

Die nüchterne Wahrheit der Lyrik

Philip Larkin

Von Harald Hartung

Im Dezember 1985 – zur Weihnachtszeit, wie er vorausgesagt hatte – starb Philip Larkin, einer der bedeutendsten und populärsten englischen Lyriker der Nachkriegszeit. Er hatte – außer zwei Prosa-büchern – nur vier sehr schmale Gedichtbände veröffentlicht, deren letzter, *High Windows*, immerhin über ein Jahrzehnt zurücklag. Dennoch war Larkins Ansehen, mehr noch: sein *Ruhm* ungebrochen. »Schweigen ist dem Veröffentlichenden von Schund vorzuziehen«, war seine Ansicht. Und auf die Frage, warum er aufgehört habe zu dichten, hatte er geantwortet: »Nicht ich. *Es* hat aufgehört« und gesagt, er komme sich vor wie ein Huhn, das kein Ei zu legen hat.

Man hat Larkin dem sogenannten »Movement« zugerechnet, das in den fünfziger Jahren gegen Dylan Thomas' Neoromantik, gegen Eliots anglikanischen Traditionalismus und bildungshochmütigen Avantgardismus einen lyrischen Realismus setzte. Die Bevorzugung des Reims und der herkömmlichen Vers-

maße verband sich mit alltäglichen Themen und dem Mißtrauen gegen Pathos und politische Rhetorik. Larkins Skepsis gegen Fiktion und Phantastik war besonders stark ausgeprägt. Sein Festhalten an der nüchternen Wahrheit von Lyrik begründete er in einem Interview folgendermaßen: »Ich glaube, ich versuche immer, die Wahrheit zu schreiben, und würde kein Gedicht schreiben wollen, das nahelegte, daß ich ein anderer bin als der, der ich bin ... Nehmen Sie zum Beispiel Liebesgedichte. Ich würde es als falsch empfinden, ein Gedicht zu schreiben, das vor Liebe für irgend jemand überschäumt, wenn man nicht gleichzeitig die angedichtete Person heiratet und mit ihr einen Hausstand gründet.«

Ich gestehe, ich liebe dieses Statement. Ist es eine Provokation? Eine Übertreibung? Wieviele schöne (und wahre!) Liebesgedichte wären ungeschrieben geblieben, hätten sich alle Poeten an diese Devise gehalten. Auch Larkin hat diese ernste Beschränkung auf das strikt Authentische

sche nicht aufrecht erhalten. Er hat genau genommen nur sehr wenige Gedichte geschrieben, in denen er ganz unmißverständlich mit seiner eigenen Stimme spricht. Etliche seiner schönsten und wahrhaftigsten Texte sind Rollengedichte. Aus ihnen spricht der Dichter in der Maske des Mannes auf der Straße. Dazu paßt eine andere Bemerkung Larkins: »Ein sehr grober Unterschied zwischen Romanen und Lyrik besteht darin, daß Romane von anderen Leuten handeln, während es in der Lyrik um einen selber geht.« Und was die erwähnten Liebesgedichte angeht, bleibt zumindest die eine Konsequenz unbestreitbar: Larkin zog es vor, Junggeselle zu bleiben.

Philip Arthur Larkin, 1922 in Coventry als Sohn eines Stadtkämmerers geboren, hätte – wie Morandi – von dem Glück sprechen können, ein ereignisloses Leben geführt zu haben. Zumindest vor seinem einundzwanzigsten Jahr will er nichts Buchenswertes erlebt haben. Er studierte Anglistik in Oxford und hielt sich für glücklich, während des Krieges dort gewesen zu sein: weil sich die üblichen Karriereprobleme mangels Chancen erst gar nicht stellten.

