreiben auf. Die folgende literarische Karriere besitzt allerdings alle Merkmale des Scheiterns, wovon sich der Sprecher durch Nachschlagen in einem Lexikon und eine Ad-hoc-Theorie des ruinösen Ehrgeizes zu überzeugen sucht. Gleichwohl behauptet der Gedichttitel das genaue Gegenteil und verweist damit auf das Schlußparadox eines „curious counter-whispering“. Diese Einflüsterung besagt, daß Kunst der landläufigen Erfolgsorientierung nicht auf den Leim gehen darf, sondern den Kompost der Niederlagen benötigt, um zu gedeihen. Oder prägnanter und mit Larkins eigenen Worten: „A good poem about failure is a success“ (RW: 47).

Interpret.: Bradford 2005: 124f.; Hobson 2006: 306.

„Toads“

Noch heute kann man sie neben dem schweren schwarzen Brillengestell in einer Vitrine des Archives Reading Room der Universität Hull besichtigen, die überlebensgroße grüne Porzellankröte, die auf Larkins Schreibtisch stand und eigentlich ein Frosch ist. Ein für ihn alltäglicher Anblick brachte ihn also auf diese frappante Verkörperung lebenslanger Fron, und als er in einem Interview einmal flapsig verlauten ließ, „sheer genius“ sei dafür verantwortlich gewesen, kann das Corpus delicti sich nicht in Sichtweite befunden haben, und auch die Erinnerung an einen Deutschlandbesuch mit dem Vater war verflogen, wo bereits dem jungen Larkin der Slangausdruck „eine Menge Kröten“ aufgefallen war (Larkin 2012: 377).

In diesem Text, von der Kritik als „comic poem of discontented resignation“ (Swarbrick 1995: 65) behandelt, hat sich „the brute“, das Vieh, schon verdoppelt und malträtiert den Sprecher via Sechs-Tage-Woche von außen und als Über-Ich, das den Wunschkomplex ‚game-girl-money‘ unerfüllbar macht, von innen. Wie in „Poetry of Departures“ kann sich allerdings auch hier eine echte Alternative nicht ausbilden, weil ihre Repräsentanten von vorneherein zu Zielschreibern der Karikatur, Satire oder spöttischer Deklassierung werden. Der Leser ist somit eingeladen, eine argumentative Tretmühle zu besichtigen, die die Routine und Endlosschleifen der Arbeitswelt getreulich reproduziert.

Interpret.: Boone 2005: 52-54; Booth 1992: 95f.; Bradford 2005: 117f.; Everett 1997: 63f.; Hope 1997: 7-10; Hühn 1995: 267-273; Marsh 2007: 76-80; Motion 1982: 66; Palmer 2008: 129-131; Rácz 2016: 134f.; Regan 1992: 84-86; Reibentanz 1982: 163f.; Rossen 1989: 132f.; Sarker 2009 I: 155-163; Swarbrick 1986: 32f.; Swarbrick 1995:65f.; Tolley 1997: 47-51.

„Skin“

Die ehrliche Haut Larkin wendet sich an seine (sterbliche) Hülle, in die sich das Leben – „you must learn your lines“ – unerbittlich einschreibt. Die Auswirkungen des Alterns sind ungeschminkt zu besichtigen, die Tatsache, daß die Zeit der Jugendfrische ungenutzt verstrich, wird eingestanden. Trotzdem ist die Solidarität des Sprechers nicht zu überhören, der darüber keineswegs aus der Haut fahren möchte.

„Church Going“

Beim ersten Lesen könnte man meinen, in den drei Teilen des Gedichts kämen verschiedene Sprecher zu Wort, so deutlich differieren sie im Ton. Die ersten beiden Strophen dominiert der abgebrühte Tourist, der Inventur macht, sich am Pult einen unehrerbietigen Scherz erlaubt, mit irischem ‚Falschgeld‘ bezahlt und

schon wieder draußen vor der Tür stände, hätte er sich nicht im letzten Moment in die zweite Persona verwandelt. Sie ist entschieden phantasiebegabter und malt sich die ruinöse Zukunft der Kirche, d.h. dieses Gebäudes wie auch der Institution, in mehreren Einzelbildern aus, bei denen auffällt, daß sie nichts Futuristisches haben, sondern das Mittelalter wiederbeleben oder zeitgenössische Verhaltensweisen wie die des Antiquitäten-Freaks fortschreiben. Die Selbstcharakterisierung der dritten Stimme als „bored, uninformed, knowing the ghostly silt dispersed“ scheint die Eingangsfigur zurückzurufen; sie entpuppt sich aber als philosophisch-meditative Instanz, die auf den nicht wegzudekretierenden Sinn hunger hinter den historisch wechselnden religiösen Kulissen abhebt.

Die genannten Metamorphosen, die sich auch dadurch reibungsloser vollziehen, daß z.B. der dritte Sprecher in der unbeholfen pietätvollen Geste des Sich-die-Fahrradklammern-Abziehens gleichsam schon vorkommt und der Anfangszynismus selbst im letzten Teil – „I’ve no idea what this accoutred frowsty barn is worth“ – noch einen Auftritt hat, sind allerdings keine willkürlichen Umschläge im Kopf eines multiplen Ich. Sie folgen vielmehr der Logik des zunehmenden Ernstes und der Verinnerlichung, die zugleich eine der Vernatürlichung ist.

Paradoxe Weise zeigt dabei gerade die verfallende Kirche den Weg, weil sie ihre architektonische Abkapselung nicht mehr aufrechterhalten kann und die Außenwelt in Gestalt von Gras und Gesträuch wieder zulassen muß. Erst als sie mit Ausnahme der Fundamente vom Erdboden verschwunden ist, offenbart sich im ordnenden Grundriß und im sie umgebenden Friedhof eine letzte Wahrheit, die sie und all die anderen rivalisierenden Formen des Gottesdienstes überdauern wird.

Ihr ist der dritte Sprecher auf der Spur, und auch er findet sie in der Natur – des Menschen. Es gibt „compulsions“, die sich nicht ad acta legen lassen wie abgelebte Religionen, das zwanghafte Verlangen zum Beispiel, sein Dasein vor Nutzlosigkeit und Absurdität in Schutz zu nehmen und mit seiner Endlichkeit – „marriage, and birth, and death“ – zu Rande zu kommen. Ein Wesen, das sich als todesverfallen erkennt – und im „gravitating“ der drittletzten Zeile steckt „grave“ – braucht nicht nur „gravitas“ im Sinne des Gegengewichts der (Menschen-)Würde, es braucht auch Trost. Und deshalb sind mehr oder weniger institutionalisierte Formen der Andacht unausrottbar, geht, so der doppeldeutige Titel, der Kirchgang weiter, auch wenn das Christentum als eine seiner unzähligen Ritualisierungen verschwindet und der Autor in einem Interview von sich sagt: „I’m not someone who’s lost faith: I never had it“ (Larkin 2002: 57).

Interpret.: Almond 2000: 184-189; Booth 2005: 125-129; Bradford 2005: 125f.; Cooper 2006: 141-146; Day 1987: 43-46; Davis 1985: 17-23; Harvey 1983: 70-73; Hassan 1988: 37f.; Hope 1997: 5-7; Hühn 1995: 274-280; Kuby 1974: 110-113; Lerner 1997: 17-20; Lodge 1997: 78f.; Marsh 2007: 112-119, 132-134;

McKeown 2002: 175; McKeown/ Holdefer 2006: 83f.; Osborne 2014: 100-112; Palmer 2008: 104-107; Petch 1981: 55-57; Rácz 2016: 109-111, Regan 1992: 87f.; Rossen 1989: 34-36; Rowe 2011: 136-138; Sarkar 2016: 53-55; Sarker 2009 I:143-155; Schray 2002: 52, 61f.; Smith 1991: 95f.; Steinberg 2010: 126-135, 137-145; Stojković 2006: 82-86; Swarbrick 1986: 29-32; Thomas 2006: 9-11; Timms 1973: 82-86; Tolley 1997: 73-86; Wales 1993: 87-99; Whalen 1981: 22f.; Whitehead 1995: 225-227.

„Mr Bleaney“

Vielleicht liefert das uns schon aus „Lines on a Young Lady’s Photograph Album“ bekannte Wortspiel in den Zeilen „I lie / Where Mr Bleaney lay“ den Schlüssel zum Gedicht. Denn der Abstand, auf den der Sprecher gegenüber diesem Versager zu gehen sucht, erweist sich am Ende als Illusion und (Über-) Lebenslüge.

Schon der sprechende Name, eine bereits in Larkins Roman *Jill* (1946) auftauchende Verdichtung aus „bleak“ und „mean“ (vgl. Regan 1992: 108), schiebt den Vorgänger, der sich als Wiedergänger und Alter ego entpuppen wird, weg. Das Gedicht tut ein übriges. Bleaney selbst kommt nicht zu Wort, er ist dem Leser wie dem Sprecher nur vom Hörensagen bekannt, und die unübersetzbaren Doppeldeutigkeiten des Textes – „at the Bodies“ (im Karosseriewerk, aber auch gleichsam noch im Fleische), „moved him“ (versetzen und [als Leiche] wegbringen), „box“ (Zimmer und Sarg) – schaffen ihn noch weiter fort in den Grenzbe- reich zwischen Leben und Tod.

Nach fünf Strophen scheint der Nachruf auf eine gescheiterte Existenz, vorgeformte und ausgestanzte Dutzendware wie das Autoblech, mit dem Bleaney hantierte, abgeschlossen, da findet sich der intellektuelle Nachmieter, der Stellfläche für seine Bücher braucht, plötzlich im Kopf des schon Verabschiedeten wieder und blickt sich durch seine Augen um. Es ist, als ob die Identität des schäbigen Zimmers eine Identifizierung erzwänge. Anstelle des ‚I/he‘-Gegensatzes erscheint ein ‚we‘, und das harsche Urteil wird mit den letzten Worten des vertrackten und die Verwirrung des Sprechers getreulich widerspiegelnden Schlußsatzes – „I don’t know“ – wenn nicht revidiert, so doch ausgesetzt. Und das schon deshalb, weil der Sprecher eingesehen hat, daß er mit Mr Bleaney nicht nur einen Fremden, sondern sich selbst an den Pranger stellt.

Als Larkin dieses Gedicht zu Papier brachte, hatte er in Leicester und Belfast schon etliche Jahre möblierter Existenz hinter sich und wegen seiner neuen Stelle in Hull gerade in der Outlands Road 11 im Vorort Cottingham Logis genommen, wobei er sich in Briefen u. a. über die Lautstärke des Radios beklagte. Er wußte also nur zu gut, worüber er redete, und mag jahrelang eine ‚Bleanseysie-

rung‘ seines Lebens befürchtet haben, bevor ihn die jetzt einsetzende Bibliothekarskarriere dieser Sorge enthob und er das Schreckgespenst noch einmal heraufbeschwören und entlassen konnte.

