

Die Erfindung der Moderne

T.S. Eliot und Giorgos Seferis

In seinem ebenso eigenwilligen wie innovativen Essay über Dante aus dem Jahr 1929 schreibt T.S. Eliot: "Es ist ein Prüfstein, dass echte Dichtung sich mitteilen kann, bevor sie verstanden wird." Eliot hat mit seiner eigenen Lyrik nachgerade den Tatbeweis für die Richtigkeit dieser kühnen These geliefert. Als sein berühmtestes Werk *The Waste Land* 1922 erschien, war man sich einig, dass man es hier mit "einigen der wichtigsten 19 Seiten in der englischen Literatur" (Ezra Pound) zu tun hatte, gleichzeitig konnte aber niemand richtig benennen, worin denn die epochemachende Wichtigkeit dieses Textes bestand. Denn Epoche machte *The Waste Land* zweifellos: Bis heute gilt diese Dichtung als literaturgeschichtlicher Markstein, der nicht nur den englischen Modernismus einleitete, sondern auch die Prinzipien des lyrischen Sprechens überhaupt revolutionierte. Ezra Pound vermutete den Grund von Eliots aussergewöhnlichem Erfolg im "kairos", im rechten Zeitpunkt seines Auftauchens während einer tiefgreifenden Krise des kollektiven literarischen Bewusstseins: "T.S. Eliot zeigte grossen Takt oder hatte einfach viel Glück, als er in London zu einem bestimmten Zeitpunkt mit einem voll ausgeprägten Stil ankam." Pound erkannte die literarische Sprengkraft von *The Waste Land* sofort. Erst seit 1968, als das Originalmanuskript wieder gefunden wurde, weiss man, dass Ezra Pound entscheidenden Anteil an der endgültigen Gestaltung des Textes von *The Waste Land* nahm. Er überzeugte Eliot, dass der ursprüngliche Text von über 800 Zeilen zu lang und zu effekthascherisch sei. In minuziöser Spracharbeit kürzte Eliot darauf seine Dichtung auf die Hälfte und strich alle provozierenden Stellen, in denen er die krude Körperlichkeit allzu explizit dargestellt hatte. Ebenfalls auf Pounds Anraten ersetzte Eliot das ursprüngliche Motto aus Joseph Conrads *Heart of Darkness* durch einen gemischt lateinisch-griechischen Text von Petronius. Durch diese kleine Änderung – und darin bestand auch Pounds Kalkül – erhält der nachfolgende Text ein ganz anderes Gewicht: *The Waste Land* ruft nun nicht mehr einen

Klassiker der englischen Abenteuerliteratur auf, sondern schreibt sich in den gesamten Zusammenhang des abendländischen Geistes ein. Dem Motto kommt indes nicht so sehr inhaltliche, als vielmehr formale Signalwirkung zu: Die Reihe der intertextuellen Anspielungen in *The Waste Land* reicht von Ovid über Augustin, Dante und Shakespeare bis zu Baudelaire, Verlaine und Wagner. Dabei geht es aber Eliot aber gerade nicht um ein belletristisches Rätselspiel. In einer späteren Ausgabe hat er die wichtigsten literarischen und wissenschaftlichen Quellen für den Haupttext in einem ausführlichen Anmerkungsapparat offengelegt. Der Zweck dieses recht ungewöhnlichen Vorgehens liegt auf der Hand: Eliot wollte durch seine Hinweise den Leser darauf aufmerksam machen, dass sich der künstlerische Sinn von *The Waste Land* nicht in der gelehrten Identifikation der literaturgeschichtlichen Anspielungen erschöpfe. Allerdings musste Eliot bald erfahren, dass er mit seinen Anmerkungen nur den Spürsinn übereifriger Philologen geweckt hatte. In einem Brief bereute er später, "soviele Forscher auf eine wilde Gänsejagd nach Tarotkarten und dem Heiligen Gral geschickt zu haben".