Er war unsicher, was er tun sollte. Aber vom Arbeitsministerium höflich aufgefordert, sich eine ernsthafte Arbeit zu suchen, nahm der Einundzwanzigjährige das erste Angebot an: einen Posten als Bibliothekar in Wellington, einer kleinen Stadt in Shropshire. Larkin schrieb nun jeden Abend, nach seinem Bibliotheksdienst, von neun Uhr abends bis Mitternacht: die Gedichte seines Erstlings *The North Ship* (1945) und die beiden Romane *Jill* (1946) und *A Girl in Winter* (1947). Die Jahre 1945–1950 erschienen ihm als ein langer, trostloser Versuch, einen dritten Roman zu schreiben. Er blieb dann bei der Lyrik. Ein Aufenthalt in Belfast 1950 erneuerte den lyrischen Impuls; auch wenn sich nur wenige Gedichte – etwa »Church Going« – direkt auf seinen Aufenthalt in Irland beziehen. Seit 1955

lebte und arbeitete Larkin als Bibliothekar in Hull, das er so gut wie nie verließ. Er haßte Ferien, kokettierte gern mit seiner provinziellen Fixierung und kalauerete: »What about Ashbery – I'd prefer strawberry.« Er war weder in Amerika, noch lernte er Ashbery je kennen. Im Gedicht gibt Larkin eine andere, ernsthafte Begründung seiner Bindung an England. Sein kurzer irischer Aufenthalt hatte ihm die »Bedeutung der Fremde« (»The Importance of Elsewhere«) gezeigt. England ließ eine Ausflucht ins Anderswo nicht zu: »Hier sind es meine Sitten und Instanzen, / es wäre weitaus schwerer, sich ihnen zu entziehen. / Hier gibt's kein Anderswo, das mich bestätigt.«

So drehte sich Larkins Leben fortan nur um seine Arbeit als Universitätsbibliothekar, ums Schreiben und um sein Interesse für Jazz. Er meinte, er könne zwar eine Woche ohne Lyrik leben, aber keinen Tag ohne Jazz. Er schrieb regelmäßig über neue Jazzplatten und sammelte seine Kritiken in dem Band *All what Jazz. A Record-Diary 1961–68*. Aber wie in der Lyrik blieb auch hier sein Geschmack konservativ. Er tat Charlie Parker zusammen mit Pound und Picasso in den Topf eines Modernismus, der angeblich die technischen Möglichkeiten der Kunst verantwortungslos ausbeute. Natürlich wollte er provozieren; doch daß er Jazz und Kunstavantgarde überhaupt im Zusammenhang sah, zeigt zumindest, daß er weniger borniert war, als er vorgab.

Was Larkins Karriere als Lyriker angeht, so verhielt er sich wie manche der Figuren seiner Gedichte: er schien den Mißerfolg geradezu zu suchen. Ein Privatdruck seiner Lyrik (*XX Poems*), den er 1951 an führende Kritiker schickte, wurde weitgehend ignoriert, nicht zuletzt weil der Dichter, als gerade die Postgebühren erhöht worden waren, die Büchersendungen mit der alten Frankierung versehen hatte. Aber die Zeit für Larkins Ruhm muß einfach reif gewesen sein. Denn der von der kleinen Marvell Press publizierte

Band *The Less Deceived* (1956) wurde in der *Times* gerühmt und fand auch sonst erstaunliche Resonanz. Die subskribierte Ausgabe war schnell vergriffen; weitere Auflagen wurden nötig. Larkin war als einer der führenden englischen Lyriker etabliert. Faber and Faber – T.S. Eliots Verlag – druckte die Folgebände *The Whitsun Weddings* (1964) und *High Windows* (1974) – und Larkins Jahresproduktion von drei, vier Gedichten ergab dann pro Dezennium einen Band von knappen fünfzig Seiten.

Der Dichter, sehr bald mit diversen Preisen und Ehrungen versehen, blieb Außenseiter. Er gab nur selten Interviews, hielt keine Vorträge über Lyrik, war nie »poet in residence« und las auch seine Gedichte nicht in der Öffentlichkeit. Er wurde zwar zum »Movement« gerechnet, zu jener Richtung, die ein anonymer Artikel im *Spectator* 1954 aufgebracht hatte. Doch unter den dort erwähnten Namen – Donald Davie, Thom Gunn, John Wain, Kingsley Amis und Iris Murdoch – fehlte Larkin nicht ohne Grund: sein Band *The Less Deceived*, der ihn dort hätte figurieren lassen können, erschien ja erst zwei Jahre später. So ziert sein Name eine Bewegung, die er nicht begründet hatte; was ja Affinitäten und Freundschaften nicht ausschloß.