Interpret.: Booth 2005: 159-161; Bradford 2005: 149-151; Bristow 1994: 163f.; Day 1987: 9; Kuby 1974: 98-100; Lerner 1997: 21f.; Lodge 1997: 79f.; Moeyes 1994: 103; Motion 1993: 247f.; Osterwalder 1984: 426-433; Petch 1981: 65-67; Rącz 2000: 228-230; Regan 1992: 107-110; Rossen 1989: 137f.; Sarker 2009 I: 213-219; Swarbrick 1986: 41-43; Swarbrick 1995: 96-98; Tolley 1997: 51-57; Westlake 1984: 53-61; Whalen 1986: 104-107.

„Pigeons“

Ein Tiergedicht, das jetzt weitgehend auf anthropozentrische Bezüge und Parallelisierungen verzichtet. Die Tauben sitzen vor unseren Augen einen unwirtlichen Wintertag aus und bilden sich später noch einmal im Mondlicht ab – ein- und angepaßte Kreaturen, sich selbstverständlich und bis in die Schlafhaltung hinein integraler Bestandteil der Natur wie einer beheizten Urbanität.

Interpret.: Craik 2002: 399.

„An Arundel Tomb“

Das sich in der Kathedrale zu Chichester befindende Grabmal aus dem 14. Jhd. ist für Larkin eine Art Zeitkapsel. Sie transportiert auf ihrer Reise durch die unbeirrbareren Rekurrenzen der Natur (Strophe 5) wie den degenerativen gesellschaftlichen Wandel (Strophe 6) eine Botschaft, die dem Untergang des Feudalismus ebenso Paroli bietet wie der anbrandenden Massengesellschaft mit ihrem touristischen Voyeurismus oder der industriellen Umweltverschmutzung. Was das sich an den Händen haltende Paar mitzuteilen hat, ist allerdings nicht ein plattes *amor vincit omnia*, sondern eine „untruth“, die halbe Wahrheit eines Wunschbildes. Das doppelte „almost“ der vorletzten Zeile untergräbt das abschließende Statement und setzt es als *Glaubensbekenntnis* doch zugleich in seine alten Rechte ein. Denn eine Liebe, die sich beim Felsenfesten des Realitätsprinzips rückzuversichern hätte, wäre selbst schon im Begriff zu versteinern.

Pikanterweise wird diese Einsicht des Textes in unseren eigensinnigen Illusionismus, das ‚instinktive‘ Nachbessern des Faktischen von der Entstehungsgeschichte der Skulptur bestätigt, die Larkin bei der Abfassung des Gedichtes nicht kannte: „The joined hands were a later addition – in fact the work of Edward Richardson (1812-68) who reworked the sculpture in the 1840s to repair damage it had suffered during the Reformation and the Civil War“ (Motion 1993: 274).

Interpret.: Booth 1992: 143-147; Booth 2005: 117f.; 180-182; Bradford 2005: 151-153; Clark 1997: 128f.; Hobson 2006: 312; Hope 1997: 35-37; Jarniewicz

1994: 53-55; Marsh 2007: 119-124, 133f.; Motion 1982: 65; Motion 1993: 274f.; Osborne 2014: 55-59; Petch 1981: 83f.; Ponsfield 1987: 22; Rácz 2016: 37-39; Saunders 1989: 44-47; Sarker 2009 I: 292-300; Swarbrick 1986: 69-71; Timms 1981: 83f.; Waterman 2014: 89f.; Whitehead 1995: 232f.; Woolley 1986: 250-254.

„The Whitsun Weddings“

Das Titelgedicht des 1964 veröffentlichten vorletzten Lyrikbandes Larkins beschreibt eine sommerliche Zugfahrt nach London, bei der immer mehr Frischvermählte zusteigen und ihrer Hochzeitsnacht entgegenrollen. Das Thema der wechselseitigen körperlichen Inbesitznahme und lustvollen Initiation klingt in „cushions hot“ und „a hothouse flashed uniquely“ schon früh an und hält sich über den in Anzüglichkeiten schwelgenden Onkel, die Opposition zwischen eingeweihten Erwachsenen und noch unaufgeklärten „girls“ sowie das den sexuellen Höhepunkt vorwegnehmende „I nearly died“ bis zum Ende durch. Ja, man kann die ganze Fahrt, statt sie interpretatorisch zum Abbild der Lebensreise zu verflachen, als Abspiegelung jenes anderen Verkehrs lesen, dessen Rhythmik sie so offenkundig übernimmt: langsamer Beginn mit Vorspiel(en), Akzeleration des unter Dampf stehenden Phallus(symbols) Lokomotive, vororgasmischer Bremsbedarf und Ejakulation.

Diese Lesart hat den Vorteil, problemlos mit jenem „arrow-shower“ zurechtzukommen, der die Sekundärliteratur zu reichlich skurrilen (Um-)Deutungsoperationen verleitet hat. Zum anderen wird deutlich, daß sich die zunehmende Anteilnahme des Sprechers am zunächst nur beobachteten und parodistisch-herablassend kommentierten Geschehen, der Wechsel vom „I/they“ zum ‚we‘, nicht nur aus der intellektuellen Einsicht speist, einem bedeutsamen gesellschaftlichen Ritual beizuwohnen. Es ist auch eine verkörpernde Phantasie im Spiel, die sich keineswegs an der Bahnsteigkante oder vor der Hotelzimmertür aus den Flitterwochen verabschiedet. Vielmehr nimmt uns die in „Lines on a Young Lady’s Photograph Album“ bereits erprobte, den Subtext freilegende Auslassungstechnik am Ende mitten in der Wollust des Boudoirs die Binde von den Augen: „We raced *** standing Pullmans, walls of blackened moss came close, and it was nearly done *** what it held stood ready to be loosed *** tightened *** swelled *** sent out of sight.“

Interpret.: Booth 2005: 145-148; 150; Cooper 2006: 164-168; Day 1987: 50-53; Everett 1982: 48; French 1993: 96f.; Hassan 1988: 83-90; Kuby 1974: 119-122; McKeown/Holdefer 2006: 177f; Marsh 2007: 69-76, 96-99, 138-142; Motion 1993: 288; Osborne 2014: 113-151; Petch 1981: 81-83; Rácz 2016: 185-188; Regan 1992: 114-118; Rossen 1989: 55-59; Sarkar 2016: 43-45; Sarker 2009 I: 231-245; Steinberg 2010: 118-124; Swarbrick 1986: 50-53; Swarbrick 1995:

105-107; Timms 1973: 117-120; Tolley 1997: 87-99; Waterman 2014: 142f.; Whitehead 1995: 229-231.

„As Bad as a Mile“

Die banale Fehlleistung gewinnt in sechs Zeilen das Gewicht eines existentiellen Verdikts. Das Sprichwort „A miss is as good as a mile“, das soviel besagt wie ‚Knapp vorbei ist auch daneben‘, wird auf seinen Kern reduziert und gleichsam körpersprachlich exemplifiziert und freigelegt. Die Rückverfolgung der für das generalisierte Scheitern verantwortlichen Ursachenkette endet allerdings nicht bei einer Erklärung, sondern dem biblischen Symbol der Unschuld und ihres Verlusts.

Interpret.: Reibetanz 1982: 171; Watts 1989: 157-163.

„MCMXIV“

Wie auf einer vergilbten Photographie beschwört Larkin in diesem Ein-Satz-Gedicht noch einmal die untergegangene ‚heile‘ Welt des Jahrhundertbeginns herauf. Obwohl an keiner Stelle explizit vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs gesprochen wird, ist der ‚Sündenfall‘, die Kultur- und Zivilisationskatastrophe, im Text unübersehbar präsent. Die ausgebleichten Namen, die schwarzgekleideten Kinder, die „Domesday lines“, die zugleich das Jüngste Gericht (Doomsday) anklingen lassen und auf die Schlange der Kriegsfreiwilligen in der ersten Zeile zurückblenden, die Staubfahnen, das alles besitzt den ominösen Charakter des Titels, der vor unseren Augen einen weiteren Gedenkstein beschriftet.

Interpret.: Booth 2005: 131f.; Clark 2000: 175-177; Cooper 2006: 159-163; Day 1987: 62f.; Hope 1997: 30-33; McKeown/Holdefer 2006: 63f, 141f.; Marsh 2007: 211f.; Osterwalder 1991: 78f.; Regan 1992: 120f.; Sarkar 2016: 38-40; Sarker 2009 II: 570-573; Saunders 1989: 40-42; Stojković 2006: 103-105; Swarbrick 1986: 53f.; Swarbrick 1995: 118f.; Waterman 2014: 107-109.

„A Study of Reading Habits“

Wie schon in „Fiction and the Reading Public“ geht es um ein weitverbreitetes Leserprofil. Der Sprecher ‚verschlingt‘ Bücher, solange sie Realitätsflucht ermöglichen und Wunscherfüllung versprechen; als Kind ist er auf spannende Abenteuer aus, als Pubertierender auf Horror und Sex. Sobald diese Ventilfunktion verlorengelht und Literatur ihm die Erkenntnis seiner Gewöhnlichkeit zumutet, springt er ab und bricht den Stab über sie. Larkin zahlt es seiner Persona, die er mit der eigenen starken Brille ausstattet, allerdings nicht in gleicher Münze heim, vielleicht weil seine frühen Briefe von ähnlich groben Abstoßungsreaktionen zeugen.

Interpret.: Booth 2014: 250f.; Clark 1997: 124; Harvey 1983: 73f.; Lerner 1997: 35f.; Marsh 2007: 104-107; Rossen 1989: 135f.; Waterman 2014: 11f.

„Ambulances“

Larkins letzte Jahre waren nach übereinstimmenden Berichten von akuter Todesangst überschattet, aber schon ein Vierteljahrhundert vorher schreibt er nach „Hospital Visits“ (1953) das zweite seiner „Patientengedichte“, zu denen später noch „How“, „The Building“ und „Heads in a Women’s Ward“ hinzukamen. Es ist ein Meisterwerk, das sein sprachliches Raffinement – man verdeutliche sich nur die Registerabstände zwischen „children strewn“ und „a white face ... stowed“ in ein und derselben Strophe – ebenso versteckt, wie es sein komplexes Reimschema über- und herunterspielt.

Der Abtransport des/der Kranken löst in den Augenzeugen eine Art Wahrheitschock – „for a second [they] get it whole“ – aus, den das Gedicht durch Aufrufen der alten religiösen Sinngarantien („confessional“, „visit[ation]“, „poor soul“) nicht mehr zu bewältigen vermag. Das moderne agnostische Bewußtsein kann den leidenden Mitmenschen nur noch als zufällig existierendes, gleichwohl einmaliges Aggregat („the unique random blend of families and fashions“) ernstnehmen und seine Auflösung begleiten, der sich das Gedicht, mitfühlend bis in die Syntax hinein, anverwandelt. Um Trost angesichts des Unausweichlichen allerdings ist es verlegen.

Interpret.: Booth 1992: 88-91; Booth 2005: 162f.; Harrison 1986: 49-51; Marsh 2007: 62f.; Motion 1993: 311; Petch 1981: 74f.; Ponsford 1987: 17; Rácz 2016: 132f.; Regan 1992: 113f.; Sarker 2009 I: 251-259; Swarbrick 1986: 56-58; Swarbrick 1995: 120f.

