

Die Kelche

As der Kelche



As der Kelche

Ein großes, reich gegliedertes Gefäß beherrscht die Mittelachse der Karte. Sein unterer Körper ist rund und bauchig. Von einem Punkt nahe seinem unteren Abschluss laufen feine Linien strahlenförmig über die linke Hälfte, während die rechte Seite durch engere, dunklere Schraffuren verschattet ist. Um den oberen Teil des Gefäßkörpers zieht sich ein breites Schriftband. Darauf steht in dunklen Majuskeln „TRAHOR FATIS“. Die Wörter folgen der Rundung des Gefäßes. An beiden Enden des Bandes sitzen kleine eingerollte Zierformen.

Über dem Schriftband folgen mehrere klar voneinander abgesetzte Bauteile. Unmittelbar darüber liegt ein Kranz aus blatt- oder flammenförmigen Ornamenten. Darauf sitzt ein geflochten

wirkender Ring. Über diesem erhebt sich eine breite, längliche und senkrecht gerippte Wölbung. Sie wird von zwei großen, nach innen eingerollten Voluten flankiert. Den obersten Abschluss bildet eine weit ausladende, nach oben gewölbte Platte, deren Oberfläche durch zahlreiche radiale Striche gegliedert ist. Unter dieser Platte verläuft eine zweite, schmalere ornamentierte Zone.

Der obere Aufbau zeigt keine offene Schale. Eine tatsächliche Öffnung des großen Gefäßes ist nicht sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht einsehbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die gerippte Wölbung und die darüberliegende breite Platte bilden einen geschlossenen oberen Abschluss. Ob dieser gesamte mehrteilige Aufbau technisch als Deckel oder als ornamentale Bekrönung zu bezeichnen ist, lässt sich nicht in jedem Einzelglied entscheiden; eindeutig ist jedoch, dass die Karte keine offene Mündung zeigt. Ebenso wenig ist ein Einfüllen in das große Gefäß oder ein Ausströmen aus ihm dargestellt. Aus seiner Bezeichnung als Kelch darf daher kein Aufnahme-, Füllungs- oder Ausgießvorgang abgeleitet werden.

Hinter beziehungsweise oberhalb der breiten Abschlussplatte erscheinen drei nackte, geflügelte Kindergestalten. Ihre roten Flügel heben sich deutlich gegen den blauen Hintergrund ab. Die linke Gestalt ist nach links gewandt. Sie hält ein kleines, geneigtes Gefäß, aus dessen nach unten gerichteter Öffnung mehrere dünne, fast senkrechte Ströme herabfallen. Diese Ströme verlaufen links am großen Gefäß vorbei. Sie treten nicht aus dem Hauptgefäß hervor und werden auch nicht in dieses hineingegossen.

Die mittlere geflügelte Gestalt spielt ein Zupfinstrument. Sein rundlicher Resonanzkörper liegt vor ihrem Unterleib; ein schmaler Hals führt schräg nach rechts. Eine Hand hält beziehungsweise führt das Instrument am Hals, während die andere über dem Resonanzkörper liegt und die Saiten zupft. Der Kopf der Gestalt ist gesenkt und dem Instrument zugewandt. Rechts davon kniet oder hockt die dritte geflügelte Gestalt. Sie hält eine Flöte mit beiden Händen schräg vor den Körper. Das Instrument reicht bis an ihren Mund. Auch ihr Kopf ist der eigenen Tätigkeit zugewandt. Die drei Gestalten führen somit verschiedene, klar unterscheidbare Handlungen aus: Links wird aus einem kleinen Gefäß ausgegossen, in der Mitte wird ein Saiteninstrument gezupft, rechts wird eine Flöte geblasen.

Der große Gefäßkörper verengt sich nach unten zu einem kurzen, gerippten Ansatz. Von diesem gehen zwei rote, nach außen und oben gebogene Zierbänder aus. Darunter liegen paarweise angeordnete, große Voluten. Vor diesem Unterbau hängt ein dunkler, unten spitz zulaufender Schild. Sein Rand ist schwarz eingefasst. Die Innenfläche ist stark abgerieben oder fleckig. Helle und goldfarbene Stellen sind zwar sichtbar, doch ergeben sie in der vorliegenden Erhaltung kein zuverlässig bestimmbares Wappenbild. Weder eine bestimmte menschliche Gestalt noch ein bestimmtes Tier oder ein zweifelsfrei identifizierbares heraldisches Zeichen kann daraus abgelesen werden. Der Schild verdeckt einen beträchtlichen Teil des tragenden Aufbaus unter dem Gefäß.

Hinter seiner unteren Spitze erscheint ein flacher, ornamentierter Sockel. Zwei helle, rundliche Stützkörper stehen zu seinen Seiten. Der Schild reicht nahezu bis an den unteren Bildrand. Eine horizontale Linie scheidet den hellen Mittelgrund von einer dunkleren Bodenzone. Zu beiden Seiten des Hauptmotivs sind kleine blaue Erhebungen zu sehen. In Bodennähe erscheinen mehrere kleine herz- oder blattförmige Pflanzenformen an dünnen Stielen. Rechts neben dem Gefäß steht die Zahl Eins. Ein dunkler Innenrahmen und ein breiterer, diagonal gegliederter Außenrahmen umfassen das Bild.

Die formale Ordnung ist streng vertikal. Sockel, Schild, Gefäßkörper, Schriftband, gerippter Abschluss und obere Platte stehen übereinander. Diese Mittelachse wird wiederholt von horizontalen Zonen durchschnitten: von der Landschaftslinie, dem Schriftband, den

geflochtenen Ringen und dem breiten oberen Abschluss. Seitlich öffnen die Voluten den Gegenstand in den Raum, während ihre eingerollten Enden die Bewegung wieder zur Mitte zurückführen. Die Form wächst nach außen und zieht sich zugleich in sich selbst zurück.