Larkin kam aus einer tieferen Tradition. Er befreite sich von Yeats, vom »Keltischen Fieber«, das noch in *The North Ship* dominiert hatte, und unterstellte sich der Disziplin Thomas Hardys, seinem (schon gebrochenen) Traditionalismus und der Fähigkeit, die kleinen Ironien des Lebens zu empfinden. »Als ich zu Hardy kam, geschah es mit dem Gefühl der Entlastung, daß ich mich nicht zu einer Vorstellung von Lyrik hinaufschrauben mußte, die außerhalb meines eigenen Lebens lag ... Man konnte einfach auf sein eigenes Leben zurückkommen und darüber schreiben.« Hardy – so jedenfalls wollte er sich fortan verstehen – hat ihm die Augen geöffnet, und Larkin wurde zu einem der »less deceived«,

einem »weniger Getäuschten«, zum Dichter der Desillusion und der Desillusionierten.

Wurde er? Entwickelte er sich? Manche Larkin-Kenner meinen, er war immer schon dieser Dichter der Skepsis, während er noch an gewissen frühen Gedichten schrieb. Larkin ist ein Dichter ohne Entwicklung – oder doch fast ohne. Er selbst hat sich auf den Satz Oscar Wildes berufen, wonach allein die Mediokritäten sich entwickeln, und gemeint, er wolle sich nicht ändern, sondern nur besser werden in dem, was er sei. Daher gibt es – zumindest seit *The Less Deceived* – einen Larkin-Ton und eine Larkin-Welt, und darin diverse Figuren. Sie alle, jung oder alt, Mann oder Frau, scheinen vereinsamt und isoliert, sind aber ausgestattet mit des Autors Neigung zu Ironie, sarkastischem Humor und Skepsis: Beobachtende, nicht Handelnde.

Larkins irischer Kollege Seamus Heaney hat eine Vermutung angestellt, die vielleicht zu hoch greift, aber einiges für sich hat: »Müßte Philip Larkin je seine Version der *Göttlichen Komödie* schreiben, würde er sich vermutlich nicht in einem dunklen Wald befinden, sondern in einem Eisenbahntunnel halbwegs auf einer Reise durch England.« Und tatsächlich gibt es in Larkins Lyrik eine oft wiederkehrende Konstellation: Der Sprecher als Reisender, als Pilger der Desillusionierung. Er fährt etwa heim, nachdem er sein altes College besucht hat. Er ißt auf dem Bahnhof eine schreckliche Pastete, sieht den zusammenlaufenden und auseinanderstrebenden Geleisen nach und bedenkt sein abgelaufenes Leben. Oder er beobachtet an Pfingsten die Hochzeitsgesellschaften, die der Zug auf den zahllosen Stationen während seiner Fahrt aufnimmt, den Schmuck und den Flitter, die Kleidung der Mädchen und ihre Gesten und Manieren.

Überhaupt hat Larkin ein scharfes Auge für die menschlichen Besonderheiten der Leute aller Klassen und Altersstufen.

Etwa für die alten Männer, die »alten Narren« (»The Old Fools«), ihre Selbstvernachlässigung und Vergeßlichkeit, aber auch für ihre Erinnerungen, für die »erleuchteten Räume« in ihren Köpfen. Er beschreibt das vertraute und geliebte britische Baderitual in »To the Sea« und vergißt in »Church Going« nicht die Fahrradklammern des Touristen: »barhaupt, in linkischer Ehrerbietung nehm ich die Fahrradklammern ab«. Das lyrische Ich sympathisiert mit der Witwe, die die Liebeslieder ihrer Jugend hütet (»Love Songs in Age«), und betrachtet, halb mit Bedauern, halb mit Ressentiment, die sexuelle Freizügigkeit junger Leute (»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 –«. Was man vielleicht so übersetzen könnte: »Wenn ich ein junges Pärchen seh / und denk, daß er sie fickt und sie's / Pessar trägt oder Pille nimmt, / weiß ich, dies ist das Paradies, // von dem die Alten lebenslang träumt –«.