Wenn aber nicht in der verborgenen Kombination verschiedener Prätexte, wo liegt dann der Schlüssel zu einem so schwierigen und anspruchsvollen Werk wie *The Waste Land*? Einen ersten Hinweis kann man in Eliots Rezension zu einem anderen zentralen modernistischen Text finden. Eliot begrüßte im Jahr 1923 den Roman *Ulysses* als den "bedeutendsten Ausdruck unserer heutigen Zeit". Als wichtigstes Element von James Joyces Kunst hob Eliot die sinnstiftende Übertragung der kohärenten Vergangenheit auf die disparate Gegenwart hervor:

Indem sich Joyce auf den [Odysseus-]Mythos stützt, d.h. indem er eine kontinuierliche Parallele zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit auswertet, wendet er eine Methode an, die andere nach ihm anwenden müssen. Diese Nachfolger werden ebenso wenig wie der Wissenschaftler, der die Entdeckungen eines Einstein für seine unabhängigen Forschungen nutzt, Imitatoren sein. Es handelt sich einfach um eine Methode, mit der man die Zeitgeschichte – jenes ungeheure Panorama der Nichtigkeit und Anarchie – bewältigt, ordnet, gestaltet und mit Sinn erfüllt.

Was Eliot hier an Joyces Roman beobachtet, gilt in gleichem Mass auch für seine eigene Dichtung *The Waste Land*. Der Titel selbst verweist auf antike Fruchtbarkeitskulte, die in der abendländischen Kultur schliesslich die Legende vom Heiligen Gral hervorgebracht haben. Dieser Mythos kreist um

die ersehnte Erlösung des Wüsten Landes, das von einem dahinsiechenden König beherrscht wird. Die Tatsache, dass die Wunde des Königs im Lendenbereich liegt, spielt auf seine mögliche Impotenz oder Sterilität an. In der Chiffre des Heiligen Grals, dessen Attribute aus einer Lanze und einem Kelch bestehen, verdichtet sich der Komplex von männlicher und weiblicher Sexualität. Letztlich verheisst der Heilige Gral seinem Finder jene ersehnte Fruchtbarkeit, die das Wüste Land aus seiner Trockenheit und Dürre befreien kann.

Es ist durchaus möglich, die kaum verhohlenen sexuellen Anspielungen in *The Waste Land* auf die Gralslegende zu beziehen. Allerdings liegen in Eliots Dichtung die Chancen auf Erlösung schlecht. Bereits der berühmte Anfang dementiert den traditionellen Fruchtbarkeitstopos des Frühlings: „April ist der grausamste Monat.“ Im weiteren Verlauf des Gedichts evoziert Eliot eine Reihe von Frauengestalten, in denen das Thema der weiblichen Fruchtbarkeit in seiner ganzen Spannbreite durchdekliniert wird. Da ist zunächst das Hyazinthenmädchen, das durch zwei auch im Original deutsche Zitate aus Wagners *Tristan und Isolde* in einen deutlich erotischen Zusammenhang gerückt wird. Das Kapitel „Die Schachpartie“ schildert darauf die verdrängte Sexualität einer grossbürgerlichen Dame, die sich verzweifelt in einem Sammelurium von „Salben, Pudern und Wässern“ ein Sinnlichkeitssurrogat verschafft. Letztlich bleibt aber die Sublimation des Eros in diesem artifiziellen Paradies unbefriedigend – die angestaute Lust entlädt sich im hysterischen Wunsch, als Prostituierte mit „offenem Haar“ auf die Strasse zu laufen. Als Kontrast zur sexuellen Öde des Bürgertums blendet das Poem zu einem nicht weniger negativ gezeichneten Schauplatz über: In einem Pub trifft die Dame auf Lili, deren Leib nach fünf beschwerlichen Schwangerschaften ausgezehrt ist. Nun verliert sie – nach einer Abtreibung vorzeitig gealtert – ihre Attraktivität und fürchtet, dem ungezügelten Sexualtrieb ihres Mannes Albert nicht mehr genügen zu können. Das nächste Kapitel „Die Feuerpredigt“ entzaubert die Liebe im modernen Zeitalter endgültig: Ein Londoner Büromädchen gibt sich gelangweilt einem pickligen Verwaltungsangestellten hin, legt nach getaner Arbeit („Das wär erledigt; gut, dass es nun fertig“) eine Schallplatte auf und richtet ihre Frisur. Als rhythmischer Kontrapunkt zu dieser Rhapsodie der lustlosen Sexualität hupt sich der Arbeiter Sweeney im Londoner Abendverkehr zu Mrs. Porters Bordell. Eliot bevorzugtes Stilmittel in diesem Kapitel ist neben dem blitzlichtartigen Wechsel einzelner Szenen die