„Here“

Larkin, „always being driven“, wie Paul Moeyes einmal hintersinnig bemerkt, reist hier, in Gegenrichtung zu der in „Whitsun Weddings“ beschriebenen Zugfahrt, zurück nach Hause. Das Gedicht ist nicht zu Unrecht als Liebeserklärung an Hull und seine „cut-price crowd[s]“ gelesen worden, wobei sein Autor sich hier ebenso im Understatement übt wie in dem Kurzessay „A Place to Write“ (Hartley 1988: 74). Gleichzeitig ist aber in Erinnerung zu rufen, daß die Bewegung des sich durch das dreifache „swerve“ als Abweichler ausweisenden Sprechers nicht im Urbanen, sondern in der Einsamkeit des Hinterlandes bzw. der Küste endet.

Nur gibt es, das ist die ironisch-bittere Pointe dieser poetisierten ‚Kamerafahrt‘, selbst dort kein Ankommen. Das Eigentliche, die Freiheit der „unfenced existence“, bleibt ‚außer Reichweite‘. Offenbar ist sie für Larkin hienieden überhaupt

nicht zu verorten und in ihrer schweigsamen Selbstgenügsamkeit der Inbegriff des Unzugänglichen und Unnahbaren.

Interpret.: Booth 2005: 148-150; Cooper 2006: 157-159; Day 1987: 53-55; Everett 1982: 49; Hope 1997: 34f.; Löffler 1985: 139-146; Marsh 2007: 67f., 143f., 208f.; Moeyes 1994: 111; Motion 1993: 245-251; Rácz 2016: 182-186; Reinfandt 1997: 309-315; Rossen 1989: 54f.; Rowe 2011: 6-47; Sarkar 2016: 43f.; Sarker 2009 I: 204-212; Stojkovic 2005: 319-323; Swarbrick 1986: 39-41; Swarbrick 1995: 103-105; Waterman 2014: 151f.

„Wild Oats“

Der kompromißlose Draufgänger und Aufreißer, den der Titel verspricht und den Larkin in „He Hears that his Beloved has become Engaged“ (1953) noch gefeiert hatte, kommt in diesem Gedicht nicht vor. Statt dessen begegnen wir einem schüchternen Kompromißler, der auch partnerschaftlich den Weg des geringsten Widerstandes geht und in sein selbstverschuldetes Unglück rennt.

Was den Sprecher vor unserer Verachtung schützt, ist seine Ehrlichkeit und sein Galgenhumor am Ende eines siebenjährigen Martyriums. Was ihn zum Sympathieträger macht, ist der Inhalt seiner Briefftasche. Zwar hat er nicht den Mumm besessen, seine ‚Traumfrau‘ anzusprechen – eine im übrigen für die meisten männlichen Leser leicht nachzuvollziehende Hemmung –, aber an der Cleverness, zu zwei Fotos zu kommen und sie also wenigstens in effigie zu besitzen, hat es ebensowenig gefehlt wie an der Fähigkeit, dem unerreichbaren Ideal zwei Jahrzehnte lang die Treue zu halten.

Interpret.: Booth 1992: 116f.; Clark 1997: 107-110; Kuby 1974: 84f.; Marsh 2007: 52-56; Motion 1993: 321; Petch 1981: 64f.; Pinkstein 2003: 68-70, 74f.; Rossen 1997: 144f.; Swarbrick 1986: 65f.; Tolley 1997: 145-149.

„Toads Revisited“

Acht Jahre nach „Toads“ (1954) geht das Krötenschlucken weiter, und der Sprecher wirkt im Mittelteil dieser ‚Revision‘ fast so abstoßend wie sein Totemtier. Als unangenehmer Zeitgenosse kühlt er sein Mütchen an Frührentnern, Rekonvaleszenten und Obdachlosen, und nur das abschließende Eingeständnis des Ausgeliefertseins versöhnt uns halbwegs mit der Innenwelt dieses Workaholic. Larkin allerdings konterkariert die Selbstdarstellung seiner Persona noch gründlicher, indem er die Antithetik der beiden Welten auflöst und zahlreiche Entsprechungen zwischen den ‚Tagedieben‘ im Park und dem auf die Krücke der Büro-routinen angewiesenen Sprecher aufscheinen läßt: „The speaker’s work-life is, in fact, just another version of park-life: his litter-basket is an in-tray; the bread delivery that the park people watch has its parallel in his secretary’s loaf hair-do;

[...] and just as the ‚palsied old step-takers‘ need their ‚black-stockinged nurses‘ in their journey to the grave, he needs the arm of his ‚old toad‘“ (French 1993: 96).

Interpret.: Booth 1992: 99f.; French 1993: 95f.; Motion 1982: 67f.; Palmer 2008: 129-131; Reibetanz 1982: 165f.; Rossen 1989: 133f.; Sarker 2009 I: 226-231; Skinner 1989: 92f.; Swarbrick 1986: 47-49.

„Sunny Prestatyn“

Das Gedicht beschreibt die obszöne Verunstaltung eines Werbeplakats für den nordwalisischen Badeort Prestatyn und hat sich von seiten der Sekundärliteratur Komplizenschaft mit dem Täter vorhalten lassen müssen, den sie der symbolischen Vergewaltigung mit dem Filzstift überführt. Eine solche Lesart mag ‚politisch korrekt‘ sein, bemächtigt sich des Textes aber mit einer Rücksichtslosigkeit, die der von Titch Thomas – John Thomas ist eine verbreitete Umschreibung für Penis – wenig nachsteht.

Zum Beispiel übersieht sie das moralisch Zwielfichtige des abgebildeten Fotomodells, das sich als Lockvogel bezahlen läßt und genau weiß, wie es vom männlichen Blick wahrgenommen wird, als Lustobjekt nämlich. Die erste Strophe führt uns diese Verwandlung sprachspielerisch vor, etwa indem sie hinter ‚palms‘ das Handflächen bedeutende Homonym aufruft, so daß die Hände von den Schenkeln zu den Brüsten heraufwandern.

Auch der drastische zweite Teil wird mit einem pun eröffnet – ‚slap up‘ bedeutet neben anklatschen auch noch schlagen –, bevor sich männliche Sexualphantasien atavistisch ins Bild setzen und damit nicht nur die abgebildete Frau, sondern auch sich selbst bloßstellen. Ein Sichauslassen in groben Strichen ist zu besichtigen, das ebenso von der Gewalt des Begehrens zeugt wie von der ohnmächtigen Wut angesichts der verlässlich ausbleibenden Erfüllung.

Es hilft aber nichts, den Köder als solchen zu durchschauen, ihn zu verhäßlichen und schließlich ganz aus dem Gesichtsfeld zu entfernen. Er wirkt trotzdem weiter, und er wirkt beim nächsten Mal wieder. Auch deshalb hat Larkin das die Rückkehr zur Normalität suggerierende „Next week there were farmsales there“, das als letzte Zeile in den Entwürfen stand, durch „*Fight Cancer*“ ersetzt. Wieder ein Appell, der sich bei genauerem Hinsehen als leere Versprechung entpuppt und eine neue Niederlage besiegelt; die Unbezwinglichkeit des Widersachers bleibt schließlich die gleiche, egal ob er Sexus heißt oder Tod.

Interpret.: Booth 1992: 119-123; Booth 2005: 185-188; Bradford 2005: 18f.; Bristow 1994: 177f.; Clark 1997: 121-124; Cooper 2006: 153-156; Day 1987: 57-59; Gray 2003: 175-177; Kuby 1974: 130f.; Marsh 2007: 95f.; Palmer 2008: 84f.; Pelizzon 2000: 218f.; Rossen 1997: 142-144; Reibetanz 1982: 172f.;

Sarkar 2016: 57f.; Sarker 2009 I: 259-266; Simpson 1989: 176-182; Steinberg 2010: 23-26; Swarbrick 1986: 58f.; Swarbrick 1995: 116-118; Waterman 2014: 139f.

„The Dance“

Larkin begann das Gedicht nach dem Staff Sports Club Dance im Mai 1964, den er entgegen sonstiger Gepflogenheiten – „Dances are my bane. I *hate* them, because I *can't* dance“ (zit. Larkin 2012: 638) – wegen seiner Kollegin Maeve Brennan besucht hatte, und gab das Projekt nach zahlreichen Entwürfen ein Jahr später auf.

Obwohl er sich um Verfremdung bemüht – die akademischen Disziplinen „Plant Psychology“ und „Social Pathics“ sind fiktiv und ersetzen identifizierbare Einheiten wie „Applied Electronics“ –, besticht das Protokoll einer Annäherung durch Authentizität und Unmittelbarkeit. Das Wechselbad der Emotionen und Gemütsverfassungen von Schüchternheit bis Überschwang, von Selbstverachtung und Willenlosigkeit bis hin zu alkoholgestützter Arroganz und Trotzköpfigkeit wird meisterhaft wiedergegeben, und für das Kappen der Fortschreibung, das in der Arbeitskladde noch eine Strophe später erfolgt, zeichnet dasselbe künstlerische Fingerspitzengefühl verantwortlich. In diesem Fall wäre eine Abrundung nämlich irritierend, ein Happy-End fatal gewesen; nur Fragment und Torso werden einem Glücksversprechen gerecht, dessen Einlösung der ‚ewige Jungeselle‘ Larkin nicht ertragen hätte.

Interpret.: Booth 1992: 28; Booth 2005: 96-101; Bradford 2005: 197-201; Brennan 2002: 58f.; McKeown/Holdefer 2006: 150-163; Marsh 2007: 106f.; Motion 1993: 336-338; Palmer 2008: 21-23; Rossen 1997: 154-157; Swarbrick 1995: 143f.; Tolley 1997: 110f.

„Ape Experiment Room“

Das Mitleid, das Larkin seinen Zeitgenossen oft genug vorenthält, wird hier Affen zuteil, die dem menschlichen Forschungsdrang und seinen Perversionen ausgeliefert sind. Larkin war kurz zuvor dem britischen Tierschutzbund, der Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals, beigetreten und verobjektiviert seinen Protest noch in der Schutzgeste des Affenjungen. Expliziter wird seine Tierliebe erst gegen Ende seines literarischen Schaffens, etwa in „The Mower“ (1979).

Interpret.: Motion 1993: 354.

„High Windows“

Ursprünglich sollte das Titelgedicht von Larkins letztem Lyrikband die Überschrift „The Long Slide“ tragen, wahrscheinlich weil die Rutsche nicht nur das zentrale Bild liefert, sondern Sprecher wie Leser ebenfalls ins Aus- und Abrutschen geraten.

Schon die derb-umgangssprachliche, ‚unpoetische‘ Eröffnung zieht den Boden unter den Füßen weg, und wir fallen ins Pillen-Paradies problemloser Paarungen, lassen die alten Bindungen und Verhaltensmuster wie einen ausrangierten Mährescher hinter uns zurück, der für das ausgedroschene Korn im übrigen auch über ein Auslaufrohr verfügt. Die Funktion dieser Maschine ist folglich als ebenso deutliches Ironiesignal zu lesen wie die Tatsache, daß die Spirale der ‚Glückseligkeiten‘ unaufhaltsam nach unten führt.