Über dieser ruhenden und geschlossenen Architektur entfaltet sich eine zweite Ordnung. Die drei geflügelten Kinder bilden ein lebendiges Gegenstück zur Stabilität des Hauptgefäßes. Ihre Flügel, Arme und Instrumente erzeugen schräge Richtungen. Die linke Figur wendet sich nach außen und lässt die sichtbaren Ströme abwärts fallen. Die mittlere konzentriert sich auf die Saiten ihres Instruments. Die rechte führt den Atem durch die Flöte. Das Gefäß bleibt unbewegt; über ihm entstehen Fließen, Zupfen und Blasen. Diese Handlungen verändern das Gefäß nicht sichtbar. Sie vollziehen sich an seinem oberen Rand und in dem Raum darüber.

Damit ist die zentrale Bildspannung bestimmt. Unten steht eine schwere, geschlossene Form; oben entsteht eine dreifache, zeitlich verlaufende Tätigkeit. Das Gefäß ist dauerhaft, Musik und Strömung sind vorübergehend. Der Gefäßkörper kann mit dem Auge als Ganzes erfasst werden, während der Ton, den die Instrumente anzeigen, nur in einer Abfolge gedacht werden kann. Das Bild bringt somit Ruhe und Bewegung, Dauer und Augenblick, materielle Gestalt und flüchtiges Geschehen in unmittelbare Nachbarschaft.

Die Musik ist dabei kein nachträglich eingeführtes Sinnbild, sondern ein konkreter Teil der Ikonographie. Das mittlere Kind spielt ein Zupfinstrument, das rechte eine Flöte. Zwei verschiedene Arten der Tonerzeugung begegnen einander. Beim Zupfinstrument entsteht der Ton aus der Berührung gespannter Saiten. Bei der Flöte entsteht er aus geführtem Atem. Das eine Instrument verlangt Spannung und Berührung, das andere Luft und Öffnung. Beide bringen nur dann einen gegliederten Klang hervor, wenn körperliche Kraft durch Maß begrenzt wird. Eine Saite ohne bestimmte Spannung gibt keinen geordneten Ton; ein ungeführter Atem bildet keine Melodie.

Neben diesen beiden musikalischen Tätigkeiten steht links das Ausgießen. Die dünnen Ströme besitzen wie die Musik eine Richtung und einen Verlauf. Sie sinken, während die Töne der beiden Instrumente im Bild nicht sichtbar gemacht werden. Dennoch verbindet die drei Vorgänge eine gemeinsame formale Eigenschaft: Etwas wird aus einer begrenzten Form freigesetzt. Das kleine Gefäß gibt seine Ströme ab, das Zupfinstrument antwortet auf die Berührung der Saiten, die Flöte auf den Atem. Das große Gefäß bleibt dagegen geschlossen. Es ist nicht die Quelle eines sichtbaren Ausflusses und nicht das Ziel eines Einfüllens.

Der Anfang der Kelchreihe erscheint somit nicht als geöffneter Behälter, der auf einen Inhalt wartet. Er erscheint als bereits vollendete äußere Form, über der Freisetzung und Klang stattfinden. Diese Beobachtung verändert die Bedeutung des As grundlegend. Sein Anfang ist weder Leere noch bloße Empfangsbereitschaft. Er ist das Hervortreten einer Ordnung, die Bewegung und Zeit tragen kann, ohne selbst ihre Festigkeit zu verlieren.

Die Zahl Eins bezeichnet innerhalb der Reihe den ersten gesetzten Unterschied. Vor ihr liegt keine gezählte Vielheit. Mit ihr wird etwas als dieses Eine bestimmt. Im Bild ist diese Einheit keineswegs schmucklos. Das einzige große Gefäß besteht aus zahlreichen Ringen, Rippen, Bändern, Voluten und Abschlussformen. Die Eins ist äußerlich ein Gegenstand, innerlich aber bereits eine gegliederte Vielheit. Sie ist nicht das Einfache im Sinne des Unentwickelten, sondern das Zusammengehaltene.

In der pythagoreischen und neuplatonischen Zahlenauffassung ist die Monas Ursprung der Vielheit, ohne selbst bloß ein Glied unter vielen zu sein. Sie ist das Prinzip, durch das Mannigfaltiges in Beziehung treten kann. Das Kartenbild bietet dafür eine anschauliche Form:

Ein Gefäß steht im Mittelpunkt, drei Gestalten vollziehen darüber verschiedene Tätigkeiten, und doch zerfällt die Komposition nicht. Die Einzahl des Gefäßes bildet die gemeinsame Grundlage für die Dreiheit der oberen Szene.

Die drei Tätigkeiten sind nicht identisch. Strömung, Saitenspiel und Flötenspiel bewahren ihre Verschiedenheit. Gerade darin liegt die Voraussetzung musikalischer Harmonie. Harmonie bedeutet nicht, dass alle Stimmen dasselbe tun. Sie entsteht aus dem gemessenen Verhältnis unterschiedlicher Kräfte. Das mittlere und das rechte Kind erzeugen nicht denselben Ton auf dieselbe Weise. Ihre Instrumente beruhen auf verschiedenen materiellen Bedingungen. Dennoch gehören beide Handlungen derselben musikalischen Ordnung an.

Die antike und spätantike Philosophie verstand Musik nicht nur als angenehmen Klang, sondern als Erkenntnis von Maß, Zahl und Proportion. Im pythagoreischen Denken offenbart das Verhältnis der Töne eine Ordnung, die nicht willkürlich erzeugt wird. Die Saite klingt nach ihrem Maß; der Atem wird durch Länge und Öffnungen der Flöte gegliedert. Musik macht eine unsichtbare Ordnung hörbar. Das As der Kelche kann deshalb, auf einer späteren philosophischen Deutungsebene, als Bild eines Ursprungs verstanden werden, an dem Zahl, Körper und zeitlicher Verlauf erstmals zusammenstimmen.

Diese Lesart bleibt an den sichtbaren Elementen gebunden. Das Zupfinstrument liefert die gespannte Saite, die Flöte den geformten Atem, das Gefäß die fest umgrenzte Gestalt. Daraus ergibt sich keine Behauptung über eine bestimmte tatsächlich gespielte Melodie. Notenzeichen sind nicht vorhanden. Auch ein Zusammenklang kann nicht gehört werden. Sichtbar ist nur die Voraussetzung eines solchen Zusammenklangs: zwei gleichzeitig dargestellte musikalische Handlungen in einer gemeinsamen Bildzone.

