

**WOLFRAM MAUSER**

Eugen Gottlob Winklers „Gedenken an Trinakria“  
Antike Gestalt und Moderner Mythos

## Wolfram Mauser (Freiburg i. Br.)

### EUGEN GOTTLOB WINKLERS »GEDENKEN AN TRINAKRIA« ANTIKE GESTALT UND MODERNER MYTHOS

In der langen Reihe deutsch-antiker Begegnungen nimmt Eugen Gottlob Winklers eigenwillige Deutung antiker Form und antiken Geistes eine besondere Stellung ein. Diese Tatsache geht vor allem darauf zurück, daß die Bemühungen des Dichters, die antike Welt zu verstehen, in engem Zusammenhang mit seinem eigenen Kunstwollen und seinem Ringen um die gültige dichterische Aussage standen. Winkler war von seiner künstlerischen Berufung besessen. Äußere Not und innere Bedrängnis begleiteten seinen Lebensweg. Jedes dichterische Versagen hatte Rückwirkungen auf seine Lebensweise und auf seine Gesundheit. So liegt es nahe, daß er Leben und Dichten als untrennbare Einheit empfand und nicht aus der Erfahrung der Lebensfülle und einer beglückenden Harmonie alles Seins den Weg zur Antike fand, sondern aus einem Gefühl menschlicher, politischer und künstlerischer Verein-samung und Fremdheit. Er litt unter dem Zwiespalt von Aussagever-langen und Darstellungsvermögen und sah in den vielfachen Behin-derungen, die der Alltag, die Zeit und die Umwelt seinen Bemühungen entgegenstellten, einen Anschlag auf sein künstlerisches Wollen. Sein schöpferisches Grunderleben war von Stellungnahme, kritischem Sich-Auseinandersetzen und Überwinden-Müssen bestimmt. Dabei festigte sich die Überzeugung immer mehr, daß nur dann ein gültiges Werk zustande kommen könne, wenn der dichterische Vorgang von heller Bewußtheit begleitet ist, und daß die formale Bewältigung eines geistigen Aktes die eigentliche und entscheidende künstlerische Leistung darstelle. Winklers eigene Dichtungen bekunden diese seltene intellektuelle Wachheit. Seine Schriften und Briefe bezeugen einen überaus feinen Spürsinn für Geistverwandtes und eine sehr bestimmte Ablehnung alles Wesensfremden. Seine Briefe lassen aber auch erkennen, daß der junge Dichter, der Krisen und Depressionen ausgesetzt war, nicht im eigenen Schöpfungsakt, den Skepsis und Zweifel beeinträch-tigten, sondern im beglückenden Erlebnis wesensverwandter Kunst

innere Befreiung, Erlösung und seelischen Aufschwung fand. Denn alles Wesensverwandte war ihm der lebendige Beweis dafür, daß sein künstlerisches Bemühen in sich die Möglichkeit trage, von Erfolg gekrönt zu werden.

Die erste schwere Krise in Winklers kurzem Leben fiel noch in die Zeit seines Studiums. In vieler Hinsicht bereichert und hoffnungsvoll war er im Frühjahr 1932 von Paris nach München zurückgekehrt. In der französischen Hauptstadt hatte er während eines mehrmonatigen Aufenthaltes das Material für seine Dissertation über *Klassikeraufführungen an modernen französischen Bühnen* gesammelt. Darüber hinaus hatte er Gelegenheit, vielfache Eindrücke aufzunehmen. Von nachhaltiger Wirkung war dabei seine Begegnung mit dem Werk Paul Valéry's. Winkler bewunderte in den Dichtungen des Franzosen die unbestechliche Klarheit des Geistes und den unbeirrbaren Willen zur geistgeprägten reinen Form. In Valéry's Werk glaubte er die reinste und schönste Äußerung romanischen Geistes zu sehen, zugleich erkannte er aber, daß ihm Frankreich nicht alles bedeuten konnte. »Ich fühle, wie leidenschaftlich ich in der Romania lebe«, schrieb er am 5. Dezember 1932 aus München, und er fügte hinzu: »und selbst innerhalb dieser tendiert alles wie die Kräftestrahlen eines Magnetes nach Rom« (B 41<sup>1</sup>). Indessen gestatteten es ihm seine schwierige finanzielle Lage und die Notwendigkeit, das Brotstudium abzuschließen, vorerst nicht, seinen eigenen Interessen und Anliegen zu folgen. Die Vorbereitung der Rigorosen empfand er als qualvolle Pflicht und fast sinnlose Ablenkung von der künstlerischen Berufung, die er in sich spürte. »Die Frage: produktiv oder steril bildet . . . für mein Leben gleichsam die Alternative von Sein oder Nichtsein . . . Ich weiß, daß sich die Produktivität nicht mit der Sterilität der Wissenschaft vereinbaren läßt und daß einer, der dies gegen bessere Einsicht unternimmt, eine ungute zwitterhafte Erscheinung wird« (B 62). Obwohl Winkler unter dieser Spannung so litt, daß er gelegentlich glaubte, die Nerven zu verlieren, hielt er durch. Mitte Mai 1933 trat er zu den strengen Prüfungen an. Wider Erwarten gelang es ihm aber, sein Studium cum laude abzuschließen, freilich ohne daß er darin irgendeine Befriedigung oder innere Bereicherung erfahren hätte. So glich seine dritte Italienreise<sup>2</sup>, die er in den Monaten Juni und Juli 1933 mit jenem Gelde unternahm, das er für den Druck seiner Dissertation erhalten hatte, mehr einer Flucht aus einem unbewältigten Heute als einer wohl vorbereiteten Bildungsreise eines frisch Promovierten.

Frankreich bedeutete Winkler viel, dennoch war bei seiner Rückkehr aus Paris ein Rest geblieben, der nicht aufzugehen schien. Klärung und letzte Einsicht erhoffte sich der stürmische junge Dichter von einer

Begegnung mit Werken der Antike. In ihr vermutete er Wesensverwandtes, ihr glaubte er nun folgen zu müssen. Aus dieser seelischen Lage wird verständlich, daß Winkler mit einem ungestümen Drang des Sehens nach Italien fuhr – und nicht nur bis Rom, sondern bis nach Sizilien – und daß seine Reise, bei der er finanziell alles aufs Spiel setzte, von der glühenden Hoffnung begleitet war, Entspannung, Versöhnung und unverrückbare Maßstäbe für die Kunst und für das Leben zu finden. Winkler konnte nicht sehen, daß gerade in seinem jugendlich-blinden Glauben an die Größe und Beispielhaftigkeit der Antike die Voraussetzungen dafür lagen, Züge dieser Welt zu mythisieren und in diesem selbstgeschaffenen Mythos dann das zu sehen, was seinem eigenen Kunstwollen entsprach.