Eine Windung tiefer sind wir in der Jugend des lyrischen Ich angekommen, in der der jetzige Neider selbst beneidenswert schien und damit die ‚Haltlosigkeit‘ von Seligpreisungen an der eigenen Biographie vorführt. Schließlich erlebt sich der Glückspilz von gestern heute als vom Leben Betrogener, und den Nutznießern der sexuellen Revolution der 60er wird es, so die implizite Prognose, nicht besser ergehen.

Der Schluß von „High Windows“ zeigt dann auch die Larkin-Exegeten in voller Fahrt. Parallelen zum Ende von „Here“ und zu „Absences“ werden gezogen, die Fenster mal in Kirchen, mal in dem unter Larkins Federführung erweiterten Bibliotheksgebäude, mal in seiner Etagenwohnung am Pearson Park ausgemacht, die leere Transzendenz und das „negative sublime“ (Booth) beschworen, das sie verkörpern sollen, die Symbolisten Baudelaire und Mallarmé intertextuell herangewinkt. Nur an die Schlußpointe des uns – wie das Gedicht – zwanghaft ins Noch-einmal treibenden Heruntersausens, die jedes Kind kennt, erinnert sich niemand mehr: den meta-physischen Augenblick, wenn die Rutschbahn zu Ende ist und man für Sekundenbruchteile schwerelos aufsteigt „[into] the deep blue air that [...] is endless“.

Interpret.: Booth 1992: 167f.; Booth 2005: 166f.; Bristow 1994: 180f.; Clark 1997: 98f.; Cooper 2006: 170-174; Day 1987: 79-81; Dilworth 2002: 221-224; Everett 1997: 64-67; Hassan 1988: 120-123; Hobson 2006: 308; Lerner 1989: 113f.; Lerner 1997: 30-32; McKeown/Holdefer 2006: 65f., 184-186; Marsh 2007: 130f., 133f.; Motion 1982: 81; Motion 1993: 354f.; Petch 1981: 97-99; Rácz 2016: 156-160; Regan 1992: 131f.; Ruddick 1988: 41-43; Sarker 2009 II: 317-323; Swarbrick 1995: 135-137; Whalen 1981: 24f.; Whalen 1986: 17-20.

„Sympathy in White Major“

Am Anfang steht das poetische Äquivalent eines Werbespots für Gin Tonic, eine durstig machende, perfekt inszenierte Passage, der Barbara Everett zu Recht „exquisite tonal artistry“ (59) bescheinigt. Sie entspricht in ihrer blendnerischen Überzeichnung dem öffentlichen Image, das vom Sprecher zirkuliert und das die dritte Strophe mit einer nicht minder schaumschlägerischen Klischee-Kaskade feiert. Dazwischen zwängt sich die in den Fanfarenstößen des Lobes untergehende Richtigstellung des Betroffenen, in der von vergeblichen Anstrengungen („missed it“), Scheitern („didn’t work“) und ‚Unvorzeigbarkeiten‘ („lost displays“) die Rede ist.

Die leise Schlußzeile sperrt die Öffentlichkeit aus, stellt Intimität her und macht uns ebenso wie die Sekundärliteratur, die Querverbindungen zu Théophile Gautiers „Symphonie en Blanc Majeur“ und James McNeill Whistlers „Symphonies in White“ zieht, zu Eingeweihten. Und solche Mitwisser um die Fassadenhaftigkeit des Ruhms können denn wohl auch gelassener zusehen, wenn mit Motions Biographie und den *Selected Letters* ein allzu idealisiertes Larkin-Bild posthum Risse bekommt.

Interpret.: Booth 2005: 194f.; Bristow 1994: 164f.; Everett 1997: 58-63; Motion 1993: 373f.; Petch 1981: 102; Rossen 1989: 126f.; Watson 1989: 154.

„Sad Steps“

„With how sad steps, o Moone, thou climb’st the skies“, so beginnt das 31. Sonett aus Sir Philip Sidneys Zyklus *Astrophel and Stella* (1583), auf das Larkin schon im Titel anspielt, um seinen hohen Ton und den dort unterstellten Zusammenhang von Makro- und Mikrokosmos von der ersten Zeile an ironisch zu demontieren. Nicht Liebe und Liebeskummer treiben den Sprecher um, sondern der Harndrang; und das himmlische Schauspiel kommt ihm überhaupt nur durch einen Fehlgriff vor Augen.

Obwohl er sofort auf die Unheimlichkeit der Mondschein- und Mondschatenwelt reagiert und die fast lächerliche Hast des Trabanten in ein Schlachtfeldbild übersetzt, das vielleicht auch an die Todesumstände Sidneys erinnern will, sind überkommene literarische Anspracheformen nicht reaktivierbar. Die ‚romantische‘ Hyperbolik der vierten Strophe, die zugleich einen Seitenhieb auf den Sprachduktus von Ted Hughes enthält, wird am Ende mit einem lakonischen „No“ durchgestrichen.

Statt dessen werden in einer Gegenbewegung gerade unpoetische Eigentümlichkeiten symbolisch aufgeladen: das kalte Licht, die Isolation und ein stures Fixieren. Die sich selbst ausgelieferte Jugend, die Larkin darin widergespiegelt sieht,

löst kaum nostalgische Reaktionen aus. Die Feststellung „it can't come again“ hat deshalb neben dem resignativen sicher auch einen tröstlichen Beigeschmack.

Interpret.: Day 1987: 78f.; Edgecombe 2008: 494-513; Jarniewicz 1994: 52f.; Latané 1997: 57-61; Lerner 1989: 114f.; Lerner 1997: 52; McNamee 2005: 102-105; Marsh 2007: 124f., 133f.; Rácz 2016: 163f.; Regan 1992: 128f.; Sarker 2009 II: 349-354; Smith 1991: 94f.; Staudacher 2012: 279-288; Steinberg 2010: 56-58; Swarbrick 1995: 146f.; Whalen 1986: 68f.

„Posterity“

Diese Reise in die Nachwelt und den prekären Nachruhm ist mehr als eine weitere Akademikersatire, wie Larkin sie schon sieben Jahre vorher mit „Naturally the Foundation will Bear Your Expenses“ zu Papier gebracht hatte. Zwar wird der zukünftige Biograph wortspielerisch mit Gülle getauft – „jakes“ bedeutet Abtritt –, zwar wird die Kollision von Klischees – britisches Understatement gegen amerikanischen Slang – vorgeführt, aber im Endeffekt funktioniert das Gedicht nicht als Pranger oder gar Guillotine, sondern als Spiegelkabinett.

„An Englishman's view of an American's view of an Englishman“, so beschreibt Andrew Swarbrick das abgründige Spiel der (Selbst-)Spiegelungen, bei dem auch Ähnlichkeiten zwischen den beiden Figuren aufblitzen, müssen sie sich aus ihrer Perspektive doch jeweils mit der zweiten Wahl begnügen und sich vielleicht beide die üble Nachrede des „old-type *natural* fouled-up guy“ gefallen lassen.

Faber and Faber, der Hausverlag Larkins, hat versucht, die Aufnahme des Gedichts in den *High Windows*-Band zu verhindern. Larkins Reaktion waren zwei Briefe. Im ersten wird der Verleger vor folgende Alternative gestellt: „If, therefore Mr Giroux is asking me to delete it, I am afraid my reply must be a courteous negative. If, on the other hand, he is telling me to delete it, I would do so only on condition that their edition contains in the prelims the statement ‚On the advice of the publisher, the poem „Posterity“ has been omitted from this edition.‘“ Im zweiten wird Larkin noch deutlicher: „I should like to make it quite clear that if they agree to neither of [my suggestions], the deal is off“ (zit. nach Motion 1993: 436).

Interpret.: Blessington 1983: 100f.; Booth 2005: 42f.; Clark 2000: 179; Harvey 1983: 75f.; Jarniewicz 1994: 42-44; Motion 1982: 67; Motion 1993: 378, 436; Rácz 2016: 130f.; Sarker 2009 II: 343-349; Swarbrick 1995: 154, 168f.; Waterman 2014: 76-78.

„The Explosion“

Hinter dem Gedicht, das von einer Fernsehdokumentation über den Bergbau angestoßen wurde, steht die viktorianische Tradition der Industrieballade („ballad of industrial disaster“) und das Bergarbeitermilieu der Romane D.H. Lawrences. Gleichzeitig aber legt seine exponierte Stellung am Ende von *High Windows* eine selbstreferentielle poetologische Bedeutungsebene nahe.

Die schon im Titel avisierte Katastrophe wird in der fünften Strophe zum „tremor“ heruntergespielt, denn wie die eingeblendete Predigt betont das Gedicht die Kontinuität des (Über-)Lebens. Die Eier sind trotz der Erschütterung ganz geblieben, die Sonne wird auch durch den aufgewirbelten Staub nicht verschluckt. In ihrem Schein gehen die Bergleute zur letzten Schicht, von ihr auratisiert kehren sie überlebensgroß in der Erinnerung der Hinterbliebenen zurück.

Das visionäre Schlußbild ist eines der Fürsorge und Behutsamkeit. Daß diese Zuwendung aber ausgerechnet einem Lerchengelege zuteil wird, hat nicht nur mit der immer wieder beschworenen Seelenverwandtschaft zwischen den Dichtern und diesem Singvogel zu tun, sondern auch mit der lautlichen Nähe von „lark“ und Larkin. Was es heil überzubringen gilt, wären somit „lark[in]’s eggs“ (vgl. RW: 52), und auf der letzten Seite seines letzten Gedichtbandes spiegelt sich der Autor in dem bei aller Arbeitsdisziplin doch noch zu ‚Ausflügen‘ aufgelegten Kumpel, der durch seinen Tod hindurch etwas auf Händen trägt und bewahrt, was nicht Nesthocker bleibt, sondern sich über unsere Köpfe erhebt und singt.

Interpret.: Carey 2000: 58-61; French 1993: 97-99; Hassan 1988: 114f.; Hollindale 1989: 139-148; Motion 1993: 394f.; Palmer 2008: 100-102; Rácz 2016: 93f.; Regan 1992: 140f.; Sarkar 2016: 50-52; Sarker 2009 II: 392-399; Steinberg 2010: 111f.; Swarbrick 1995: 149-151; Tolley 1997: 113-118; Wain 1977: 167f.; Whalen 1986: 56-61.

„The Card-Players“

Die holländische Genremalerei des 17. Jhds. und insbesondere Adriaen Brouwers (1605-1638) derbe Gasthausszenen liefern die Vorlage für Larkins Feier einer unsublimiert-bäurischen Lebenslust. Im Gegensatz zu den Standphotos von „MCMXIV“ ist dieses Gedicht in quirliger Bewegung und voll von Geräuschen und ‚unanständigen‘ menschlichen Lautäußerungen. Auch die sprechenden Namen, in denen mit „spew“, „turd“ und „prick“ Ausscheidungsprozesse und sexuelle Triebhaftigkeit aufgerufen werden, tragen zur durchgängigen Vulgarisierung des Innenlebens der Schenke bei, die sich in der drittletzten Zeile optisch bis zur Höhle zurückentwickelt.