Ironie. Zunächst wird die Themse in einer Formulierung geschildert, die auf eine verlorene Idylle verweist:

Die Nymphen flohen. [...]

Der Fluss trägt nicht mehr leere Flaschen, Butterbrotpapiere,
Seidene Taschentücher, Pappschachteln, Zigarettenstummel,
Noch sonstige Zeugnisse von Sommerfreuden.

Der Müll als Idylle und die diskret eingebrachten Präservative als Chiffre der modernen Liebe: Man kann kaum um das Verlorene trauern; und doch signalisieren die wertlosen Zeichen profaner Lebensfreude erst einen vorletzten Zustand des Zerfalls, der immer noch besser als die gegenwärtige Misere erscheint. Eine feine Ironie spiegelt sich auch in der intertextuellen Struktur dieser Stelle. Eliot spielt mit dem Gesang der „Themsetöchter“ auf Wagners Gesang der Rheintöchter an. Das zitierte „Weiala leia“ findet sich jedoch nicht, wie Eliot in seinen Anmerkungen angibt, in der *Götterdämmerung*, sondern im *Rheingold*. Die absichtlich falsch gelegte Spur führt ins Nichts – eben jenes Nichts, das auch die dritte Themsetochter besingt: „Ich kann nichts mehr zusammenbringen [I can connect Nothing with nothing].“

Damit ist eine der zentralen Erfahrungen der Moderne benannt: das Auseinanderfallen der Weltwahrnehmung, das Fehlen einer gültigen Wahrheit, die dem Disparaten einen allgemeinen Sinn stiften könnte. Eliot hatte sich bereits als junger Philosophie-Assistent in Harvard eingehend mit der prinzipiellen Ungewissheit menschlicher Erkenntnis beschäftigt. In seiner Dissertation von 1916 schreibt er:

Wir wissen alles – relativ, und nichts – endgültig.

Man kann *The Waste Land* – ähnlich wie *Ulysses* – durchaus als Versuch lesen, den stetigen Weltzerfall im Akt des Beschreibens aufzuhalten. Hier liegt auch der tiefere Sinn der streng komponierten Polyphonie von Eliots Dichtung, für die ursprünglich das Dickens-Zitat *Er liest die Polizeimeldungen mit verschiedenen Stimmen* als Titel vorgesehen war. Immer wieder wechselt in *The Waste Land* das Aussagesubjekt, ohne dass der Text dies deutlich signalisieren würde. Das aber bedeutet nichts anderes als eine radikale Demontage des lyrischen Ich, das sich in der traditionellen abendländischen Poesie als exklusiver Wahrheitsträger etabliert hat. Bei