Am 4. Juni 1933 verließ Winkler Deutschland. Rom, Neapel, Paestum, Segesta, Agrigent, Syrakus und Taormina waren die Stationen seines Weges. Der Anblick des Tempels von Segesta stellte aber jedes andere Erlebnis dieser und aller früheren und späteren Reisen in den Schatten. »Er ließ keine Vertraulichkeit zu. Man konnte ihm nicht allmählich begegnen. Er mußte mich entweder aufzehren, oder er bliebe mir fremd« (121). Die Größe, die Stille und die vollkommene Harmonie der Maße des antiken Tempelbaues inmitten einer Landschaft, die selbst »Maß hat bei aller Größe« (119), machten auf den Dichter einen tiefen Eindruck. »Noch nie hat mir ein Erlebnis so ans Herz gegriffen wie dies, als ich zwischen den goldbraunen Säulen auf und ab ging, die Maße des Tempels in immer neuen Verhältnissen zueinander erblickte und die unerhörte Selbstverständlichkeit sah, mit der die Riesensteine zu Säulen und Architrav aufeinandergelegt sind, schwer und leicht, streng und heiter, einfach und von ewigem Reiz für das Auge« (B 82). Bei solcher Tiefe des Erlebens wird es möglich, daß sich in der Anschauung des Betrachters Bild und Ideal treffen, daß eine symbolhafte Erhöhung des Angeschauten vor sich geht. Geist und Seele, Erkenntniskraft und Schöpferwille werden aufs höchste erregt. Die Erinnerung an qualvolle Stunden künstlerischen Versuchs und Versagens schwingt mit. Und im Bestreben, das Angeschaute geistig zu bewältigen, geschieht es, daß sich das Geheimste des eigenen künstlerischen Wollens zeichenhaft erschließt, daß der Dichter in der sengenden Hitze Siziliens zufriedene, beseligende, vielleicht die glücklichsten Stunden seines kurzen Daseins erlebt. Winklers Briefe, in der Hast der Reise geschrieben, sagen wenig über die tiefere Wirkung dieser künstlerischen Selbstbegegnung aus. Erst in der essayhaft-autobiographischen Erzählung *Gedenken an Trinakria* gelingt die deutende Darstellung des Erfahrenen. Im ersten Abschnitt der Erzählung berichtet Winkler von der Anreise. Wie im Halbtraum wandert er durch die »Gassen der Stadt« – Alcamo,

wie wir aus seinen Briefen wissen. Der Ort erscheint ihm »unbeschreiblich arm und schmutzig« (114). Nichts fesselt ihn hier, nichts hält ihn fest. Alles erscheint ihm unbedeutend und lästig. Sein Blick fällt auf einen zerbrochenen Krug. Auf der schmalen und ungepflasterten Straße sieht er »Spreu, verwelktes Gemüse und Dung – einige Fischköpfe mit ausgebohrten Augen« (114). Fast an jedem der armseligen Menschen bemerkt er »irgend etwas Verbogenes oder Übertriebenes« (116), sie erscheinen ihm ausgehöhlt und künstlich (118). Je öfter er zur »Kathedrale«<sup>3</sup> hinsieht, um so »grauer und hinfalliger« (117) wirkt sie auf ihn. Eine »trübe Trostlosigkeit« (116) umgibt ihn, eine »unendliche Öde« (118), »groteske Geschmacklosigkeit« (115). Der kitschige Vorhang aus losen Perlenschnüren am Eingang zum Café, auf denen Rosen und Vögel dargestellt sind, die beim Eintreten einer Person abwechselnd in Verwirrung geraten und wieder in Ordnung kommen, erscheint ihm als Inbegriff einer sinnentleerten Welt. Und die Blumen, die vor dem Fenster des Zimmers blühen, in dem er eine »schlimme und unruhige Nacht« verbringt, entsenden »einen süßlichen Geruch nach Verwesung« (119). Das ganze Alcamo, mit Menschen, Fest und »Kathedrale«, in seinem scharfen Kontrast zu dem, was Segesta vertritt, wird im Rückblick zum Sinnbild aller Widerwärtigkeiten, die der Geist zu überwinden hat. »Griechenland hatte hier nicht einen Schimmer zurückgelassen« (116). Mit eindringlicher Stärke weist Winkler mit diesen Bildern aus dem sizilianischen Alltagsleben und mit Worten, die den Erwartungshorizont in negativer Weise umreißen, auf die Abgeschmacktheit, Trostlosigkeit, Sinnlosigkeit, ja Unwirklichkeit einer Welt hin, die ihm fern steht und die im Bereich seines künstlerischen Wollens keinerlei Gültigkeit besitzt. »Wirklichkeit schien [demgegenüber] nur noch das Netz von wirren Gedanken zu sein, das der Geist, erregt von dieser winddurchpeitschten, heißen und trockenen Luft, wie eine hurtige Spinne in mir aufzog, in Erwartung einer unermeßlich wichtigen Beute« (114).

Die Erwartung des Dichters wurde erfüllt, ja, die Wirkung, die der Tempel auf ihn ausübte, überstieg alles, was er in Gedanken vorweg erlebt hatte. Die Erschütterung, die ihn beim Näherkommen durchzuckte, vergleicht er mit der Bewegung, die entsteht, »wenn das Gefühl mit aller Anspannung auf etwas Großes vorbereitet ist, das dann in Wirklichkeit in einer fassungslosen Größe begegnet« (121). Und er fährt fort: »Er [der Tempel] war da wie ein lebendiges Wesen. Ringsum die Öde, durch die ich zum Schluß gegangen war, war plötzlich an allen Enden erfüllt vom Übermaß seiner Lebendigkeit« (121). Wilde, ungestaltete Natur und ein vollkommen harmonisches Bauwerk sieht der Dichter hier nebeneinander. Die unmittelbare Anschauung dieses