Trotzdem evoziert „The Card-Players“ eher Neid als Abscheu. Die vier Protagonisten befinden sich nämlich im Einklang mit ihrer inneren und mit der äußeren Natur: der Urin vermischt sich mit dem Regen, das Schnarchen und Singen mit dem Pfeifen des Windes. Zugestanden, ihr Glück ist bestialisch und unzivilisiert, aber als heimliches regressives Wunschbild auch am Beginn eines neuen Millenniums verlockend.

Wie die Schlußzeilen von „High Windows“ oder „Absences“ eine gleichsam angeborene Jenseitsorientierung vorführen, der auch der Agnostiker Larkin Tribut zu zollen hat, so kommt hier die spiegelbildliche Mitgift einer ebenso unkündbaren körperlichen Weltverbundenheit zur Sprache. Der Entrückung ins Spirituelle widerstreitet auf ewig das lustvolle Versprechen einer Erlösung im Fleische, und nur die Kunst bringt auf einem Stück Leinwand oder einer Buchseite einen labilen Waffenstillstand zuwege, wenn sie das Zügellose mit Brouwer doch noch im Rahmen hält oder wie in diesem Fall einen menschlichen ‚Saustall‘ in Sonettform zur Besichtigung freigibt.

Interpret.: Booth 2005: 167; Day 1987: 66-68; Hassan 1988: 123-126; Jarniewicz 1949: 49-51; McKeown/Holdefer 2006: 73f.; Motion 1993: 395; Osborne 2014: 59-62; Pellizon 2000: 218; Petch 1981: 92f.; Punter 1994: 133-135; Rácz 2016: 199-201; Regan 1992: 134; Rossen 1989: 127f.; Sarker 2009 II: 538f.; Steinberg 2010: 111f.; Swarbrick 1995: 142f.

„This Be the Verse“

Das Gedicht, von dem Larkin einmal sagte, es sei sein „Lake Isle of Innisfree“, also ein nahezu sprichwörtlich gewordener Text, kommt mit der unverfrorenen Schlichtheit eines Abzählreims daher, um den biologischen Generationenvertrag aufzukündigen. Der Titel zitiert eine Halbzeile aus Robert Louis Stevensons sentimentalem „Requiem“, die dort in eine Grabinschrift mündet. Larkins ganzes Poem ist entsprechend ein trotziger Nachruf auf den Zeugungswahn, das F(l)ickwerk Menschheit, und statt Gefühlsduselei stellt es Anzüglichkeiten („get out as early as you can“) und kalte Wut zur Schau.

„This Be the Verse“ scheint dabei von einer adoleszenten Persona auf einen abgeklärten philosophischen Pessimisten zu überblenden, der sein Solo zu Beginn der dritten Strophe hat, wobei die Schlußfolgerung unisono von beiden Beteiligten vorgetragen wird. Diese Konvergenz der Stimmen des rebellischen Nachwuchses und einer ‚verschlissenen‘ Elterngeneration ist paradoxerweise aber nur solange möglich, wie die finale Empfehlung nicht in die Tat umgesetzt wird.

Interpret.: Carey 2000: 51f.; Clark 1997: 99f.; Cooper 2006: 175f.; Edgecombe 2008; McKeown/Holdefer 2006: 100f.; Motion 1993: 373; Osborne 2014: 152-

177; Palmer 2008: 117f.; Punter 1994: 122f.; Rácz 2016: 142-144; Regan 1992: 130f.; Swarbrick 1995: 137f.; Woolley 1986: 246-249; Young 1986: 108f.

„Vers de Société“

Nach zwanzig Jahren greift Larkin das Thema von „Best Society“ wieder auf, kann das Lob der Einsamkeit, des autarken Innenlebens, wie es die dritte Strophe romantisierend verbildlicht, aber nicht mehr durchhalten. Obwohl weder dem Einladenden – der ‚invertierte Snobismus‘ (Rossen) Warlock-Williams ist eine schlechte Tarnung – noch den Eingeladenen an dem ‚gesellschaftlichen Ereignis‘ gelegen ist, werden doch alle kommen und die Tortur – „washing sherry“, „drivel“, „forks and faces“ – durchstehen. Alleinsein hat sich nämlich mit zunehmendem Alter als noch qualvoller herausgestellt, und wenn der Weichzeichner des Illusionismus ausgeschaltet wird, erscheinen die Schreckgestalten der Vergeblichkeit, der Reue und des Todes in den Zimmerecken. Die gezwungen-saloppe Diktion des Gastgebers ist auch in dieser Beziehung verräterisch, und die Antwortfloskel des Sprechers rückt im Grunde schon mit der ganzen Wahrheit heraus: „I am afraid“. Es ist also die Angst, die gesellig macht.

Interpret.: Booth 2005: 167f.; Harvey 1983: 78f.; Hope 1997: 46-49; Marsh 2007: 45-52; Osborne 2014: 178-201; Palmer 2008: 118-120; Ponsford 1987: 19f.; Regan 1992: 128; Rossen 1989: 36f.; 125f.; Sarker 2009 II: 365-374; Swarbrick 1995: 138-140; Trengove 1989: 146-160.

„The Building“

Obwohl die vertikale Glasfront des Hull Royal Infirmary von den oberen Stockwerken der Universitätsbibliothek aus einen vertrauten Anblick bietet und Larkin sich dort wegen eines steifen Halses gerade ambulant hatte behandeln lassen, wählt er im Gedicht eingangs die Perspektive eines Uneingeweihten und Unwissenden. Diese Pseudo-Naivität, die das Hotel- bzw. Airport-Image, um das sich jedes moderne Klinikum bemüht, zunächst für bare Münze nimmt, bevor es seine Fadenscheinigkeit entdeckt, erlaubt künstlerisch reizvolle Verfremdungseffekte, die sich Larkin nicht entgehen läßt. Zugleich ist die Beschreibung aber auch als Traumatisierungs- und Verdrängungsprodukt lesbar, denn so wie sich Schwerkranke und ihre Angehörigen oft scheuen, die Dinge beim Namen zu nennen, so umschreibt das Gedicht unheilvolle Begriffe wie Krankenwagen („not taxis“), Krankenhaus („the building“, ursprünglich „the meeting place“) oder Patient („those who tamely sit“, „humans“).

Je tiefer man jedoch mit den Ein- und Ausgelieferten in diesen diagnostisch-therapeutischen Komplex hineingerät, desto unausweichlicher wird die Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit („all know they are going to die“) und dem

Daseinszweck des Gebäudes als Lokalität einer in Aussicht gestellten Todesabwehr. Was die Religion nicht mehr leisten kann – die Kirche in der sechsten Strophe ist verschlossen –, wird jetzt der Medizin abverlangt, die zwar mit Überbietungsgesten aufwartet („outbuild[ing] cathedrals“), die abgelebten Rituale und Organisationsformen („confess[ion]“, „join[ing] congregations [in] white rows“) de facto aber nur ‚verwissenschaftlicht‘ nachbeten und nachstellen kann.

An der menschlichen Ohnmacht gegenüber dem Sterbenmüssen, wie sie die ‚hilflos‘ nachgeschobene und rhythmisch ‚verstolperte‘ Schlußzeile gleich mehrfach vorführt, hat der Austausch der Institutionen nicht das geringste geändert. Wohl aber an dem Erscheinungsbild des ehemaligen Jammertals Welt. Denn aus der Patientenperspektive beginnt jenseits der Klinikkorridore und des kafkaesken Bettenlabyrinths eine schon märchenhafte Region der Selbstbestimmung, in der noch Lockenwickler und Kindermalkreide ein odenhaftes Ansingen (vgl. Strophe 7) rechtfertigen. Dieses Traumland nennen seine Bewohner zeitlebens wirklich, bevor sie die Einweisung eines Besseren belehrt. „Once removed from the outside world“, schreibt Larkin an den Rand der Manuskriptversion von „The Building“, „we see it as a touching dream to which everyone is lulled, but from which we awake when we get into hospital. In there is the only reality“ (zit. nach Swarbrick 1995: 130).

Interpret: Booth 1992: 147f.; Booth 2005: 188-190; Bradford 2005: 217-219; Day 1987: 75f.; Everett 1982: 41-44; Lerner 1997: 32f.; Marsh 2007: 84-89; Motion 1993: 419-421; Petch 1981: 104-106; Ponsford 1987: 16f.; Rácz 2016: 201-203; Regan 1992: 133; Sarker 2009 II: 331-343; Seeber 1994: 57-60; Staudacher 2012: 298-301; Swarbrick 1995: 129-131; Tolley 1997: 121-132; Whalen 1986: 102-104; Whitehead 1995: 237f.

„The View“

Ein weiteres Enttäuschungsgedicht Larkins, in dem aber auch das Lebenselixier der Ironie und des Humors noch einmal anschlägt. Es sorgt für ein untragisch-liedchenhaftes Erscheinungsbild und den übergewichtigen Protagonisten in einer Postkartenlandschaft, die sich hinterrücks verflüchtigt. Erst nach dem „Search me“ wird es ernst und die Aussichtslosigkeit paradoxerweise zur Vision.

„Money“

Larkin beklagt sich einmal in einem Brief an Anthony Thwaite, daß er im Grunde nur für Getränke und Benzin Geld ausgeben könne (SL: 577). Da er nach Auskunft von George Watson einen sechsstelligen Pfundbetrag hinterlassen hat, kann das nur halb im Scherz gemeint gewesen sein, und die im Gedicht zum Ausdruck gebrachte Widerstandskraft gegenüber den Sirenenklängen des Mam-

mon dürfte auch biographisch den Tatsachen entsprechen. Trotzdem hat die sich am Ende artikulierende Melancholie kaum etwas von dem Nicht-aus-seiner-Haut-Können des Geizhalses. Sie resultiert vielmehr aus der Augenzeugenschaft. Wie die Provinzstadt die steingewordenen Resultate ihrer Geschäftstüchtigkeit vor ihm ausbreitet, so gibt die zweite Strophe zur Besichtigung frei, was die finanziell Gewitzteren mit ihrem Geld anzufangen wußten. Und beides liefert keinen Anlaß zum Neid, sondern zur Trauer über die immer gleichen Einfallslösungen und Verdopplungen.

Interpret.:Booth 2014: 378f.; Bradford 2005: 235f.; Cooper 2006: 180f.; Everett 2000: 11-18; Fenton 2003: 46f.; McKeown/Holdefer 2006: 144f., 179-184, 186f.; Motion 1993: 428; Palmer 2008: 120-122; Regan 1992: 136-138; Swarbrick 1995: 134f.; Watson 1988: 455.

„Morning at last: there in the snow“

„As I was getting on my boots one winter evening“, erinnert sich Maeve Brennan, „Philip teased me about them because they made my feet look stubby and short. [...] The next day he remarked how on looking out of the window that morning, he'd been very moved by my vanishing footprints in the melting snow“ (zit. nach Motion 1993: 455). Larkins Gelegenheitsgedicht liest sich wie eine Revision des 1950 entstandenen „No Road“. Statt ums Loslassen geht es jetzt ums Festhalten und um die Beschwörung des Unverlierbaren im spurlosen Verschwinden.