Die Inschrift „TRAHOR FATIS“ fügt eine weitere Ebene hinzu. Grammatisch lässt sie sich als „Ich werde von den Schicksalen gezogen“ oder „Ich werde durch die Schicksale fortgerissen“ wiedergeben. Das lateinische *fata* bezeichnet das Verhängte, Gesprochene oder vom Schicksal Bestimmte. Der Satz formuliert keine freie Verfügung über den eigenen Weg. Sein Subjekt wird gezogen. Die Richtung wird ihm nicht allein von innen gegeben.

Diese Inschrift steht auf dem ruhenden Gefäß und nicht bei den bewegten Gestalten. Dadurch entsteht eine bedeutsame Spannung: Die schwerste und geschlossenste Form des Bildes erklärt, dass sie bewegt werde. Die Bewegung ist äußerlich nicht als Ortsveränderung dargestellt; das Gefäß bleibt zentral und auf seinem Sockel. Das „Gezogenwerden“ ist daher nicht als sichtbare Fortbewegung zu beschreiben. Zwischen Wort und Bild öffnet sich ein Abstand. Die Inschrift spricht von schicksalhafter Bewegung, während die Komposition materielle Festigkeit zeigt.

Musik vermittelt zwischen diesen Gegensätzen. Sie ist streng geordnet und dennoch nur im Vergehen wirklich. Ein Ton muss enden, damit eine Folge entstehen kann. Rhythmus verbindet Wiederkehr mit Zeit; Harmonie verbindet Grenze mit Entfaltung. Das Schicksal kann in diesem Zusammenhang nicht nur als äußerer Zwang verstanden werden. Es erscheint auch als Maß, innerhalb dessen Bewegung Gestalt gewinnt. Wie eine Saite an zwei Punkten begrenzt sein muss, damit sie erklingen kann, benötigt auch eine Entwicklung Bedingungen, die sie nicht selbst gewählt hat.

Die spätere esoterische Tradition ordnet die Kelche der Wassersphäre zu und verbindet sie mit Seele, Empfindung, Erinnerung und Empfänglichkeit. Diese Systematisierung ist nicht ohne Weiteres als ursprüngliche historische Bedeutung des Sola Busca anzusehen. Auf dem konkreten Kartenbild ist eine strömende Substanz nur links am Rand sichtbar. Sie fließt aus dem kleinen

Gefäß der linken Gestalt und am großen Gefäß vorbei. Das Hauptgefäß selbst zeigt weder Wasser noch einen anderen Inhalt.

Die Wasserzuordnung kann deshalb nur vorsichtig auf die sichtbare Beziehung zwischen Strömen und Form bezogen werden. Das Bewegliche befindet sich neben dem Geschlossenen. Das Wasserartige erscheint als Abgabe, nicht als Aufnahme. Die Karte zeigt keine Füllung des Seelengefäßes. Sie zeigt vielmehr, dass eine fließende Kraft außerhalb der zentralen Form verloren gehen, weitergegeben oder freigesetzt werden kann. Welche dieser Möglichkeiten gemeint ist, entscheidet das Bild nicht.

Die Musik führt über die bloße Wasseranalogie hinaus. Die Kelchsphäre beginnt hier mit einer Lehre des Hörens und Abstimmens. Empfänglichkeit ist nicht nur ein Aufnehmen von Stoffen oder Gefühlen. Sie ist auch die Fähigkeit, Unterschiede wahrzunehmen, auf Schwingungen zu antworten und das eigene Innere in ein Verhältnis zu einem größeren Rhythmus zu bringen. Diese Deutung beruht nicht auf einer sichtbaren Öffnung des Hauptgefäßes, sondern auf den tatsächlich dargestellten Instrumenten und ihrer Stellung über der geschlossenen Form.

Innerhalb der Kelchreihe besitzt das As keine vorausgehende Zahlenkarte. Es setzt den Ausgangspunkt. Die folgenden Karten vervielfachen die Gefäße, verbinden sie mit Figuren, Pflanzen, Körpern, Lasten und räumlichen Anordnungen. Was hier als eine monumentale Form erscheint, wird später in Beziehungen und Konflikte auseinandergelegt. Die Zwei führt eine zweite Gefäßform und damit Gegenüberstellung ein; die höheren Zahlen steigern die Menge und verdichten die Verflechtungen. In der Zehn wird die Vielheit der Gefäße nahezu zum ganzen Bildraum.

Das As enthält diese Entwicklung keimhaft. Seine zahlreichen inneren Glieder zeigen, dass die Einheit schon differenziert ist. Die drei Gestalten über ihm kündigen an, dass aus der einen Grundform mehrere Tätigkeiten und Ausdrucksweisen hervorgehen können. Entscheidend ist dabei, dass die spätere Vielheit nicht aus einem leeren Nichts entsteht. Sie entfaltet eine Ordnung, die im As bereits als Maß, Symmetrie, Rhythmus und gestufter Aufbau vorhanden ist.

Die Hofkarten verändern anschließend den Modus der Reihe. Dort wird die Kelchsphäre durch benannte oder rangmäßig bestimmte menschliche Gestalten verkörpert. Insbesondere die Namen Natanabo, Polisena und Lucio Cecilio führen in historische und pseudohistorische Überlieferungsräume. Im weiteren Gefüge des Sola Busca begegnen zudem Gestalten aus dem Alexanderkreis. Der König der Schwerter trägt den Namen Alecxandro M.; Amone und Olinpia verweisen auf die mythische Herkunft Alexanders, während Natanabo an Nektanebos erinnert, den ägyptischen König und Magier der Alexanderromane.