Gegensatzes schließt ihm den Zugang zum Gestaltungsgesetz des Werkes auf und läßt ihn die weltverändernde Kraft erkennen, die der Form innewohnt. »Was steht, ist vollkommen. Nichts erinnert daran, daß es einmal anders geplant war, daß es anders hätte sein können. Mit den Stufen, die nicht das Maß eines menschlichen Schrittes kennen, beginnt es – ungeheuer als Gedanke – emporzusteigen in eine endgültig sichere Gestalt. Diese knappe Treppe ist eigentlich riesig; sie ist kein Spiel mit dem Gelände, damit sie es tanzend überwinde wie die Spanische Treppe in Rom; hier ist sie Gegensatz zu der Erde, die sie trägt, erste Ordnung des Stoffes, Absage an den Zufall, erstes über das Chaos gelegtes Gesammeltsein der Kraft, auf welchem die Säulen ihre Plätze finden, um die feierliche Ordnung zu vollenden. – Ich betrat den inneren Bezirk. Es war die gleiche Erde wie draußen: ein Teppich von kleinen Kräutern und Gras, aber dennoch, welche Verwandlung! Raum wird plötzlich Gestalt. Ohne Mauer, ohne Dach. Nur umzirkelt von dem ununterbrochenen Umriß, der als Architravrand über die Säulen gelegt ist . . . Innerhalb des Raumes, der überall dem Freien furchtlos Zutritt läßt (es kann ihn nicht überfluten), wird alles, was draußen ist, flach und bildhaft. Hügelrücken, die Rudel gedrängter Berge, Unendlichkeit der Horizonte stauen sich vor den Reihen der Säulen. Durch die Macht dieser Waagrechten und Senkrechten, denen entlang entzückt die Blicke gleiten, gewinnt noch die Luft Gestalt. Indem die Säulen das formlose Lagern der Mauern zerteilten in einzelne entschlossene Übernahmen der Last, blieben die Zwischenräume zurück als gestaltete Freiheit, mühelos siegreich, mit der Stärke einer unüberwindlichen Wand« (123). An diesem beispielhaft gestalteten Bau ist alles Zufällige ausgeschlossen. Jeder, auch der kleinste Teil ist Ausdruck hellhöriger, überwachter Bewußtheit. Über der Erde, dem Chaos, in dem die Landschaft in »bewußtlosem Schlafe« (126) verharret, erhebt sich in der Gestalt des Tempels eine Ordnung des Stoffes, die in den einzelnen Säulen ihre »feierliche Vollendung« findet. Selbst die Luft, die die Säulen umgibt, und die Landschaft, die zwischen den Säulen sichtbar ist, erscheinen geformt und in die Dimensionen einer festen Ordnung gerückt.

Es geht Winkler aber nicht nur darum, die Bewältigung des Stofflichen, den Triumph des Geistes über die tote Materie aufzuzeigen. Das vollendete Werk ist für ihn zugleich Ausdruck einer großen menschlichen Gebärde. Hinter der Form sieht Winkler das schöpferische Erlebnis: »Dies mochte es einst gewesen sein, was diesen Raum erbaute: das Verlangen nach Ordnung, die Angst vor dem Endlosen. Vielleicht ging angesichts der vernichtenden Fernen einer hin, nicht als ein Mensch, ein Nachkomme Prometheus', und begrenzte, um nicht wehrlos zu

sein, ein endliches Stück. Er tat vielleicht auf der nackten formlosen Erde einen Schritt, so weit ihn die Spannkraft seiner Glieder vermochte, oder er reckte vor dem sinnlos weiten Himmel die Arme aus und übertrug dies Maß auf den Stoff, auf die zufällige Form gebrochener Gesteins. Er zählte nicht, er maß« (123–124). Das Verlangen nach Ordnung im Werk deutet Winkler als Angst vor dem Endlosen. Weder Freude noch Gläubigkeit sind die Grundlage der Schöpferkraft, die den Tempel zustande brachte, sondern die Einsamkeit, die Wehrlosigkeit, das Ausgeliefertsein und Bedrohtsein des Menschen. Man ist verleitet, aus dieser Deutung etwas von der existentiellen Not des modernen Menschen herauszuhören, der in seiner Drangsal nicht zum Glauben, nicht zum Dienst an der Gemeinschaft, sondern zur Form findet, die er als ein Messen aus den Dimensionen des Menschlichen versteht. Eindrucksvoller als jede theoretische Überlegung es könnte, macht Winkler mit dieser Deutung der antiken Form aus der Abwehrhaltung des bedrohten einzelnen und aus der Gebärde des Überwindens im Vollzug des Gestaltens den Weg sichtbar, den der abendländische Geist von der kulthaft-religiösen Bindung zur Apotheose des einzelnen zurückgelegt hat, die dort am strahlendsten erscheint, wo es dem einzelnen gelingt, sich der absoluten Freiheit dadurch zu vergewissern, daß er die Welt der formenden Kraft seines Geistes unterwirft.

Um der Tatsache Nachdruck zu verleihen, daß das Schlüsselwort *Ordnung* nicht im Sinne einer geometrischen Regelmäßigkeit oder einer zweckbestimmten Anordnung verstanden, sondern als Ausdruck lebendigen, geistgesteuerten Daseins aufgefaßt werde, berichtet der Dichter im folgenden von einem Erlebnis, an das er sich im Glücksgefühl »panischer« Naturnähe erinnert. Es war ihm immer als etwas »Richtiges und Klares« erschienen, und dessen »Gegenwart im Geiste« (126) hatte ihn stets erleichtert und erhoben. Dieses Erlebnis ging, wohl nicht zufällig, von der Lektüre von Platons *Phaidros* und im besonderen von jener Stelle aus, »da Platon jene schwierigen dunklen Worte erfindet, mit denen er das Übersinnliche, selbst wo es unfaßlich scheint, noch ergreift und mitteilbar macht« (127). Es sei bei einer mittäglichen Rast in Florenz gewesen: »... Da fiel mein Blick ganz zufällig über die Zeilen des Buches hinweg auf das ruhige Rot einer Frucht. – Täglich legte ich diese Dinge, wie ich sie kaufte und brauchte, auf die Platte des Tisches, ohne eine Absicht in ihrer Anordnung zu verfolgen. Nun aber, beschworen von der Magie jener Worte, deren Sinn mir unter dem Einfluß dieser gnädigen Stunde plötzlich wahrnehmbar geworden war wie ein rundes sinnliches Ding, das man betrachtend zwischen den Händen dreht, mußte ich in diesen Gegenständen, die ich höchstens ihrer Dinglichkeit wegen liebte und hin-

legte, etwas anderes sehen als sonst. Ich erkannte in ihrer Lage plötzlich das Gesetz einer besonderen Ordnung. Es war nicht die Regelmäßigkeit. Früchte und Gegenstände lagen scheinbar wahllos zerstreut umher. Aber dennoch werde ich nie mehr vergessen, auf welche Art und Weise diese Dinge zueinander lagen. Es war das Schöne. Die Erscheinungen waren plötzlich belanglos geworden nach Zweck und Bedeutung, waren ihrer Stofflichkeit und deren Reizes entkleidet, doch sie wurden, getragen von jener unerschütterlichen Ordnung, die mein Geist in ihnen erkannte, unendlich und wunderbar als Farbe und Form« (127).