Eliot löst sich der lyrische Monolog in einen vielstimmigen, durchaus dramatisch komponierten Kanon verschiedener Figuren auf, die ihre individuelle, oft auch simple oder derbe Sprechweise beibehalten. Gleichwohl lässt sich aber in *The Waste Land* auch die Sehnsucht nach einer autoritativen wertsetzenden Stimme beobachten. Am Ende der Dichtung meldet sich nämlich ein lyrisches Ich zu Wort, das sich selbst Teiresias nennt. Allerdings ist dieses Ich in doppelter Weise handicappiert: Der Seher Tiresias, „pochend zwischen zwei Leben“, ein „blinder Greis mit runzligen Weiberbrüsten“, ist erstens blind und zweitens tot (in der antiken Mythologie hat er in der Unterwelt als einziger Schatten sein Bewusstsein bewahren können). Deshalb stellt Tiresias nur eine höchst unzuverlässige Instanz einer kohärenten poetischen Weltsicht dar – auch Eliots Beteuerung in den Anmerkungen, Tiresias sei die wichtigste Person in dem Gedicht und vereinige alle übrigen in sich, muss mehr Wunsch als Realität bleiben.

Das letzte Wort in *The Waste Land* hat nicht der wahrheitskundende Seher aus dem antiken Griechenland, sondern der Donner aus einer indischen Upanishade. Gleich zu Beginn des fünften Kapitels ruft Eliot den letzten Abend Christi im Garten Gethesemane auf und verkündet fast beiläufig den Tod Gottes. Was aber im 19. Jahrhundert noch zum handfesten Skandal taugte, ist der Moderne bereits eine selbstverständliche Einsicht ohne besonderen Aufregungswert: Der tote Christus am Kreuz steht nur noch für die Absenz einer Wahrheit, die kaum ein Menschenleben lang währte. In *The Waste Land* ist der Himmel zwar nicht ganz verstummt, drückt sich aber nur unvollständig und missverständlich aus. Immer wieder lässt der Donner sein „DA“ vom Himmel fahren, das aber verschieden interpretiert werden kann: als „Datta“ – „Hingabe“, als „Davadyam“ – „Mitleid“ oder als „Damyata“ – „Herrschaft“. Wichtig für den Schluss von Eliots Dichtung sind indes nicht so sehr die inhaltlichen Implikationen, die jede Deutung mit sich bringt, sondern die Tatsache, dass sich der moderne Mensch in seiner Weltinterpretation gänzlich auf sich selbst zurückgeworfen sieht. Der Himmel über dem Wüsten Land gibt sich buchstäblich einsilbig; die Tragik des modernen Menschen liegt nicht mehr darin, dass er den Göttern den Gehorsam verweigert, sondern dass er ihre Botschaft nicht versteht.

Die besondere Relevanz von Eliots moderner Daseinsanalyse liegt darin, dass sie ihre Wirkung auf andere Nationalliteraturen nicht verfehlt hat. Das gilt vor allem für Griechenland, wo sich der entvölkerte antike Götterhimmel den modernen Dichtern vornehmlich in den Kategorien des Verlusts und der Epigonalität präsentiert. Es ist deshalb als Glücksfall zu

werten, dass der junge griechische Diplomat Giorgos Seferis 1931 in einer Londoner Buchhandlung auf einen Gedichtband von T.S. Eliot stiess, der ihn sogleich fesselte und neugierig machte. Dabei war es nicht in erster Linie ein unmittelbares Verständnis, das Seferis zu weiterer Lektüre veranlasste, sondern der „dramatische Ton“ des Dichters. In Eliot erblickt Seferis das Ideal eines Lyrikers, dessen rhythmische Sprachkraft den Leser auf ein Verständnis im höheren Sinne vorbereite: Ein schwieriges Gedicht erschliesse sich dem Leser (oder besser noch: dem Hörer) zunächst intuitiv; und erst dann stelle sich der Sinn ein. Seferis diagnostiziert die Angst vor dem Nichtverstehen als das grösste Hindernis für das tatsächliche Verstehen von Lyrik:

Als mündlicher Rhythmus wendet sich die Dichtung an den ganzen Menschen, an seine Sinne, an seine Gefühle und an seinen Verstand als Bildner seiner Emotionen. Sie nimmt den ganzen Menschen in Anspruch, jenen, der sich auf unmittelbare Weise hingibt, ohne zu bedenken, ob er verstehen werde. Wir verstehen nicht, wenn wir Angst haben, dass wir nicht verstehen könnten. Und diese Angst ist das grösste Hindernis auf dem Weg zum Kontakt mit der Dichtung.