Sichtlich mehr Freiheit, mehr Distanz erlaubt sich der Dichter in »Annus Mirabilis«. Hinter dem hochgestochenen Titel verbirgt sich eine witzig-ironische Abrechnung mit der Neigung, unsere Einzigartigkeit zu überschätzen und unsere ganz privaten Erfahrungen durch historische Daten zu nobilitieren: »Sexual intercourse began / In nineteen sixty-three / (Which was rather late for me) – / Between the end of the *Chatterley* ban / And the Beatles' first LP.«

Es scheint unmöglich, das angemessen zu übersetzen. Der lässig-kühle und zugleich pedantische Ton, den der Sprecher anschlägt, kippt mit der Schlußstrophe um in ein Lamento. Dies freilich wird durch eine Winzigkeit relativiert: wir erfahren nicht, wie alt derjenige ist, der meint, die Zeit der sexuellen Freizügigkeit sei für ihn zu spät gekommen. Sollen wir Mitleid haben? Oder wirkt er nur komisch?

»So life was never better than / In nineteen sixty-three / (though just too late for me) – / Between the end of the *Chatterley* ban / And the Beatles' first LP.«

Auch solche Verse, die uns animieren und foppen, haben einen ernsten Aspekt. Sie befreien den Autor jedenfalls vom Verdacht der Nostalgie. Larkin läßt keinen Zweifel daran, daß – auch für ihn – die sogenannte gute alte Zeit in erotischen Dingen eine Zeit der Unfreiheit war.

Wenn also der Schmerz und die Frustration des alltäglichen Lebens Larkins Hauptthema ist, dann nicht um den Preis des Verlusts der metaphysischen Dimension. Freilich gibt Larkin seine agnostische Haltung nicht auf. Aber seine Gedichtschlüsse pointieren doch häufig genug die Unausweichlichkeit von Alter und Tod; etwa in »Dockery and Son«: »Erst ist das Leben Langeweile, dann kommt die Angst. / Und es vergeht, ob wir es nützen oder nicht, / es hinterläßt, was unbekannt uns zudedacht, / das Alter auch und dann sein einzig Ende.«

Aus solchen Zeilen ist nichts auf die Mühlen des gesellschaftlichen Optimismus abzuleiten. Sofern Larkin sich überhaupt zu allgemeineren gesellschaftlichen Themen äußert, gibt er sich als grimmgiger Chronist des Niedergangs. Er betrauert in »Going, Going« (»Unter dem Hammer«) den Ausverkauf des alten England, das nun zum »ersten Slum Europas« geworden sei. Auch das Ökologische hat bei ihm naturgemäß konservative Züge. Das erwähnte Gedicht entstand übrigens – eine Ausnahme bei Larkin – als Auftragsarbeit; es wurde für das britische Umwelt-Department geschrieben und erschien zuerst 1972 in einem Buch mit dem Titel *How Do You Want to Live?*.

Auch das zeigt, daß Larkin kein halsstarriger Tory ist – ebensowenig übrigens ein notorischer Schwarzseher, dem die Welt als ein einziges Spital erscheint. Es war immerhin Seamus Heaney, der sich gegen die Vorstellung vom »Billigangebot« einer Lyrik begrenzter Perspektive

und reduzierter Erwartungen wandte und Larkin die Fähigkeit zusprach, sein eigenes *Paradiso* zu schreiben. Nun, dazu ist es nicht gekommen. Aber es gibt eine ganze Reihe von Gedichten, die aller Trauer und Negation Momente der Zustimmung, des Glücks, ja der Ekstase entgegensetzen – jenes »enorme Ja«, das Larkins Freunde nicht ohne Grund zum Titel ihrer Hommage in memoriam machten (*An Enormous Yes*; 1986). Dieses »enorme Ja« erklingt nicht zufällig in einem Gedicht »Für Sidney Bechet«, das aus der Musik des großen Jazzmusikers die Vision eines anderen, eines phantastischen New Orleans hervorspielt: »On me your voice falls as they say love should, / Like an enormous yes. My Crescent City / Is where your speech alone is understood, // And greeted as the natural noise of good, / Scattering long-haired grief and scored pity«.