Diese Erzählung aus Florenz zeigt, daß es dem Dichter bei der deutenden Wiedergabe seines Segesta-Erlebnisses nicht so sehr darauf ankam, sich in den schöpferischen Vorgang hineinzufühlen, der den Tempel einst zustande gebracht hatte, sondern vielmehr auf das Aufspüren von Ordnungen, die der Geist in die materielle Welt hineingetragen hat und die die Beziehungen zwischen Mensch und Ding bestimmen und diesen erst höheren Sinn verleihen. Dabei fällt auf, daß Winkler lebendige Ordnungen erst dort glücklich erlebt, wo das Leben nicht in seiner Fülle und in der Üppigkeit des Wachstums erscheint, sondern in seinem naturhaften Rhythmus innehält, so angesichts des verlassenen Tempels in der fast leblosen sizilianischen Landschaft, so angesichts reifen und gepflückten Obstes in einer Stunde der Rast in Florenz. Winkler stellt in seiner Dichtung aber nicht nur die Begegnung mit dem zu endgültiger Form geronnenen Leben dar, sondern auch die Bedrohung des Geistes in der unmittelbaren Nähe wuchernden Wachstums. Die Erzählung *Im Gewächshaus* berichtet von der Verwirrung des Geistes in einer Umwelt, in der die Formen und Proportionen einem ständigen Wandel unterworfen sind. Dieselbe Erfahrung spricht das Gedicht *Das Nachtmahl* aus, dessen neunte Strophe, die auf ein Erlebnis in Taormina zurückgeht, die Stille rühmt, die »von keinem Wachstum verwundet« (35) wird. Dem Daseinsbereich Stille-Geist-Harmonie-Form steht ein solcher von Sein-Wachstum-Frucht-Verwesung gegenüber:

»Frucht, wenn sie stürzt unter ihren Gewichten,  
Ändert das Sein nicht, das sie beweist.  
Ach, ihre Rundung ruht längst im Geist!« (36)

Geist-Sein und Form-Erleben gehören einem Daseinsbereich an, der dem biologisch-vitalen Leben, zu dem das gestaltverändernde Wachsen und Verwesen gehört, ferne steht. Der asketische Geist vermag sein Sinnbild nicht an lebendigen Gestalten zu entdecken, sondern nur in



der dem biologischen Dasein entrückten Allegorie, die eine ihm gemäße Aussageform darstellt.

Mit der Vision des letzten Abschnittes der Erzählung *Gedenken an Trinakria* gibt Winkler dann den Erlebnissen, die sich ihm mit Namen wie Segesta und Florenz verbinden, eine sinnbildhafte Deutung. Zugleich rundet er die Erzählung dadurch zu einem geschlossenen Ganzen ab, daß er die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Bildkraft des einleitenden Absatzes zurückführt, in dem es u. a. heißt: »Der sommerliche Himmel des Südens war nichts als eine farblose Klarheit. Die ungeheure, berausende Helle, mit der die Sonne die Tage erschöpfte, entband das Sichtbare von aller Last und Sicherheit des Stoffes. Leicht und schwebend blieben die Dinge zurück« (113). Geist, Ordnung und Schönheit stehen in enger Beziehung zueinander. Diese Beziehung bestünde hier aber nicht ohne die »berauschende Helle« des Lichtes, das entstofflicht, vergeistigt und verklärt. Es ist aber nicht die Kraft des Lichtes schlechthin, die diese Wirkung auslöst, sondern die besondere Strahlung in Sizilien und Griechenland. Nicht zufällig greift Winkler im Titel der Erzählung auf das Wort *Trinakria*<sup>4</sup> zurück, auf den ältesten griechischen Namen der Insel, in dem für ihn nicht nur etwas von der gleichen Atmosphäre, sondern auch von der geistigen Verwandtschaft der beiden Landstriche weiterlebt. So wird das Licht Siziliens in seiner entmaterialisierenden Kraft für den Dichter zum Sinnbild griechischen Geistes, der, wie Winkler glaubte, wie kein anderer imstande gewesen sei, »das Sichtbare von der Last des Stoffes« zu befreien und die Idee, das Gesetz, die Ordnung »leicht und schwebend« erkennbar zu machen. So überrascht es nicht, daß im Theater von Segesta, das mit »einem herrlichen Blick die Weite« (129) umfaßt, in der Phantasie des Dichters das Bild eines schwarzen Ziegenbocks erscheint. Unter dem Einfluß des Lichtes verliert dieser aber sein tierhaftes Aussehen. Er nimmt menschliche Züge an und kehrt sich schmerzverzerrt zum Himmel. Das Licht des Himmels verdichtet sich zu einem wolkenähnlichen Gebilde und fließt zu einer vollkommenen goldenen Kugel zusammen, die zu kreisen beginnt und über Erde und Meer fliegt. Vergeblich versucht die halb tier-, halb menschenähnliche Gestalt sie zu ergreifen. Statt dessen löst sie sich auf, während das Haupt des Tieres als »leblose Maske, durch deren Ausschnitte von Augen und Mund die Bläue des Himmels« (131) dringt, zurückbleibt. Winkler selbst deutet die Vision allegorisch: »Der Bock spielt die Tragödie des europäischen Geistes. Das tierische Insichgeschlossensein öffnet sich, kommt zum Bewußtsein: – Verwandlung –, erreicht dessen höchste Möglichkeit: das Bilden und Gestalten, aber auch seine letzte Folge: die Selbstzerstörung« (B 187). An anderer Stelle deutet Winkler

die Fähigkeit des Geistes, sich im Gestaltungsvorgang zu läutern, als letzten Sinn des Daseins: »Je länger ich lebe, desto stärker wird es mir zur Gewißheit, daß alles, was der Mensch in ein Jenseitiges bezieht, doch nur die Folge seines ein->bildenden< Geistes ist, mit dessen Hilfe er der ungeheuren Sinnlosigkeit des Lebens einen Sinn und einen Bezug zu geben sucht. Er bewegt sich in seinem Denken, Ahnen und Fühlen wie in einer von innen erleuchteten Kugel. Dahinter ist das Leere – Unerklärbare« (B 226).