Interpret.: Brennan 2002: 67; Motion: 455.

„Aubade“

Das letzte große Gedicht Larkins, seine ultimative Nachtwache, muß nach der Niederschrift der ersten Strophen drei Jahre lang auf Fertigstellung warten. Anschließend bezeichnet es sein Autor despektierlich als „my in-a-funk-about-death poem“ (SL: 574) und baut so jene Distanz zum Unausweichlichen nachträglich wieder auf, von deren nächtlichem Zusammenbruch der Text so schonungslos Zeugnis ablegt.

In der Titelzeile beginnt auch er als ironisches Spiel, denn die traditionelle Form der Alba oder Aubade meint – im Gegensatz zur Serena oder Serenade – das Morgenlied zweier Liebender, die sich bei Tagesanbruch trennen müssen. Statt die Gattungskonventionen zu erfüllen, konfrontiert uns Larkin allerdings mit einem einsamen Ich, das sich das Gegenteil des Verlockenden vom Leib zu halten sucht, eine ungestaltete und deshalb un(be)greifbare Todesangst. Sie, die schon in „Vers de société“ in den Zimmerecken lauerte, ist hier so übermächtig geworden, daß religiöse, philosophische und literarische Tröstungen wie mit einem

Prankenhieb beiseite gewischt werden. Morgens um vier hilft nichts mehr, keine mottenzerfressene Unsterblichkeitsverheißung, kein stoisches Vernünfteln, nicht das literarische Wegfeiern des Nihil in die leere Transzendenz und die sublimen Abwesenheiten von „Here“, „Absences“ oder „High Windows“. Das absehbare Nicht-mehr und Nie-wieder – „nothing more terrible, nothing more true“ – zermalmt den Ich-Kern, kappt die Energieversorgung eines Solitärs, der zeitgleich an Kingsley Amis schreibt: „I wake at four and lie worrying till seven. Loneliness. Death. Law suits. Talent gone. Law suits. Loneliness. Talent gone. Death. I really am not happy these days“ (zit. Larkin 2012: 495).

Was in der Schlußstrophe mit der Dämmerung aufersteht, ist folglich ein Auslaufmodell. Etwas Zombiehaftes, selbst Ausgehöhltes läßt sich jetzt von den Routinen des Alltags abholen, in Gang setzen, betäuben. Die Welt hat ihre Sonne verloren; sie ist, wie das ganze Gedicht, farblos geworden. Noch weitere acht Jahre war für Larkin, dessen Klarsicht „Aubade“ bespötteln und im gleichem Atemzug als „the death-throes of a talent“ (SL: 574) ausweisen konnte, ein Herumdoktern, will sagen, ein von Ehrendoktoraten stabilisiertes Fortexistieren möglich, doch schon 1977 bringen die Postboten denen, die zwischen den Zeilen lesen können, seinen literarischen Totenbrief.

Interpret.: Auberlen 1991: 179-181; Booth 2005: 170, 197-199; Bradford 2005: 239f.; Hobson 2006: 316f.; Krahe 1993: 59-74; Lerner 1997: 36-38; McKeown/Holdefer 2006: 163f.; Marsh 2007: 125-130, 132-134; Motion 1993: 449; Osborne 2014: 202-237; Palmer 2008: 110f.; Ponsford 1987: 23f.; Rácz 2016: 167-170; Rowe 2011: 165-204; Sarker 2009 II: 561-566; Staudacher 2012: 302-314; Swarbrick 1995: 151f.; Waterman 2014: 168-174; Wilson 1993: 505f.

„The Winter Palace“

Ein Zwischenbericht vom Altwerden, Mitteilungen aus der Phase des körperlichen und geistigen Abbaus. Schon die Simplizität der Sprache und der Versgestaltung – man halte nur das hochkomplexe und strophenübergreifende Reimschema von „The Building“ dagegen – verdeutlicht das ‚Einfrieren‘ des Könnens und den Verzicht auf die geläufigen Gesten des Protests. Statt dessen wird die Resignation zum Zufluchtsort und Eispalast, wo der Rückruf früherer Entfaltungsmöglichkeiten auch ihre ‚Folgelasten‘ zum Verschwinden bringt.

Interpret.: Booth 2014: 421f.; McKeown/Holdefer 2006: 184-186; Osborne 2014: 13-16.

„Party Politics“

Larkins Abschiedspoem stellt im Titel ‚Staatsaktionen‘ in Aussicht, konfrontiert uns dann aber mit privater Logistik, d.h. den Versorgungsproblemen eines Gas-

tes. Sein trockener Humor läßt die disparaten Bereiche der ‚Parteipolitik‘ und der ‚Politik auf Parties‘ doch noch zusammenrücken. Die Kriterien, nach denen Macht und Geld verteilt oder Alkoholika ausgeschenkt werden, erweisen sich als die gleichen.

Interpret.: Swarbrick 1995: 17.

IV. Auswahlbibliographie

Siglen: CP (*Collected Poems*), RW (*Required Writing*), SL (*Selected Letters*)

I. Primärliteratur

- Philip Larkin. *Collected Poems*, ed. Anthony Thwaite. Victoria, London: The Marvell Press und Faber & Faber 2003 [1988].
- *The Complete Poems of Philip Larkin*, ed. Archie Burnett. London: Faber & Faber 2012.
 - *Jill*. London: Fortune Press 1946.
 - *A Girl in Winter*. London: Faber & Faber 1947.
 - *All What Jazz: A Record Diary 1961-8*. London: Faber & Faber 1970.
 - (ed.). *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse*. Oxford: Oxford University Press 1973.
 - *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*. London: Faber & Faber 1983.
 - *Selected Letters 1946-1985*, ed. Anthony Thwaite. London: Faber & Faber 1992.
 - *Further Requirements: Broadcasts, Statements, and Book Reviews 1952-1985*, ed. Anthony Thwaite. London: Faber & Faber 2002 [2001].
 - *Trouble at Willow Gables and Other Fictions*, ed. James Booth. London: Faber & Faber 2002.

II. Schallplatten und Rundfunksendungen

- „Philip Larkin reads *The Less Deceived*“, ed. George Hartley. Hessle: Listen Records/ The Marvell Press 1958.
- „Philip Larkin reads and comments on *The Whitsun Weddings*“, ed. George Hartley. Hessle: Listen Records/ The Marvell Press 1965.
- „Philip Larkin. *High Windows: Poems read by the author*“, ed. Peter Orr. London: Argo 1974.

BBC *Monitor* television programme, introduced by John Betjeman 1964.

BBC Radio programme. „The bicycle-clipped misanthropist“, produced by Alastair Wilson 1986.

III. Übersetzungen

Philip Larkin. *Gedichte*, ausgewählt und übertragen von Waltraud Anna Mitgutsch. Stuttgart: Klett-Cotta 1988.

– „Gedichte“ (übersetzt von Harald Hartung). *Merkur* 44 (1990): 745-753.

IV. Sekundärliteratur

Alderman, Nigel. „The Life with a Hole in It‘: Philip Larkin and the Condition of England“. *Textual Practice* 8 (1994): 279-301.

Almond, Ian. „Larkin and the Mundane. Mystic without a Mystery“. *New Larkins for Old. Critical Essays*, ed. James Booth (a.a.O.): 182-189.

Amis, Kingsley. „Oxford and After“. *Larkin at Sixty*, ed. Anthony Thwaite (a.a.O.): 23-30.

Auberlen, Eckhard. „The Theme of Death in the Poetry of Philip Larkin and Charles Tomlinson“. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 16 (1991): 175-203.

Bao, Huafu Paul. „The Existentialist Aspect of Philip Larkin’s Poetry“. *University of Mississippi Studies in English* 9 (1991): 42-54.

Barfoot, C. C. (ed.). *In Black and Gold. Contiguous Traditions in Post-war British and Irish Poetry*. Amsterdam: Rodopi 1994.

Baron, Michael (ed.). *Larkin with Poetry. English Association Conference Papers*. Leicester: The English Association / University of Leicester 1997.

Bailey, John. „Larkin and the Romantic Tradition“. *Critical Quarterly* 26 (1984): 61-66.

Bennett, Alan. „Instead of a Present“. *Larkin at Sixty*, ed. Anthony Thwaite (a.a.O.): 65-74.

– „Alas! Deceived“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 226-249.

Blessington, Francis C. „An Old-Type *Natural* Fouled-up Guy‘: The Conflicting Voice in Philip Larkin“. *The Motive for Metaphor: Essays on Modern Poetry*, ed. Francis C. Blessington and Guy Rotella. Boston: Northwestern University Press 1983: 93-107.

Bloomfield, B.C. „Larkin the Librarian“. *Larkin at Sixty*, ed. Anthony Thwaite (a.a.O.): 48-52.

– *Philip Larkin: A Bibliography, 1933-1976*. London: Faber & Faber 1979.

Boone, N.S. „Larkin’s ‚Toads‘“. *The Explicator* 64 (2005): 52-54.

Booth, James. „A Room Without a View: Larkin’s Empty Attic“. *Bête Noire* 12/13 (1991/2): 320-329.

– *Philip Larkin: Writer*. New York: Harvester Wheatsheaf 1992.

– „Philip Larkin: Lyricism, Englishness and Postcoloniality“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 187-210.

– *New Larkins for Old. Critical Essays*. Basingstoke, London: Macmillan 2000.

– *Philip Larkin. The Poet’s Plight*. New York: Palgrave Macmillan 2005.

– *Philip Larkin: Life, Art and Love*. New York: Bloomsbury 2014.

Bradford, Richard. *First Boredom, then Fear. The Life of Philip Larkin*. London, Chester Springs: Peter Owen 2005.