Für Seferis zeigt sich in *The Waste Land* der Ausdruck einer ganzen Epoche, und genau diese Allgemeingültigkeit ist es wohl, die ihn auch dazu veranlasst hat, Eliots Dichtung ins Griechische zu übersetzen. In einem Text aus dem Jahr 1948 schreibt Seferis anerkennend:

Ich glaube, dass auf die eine oder andere Art, positiv oder negativ, unmittelbar oder mittelbar, das Gefühl *Waste Land*, nennen wir es so, die gesamte dichterische Ausdrucksweise unserer Zeit durchfließt.

Wenig später, im Mai 1951, lernte Seferis Eliot persönlich kennen. Der Grieche war tief beeindruckt, konnte dabei aber die eigentümliche Verwandtschaft, die ihn mit dem englischen Dichter verbindet, nicht in Worte fassen. Vielleicht rührte Seferis' Sprachlosigkeit daher, dass er bereits in den dreissiger Jahren mit seinen beiden ersten Gedichtbänden *Wende* (1931) und *Mythischer Lebensbericht* (1935) seinem Verhältnis zu Eliot einen poetischen Ausdruck verliehen hatte.

Mit *Wende* setzte Seferis dem herrschenden griechischen Lyrikgeschmack der zwanziger Jahre eine strenge Auswahl von nur 17 Gedichten entgegen, die dem dekadenten und pathetischen Subjektivismus eine deutliche Absage

erteilten. Deutlich machen sich in diesem Band Einflüsse aus der französischen “poésie pure”, vor allem von Paul Valéry, bemerkbar. Der junge Seferis hatte selber einige französische Gedichte verfasst, die er allerdings später wieder vernichtete. Geblieben aber ist die enge Verbundenheit des Dichters mit der europäischen Moderne, die er in seinem Werk weiterzuführen suchte. Eine entscheidende Rolle spielte dabei das Lektüreerlebnis von *The Waste Land*, das Seferis in seinem *Mythischen Lebensbericht*, einer Sammlung von 24 Gedichten, gewissermassen ins Griechische transponiert hat. Bei Seferis dient nicht das hektische Grossstadtleben als Chiffre der modernen Orientierungslosigkeit; es ist vielmehr das Meer, das eine universale Projektionsfläche für das menschliche Bewusstsein darstellt. Genauer noch: Das Meer selbst repräsentiert das Abgründige des menschlichen Geistes; das schiffbrüchige Bewusstsein treibt ohne Steuer auf der Oberfläche des unergründlichen Ich:

Das Meer das uns verbittert hat ist tief und nicht zu ergründen
und es breitet um sich eine grenzenlose Stille. [...]

Mit unseren abgebrochenen Rudern stachen wir wieder in See.

Seferis wendet in seiner Lyrik dieselbe künstlerische Methode wie Eliot an: Seine eleganten Gedichte greifen die antiken Tragödien auf und verleihen ihnen eine spezifisch moderne Aussage. Für Seferis ist diese Aufgabe jedoch ungleich schwieriger als für Eliot: Im Neugriechischen schwingt in jedem Wort das Erbe der klassischen Antike mit. Für den Spätgeborenen des 20. Jahrhunderts bleibt nichts mehr übrig, als den Verlust der einstigen Grösse Griechenlands als unwiederbringlich anzuerkennen. Griechenland ist deshalb für Seferis keine fester geographischer Terminus, sondern eine fragile Grösse, die erschaffen und bewahrt werden muss. Dabei funktioniert bezeichnenderweise die von den neugriechischen Dichtern lange verpönte Volkssprache als Bindeglied zwischen Alt und Neu: Die geistige Heimatlosigkeit der Griechen im 20. Jahrhundert findet ihren lebendigen Ausdruck in der unpräntiösen und nüchternen Aktualisierung klassischer Mythen. Als entscheidendes Ereignis in seiner intellektuellen Biographie hat Seferis immer wieder die sogenannte “kleinasiatische Katastrophe” des Jahres 1922 genannt. Gemeint ist damit die vernichtende Niederlage der griechischen Armee in der Türkei. In der Folge mussten 1,5 Mio. Griechen Kleinasien verlassen und ins Mutterland zurückkehren. Für Seferis bedeutete