Der Tempel von Segesta stellt für den Dichter mehr als den Inbegriff einer Ordnung dar, die der Mensch der Natur abgerungen hat und die der besinnliche Geist nun erkennt. Was er in der Erzählung *Gedenken an Trinakria* an Bildern und Sinnbildern, an Ideen und Deutungen mitteilt, erschließt den Zugang zu seinem tiefsten Anliegen als Künstler und Mensch. Die makellose Gestalt des Tempels erscheint in ihrer Harmonie und Reinheit als Leitbild und zugleich als Beweis dafür, daß der von ihm eingeschlagene Weg gangbar sei. Das Licht, das in der Vision des Dichters eine übernatürliche Verdichtung erfährt, wird ihm zum Sinnbild der umgestaltenden und formenden Kraft des menschlichen Geistes, der in der griechischen Welt seine höchste Ausbildung erreicht hat. In der sonndurchglühten Atmosphäre und panischen Weltversunkenheit der sizilianischen Landschaft und angesichts der Denkmäler Jahrhunderte überdauernder antiker Kunst offenbaren sich dem Dichter Licht und Geist, Geist und Ordnung als zusammengehörige, einander bedingende und tragende Elemente: als Grund des Schönen und als Sinn des Kunstwollens und des Lebens. Dem Freund vertraut der Dichter an: »Reinheit, Klarheit, Helligkeit, Transparenz, Ordnung: – ich spreche diese Worte zuweilen wie Idole vor mich hin« (B 134). Und den *Tangenten*, einer Sammlung von epigrammatischen Aussprüchen, stellt Winkler dieselbe Aussage in geläuterter Form als Motto voran: »Idole: Reinheit – Klarheit – Helligkeit – Ordnung – Stille« (41).

Winklers Formideal, das sich dem Dichter angesichts des Tempels von Segesta erschloß, stand in enger Beziehung zu dem, was er in Frankreich erlebt hatte und was ihm kurze Zeit später in Südfrankreich als »Valéryscher Rausch des Geistes« (B 187) so tiefen Eindruck machen sollte. Ihm selbst mögen die engen Zusammenhänge zwischen seinem Segesta-Erlebnis und dem Geist der französischen Sprache, der für Winkler in der Dichtung Valérys die schönste Verwirklichung erfahren hat, in jenem Augenblick bewußt geworden sein, da das Gedicht *Segesta* in französischer Sprache entstand – in einem Französisch freilich, das nicht nur den deutschen Verfasser, sondern auch den abstrahierenden Geist Winklers auf Schritt und Tritt verrät:

Louange à cette pureté,  
Entourée de pur!  
Temple, intense sûreté  
Dans ce paysage mûr!

»Jamais les grâces du fortuit  
Comblent l'abondance.  
Le midi solennel aux fruits  
Est l'heure des Chances.«

Quelle absence fut éveillée!  
Langue sans paroles,  
De ton arcane ensoleillé  
Rends la parabole!

»Inévitablement chassés  
Du soir à l'Aurore  
Les calmes enfin entassés  
Forment l'air sonore.«

»Ame enflammée, induite au roc  
– O grave balance! –  
A vraiment produit è Enoch  
Le chant du silence« (B 250–251).

In einem an Walter Warnach gerichteten Brief vom 24. Juni 1934 berichtet Winkler über die besonderen Umstände, unter denen das Gedicht zustande gekommen war: »Das Segesta-Gedicht ist nicht meinem Willen entsprungen. Es hat eine merkwürdige Vorgeschichte. Ich hatte eines Abends einen Brief an Romain Rolland geschrieben und ging darauf zu Bett, ohne einschlafen zu können. Ich hatte versucht, in dem Brief meine geistige Welt, so gut ich es vermochte, zu bestimmen und zu umschreiben. Ohne daß ich es anfangs merkte, geriet ich dabei an jenen geistigen Komplex, der für mich durch den Tempel in Segesta verkörpert wird. Geistiges und Wirkliches kann ich in diesem Bezirk ruhig für mich vertauschen. Ich sann also im Dunklen unablässig darüber nach und plötzlich tauchten die *französi-schen* Worte in meinem Bewußtsein auf, erst einzeln, dann ganze Verse, schließlich zwei, drei vollständige Strophen. Ich griff nach einem Blei und kritzelte alles im Dunklen an die Wand. Andern Tags brauchte ich nur noch zu ergänzen. Die Kristallisationspunkte erwiesen sich als selbsttätig; es war ein Leichtes« (B 123–124).

Die oben genannten Idole wurden aber nicht nur für Winklers eigenes dichterisches Schaffen – in ihrer Gültigkeit und ihrer Gefährdung durch Gegenwerte – verbindlich, sondern stellten in vielfach differenzierter Form die eigentliche Grundlage seines kritischen Urteils dar, das dort am fruchtbarsten war, wo Winkler Wesensverwandtes besprach. Dabei fand der Dichter aber auch Gelegenheit, die Grenzen aufzuzeigen, die dem Geiste im Bereich der Kunst und des Lebens gesetzt sind. In seiner Studie über *Die Gestalt Stefan Georges in unserer Zeit* versuchte er zu zeigen, daß nirgends so offenkundig wie bei George der »Geist als Lebensform« erscheine, was sich darin äußere,