Die Alexanderzeugungslegende erzählt, Nektanebos habe Olympias durch astrologisches Wissen und magische Täuschung dazu gebracht, ihn als Verkörperung des Gottes Ammon zu empfangen. Alexander erhält dadurch in der Legende einen zugleich göttlichen, ägyptischen und astrologisch bestimmten Ursprung. Peter Mark Adams betont, dass das Sola Busca nicht einfach die historisch belegten Taten Alexanders illustriert, sondern Namen und Motive aus den Alexanderromanen, aus Plutarch und weiteren antiken sowie spätantiken Quellen in ein vielschichtiges Bildsystem überführt.

Das As der Kelche stellt diese Zeugung nicht dar. Keine der geflügelten Kindergestalten kann als Nektanebos, Olympias, Ammon oder Alexander identifiziert werden. Eine sexuelle Vereinigung, Schwangerschaft oder Geburt ist nicht sichtbar. Der Alexanderbezug darf deshalb nicht zur Bestimmung der Ikonographie verwendet werden. Erst innerhalb der Gesamtfolge lässt sich eine vorsichtige strukturelle Beziehung erkennen: Das As behandelt den Anfang als Verhältnis von

Schicksal, Maß, Klang und geschlossener Form; die Alexanderlegende erzählt später von einem außergewöhnlichen Anfang, dessen Zeitpunkt und Gestalt durch astrologische Berechnung bestimmt werden.

Die Verbindung liegt somit nicht in einer behaupteten Gleichheit der Figuren, sondern in der gemeinsamen Frage nach dem Ursprung. Was bringt eine neue Gestalt hervor? Ist der Anfang freie Selbstsetzung, schicksalhafte Bestimmung oder das Zusammenwirken mehrerer Kräfte? Das As antwortet nicht erzählerisch. Es stellt ein festes Zentrum unter eine Dreiheit von Handlungen und schreibt auf dieses Zentrum: „Ich werde von den Schicksalen gezogen.“ Die Alexanderlegende entfaltet dieselbe Grundfrage später als dramatische Erzählung von Zeugung, Sternenwissen und Herrschaft.

Auch der Bezug zum Haus Este muss historisch begrenzt bleiben. Das Sola Busca wird mit dem ferraresischen Kulturraum verbunden, in dem die Este als Herrscherfamilie Humanismus, Kunst, Astrologie, gelehrte Sammlungen und die Herstellung kostbarer Kartenspiele förderten. Die Entstehung der Kupferstiche wird gewöhnlich um 1491 angesetzt; die erhaltene vollständige Folge wurde später farbig ausgestaltet und befindet sich heute in der Pinacoteca di Brera. Die genaue Urheberschaft, der Auftraggeber und die ursprüngliche Funktion sind jedoch nicht in allen Punkten gesichert.

Der dunkle Schild auf dem As kann aufgrund seines abgeriebenen Zustands nicht zuverlässig als Este-Wappen bestimmt werden. Auch die Inschrift „TRAHOR FATIS“ ist nicht allein aufgrund des ferraresischen Entstehungsraumes als persönliches Motto eines bestimmten Mitglieds der Dynastie zu behandeln. Der Zusammenhang mit dem Haus Este liegt daher zunächst im kulturellen Umfeld: in einer höfischen Welt, in der Musik, lateinische Motti, astrologisches Denken, antike Stoffe und kunstvoll verschlüsselte Bildprogramme nebeneinander bestehen konnten.

Gerade die Musik besitzt in diesem Zusammenhang Gewicht. An einem Renaissancehof war sie nicht bloß Unterhaltung. Sie gehörte zur mathematischen Bildung, zur höfischen Repräsentation, zur Liturgie und zur philosophischen Vorstellung einer geordneten Welt. Das sichtbare Paar aus Zupfinstrument und Flöte kann deshalb historisch zunächst als Darstellung zweier musikalischer Tätigkeiten verstanden werden. Erst die spätere hermetische Auslegung macht daraus ein Bild kosmischer Harmonie.

Neuplatonisch gelesen steht die Musik zwischen dem Einen und dem Vielen. Der einzelne Ton wird erst durch Beziehungen zu anderen Tönen Teil einer Ordnung. Zugleich kann eine Vielheit von Tönen nur dann als Musik erscheinen, wenn sie von Maß und Verhältnis getragen wird. Das große Gefäß verkörpert in dieser Lesart die bewahrende Einheit, die drei Gestalten die beginnende Differenzierung. Die Monas bleibt in der Mitte; über ihr entfaltet sich eine Dreiheit von Strömung, Saitenspannung und Atem.

Der Atem der Flöte besitzt dabei eine besondere philosophische Nähe zum Begriff des *pneuma*, ohne dass die Karte deshalb eine bestimmte Pneumalehre illustrieren müsste. Sichtbar ist ein Kind, das in eine Flöte bläst. Hermetisch gedeutet kann dieser Atem zur bewegenden Kraft werden, die ein lebloses Rohr in einen Klangkörper verwandelt. Das Instrument erzeugt seinen Ton nicht aus sich allein. Es benötigt Atem, Maß und die Hand, welche die Öffnungen ordnet. Geistige Belebung erscheint damit nicht als ungeformte Inspiration, sondern als Kraft, die nur durch Begrenzung hörbar wird.

Das Zupfinstrument führt denselben Gedanken auf andere Weise aus. Seine Saiten müssen gespannt sein. Zu geringe Spannung lässt den Ton kraftlos werden, zu große Spannung kann die

Saite zerreißen. Zwischen Erschlaffung und Übermaß liegt das richtige Verhältnis. Für den Einweihungsweg bezeichnet dies keine moralische Mittelmäßigkeit, sondern die genaue Konzentration einer Kraft. Der Ton entsteht an der Grenze.

Hier berührt die Karte die Saturndeutung. Saturn ist auf dem As weder als Planet noch als Gottheit sichtbar. Eine unmittelbare historische Saturnzuordnung dieser einzelnen Karte ist nicht belegt. Peter Mark Adams' Deutung des Sola Busca als *Game of Saturn* bildet eine moderne hermetische Gesamtinterpretation des Decks. Sie erschließt Saturn als übergeordnetes Prinzip von Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Sie darf nicht rückwirkend zur Erfindung von Bilddetails benutzt werden.