- . *The Importance of Elsewhere. Philip Larkin's Photographs*. London: Lincoln Publishers 2015.
- Brennan, Maeve. „Philip Larkin: A Biographical Sketch“. *The Modern Academic Library. Essays in Memory of Philip Larkin*. London: The Library Association 1989: 1-19.
- . *The Philip Larkin I Knew*. Manchester, New York: Manchester University Press 2002.
- Bristow, Joseph. „The Obscurity of Philip Larkin“. *Critical Inquiry* 21 (1994): 156-181.
- Brownjohn, Alan. *Philip Larkin*. London: Longman 1975.
- Carey, John. „The Two Philip Larkins“. *New Larkins for Old. Critical Essays*, ed. James Booth (a.a.O.): 51-65.
- Chambers, Harry (ed.). *An Enormous Yes: In Memoriam Philip Larkin*. Cornwall: Peterloo Poets 1986.
- Clark, Steve. „„Get Out as Early as You Can‘: Larkin's Sexual Politics“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 94-134.
- . „„The lost displays‘: Larkin and Empire“. *New Larkins for Old. Critical Essays*, ed. James Booth (a.a.O.): 166-181.
- Clive, James. „Don Juan in Hull: Philip Larkin“. *At the Pillars of Hercules*. London. Faber & Faber 1979: 51-72.
- Conquest, Robert. „A Proper Sport“. *Larkin at Sixty*, ed. Anthony Thwaite (a.a.O.): 31-37.
- Cookson, Linda and Brian Loughrey (eds.). *Philip Larkin: The Poems*. London: Longman 1989.
- Cooper, Stephen. *Philip Larkin. Subversive Writer*. Brighton, Portland: Sussex Academic Press 2006.
- Craik, Roger. „Animals and Birds in Philip Larkin's Poetry“. *Papers on Language and Literature* 38 (2002): 395-412.
- Crawford, Robert. *Devolving English Literature*. Oxford: Clarendon Press 1992: 272-276.
- Critical Survey* (Larkin issue) 1:2 (1989): 111-200.
- Cushman, Keith. „The Unity of Philip Larkin's *The Less Deceived*“. *West Virginia University Philological Papers* 30 (1984): 69-74.
- Day, Roger. *Larkin*. Milton Keynes: Open University Press 1987.
- Davis, Elizabeth. „Gravity and the Sea: Larkin's ‚Church Going‘ and ‚Next, please““. *Publications of the Arkansas Philological Association* 11 (1985): 17-23.
- Dilworth, Thomas. „Larkin's ‚High Windows““. *The Explicator* 60 (2002): 221-224.
- Edgecombe, Rodney S. „Larkin's ‚Sad Steps‘ and the Augustan night piece“. *Twentieth Century Literature* 54 (2008): 493-513.
- Evans, Robert C. *Philip Larkin*. London: Palgrave 2017.
- Everett, Barbara. „Larkin's Edens“. *English. The Journal of the English Association* 31 (1982): 41-53.
- . „Philip Larkin: After Symbolism“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 55-70.

- „Larkin’s Money”. *New Larkins for Old. Critical Essays*, ed. James Booth (a.a.O.): 11-28.
- Fenton, James. *The Strength of Poetry*. Oxford: Oxford University Press 2003.
- French, Patricia Ross. „Living by Bridges. Philip Larkin’s Resisting Subtext“. *South Atlantic Review* 58 (1993): 85-100.
- Gardner, Philip. „One does one’s best’: Larkin posthumous“. *Critical Survey* 1 (1989): 194-200.
- Goodby, John. „The Importance of Elsewhere’, or ‚No Man is an Ireland’: Self, Selves, and Social Consensus in the Poetry of Philip Larkin“. *Critical Survey* 1(1989): 131-138.
- Gray, Jeffrey. „Larkin’s ‚Sunny Prestatyn““. *The Explicator* 61 (2003): 175-177.
- Haefner, Gerhard. *Englische Lyrik vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Winter 1997. 16-29.
- Haffenden, John. „The True and the Beautiful: a Conversation with Philip Larkin“. *London Magazine* 20 (1980): 81-96.
- Hamburger, Michael. „Philip Larkin: A Retrospect“. *PN-Review* 14 (1987): 71-80.
- „Philip Larkin: Ein Rückblick“. *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 53/2 (2001): 191-215.
- Hall, Donald. „Philip Larkin, 1922-85“. *Philip Larkin: The Man and His Work*, ed. Dale Salwak (a.a.O.): 165-168.
- Harrison, James. „Larkin’s ‚Ambulances““. *Explicator* 44 (1986): 49-51.
- Hartley, George (ed.). *Philip Larkin 1922-1985. A Tribute*. London: Marvell Press 1988.
- „New Absence“. *Philip Larkin*, ed. George Hartley (a.a.O.): 1-8.
- Hartley, Jean. *Philip Larkin, The Marvell Press, and Me*. Manchester: Carcanet 1989.
- *Philip Larkin’s Hull and East Yorkshire*. Hull: The Brynmor Jones Library and Hutton Press 1995.
- Hartung, Harald. „Die nüchterne Wahrheit der Lyrik: Philip Larkin“. *Merkur* 44 (1990): 771-776.
- Harvey, Geoffrey. „Creative Embarrassment: Philip Larkin’s Dramatic Monologues“. *Ariel* 14 (1983): 63-80.
- Hassan, Salem K. *Philip Larkin and his Contemporaries: An Air of Authenticity*. London: Macmillan 1988.
- „Women in Philip Larkin“. *English Studies* 77 (1996): 142-154.
- Heaney, Seamus. „The Main of Light“. *Larkin at Sixty*, ed. Anthony Thwaite (a.a.O.): 131-138.
- Hibbett, Ryan. „The Hughes/Larkin Phenomenon: Poetic Authenticity in Postwar English Poetry“. *Contemporary Literature* 49 (2008): 110-140.
- „Philip Larkin, British Culture, and Four-letter Words.“ *Cambridge Quarterly* 43 (2014): 120-138.

- Hobson, Theo. „Strange Calling: A Theological Approach to Larkin“. *Literature & Theology* 20/3 (2006): 301-320.
- Holderness, Graham. „Reading ‚Deceptions‘: A Dramatic Conversation“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 83-93.
- Hollindale, Peter. „Philip Larkin’s ‚The Explosion‘“. *Critical Survey* 1 (1989): 135-146.
- Hope, Warren. *Philip Larkin*. London: Greenwich Exchange 1997.
- Hughes, Noel. „An Innocent at Home“. *Philip Larkin: The Man and His Work*, ed. Dale Salwak (a.a.O.): 48-53.
- Hühn, Peter. *Geschichte der englischen Lyrik*. Bd. II. Tübingen: Francke 1995. 262-281.
- Ingelbien, Raphael. „From Hardy to Yeats? Larkin’s Poetry of Ageing“. *Essays in Criticism* 53/3 (2003): 262-277.
- Jacobson, Dan. „Philip Larkin’s ‚Element‘“. *New Criterion* 23 (2005): 7-14.
- James, Clive. *At the Pillars of Hercules*. London: Faber & Faber 1979. 51-72.
- Jardine, Lisa. „Saxon Violence“. *The Guardian* 8.12.1992. Section 2:4.
- Jarniewicz, Jerzy. *The Use of the Commonplace in Contemporary British Poetry: Larkin, Dunn and Raine*. Lodz: Lodz University Press 1994.
- Jones, Alison. *A Student’s Guide to High Windows and the Poetry of Philip Larkin*. Oxford: Twin Serpents 2009.
- Kennedy, X.J. „Larkin’s Voice“. *Philip Larkin: The Man and His Work*, ed. Dale Salwak (a.a.O.): 162-164.
- Kissick, Georg. „They Turn on Larkin“. *Antioch Review* 52 (1994): 64-70.
- Krahé, Peter. „Tod und Vergänglichkeit als Leitmotive in der Dichtung Philip Larkins“. *Anglia* 111 (1993): 59-74.
- . „Philip Larkin, Solitary Man: From Spendid Isolation to Remorse and Fear.“ *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 62 (2014): 113-129.
- Kuby, Lolette. *An Uncommon Poet for the Common Man. A Study of Philip Larkin’s Poetry*. The Hague: Mouton 1974.
- Latané, David. „Full Moon and Philip Larkin“. *English Language Notes* 34 (1997): 57-62.
- Latré, Guido. *Locking Earth to the Sky: A Structuralist Approach to Philip Larkin’s Poetry*. Frankfurt: Lang 1985.
- Lerner, Lawrence. „Larkin’s Strategies“. *Critical Survey* 1 (1989): 113-121.
- . *Philip Larkin*. Plymouth: Northcote House 1997.
- Levi, Peter. „The English Wisdom of a Master Poet“. *An Enormous Yes: In Memoriam Philip Larkin*, ed. Harry Chambers (a.a.O.): 33-35.
- Lodge, David: „Philip Larkin: The Metonymic Muse“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 71-82.

- Löffler, Arno. „„Untalkative, out of reach“: Die Erfahrung der Natur in Philip Larkins ‚Here‘ und ‚To the Sea““. *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*, hg. Günther Ahrends und Hans Ulrich Seeber. Tübingen: Narr 1985. 139-150.
- Lomax, Marion. „Larkin with Women“. *Larkin with Poetry*, ed. Michael Baron (a.a.O.): 31-46.
- Longley, Edna. „Poète Maudit Manqué“. *Philip Larkin. A Tribute*, ed. George Hartley (a.a.O.): 220-231.
- Maitre, R. A. „Dodging the Toad“. *An Enormous Yes: In Memoriam Philip Larkin*, ed. Harry Chambers (a.a.O.): 18-19.
- Marsh, Nicholas. *Philip Larkin: The Poems*. Basingstoke: Palgrave 2007.
- Martin, Bruce. *Philip Larkin*. Boston: Twayne 1978.
- McKeown, Andrew. „Ambiguity and Religion in Philip Larkin’s Poems“. *imaginaires. L’Ambiguïté dans les Littératures de Langue Anglaise* 8 (2002): 173-183.
- . and Charles Holdefer (eds.). *Philip Larkin and the Poetics of Resistance*. Paris: Editions L’Harmattan 2006.
- McNamee, Brendan. „Larkin’s ‚Sad Steps““. *The Explicator* 63 (2005): 102-105.
- Miller, Christopher. „The Egotistical Banal, Or Against Larkitudinising“. *Agenda* 21 (1983): 69-103.
- Moeyes, Paul. „The Return to the Native: Time and Tradition in the Poetry of Philip Larkin“. *In Black and Gold*, ed. C.C. Barfoot (a.a.O.): 95-117.
- Morrison, Blake. *The Movement: English Poetry and Fiction in the 1950s*. Oxford: Oxford University Press 1980.
- Motion, Andrew. *Philip Larkin*. London: Methuen 1982.
- . „On the Plain of Holderness“. *Larkin at Sixty*, ed. Anthony Thwaite (a.a.O.): 65-68.
- . *Philip Larkin. A Writer’s Life*. London: Faber & Faber 1993.
- . „Philip Larkin and Symbolism“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 32-54.
- Naremore, James. „Philip Larkin’s ‚Lost World““. *Contemporary Literature* 15 (1974): 331-344.
- Osborne, John. „The Hull Poets“. *Bête Noire* 2/3 (1987): 180-204.
- . *Larkin, Ideology and Critical Violence: A Case of Wrongful Conviction*. Basingstoke: Palgrave 2008.
- . *Radical Larkin. Seven Types of Technical Mastery*. Basingstoke: Palgrave 2014.
- Osterwalder, Hans. „Metonymic Ways of Sympathizing with the Underdog: Philip Larkin’s ‚Mr Bleaney‘ and Anthony Thwaite’s ‚Mr. Cooper““. *English Studies* 65 (1984): 426-433.
- . *British Poetry Between the Movement and Modernism: Anthony Thwaite and Philip Larkin*. Heidelberg: Winter 1991.