daß »bei ihm die öffentliche Person und die private völlig übereinstimmen« (227), was aber auch darin zum Ausdruck komme, daß er ein besonderes Verhältnis zur Sprache besitze, das von »Bewußtsein, Zucht und Verantwortung« (228) getragen sei. Nicht anders ist Winklers Versuch zu verstehen, Platens Lebensweg als das mit »ganzer Herzkraft« unternommene Bemühen zu deuten, den Trieb, der hinter seiner »unglücklichen Veranlagung« stand, in den »Eros des Geistes« (244) zu verwandeln. Das Ergebnis von Platens lebenslangem Bestreben sah Winkler in dessen »Formalismus«, den er aber nicht als »künstliche Spielerei« deutete: »... er besaß für Platen geradezu einen religiösen Aspekt« (254). Die Form habe für Platen »ein selbständiges geistiges Wesen« dargestellt, das »mehr und mehr zum eigentlichen Ausdruck seiner dichterischen Individualität« geworden sei (253). Aus der Überzeugung, dem Ethos, dem »fanatischen Glauben an den absoluten Wert der selbständig gewordenen Form« sei die »notwendig heilsame Kraft« geflossen, die ihn davor bewahrt habe, die Ergebnisse seines dichterischen Versuchens als »nichtige Spielerei« (260) zu betrachten. Winklers Urteil dem Werk Georges und Platens gegenüber lag nahe; die Sicherheit und Konsequenz seiner Auffassung zeigte sich aber an dem ganz von Erleben, Geschehen und Ereignis erfüllten Buch *Die Sieben Säulen der Weisheit* von Thomas Edward Lawrence: »Was letzten Endes eine solche [Dichtung] von einem bloßen Tatsachenbericht unterscheidet, ist niemals Frage des Stoffes, sondern wird durch das auf ihn gewandte gestalterische Vermögen bedingt. Eine bestimmte geistige Sicht, eine besondere Art zu erleben, genügen, um ein Faktum bei seiner Darstellung, ohne es in seiner Wahrhaftigkeit zu verändern, Dichtung werden zu lassen, ja, es wird sich dabei erweisen, daß jene bestimmte Sicht überhaupt erst die höhere Wahrheit eines Faktums erkennen und darstellen kann« (271). Trotz seiner Überzeugung von der für das Kunstwerk konstitutiven Bedeutung der »bestimmten geistigen Sicht« kommt Winklers Kritik an Stefan George von der Seite des Geist-Seins. Er ist nicht blind gegenüber den Gefahren einer »Illusion des Geistes, die, um ihre vermißte Wirklichkeit zu erhalten, sich mit der Wirklichkeit gewaltsam und unrein vermischt« (234). Das Zerrbild, das daraus entsteht, kommt, wie der Dichter am Werk Stefan Georges zeigt, einer Aufhebung der Wirklichkeit gleich: »Die Form, die er bildet, ist demnach leer und tot, sein Ideal, selbst in seiner Verwirklichung, ein Phantasiegebilde, und seine Erscheinung, bei aller Großartigkeit ihrer Konsequenz, eine ungeheuerliche Pose« (235). Es ist also eine Form ohne jene lebendige menschliche Dimension, die dem Tempel von Segesta, trotz seiner Größe und Einsamkeit, Wahrheit und inneren Adel verleiht.

Während es Winkler in seinen Studien über Stefan George und August Graf von Platen darum ging, die Grenzen aufzuzeigen, die der Verwirklichung geistigen Daseins in der Kunst gesetzt sind, wendet er sich in seinem Essay über *Ernst Jünger und das Unheil des Denkens* der Frage Geist und Leben zu. Am Werk Jüngers glaubt er erkennen zu können, daß die geistige Lage seiner Zeit einen Grad an Verschärfung erreicht habe, der eine »Verwirrung der Begriffe« (286) zur Folge hat. »Es geht für den denkenden Menschen, der am Rand der Verzweiflung steht, nicht mehr um die Objektivität der Begriffe, sondern nur noch blindlings um das, was ihm hilft« (286). »Unter solchen Umständen ist das Denken . . . seiner Selbstherrlichkeit verlustig gegangen. An Stelle des Erkennens, bei dem der Denkende sich zur Wirklichkeit von Anfang an in einem Verhältnis der Aktivität befindet, tritt nun das Erfahren als ein Zustand der Passivität. Damit sind auch die Mittel der Beweisführung und des Erhärtens vertauscht. Die Vernunft, als die Begleiterin der Erkenntnis, verliert ihre Glaubwürdigkeit zugunsten der Empfindung und des Gefühls« (287). Das ist ein Weg, den Winkler nicht zu gehen bereit ist. Wo nicht reiner Geist verbunden mit dem Gefühl höchster Verantwortlichkeit, sondern persönlichste Erfahrungen mitgeteilt werden, und wo an die Stelle unvoreingenommenen Denkens eine intelligente Analyse des Triebhaften und das zielgesteuerte Überlegen eines Dichters treten, dem das Leben entronnen ist (295), glaubt Winkler protestieren zu müssen: »Jünger kann nicht widerlegt, sondern nur überwunden werden . . . Es bleibt nur eins: eine glatte Ablehnung mit der schlichten Unbedingtheit eines anderen Lebensgefühls« (288–289). Dort, wo die »rationalistische Sicherung« zum »Verzicht auf die Ganzheit des Daseins« (295) führt, weist Winkler mit aller Entschiedenheit auf die Unverfälschtheit, Reinheit, Strenge und Disziplin im Bereich des Geistes hin, stellt er die schicksalhafte Verbundenheit von Geist und Leben einer im letzten unverbindlichen Intellektualität entgegen.

Winklers Begegnung mit der Antike brachte als Ergebnis eine künstlerische Selbstvergewisserung des Dichters mit sich. Es wäre daher unrichtig, in Winkler einen Erneuerer antiker Formen und antiken Geistes zu sehen. Sein Blick und sein Bemühen stehen nicht in der direkten Nachfolge der deutschen Klassik. In seinem Aufsatz über *Griechische Münzen* kommt der Dichter kurz auf das Verhältnis des Spätgeborenen zur Antike zu sprechen. Er meint, daß es in seiner Zeit nicht mehr, wie in der von Winckelmann eingeleiteten Periode, um die Form noch, wie in der Romantik und bei Nietzsche, um die Gehalte gehe, also weder um eine apollinische noch um eine dionysische Deutung der Antike, sondern daß es auf die »Beobachtung der Methode« (409)