Vom überprüften Bild aus lässt sich jedoch eine formale Saturnnähe begründen. Das große Gefäß ist schwer, geschlossen, gestuft und gebunden. Der Schild verdeckt seinen unteren Zusammenhang. Das Schriftband spricht vom Gezogensein durch die Schicksale. Die Musikinstrumente beruhen auf Begrenzung: Die Saite durch Spannung, die Flöte durch Führung des Atems. Musik selbst entfaltet sich ausschließlich in der Zeit. Ohne Dauer, Folge, Unterbrechung und Ende gibt es keinen Rhythmus.

Saturn verbindet deshalb auf dieser späteren Deutungsebene das Gefäß mit den Musikern. Im Gefäß erscheint er als Grenze und Konzentration, in der Musik als Zeit und Maß, in der Inschrift als Schicksalsbindung. Diese drei Aspekte sind nicht voneinander zu lösen. Eine Grenze ohne Zeit wäre tote Erstarrung; Zeit ohne Grenze wäre ungegliederter Ablauf; Schicksal ohne innere Form wäre bloßes Getriebensein. Erst ihre Verbindung macht Entwicklung möglich.

Damit verschränken sich Anfang und Grenze. Das As ist der Beginn, Saturn aber die Macht, die jeden Beginn bestimmt, indem sie ihm eine Form gibt. Der Anfang ist nicht das Gegenteil der Grenze. Er wird durch sie überhaupt erst wirklich. Ein Ton beginnt, weil er sich vom Schweigen abhebt; eine Melodie beginnt, weil ein erster Ton gesetzt und begrenzt wird; eine Gestalt beginnt, weil sie aus dem Unbestimmten herausgehoben wird. Saturn ist in dieser hermetischen Lesart nicht nur das Ende eines Zyklus, sondern die Bedingung, unter der ein neuer Zyklus entstehen kann.

Auch alchemistisch kann das Gefäß nur unter strengen Vorbehalten gelesen werden. Es ist kein sicher identifizierter alchemistischer Apparat. Ein Inhalt, eine Öffnung, ein Feuer und eine sichtbare Stoffumwandlung fehlen. Die Karte zeigt daher keine bestimmte alchemistische Operation. Sie zeigt jedoch deren formale Voraussetzung: einen begrenzten, stabilen und geschlossenen Körper. Die Transformation selbst bleibt verborgen. Sichtbar sind nur die Kräfte, die sich in seiner Umgebung äußern.

Die Musik erweitert diese alchemistische Analogie. Transformation ist nicht allein Mischung von Stoffen; sie ist auch Abstimmung von Verhältnissen. Das Werk verlangt einen Rhythmus von Tätigkeit und Ruhe, Spannung und Lösung, Öffnung und Verschluss. Im As stehen die Instrumente über dem geschlossenen Gefäß, als erklänge um die unbeobachtbare innere Möglichkeit bereits ein Maß, dem eine spätere Wandlung folgen könnte. Diese Aussage bleibt Deutung; das Bild selbst zeigt weder einen hörbaren Ton noch eine innere Reaktion des Gefäßes.

Psychologisch verkörpert die Karte die Entstehung eines inneren Resonanzraumes. Resonanz setzt nicht notwendig eine sichtbare Öffnung voraus. Ein geschlossener Körper kann durch Schwingung angesprochen werden, ohne seinen Inhalt preiszugeben. Das Bild erlaubt daher eine Vorstellung von Empfänglichkeit, die nicht mit schutzloser Offenheit verwechselt werden darf. Die Seele empfängt nicht nur, indem sie sich öffnet; sie antwortet auch, indem sie auf das ihr Gemäße mitschwingt und dem Unangemessenen eine Grenze setzt.

Das Verhältnis von Innen und Außen bleibt dabei ungelöst und gerade deshalb fruchtbar. Außen gibt es Handlung, Strömung und Musik. Innen gibt es keine sichtbare Aussage. Das Bild enthüllt nicht, was das Gefäß enthält oder ob es überhaupt gefüllt ist. Seine Mitte ist nicht leer dargestellt, sondern entzogen. Der Einweihungsschüler begegnet damit einer Grenze, die nicht durch spekulative Ergänzung überschritten werden darf.

Der dunkle, beschädigt erscheinende Schild wiederholt diese Lektion. Seine Oberfläche trägt Spuren, aber keine sicher rekonstruierbare Botschaft. Das Gefäß verbirgt sein Inneres; der Schild entzieht sein Zeichen. Die richtige Haltung gegenüber beiden besteht weder in Gleichgültigkeit noch in phantasievoller Übermalung. Sie besteht in genauer Aufmerksamkeit. Erkenntnis beginnt mit der Fähigkeit, Sichtbares, historisch Erschließbares und bloß Mögliches voneinander zu unterscheiden.

Das As der Kelche erweist sich so als Mikrokosmos der gesamten Kleinen Arkana. Die einzelne Karte enthält Gegenstand, Zahl, Schrift, Handlung, Musik, Bewegung, Ruhe und eine nicht aufgelöste Verdeckung. In ihr treffen materielle Form, zeitlicher Ablauf und schicksalhafte Aussage zusammen. Was die spätere Reihe in vielen Bildern entfaltet, ist hier bereits als Grundspannung vorhanden: Wie kann eine Kraft Gestalt gewinnen, ohne ihre Beweglichkeit zu verlieren? Wie kann eine Einheit Vielheit hervorbringen, ohne in ihr zu zerfallen?

Die Karte ist innerhalb des Systems notwendig, weil sie den Ursprung nicht romantisiert. Der Anfang erscheint weder unschuldig noch grenzenlos. Er steht bereits unter Maß und Zeit. Über ihm erklingen Saite und Atem; neben ihm fließt eine sichtbare Substanz fort; auf ihm steht das Bekenntnis, vom Schicksal gezogen zu werden. Dennoch bleibt die Mitte an ihrem Ort. Sie wird nicht fortgerissen, sondern trägt die Bewegung als eingeschriebene Möglichkeit.