Larkins »positive« Gedichte bieten der Übersetzung noch mehr Widerstand als seine ironisch-skeptischen. Eine französische oder deutsche Version von »To Sidney Bechet«, so vermutete unlängst der Essayist William Harmon, ließe einen möglicherweise sagen: »Was solls. Der Kerl liebt Bechet aus sentimentalen Gründen. Und das soll ein Gedicht rechtfertigen?«.

Freilich: nicht das Gedicht muß sich rechtfertigen, sondern die Übertragung. Wie immer bei Lyrik ist das ein Problem der Form; und nicht bloß der unterschiedlichen semantischen Valenzen der jeweiligen Sprachen. Larkin hat auch hier Mißverständnisse nicht gescheut und behauptet, es komme ihm auf den Inhalt und nicht auf die Form an. Gewiß ist er kein Autor eines *L'art pour l'art*, kein Ingenieur im Labor der Worte. Er benutzt gern die tradierten Formen, die Konventionen von Strophe und Reim. Aber eben darin entfaltet er eine Raffinesse, die groß und einzigartig ist. Nicht bloß, daß er – neben ganz einfachen Mustern – großräumige Strophengebilde mit ausge-

klügelten Reimfolgen erfindet. Er sucht vor allem die Spannung zwischen Metrum und gegenläufigen Rhythmen, zwischen vorgegebener Struktur und innerer Entwicklung. Er liebt die gebrochenen Klänge und ist ein Meister der Alliterationen, Assonanzen, der Halbreime und der Reime mit verschobenen Betonungen.

All das macht eine adäquate Übertragung schwierig, fast unmöglich. Jede prosanahe oder freirhythmische Übersetzung bringt es allenfalls zur notdürftigen inhaltlichen Paraphrase. Sie blendet aus, was Larkin im Spiel mit der Form erfüllt oder konterkariert. Seine Technik läßt sich nicht präzise nachbilden; man kann nur nach Analogien, also vergleichbaren rhythmischen oder lautlichen Lösungen suchen. In »Going, Going« habe ich einige Lizenzen des Reims benutzt, wie sie Larkin verwendet. In »Friday Night in the Royal Station Hotel« versuchte ich weniger die Reime als das jambische Maß nachzubilden. Das Original übrigens ist ein Sonett, das seine strenge Form raffiniert verschleiert, indem es die erste Zeile des ersten Terzetts an die Quartette heranrückt. Ähnlich läßt sich »Sad Steps« als ein zu Terzinen aufgelöstes dreistrophiges Gedicht lesen – auch hier gibt es ein Widerspiel von formalem Gerüst und Gang des Gedichts. Sein Titel evoziert zudem ein Sonett Sir Philip Sidneys (1554–1586), das anhebt: »With how sad steps, O Moon thou climb'st the skies« – doch sind jetzt die Figuren vertauscht, die diese Schritte tun. Als ähnlich beziehungsreich erweist sich »Aubade«. Dieses großartige, grimmig-melancholische »Morgenständchen« (denn das meint »Aubade«) ist eine Art Kontrafaktur zu William Empsons 1940 entstandenem gleichnamigem Gedicht, das – unter den Auspizien des Krieges – refrainartig eine Zeile wiederholt: »The heart of standing is you cannot fly« oder »Nicht fliehen können ist das Herz der Schwere«, wie Thomas Rosenlöcher übersetzt.

Philip Larkin ist bislang bei uns nicht so bekannt geworden, wie er es verdiente.

Man kann darüber streiten, ob die ideologischen oder die künstlerischen Vorurteile überwogen. Zweifel am Fortschritt und an der Avantgarde standen eine Zeitlang nicht eben hoch im Kurs. Dennoch reizte Larkins Poesie seit den siebziger Jahren immer wieder zu einzelnen Übersetzungen und Auswahlveröffentlichungen. Die bisher vollständigste Edition ist Waltraud Anna Mitgutschs zweisprachige Aus-

wahl.¹ Mir scheint, wir vermögen gegenwärtig besser das Störrige, Widerspenstige von Larkins Kunst zu schätzen, ihren Verzicht auf Konformität; vor allem aber die unverstellte Menschlichkeit, die aus seinen Versen spricht. Manchmal ist es jenes schwer zu findende Wort, »das freundlich ist und wahr zugleich. / oder nicht unwahr, aber auch nicht böse«.