ankomme, die der antike Mensch seinem Leben, Denken und Gestalten zugrunde gelegt habe. In dieser Methode glaubt Winkler »kurzweg« die abendländische erkennen zu können. Er ist davon überzeugt, daß ein »gesundes und unverdorbenes Auge« auch »ohne kunsthistorische Schulung unwillkürlich erkennen« könne, daß »der Ludovisische Thron und der Braunschweiger Löwe, der Bamberger Adam und die Bilder des Piero della Francesca, Greco und Chardin, Velazquez und Altdorfer, Baldung Grien und Cézanne (nur um Namen zu nennen, die scheinbar divergieren) durch einen allen gemeinsamen Zug wesenhaft miteinander verwandt sind. Nur ihr Gegenständliches ist verschieden, das Was; aber nicht die Methode, nicht das Wie: allen ist es geglückt, Idee und Erscheinung zur Übereinstimmung kommen zu lassen« (409). Es wäre müßig, nun mit Winkler darüber zu rechten, ob es so etwas wie einen »antiken Menschen« überhaupt gegeben habe, ob in seiner Formulierung nicht doch Winckelmannsches Denken nachwirke, ob nicht Goethe schon um die Methode, die Winkler an der antiken Kunst erkennen will, gewußt habe, ja, ob nicht jedes gelungene Kunstwerk die Übereinstimmung von Idee und Erscheinung verkörpere. In keinem Falle wollte Winkler das, was er Übereinstimmung von Idee und Erscheinung nennt, auf eine christliche Auffassung von Welt und Mensch zurückgeführt wissen. »Die Absurdität des Christentums begegnet einem hier auf Schritt und Tritt in diesen meist abscheulichen Kirchen und in der blödsinnigen Frömmigkeit der Leute« (B88), schrieb Winkler aus Agrigent. Die Idee, die Winkler demgegenüber aus einem großen Werk abendländischer Kunst hervorleuchten sieht, ist die des selbstsicheren, autonomen und würdigen Menschen: »... indem der Mensch dem göttlichen Bilde seine Züge leiht, gewinnt er durch das Göttliche selbst, das jene Zeit noch fraglos erfüllte, eine ungeahnte Erhöhung: dies zum erstenmal, seit das Abendland sich entsinnt; und daß diese vollendete Kommunizierung bestand, daß sie, zwischen einem unendlich langegezogenen Vorbereitungsprozeß und einem plötzlich einsetzenden Abfall, war als Sinn einer Welt, wenn auch in Wirklichkeit nur einen Moment lang, ist der eigentliche Anlaß, alles, was von ihr Kunde gibt, als Vorbild und Bild der Sehnsucht in uns fortleben zu lassen« (413). Ausdruck und Zeugnis der selbstsicheren Würde des Menschen, der in seiner inneren Erhöhung Gültiges auszusagen und zu vermitteln vermag, ist für den Dichter die geistige Bewältigung des Stoffes im antiken Bauwerk. Nicht in der Spannung Gott – Mensch sieht Winkler das Bild des Tempels, sondern im innermenschlichen Bereich. In seiner inneren Geschlossenheit stellt er eine Repräsentation des autonomen Menschen dar, ist er der lebendige Beweis menschlicher Bewährung

allen Anfechtungen der Welt gegenüber. Wie wenig es Winkler dabei darum ging, dem eigentlichen Geist der Antike nachzuspüren und die Richtigkeit der gewonnenen Einsicht an der historischen Erkenntnis der Zeit nachzuprüfen, zeigt sein Hinweis darauf, daß es den Planern des Tempels von Segesta wohl um eine Wohnstätte der Götter gegangen sei, daß die Stadt und die Gesellschaft aber zerstört worden seien, ehe man den Tempel habe einweihen können. Auf diese Weise sei »der Zweck, den der Tempel hätte erfüllen sollen, . . . mit den Menschen, die ihn erfunden hatten, verwest« (128), und nichts sei geblieben als die herrliche Ordnung des Bauwerkes. Winkler spricht es nicht aus, läßt es den Leser aber ahnen, daß ihm der Tempel gerade deshalb in so makelloser Gestalt erscheinen könne, weil er durch keinen noch so erhabenen Zweck herabgewürdigt worden sei. Er sieht ihn daliegen, »als wäre niemals Geschichte gewesen«, und bewundert die Tatsache, daß er »rein vom Staub der Vergänglichkeit« (129) sei. Nicht nur in Elementen der antiken Baukunst, auch in Besonderheiten der klassischen Sprachen sah Winkler etwas verwirklicht, was dem modernen Menschen als Leitbild dienen müsse. »Supinum, Gerundiv, Gerundium, Akkusativ mit Infinitiv, all diese mannigfaltigen und doch so präzisen Formen der lateinischen Syntax vermisste ich bitter und [ich] kann mich wirklich oft nicht anders als unvollkommen behelfen« (B 56). Und im Hinblick auf seine *Terzinen vom täglichen Leben* schreibt er an Warnach: »Die Sprache in den Terzinen soll . . . durch die latinisierenden Konstruktionen einen ernsten Charakter bekommen, etwas Unverrückbares, das das Formelhafte der einzelnen Terzinen unterstreicht, ja dazu anhalten soll, in jeder zusammengehörigen Wortfolge schon ein Symbol zu sehen« (B 78–79). Winkler ging es also um die Verwirklichung eines Idealbildes, die an innerer Wahrheit und Gültigkeit den gelungenen Werken der Antike nicht nachstehen sollte. Programmatisch forderte er: »Es muß in die neue Zeit wieder etwas Antikisches hineinkommen, etwas Gebautes, etwas Substantielles, ein Gefühl für Dichtigkeit, das unter der Oberfläche noch etwas Unerschütterliches spürt. Stein muß Stein, Form Form bis ins Innerste, und das Wort muß wieder ein Eigenleben führen können wie in der Syntax des Lateins. Nicht mehr die Wortfolge, sondern das Einzelwort wird das Primäre sein. Ein genaues Gleichgewicht zwischen Wort und Gedanke wird herrschen, wie in jedem lateinischen Satz, wodurch wir doch seltsam veranlaßt werden, mit Nachdruck und Langsamkeit zu lesen, wie wir es gewöhnlich im Deutschen nicht mehr tun. Dann aber ist Ton nur noch Ton und nicht mehr ungefähre Träger für ein Gefühl, das im Hörer auch bestenfalls nur eine ungefähre Stimmung erwecken kann« (B 46–47).