Darin liegt die eigenständige Erkenntnis des As der Kelche: Der wahre Anfang ist kein ungeformtes Versprechen, sondern der Augenblick, in dem eine Kraft ihr Maß findet und dadurch hörbar wird. Die geschlossene Form ist nicht das Schweigen vor der Schöpfung, sondern ihr erster Resonanzkörper. Aus Begrenzung entsteht Ton, aus Spannung Harmonie, aus Zeit Gestalt. Das Schicksal zieht; doch erst die innere Ordnung entscheidet, ob dieses Gezogensein bloße Zerstreuung bleibt oder zum Beginn eines Werkes wird.

2 der Kelche



2 der Kelche

Vor einem überwiegend hellen, stellenweise blau gefärbten Grund erhebt sich innerhalb eines dunklen rechteckigen Innenrahmens eine senkrecht aufgebaute Gruppe aus zwei reich ornamentierten Gefäßen. Der äußere Kartenrand ist hell und von unregelmäßigen ockerfarbenen Zügen durchsetzt. Am unteren Bildrand verläuft ein schmaler braun-ockerfarbener Bodenstreifen. Rechts neben dem unteren Gefäß steht die Ziffer 2. Links unten befindet sich eine kleine rote, unregelmäßige Stelle; ihre gegenständliche Bedeutung ist nicht sicher bestimmbar.

Das untere Gefäß nimmt mehr als die Hälfte der Bildhöhe ein. Sein unterster Körper ist breit, rundlich und durch waagerechte Bänder, blattähnliche Felder, kleine spiralige Ornamente und Schraffuren gegliedert. Drei kräftige, nach außen und unten gekrümmte Stützen oder Füße sind an seiner Vorderseite und seinen Seiten sichtbar. Sie enden in eingerollten Formen. Zwischen ihnen erscheinen weitere kleine, helle, rundliche Formen auf dem Boden; ob sie selbständige Gegenstände, Teile der Standkonstruktion oder dekorative Abschlüsse sind, lässt sich nicht sicher

entscheiden. An den Seiten des unteren Gefäßkörpers sitzen zusätzliche gebogene Ansätze, deren Enden ebenfalls eingerollt sind.

Über dem bauchigen Unterteil folgen mehrere ringförmige, übereinandergesetzte Übergänge. Darauf erhebt sich ein zweiter, sehr breiter, muschelförmig gerippter Körper. Seine Außenfläche wird durch längliche, nach unten zusammenlaufende Felder gegliedert. Oberhalb dieser Wölbung liegt ein waagerechtes Band mit kurzen senkrechten Strichen. Dahinter steigen symmetrisch zwei hohe, eingerollte Seitenteile auf. Über der breiten Wölbung verengt sich der Aufbau zu einem kurzen, ornamentierten Hals beziehungsweise Sockel. Sein oberer Abschluss wird vom darüberstehenden Gefäß verdeckt.

Am unteren Gefäß ist keine tatsächliche Öffnung sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Der obere Bereich kann wegen der Überlagerung durch das zweite Gefäß weder als offene Schale noch als einsehbarer Rand bestimmt werden. Ebenso ist kein Deckel eindeutig abgrenzbar. Sichtbar ist lediglich ein gestufter, geschlossener Aufbau, auf dem das obere Gefäß steht. Ein Einfüllen in dieses große Gefäß ist nicht dargestellt; auch ein Ausgießen oder Austreten von Flüssigkeit ist nirgends zu sehen.

Das obere Gefäß ist deutlich kleiner, aber breit ausladend. Es besitzt einen flachen, gerippten Körper, einen kräftigen umlaufenden Rand und seitlich zwei eingerollte Henkel, an denen kleine blatt- oder blütenähnliche Formen hängen. Anders als beim unteren Gefäß ist hier eine wirkliche Öffnung sichtbar. Der dunkle Innenraum erscheint hinter und seitlich einer kleinen menschlichen Gestalt. Eine Flüssigkeit oder ein anderer stofflicher Inhalt ist jedoch nicht erkennbar. Die Gestalt befindet sich innerhalb des Gefäßbereichs; ihr Oberkörper liegt vor dem hinteren Rand, während der untere Körper durch die vordere Wand verdeckt wird. Ob sie auf dem Boden des Gefäßes sitzt oder durch eine nicht sichtbare Stütze gehalten wird, ist nicht feststellbar.

Die kleine Gestalt besitzt ein kindlich wirkendes, frontal dargestelltes Gesicht, kurzes helles Haar und zwei seitlich ausgebreitete rote Flügel. Der unbekleidete Oberkörper ist sichtbar. Vor dem Körper hält sie ein längliches Saiteninstrument mit spitz zulaufendem Korpus. Eine dünne, schräg darüber geführte Linie wird von einer Hand gehalten und berührt den Bereich der Saiten; aufgrund dieser Anordnung kann das Instrument vorsichtig als gestrichenes Saiteninstrument bestimmt werden. Eine bestimmte historische Instrumentengattung ist aus dem Bild allein nicht zweifelsfrei abzuleiten. Die Hände sind tätig, doch weder die Richtung des Blickes noch ein bestimmter Gesichtsausdruck lassen sich mit genügender Sicherheit als Teil einer erzählten Handlung bestimmen.

Die gesamte Komposition ist streng vertikal geordnet. Das schwere, geschlossene untere Gefäß steht auf dem Boden; das kleinere, offene Gefäß ruht über ihm; die geflügelte Gestalt erhebt sich aus dessen sichtbarem Innenraum. Beide Gefäße stehen nicht nebeneinander, sondern sind hierarchisch übereinandergesetzt. Die Zweizahl erscheint daher nicht als Gleichordnung zweier identischer Formen. Sie wird als Verhältnis von unten und oben, groß und klein, geschlossen und offen, tragend und getragen sichtbar. Die Karte zeigt keine Übergabe zwischen zwei Personen, keinen Austausch zweier Kelche und keine gegenseitige Annäherung. Ihre Zweiheit ist eine geschichtete Zweiheit.