dieser Massenexodus gleichzeitig den Verlust seiner Heimat: Er stammte selber aus Smyrna (Izmir) – einer Stadt, an deren wechselvoller Geschichte sich die griechisch-türkischen Kalamitäten exemplarisch ablesen lassen. Dass Seferis später Diplomat wurde, hängt nicht nur mit der Notwendigkeit eines Brotberufs zusammen, der das Schreiben ermöglichte, sondern muss auch als Versuch des Dichters verstanden werden, sein anspruchsvolles Hellenismuskonzept politisch umzusetzen. Seferis' gesamtes lyrisches Werk darf als Versuch gelesen werden, dem Griechentum eine geistige Identität zu verleihen. In einem Tagebucheintrag vom 5. Januar 1938 definierte Seferis den Hellenismus als "Gedanken der menschlichen Würde und Freiheit, nicht als historischen Begriff". Alle Versuche einer totalitären Vereinnahmung des Griechentums stiessen deshalb bei Seferis auf scharfe Ablehnung. Nach dem Obristenputsch des Jahres 1967 schlug Seferis eine Einladung der Harvard Universität aus, ein Semester lang die renommierten Poetikvorlesungen zu halten. In einem Brief begründete Seferis seinen Verzicht mit dem Hinweis auf die geistige Unfreiheit in seiner Heimat: "Wie Sie wissen, wurde in meinem Land eine Zensur verhängt; und ich denke, dass das geschriebene Wort ohne Freiheit des Ausdrucks nicht gedeihen kann; ich meine nicht nur meine eigene Freiheit, sondern auch die Freiheit eines jeden anderen, meine Ideen zu bekämpfen. Wenn es im eigenen Land keine Freiheit des Ausdrucks gibt, dann gibt es sie nirgendwo auf der Welt."

Allerdings ist das erste Ziel von Seferis' Poesie kein politisches. Im Zentrum seines Schaffens steht eine moderne „ars moriendi“, die sich dem Sokratischen Verständnis von Philosophie als Vorbereitung auf den eigenen Tod verschreibt. Die Relevanz dieses Themas für das 20. Jahrhundert hatte bereits Eliot im Motto zu *The Waste Land* („Ich will sterben“) signalisiert; Seferis greift diese Problematik auf und stellt in einem Gedicht jene heikle Frage, die der moderne Mensch erfolgreich aus dem eigenen Bewusstsein verdrängt hat:

Gelingt es uns noch rechtens zu sterben?

Als paradigmatisches Beispiel des falschen Sterbens gilt in der griechischen Kultur seit jeher Agamemnon, der auf Anstiftung seiner Frau hinterrücks im Bad erschlagen wurde. Auf dieses tragischen Schicksal – tragisch nicht wegen des Verbrechens, sondern wegen des jähen, unvorbereiteten Todes – spielt Seferis in einem Gedicht an, das die Fremdbestimmtheit des Lebens in ein subtiles Gleichnis fasst:

Meine Hände gehen verloren und wenn sie wiederkehren
sind sie verstümmelt.