Mit dem Wort *antikisch* führt Winkler einen typologischen Begriff ein, den er mit *erzen, unverrückbar, formelhaft, substantiell, dicht, unerschütterlich* umschreibt. Im Grunde führen alle diese Hinweise auf die Oberbegriffe *Bewährung, Klarheit, Ordnung* und *Geist* zurück. Winkler war aber nicht nur der Meinung, daß die angegebenen Züge typisch für die Antike seien, sondern äußerte auch die Ansicht, daß man durch die Nachahmung einzelner Formelemente im Deutschen Effekte erzielen könne, wie sie z. B. im Lateinischen zu finden seien. Diese Überzeugung des Dichters zeigt, daß Winkler dort, wo es um die Wirkung seines Werkes ging, bereit war, alle geschichtlichen Zusammenhänge zu ignorieren. Der Versuch, einzelne Formelemente einer fremden Sprache wie z. B. das *Supinum, Gerundium, Gerundiv, Akkusativ* mit *Infinitiv* auf die eigene zu übertragen und Einzelwirkungen einer anderen in der eigenen nachzuahmen, ist zum Scheitern verurteilt. Daß ihn Winkler dennoch unternimmt, ist aufschlußreich und hilft mit, seinen Standort innerhalb der modernen Dichtung näher zu bestimmen. Deutlicher als eine Sprachanalyse zeigen die hier angeführten Äußerungen des Dichters, daß er, gebannt von der formalen Reinheit antiker Kunstwerke, einem ästhetischen Formalismus folgte, der ihn in den Umkreis von Dichtern wie Stefan George, Rudolf Borchardt und Josef Weinheber stellt.

Winklers sizilianisches Erinnerungsbuch erschließt aber nicht nur den Zugang zu den künstlerischen Idealen des Dichters, sondern läßt auch Schlüsse auf seine Geistesform zu. Winklers dichterisches Wollen ist in ungewöhnlich starkem Maße von einem analytischen Blick begleitet, der in der Vielfalt der Erscheinungen das Gesetz der Form zu erkennen sucht. Die Erkenntnis eines Ordnungsgefüges, das auf die geistigen Anliegen des Dichters Antwort gibt, erfüllte Winkler stets mit dem Gefühl der inneren Befriedigung und des Glücks. Nicht nur *Gedenken an Trinakria*, sondern auch andere Erzählungen handeln, in mehr oder weniger verhüllter Weise, vom Abenteuer des Geistes, der in der unendlichen Fülle von Wirklichem das ihm Gemäße zu erkennen sucht. Dieses geistige Erlebnis stellt Winkler aber nicht in seiner lebensnahen Unmittelbarkeit dar. Er schreibt vielmehr aus der Erinnerung, in der das Gesehene und Erkannte in geläuterter Form erscheinen und in der Sinn und Bedeutung reiner zur Anschauung kommen. Es fiel dem Dichter jedoch nicht leicht, das in der Analyse Gewonnene sinnfällig, bildkräftig und erlebnisnah darzustellen. Seine wiederholten Klagen über sein künstlerisches Unvermögen müssen aus dem Dilemma verstanden werden, in dem sich der Dichter befand, wenn er ein in der Analyse gefundenes Ordnungsgefüge, also Unsinnliches, mit dichterischen Mitteln gestalten sollte. So klagte er, daß ihm





in *Gedenken an Trinakria* der Versuch, »Sinnliches und Abstraktes« (B 117) zu vereinigen, nicht geglückt sei und daß er daher nicht imstande gewesen sei, »den gefühlsmäßigen Gehalt einer Landschaft, die geistigen Linien, die ihre Erscheinung im betrachtenden Geiste aufzeichnet, wiederzugeben durch das abstrakte Mittel des Wortes, derart, daß nicht ihre Erscheinung, sondern die Sensation, die sie erweckt, sich auf den Leser überträgt« (B 178). Ohne Zweifel hatte Winkler darin recht, daß abstrakte Begriffe wie *Ordnung*, *Form*, *Gesetz* und *Geist* seinem künstlerischen Anliegen nicht entgegenkommen konnten. Begriffe dieser Art teilen mit, vermitteln aber nicht. Sie sagen aus, übertragen aber auf den Leser nichts vom Wesen des Dargestellten. Sie sind ein gutes Verständigungsmittel, aber nicht imstande, eine »Sensation«, ein Erlebnis geistig-seelischer Art, das in allen Sinnen weiter-schwingt, festzuhalten und dem Leser zu übermitteln.

Mit dem Hinweis darauf, daß es Winkler nicht ganz gelungen sei, den hohen Anforderungen, die er an seine Kunst stellte, nachzukommen, soll aber seiner sizilianischen Erzählung nichts von ihrer Gültigkeit genommen werden. Winklers eigener Vorwurf verliert an Schärfe, wenn man seine Erzählung als das nimmt, was sie ist: als ein Stück essayhaft-autobiographischer Prosa, in der der Dichter nicht einen Ausschnitt gestalteter Welt vor das Auge des Lesers stellt, sondern ein Zeugnis der eigentümlichen Struktur seines Geistes gibt, der nicht Darstellung schlechthin, sondern Erkenntnis sucht; Erkenntnis aber nicht im Sinne objektiver und allgemein verbindlicher Wahrheiten, sondern als Selbsterkenntnis in der deutenden Auseinandersetzung mit der Welt; so wie sie Winkler angesichts der sizilianischen Tempellandschaft erlebte: »Mit Allgewalt rief dies nach Deutung« (120). Was er Deutung nennt, ist aber das zustimmende Eintauchen in eine in sich geschlossene Welt, die für ihn eine der Religion ähnliche Autorität, die mythische Kraft besaß.

### *Anmerkungen*

- 1 Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf: Eugen Gottlob Winkler: *Dichtungen, Gestalten und Probleme*. Nachlaß. In Verbindung mit Hermann Rinn und Johannes Heitzmann hrsg. von WALTER WARNACH. Pfullingen 1956. Wo der Seitenzahl ein B voransteht, bezieht sie sich auf E. G. Winkler: *Briefe*. 1932–1936. Hrsg. von WALTER WARNACH. Bad Salzbig 1949.
- 2 Im Sommer 1930 fuhr Winkler nach Florenz, im April 1933 hielt er sich kurze Zeit in Florenz und Rom auf.



- 3 In Alcamo steht keine Kathedrale, Winkler meint wohl die Kirche S. Francesco. Die Stadt ist eine arabische Gründung und war lange Zeit nur von Arabern bewohnt; auch der Name ist arabischen Ursprungs.
- 4 Trinakria: eigtl. Dreispitz, nach den drei Vorgebirgen (griech. *akrai*) der Insel: Peloron (Faro), Pachynon (Kap Passero), Lilyäum (Kap Boeo).