Erst von diesem Befund aus beginnt die Deutung. Der untere Gefäßkörper trägt, ohne selbst Einblick zu gewähren. Das obere Gefäß öffnet einen Innenraum, ohne einen sichtbaren Stoff darzubieten. Zwischen beiden findet kein erkennbarer Transport statt. Deshalb kann die Karte nicht als Darstellung eines Füllungs- oder Ausgießvorgangs gelesen werden. Was sie zeigt, ist vielmehr eine formale Bedingung: Ein verschlossener, schwerer und vielfach gegliederter

Unterbau ermöglicht die erhöhte Stellung eines kleineren offenen Raumes. Öffnung erscheint nicht voraussetzungslos. Sie bedarf einer tragenden Form, die selbst verschlossen bleibt.

Darin liegt die erste Wahrheit der Zwei. Die Eins bezeichnet innerhalb einer späteren esoterischen Zahlenlehre die ungeteilte Möglichkeit. Mit der Zwei entsteht Beziehung, aber Beziehung bedeutet hier nicht bloß Begegnung zweier gleichartiger Wesen. Sie kann ebenso aus Differenz hervorgehen. Das eine trägt, das andere öffnet sich. Das eine bleibt dem Blick entzogen, im anderen wird ein Innenraum sichtbar. Die Zwei ist damit keine Verdopplung der Eins, sondern deren erste innere Gliederung. Aus bloßem Vorhandensein wird Verhältnis.

Die großen Größenunterschiede verhindern, dass dieses Verhältnis vorschnell als vollkommene Ausgewogenheit bezeichnet wird. Das untere Gefäß beansprucht den größten Teil des Bildes; das obere ist von ihm abhängig. Dennoch liegt die einzige sichtbare menschliche Tätigkeit nicht im massiven Unterbau, sondern in der kleineren oberen Form. Materielle Größe und bildliche Wirksamkeit fallen auseinander. Das Größte trägt; das Kleinere handelt. So entsteht eine Ordnung, in der Kraft nicht notwendig dort erscheint, wo das meiste Volumen vorhanden ist.

Die Bezeichnung der Kartenfarbe als Kelche darf dabei nicht rückwirkend Wasser in das Bild eintragen. Es ist keine Flüssigkeit sichtbar. Die verbreitete Zuordnung der Kelche zum Wasser, zur Seele, zur Empfänglichkeit und zum inneren Erleben gehört einer späteren esoterischen Systematisierung an, nicht zu einem für das Jahr 1490 sicher nachgewiesenen Bedeutungsschlüssel. Als hermeneutische Ebene bleibt sie dennoch brauchbar, sofern sie an den Befund gebunden wird. Wasserhaft wäre an dieser Karte nicht ein dargestellter Stoff, sondern die Form der Öffnung; die Fähigkeit, einen Innenraum zu bilden. Diese Fähigkeit besitzt jedoch nur das obere Gefäß sichtbar. Das untere bewahrt sein Inneres vollständig vor dem Blick.

Damit erscheint die Kelchsphäre nicht als unterschiedslose Empfänglichkeit. Sie besitzt eine verborgene und eine geöffnete Seite. Das geschlossene Gefäß kann für das noch Unzugängliche stehen, doch es darf nicht behauptet werden, dass es etwas Bestimmtes enthält. Es ist gerade die Nicht-Sichtbarkeit seines Inneren, die seine interpretative Grenze bildet. Der Adept darf das Unsichtbare nicht mit seinen Erwartungen bevölkern. Hermetische Erkenntnis beginnt nicht mit der Behauptung eines Geheimnisses, sondern mit der Disziplin, zwischen Verborgenheit und eingebildetem Inhalt zu unterscheiden.

Das obere Gefäß zeigt demgegenüber wirkliche Offenheit, doch auch diese ist nicht leer. Der sichtbare Innenraum wird von der geflügelten Gestalt durchkreuzt. Sie liegt vor dem hinteren Rand und hinter der vorderen Gefäßwand. Innen und Außen sind an ihr verschränkt: Der Körper befindet sich teilweise im Gefäß, Kopf und Flügel ragen über dessen Rand hinaus. Die Gestalt ist daher weder vollständig eingeschlossen noch vollständig freigesetzt. Sie verkörpert einen Schwellenzustand, ohne dass eine Bewegung aus dem Gefäß heraus oder in es hinein dargestellt wäre.

Das Saiteninstrument führt die Zweiheit in einer weiteren Form fort. Seine Hervorbringung von Klang beruht auf Beziehung: Saite und Bogen, Spannung und Berührung, ruhender Körper und geführte Linie. Keine dieser Komponenten erzeugt für sich allein das dargestellte musikalische Tun. Auch die beiden seitlich ausgebreiteten Flügel bilden ein Paar. Die Karte wiederholt ihre Grundzahl somit nicht nur durch die beiden Gefäße, sondern durch paarige und polare Ordnungen innerhalb des oberen Bildbereichs. Zweiheit wird zur Voraussetzung eines Dritten, das im Bild nicht sichtbar, aber als mögliche Wirkung der Handlung denkbar ist: des Klanges. Ein tatsächlicher Ton kann selbstverständlich nicht gesehen werden; deutbar ist allein die sichtbar angelegte Klangerzeugung.

Das unterscheidet diese Zwei von einem statischen Dualismus. Gegensätze stehen nicht nur einander gegenüber, sondern werden aufeinander abgestimmt. Die dünne Linie des Bogens kreuzt den Instrumentenkörper; die Flügel streben seitwärts, während die Gefäße die Vertikale bestimmen; der offene obere Raum ruht auf dem geschlossenen unteren Aufbau. Aus Kreuzung, Spannung und Stufung entsteht eine Ordnung, die weder Verschmelzung noch Trennung ist. Sie ist Proportion.