- „The Little Englander’s Myth-kitty’: The Cyclic Concept of Time in Philip Larkin’s Poetry“. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 42 (1994): 139-147.
- Palmer, Richard. *Such Deliberate Disguises. The Art of Philip Larkin*. London: Continuum 2008.
- Pelizzon, V. Penelope. „Native Carnival: Philip Larkin’s Puppet-theatre of Ritual“. *New Larkins for Old. Critical Essays*, ed. James Booth (a.a.O.): 213-223.
- Perry, Sam. „Only in Dreams’: Philip Larkin and Surrealism“. *English: The Journal of the English Association* 59 (2010): 95-119.
- Petch, Simon. *The Art of Philip Larkin*. Sydney: Sydney University Press 1981.
- Phillips, Robert. „Philip Larkin. The Art of Poetry No. 30“. *The Paris Review* 84 (1982): 1-32.
- „Interviewing‘ Mr. Larkin“. *Syracuse University Library Associates Courier* 24 (1989): 33-47.
- „Philip Larkin“. *The Madness of Art. Interview with Poets and Writers*, ed. Robert Phillips. Syracuse, NY: Syracuse University Press 2003: 2-24.
- Phoenix* 11/12 (1973/74) (Larkin issue).
- Pinkstein, Danielle. „The Summer of ‚Essential Beauty’: Larkin in Search of ‚Wild Oats““. *Hungarian Journal of English and American Studies* 9/2 (2003): 63-79.
- Plater, Alan. *Sweet Sorrow. A Play in Two Acts*. Brentwood: Square One: 1990.
- Pollitt, Katha. „Philip Larkin“. *Grand Street* 9 (1990): 250-260.
- Ponsford, Michael. „Death, Dying and the Contemporary Sensibility of Philip Larkin“. *University of Windsor Review* 20 (1987): 13-25.
- Pritchard, William H. „Larkin’s Presence“. *Philip Larkin: The Man and His Work*, ed. Dale Salwak (a.a.O.): 71-89.
- Punter, David. „Philip Larkin: Humiliation and Survival“. *In Black and Gold*, ed. C.C. Barfoot (a.a.O.): 119-135.
- Rácz, István D. „Larkin from an East European Perspective“. *New Larkins for Old. Critical Essays*, ed. James Booth (a.a.O.): 224-230.
- *Philip Larkin’s Poetics. Theory and Practice of an English Post-War Poet*. Amsterdam: Brill Rodopi 2016.
- Regan, Stephen. *Philip Larkin: An Introduction to the Variety of Criticism*. London: Macmillan 1992.
- (ed.). *Philip Larkin: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan 1997.
- „Larkin’s Reputation“. *Larkin with Poetry*, ed. Michael Baron (a.a.O.): 47-69.
- „In the Grip of Light: Poetry of the 1940s“. *New Larkins for Old. Critical Essays*, ed. James Booth (a.a.O.): 121-129.
- „Philip Larkin. A Late Modern Poet“. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century English Poetry*, ed. Neil Corcoran. Cambridge: Cambridge UP 2007: 147-158.

- Reibetanz, John. „Philip Larkin: The Particular Vision of *The Whitsun Weddings*“. *Modern Language Quarterly* 43 (1982): 156-173.
- „Lyric Poetry as Self-Possession: Philip Larkin“. *University of Toronto Quarterly* 54 (1985): 265-283.
- Reinfandt, Christoph. „Philip Larkin: *Here*“. *Englische Gedichte des 20. Jahrhunderts*, hg. Michael Hanke. Stuttgart: Reclam 1997. 309-315.
- Ross, T.J. „On Philip Larkin“. *Literary Review* 37 (1993): 119-127.
- Rossen Janice. *Philip Larkin. His Life's Work*. New York: Harvester Wheatsheaf 1989.
- „Philip Larkin Abroad“. *Philip Larkin: The Man and His Work*, ed. Dale Salwak (a.a.O.): 48-53.
- „Difficulties with Girls“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 135-159.
- Rowe, M.W. *Philip Larkin. Art and Self: Five Studies*. New York Palgrave 2011.
- „The Transcendental Larkin“. *English. The Journal of the English Association* 38 (1989): 143-152.
- Ruddick, Nicholas. „Larkin's ‚High Windows‘“. *Explicator* 46 (1988): 41-43.
- Salwak, Dale (ed.). *Philip Larkin: The Man and His Work*. London: Macmillan 1989.
- „Philip Larkin – An American View“. *Biography* 21 (1998): 195-205.
- Sarkar, Milton. *Englishness and Post-imperial Space: The Poetry of Philip Larkin and Ted Hughes*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2016.
- Sarker, Sunil Kumar. *A Companion to Philip Larkin*. 2 vols. New Delhi: Atlantic 2009.
- Saunders, John. „Beauty and Truth in Three Poems from *The Whitsun Weddings*“. *Philip Larkin: The Poems*, ed. Linda Cookson and Bryan Loughrey (a.a.O.): 39-45.
- Schmitz, Götz. „Lähmung und Bewegung in Gedichten von Philip Larkin und Ted Hughes“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 18 (1985): 115-135.
- „Philip Larkin: *Deceptions*“. *Englische Gedichte des 20. Jahrhunderts*, hg. Michael Hanke. Stuttgart: Reclam 1997. 301-308.
- Schray, Kateryna A. Rudnytsky. „To Seek this Place for What it Was: Church Going in Larkin's Poetry“. *South Atlantic Review* 67 (2002): 52-64
- Seeber, Hans Ulrich. „Philip Larkin's ‚The Building‘ and the Art of Sociography“. *Anglistik und Englischunterricht* 53 (1994): 51-62.
- Simmons, James. „The Trouble with Larkin“. *Philip Larkin. A Tribute*, ed. George Hartley (a.a.O.): 232-236.
- Simpson, Matt. „Never Such Innocence – A Reading of Larkin's ‚Sunny Prestatyn‘“. *Critical Survey* 1 (1989): 176-181.
- Skinner, John. „Philip Larkin by Philip Larkin“. *Ariel* 27 (1989): 77-95.
- Smith, Peter MacDonald. „The Postmodernist Larkin“. *English. The Journal of the English Association* 38 (1989): 153-161.

- „Pretending to be me‘: Larkin versus ‚Larkin‘“. *Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day*, ed. Philip Shaw and Peter Stockwell. London: Pinter 1991. 92-100.
- Smith, Stan. „Margins of Tolerance. Responses to Post-war Decline“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 178-186.
- Soccio, Anna Enrichetta. „Scenes from Urban Life: Philip Larkin and the City“. *Merope* 17.49-50 (2006): 35-45.
- Spooner, Derek. „Reflections on the Place of Larkin“. *Area* 32 (2000): 209-216.
- Staudacher, Anke. *Der Tod in der britischen Lyrik. Todeskonzeptionen und Todesdarstellungen in den Gedichten von William Butler Yeats, Dylan Thomas und Philip Larkin*. Marburg: Tectum 2012.
- Steinberg, Gillian. *Philip Larkin and His Audience*. Basingstoke: Palgrave 2010.
- Stojković, Tijana. „Unnoticed in the Casual Light of Day“. *Philip Larkin and the Plain Style*. London: Routledge 2006.
- . „Larkin in the Cinema: Dynamic Visualization in ‚Show Saturday‘ and ‚Here‘“. *English Studies. A Journal of English Language and Literature* 86 (2005): 312-324.
- Swarbrick, Andrew. *The Whitsun Weddings and The Less Deceived*. London: Macmillan 1986.
- . *Out of Reach. The Poetry of Philip Larkin*. London: Macmillan 1995.
- . „Larkin’s Identities“. *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (a.a.O.): 211-225.
- Thomas, Francis-Noël. „Philip Larkin, Barbara Pym, and the Accident of Literary Fame“. *New England Review* 27 (2006): 8-26.
- Thwaite, Anthony (ed.). *Larkin at Sixty*. London: Faber & Faber 1982.
- Tierce, Mike. „Philip Larkin’s ‚cut-price crowd‘: The Poet and the Average Reader“. *South Atlantic Review* 51 (1986): 95-110.
- Timms, David. *Philip Larkin*. Edinburgh: Oliver & Boyd 1973.
- Tolley, A.T. *Larkin at Work: A Study of Larkin’s Mode of Composition as Seen in His Workbooks*. Hull: Hull University Press 1997.
- . *Larkin at Work: A Study of Larkin’s Mode of Composition as Seen in His Workbooks*. Hull: Hull University Press 1997.
- Trengove, Graham. „‚Vers de société‘: Towards Some Society“. *Reading, Analysing and Teaching Literature*, ed. Mick Short. London: Longman 1988: 146-160.
- Trengove-Jones, Tim. „Larkin’s Stammer“. *Essays in Criticism* 40 (1990): 322-338.
- Wain, John. *Professing Poetry*. London: Macmillan 1977.
- Wales, Katie. „Teach Yourself Rhetoric: An Analysis of Philip Larkin’s ‚Church Going‘“. *Twentieth Century Poetry: From Text to Context*, ed. Peter Verdonk. London: Routledge 1993: 87-99.
- Ward, David C. „‚Love Again‘: Larkin and Obscenity“. *The Sewanee Review* 105 (1977): 227-243.

- Waterman, Rory. *Belonging and Estrangement in the Poetry of Philip Larkin, R.S. Thomas and Charles Causley*. Farnham: Ashgate 2014.
- Watson, George. „Larkin Ascending“. *American Scholar* 57 (1988): 453-460.
- Watson, J. R. „The Other Larkin“. *Critical Quarterly* 17 (1975): 347-360.
- . „Clichés and Common Speech in Philip Larkin’s Poetry“. *Critical Survey* 1 (1989): 149-156.
- Watson, Stephen. „Darkness Encroaching. Philip Larkin and the Situation of Poetry“. *Encounter* 74 (1990): 30-37.
- Watt, R.J.C. (ed.). *Philip Larkin. A Concordance to the Poetry of Philip Larkin*. Hildesheim: Olms-Weidmann 1995.
- Watts, Cedric. „The Poetics of a Larkin Poem“. *Critical Survey* 1 (1989): 157-163.
- Welz, Dieter. „Philip Larkin“. *Englische Literatur der Gegenwart*, hrsg. Horst W. Drescher. Stuttgart: Kröner 1970: 579-589.
- Westlake, John. „Philip Larkin’s ‚Mr Bleaney‘: An Interpretation“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 17 (1984): 53-61.
- Whalen, Terry. „Philip Larkin: Detachment or Impersonality?“. *Critical Review* 23 (1981): 20-33.
- . „‚Being Serious and Being Funny‘: Philip Larkin’s Irony and Sarcasm“. *Thalia: Studies in Literary Humor* 4 (1981/82): 10-14.
- . *Philip Larkin and English Poetry*. London: Macmillan 1986.
- Whitehead, John. *Hardy to Larkin. Seven English Poets*. Shropshire: Hearthstone 1995.
- Williamson, Alan. „A Poetry of Limits: Philip Larkin (1922-1985)“. *The Threepenny Review* 30 (1987): 6-9.
- Wilson, Edward. „Philip Larkin’s ‚Aubade‘ and Barbara Pym’s *A Glass of Blessings*“. *Notes and Queries* 40 (1993): 505-506.
- Woolley, John. „Larkin: Romance, Fiction and Myth“. *English. The Journal of the English Association* 35 (1986): 237-267.
- Wright, Stuart. „Larkin’s Outgoing Mail“. *The Sewanee Review* 101 (1993): 427-433.
- Young, David. „Larkin: An Appreciation“. *Field. Contemporary Poetry and Poetics* 34 (1986): 103-113.
- Zillekens, Ernst. *The Themes of Philip Larkin’s Poetry*. Bonn: Diss. 1983.