Letztlich ist die menschliche Handlungsfreiheit für Seferis eine Illusion. Der richtige Tod ist eine Gnade, die einem Menschen zuteil wird oder eben nicht. Zur problematischen modernen Befindlichkeit gehört jedoch nicht nur die Todesvergessenheit, sondern auch die Ichdissoziation, die Aufsplitterung der eigenen Persönlichkeit in verschiedene, bisweilen sogar widersprüchliche Identitäten. Freuds Einsicht, dass das „Ich nicht mehr Herr im Hause“ sei, hat sich in vielfältiger Form in der Literatur des 20. Jahrhunderts niedergeschlagen. Eine der archetypischen Erfahrungen der Moderne besteht darin, dass man im Spiegel ein fremdes Gesicht erblickt – konsequenterweise ersetzt Seferis deshalb in einer Spiegelszene das traditionelle Personalpronomen der ersten Person „ich“ durch „wir“:

Und die Seele
soll sie sich selbst kennen
dann im Blick
auf auch eine Seele:
den Fremdling den Feind wir sahn ihn im Spiegel.

Einen Höhepunkt erreicht Seferis' lyrisches Schaffen im Band *Die Drossel* (1947), der die traumatische Erfahrung des Zweiten Weltkriegs künstlerisch gestaltet. Der Schiffbruch der „Drossel“ wird für den Dichter zur Chiffre des allgemeinen Untergangs menschlicher Werte. Der Verlust einer verbindlichen Wahrheit spiegelt sich hier – ähnlich wie bei Eliot – in der Auflösung des lyrischen Ich in ein scheinbar chaotisches Stimmengewirr: Die Nachrichten eines Radiosprechers, die Angst des untreuen Ehemanns vor dem Entdecktwerden und die Abschiedsworte des zum Tode verurteilten Sokrates verbinden sich zu einem schicksalsschweren Polylog. Die „Drossel“-Dichtung teilt den Menschen mit, „was sie besser nicht erfahren würden“ – nämlich dass die Katastrophe der abendländischen Kultur selbstverschuldet ist:

Länder der Menschen und könnt dem Menschen nicht standhalten.

In seinen späteren Gedichten verabschiedet sich Seferis allmählich von der schlichten Eleganz seines Frühwerks und findet zu einem prägnanten Individualstil, der in eindringlichen Metaphern vieldeutige Verbindungen zwischen dem eigenen Schaffen und der klassischen Literatur errichtet. Sein letzter Gedichtband *Drei geheime Gedichte* (1966) umspielt immer wieder die Theatermetapher und begreift das menschliche Leben als Tragödie, die nicht nur über einen moralischen, sondern auch über einen ästhetischen Sinn verfügt.

Hier liegt das optimistische Element, das sowohl Eliots als auch Seferis' Lyrik auszeichnet: Der künstlerische Nachvollzug der modernen Disparatheit fängt die zersplitterte Realität in einem sinnstiftenden Text auf. Damit wird das poetische Sprechen zum Korrektiv der problematischen Daseinserfahrung. Das 20. Jahrhundert hat sich in Eliots und Seferis Lyrik wiedererkannt und den beiden Dichtern, die höchste Anerkennung widerfahren lassen, die es für Schriftsteller kennt – 1948 erhielt Eliot den Nobelpreis für Literatur, 1963 Seferis. In seiner Stokholmer Dankrede bekräftigt Seferis noch einmal die orientierende Funktion, die er der Lyrik zutraut:

Ich glaube, dass die von Angst und Unruhe beherrschte moderne Welt in der wir leben,
die Dichtung braucht.

Der Unterschied, der zwischen dem Erfahren der Sprachkraft moderner Lyrik und ihrem Verständnis liegt, ist klein. Wenn der entscheidende Schritt gelingt, dann entdeckt der Leser eine sinnliche Welt von ungeahnter Intensität – wie sie nur in der poetisch vermittelten Realität möglich ist:

Nur ein Weniges noch
und wir werden die Mandeln blühen sehen
den Marmor in der Sonne leuchten
und das Meer sich wiegen

nur ein Weniges noch
um ein Weniges lasst uns höher hinauf.