Für den neuplatonischen Einweihungsschüler bezeichnet Proportion mehr als ästhetische Wohlgefälligkeit. Sie ist die Weise, in der Vielheit an Einheit teilhaben kann, ohne ihre Unterschiede zu verlieren. Ein Klang entsteht nicht dadurch, dass Bogen und Saite identisch werden. Er entsteht durch ein geregeltes Verhältnis. Ebenso hebt die höhere Einheit die Gegensätze nicht auf; sie bringt sie in eine Beziehung, in der jeder Teil seine Form behält und doch an einer gemeinsamen Wirkung teilnimmt. Die Zwei der Kelche stellt den ersten Schritt aus der ungeteilten Möglichkeit in eine solche geordnete Beziehung dar.

Innerhalb der Zahlenfolge liegt sie zwischen Ursprung und Entfaltung. Das As kann strukturell als Anfang der Reihe verstanden werden; über seine konkrete Ikonographie wird damit nichts behauptet. Die Zwei führt den Anfang in die Differenz. Erst auf dieser Grundlage kann die Drei eine neue Ebene der Vermittlung eröffnen. Die Zwei ist daher keine abgeschlossene Harmonie, sondern die gespannte Voraussetzung weiterer Entwicklung. Das Bild wahrt diese Spannung sorgfältig: Das untere Gefäß bleibt verschlossen, das obere geöffnet; die Unterschiede werden nicht beseitigt. Der Weg der Kelche beginnt nicht mit einer unterschiedslosen Flut, sondern mit einer geordneten Grenze zwischen Innenräumen.

Im Verhältnis zu den übrigen Farben der Kleinen Arkana wird eine solche Kelchqualität erst deutlich. Die Stäbe können in späterer hermetischer Systematik als Impuls und Entzündung, die Schwerter als Trennung und Unterscheidung, die Münzen als Verkörperung und Bestand gelesen werden. Die Zwei der Kelche antwortet darauf mit Beziehung und Resonanz. Ohne den Impuls des Stabes bliebe das Instrument unberührt; ohne die Unterscheidung des Schwertes gäbe es keine gesonderten Teile; ohne die tragende Festigkeit der Münzsphäre fehlte dem Aufbau seine Standkraft. Doch ohne die Kelchqualität würden die unterschiedenen Teile nicht zu einem gemeinsamen Zusammenhang finden. Die Karte wird so zum Mikrokosmos der vierfachen Ordnung, ohne dass die anderen Farben gegenständlich in ihr dargestellt wären.

Ihre konkrete Situation ist keine Begegnung zweier Menschen, sondern ein gestuftes Hervortreten von Wirksamkeit aus einer tragenden Form. Das untere Gefäß steht fest. Das obere schafft einen offenen Bezirk. In diesem Bezirk erscheint die geflügelte Gestalt mit dem Instrument. Zeitlich gelesen beschreibt die Komposition keine sichtbare Bewegung, sondern eine Folge von Bedingungen: Stand, Erhebung, Öffnung, Tätigkeit. Der Betrachter liest diese Folge von unten nach oben, obwohl alle Teile gleichzeitig vorhanden sind. Die Karte verwandelt räumliche Schichtung in eine mögliche Entwicklungsordnung.

Darin liegt auch ihr Verhältnis von Teil und Ganzem. Die einzelnen Ornamente des großen Gefäßes sind zahlreich, doch sie ordnen sich einem Körper unter. Die beiden Gefäße bleiben unterscheidbar, bilden aber gemeinsam eine einzige vertikale Architektur. Gestalt, Flügel, Instrument und Gefäßrand überschneiden sich, ohne unkenntlich zu werden. Das Ganze entsteht nicht durch Auflösung der Teile, sondern durch ihre genaue Stellung. Initiatisch gelesen ist dies eine frühe Lehre über Sammlung: Einheit wird nicht erreicht, indem Differenz ausgelöscht wird, sondern indem jeder Bestandteil den ihm gemäßen Ort erhält.

Der historische Umkreis des Decks erlaubt eine vorsichtige Vertiefung. Die vollständig erhaltene, bemalte Sola-Busca-Folge wird um 1490 datiert und heute in der Pinacoteca di Brera bewahrt; die

kunsthistorische Forschung verbindet ihre Entstehung mit einem hochgebildeten norditalienischen Milieu und einem komplexen, offenbar literarisch konzipierten Bildprogramm. Eine direkte Auftraggeberschaft der Este ist jedoch nicht urkundlich gesichert. Ferrara war unter den Este tatsächlich ein bedeutendes Zentrum humanistischer Bildung und musikalischer Kultur; Ercole I. förderte unter anderem die Musikpflege am Hof, und auch gestrichene Saiteninstrumente gehörten wenig später nachweislich zur höfischen Praxis der Dynastie. Dieser Kontext macht die Verbindung von kunstvoller Gefäßarchitektur, Musik und gelehrter Bildsprache verständlich, beweist aber weder eine bestimmte Identität der geflügelten Gestalt noch eine persönliche Este-Botschaft dieser Karte. Pinacoteca di Brera, The Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art zur Viola

Auch der Alexanderbezug muss von der Ikonographie her begrenzt werden. Die Karte zeigt weder Olympias noch Philipp, Nektanebos oder Ammon; sie zeigt keine Zeugungsszene, keinen Widder und keine eindeutig ägyptischen Attribute. Eine unmittelbare Darstellung der Alexanderzeugungslegende ist deshalb nicht festzustellen. Die spätantike Alexanderroman-Tradition erzählt allerdings, wie der ägyptische König und Magier Nektanebos Olympias täuscht und zum Vater Alexanders wird. Diese Erzählung verbindet Zeugung, Verkleidung, astrologisches Wissen und die Entstehung eines künftigen Herrschers. Sie gehört zum literarischen Alexanderkomplex, den Peter Mark Adams als wichtigen Schlüssel des Decks behandelt. Alexanderroman, Buch I, Peter Mark Adams, The Game of Saturn

Für die Zwei der Kelche kann diese Legende daher nur als spätere hermeneutische Analogie dienen. Das geöffnete obere Gefäß enthält keine sichtbare Zeugung, wohl aber eine kindliche geflügelte Gestalt; der geschlossene Unterbau trägt sie, offenbart aber seinen eigenen Innenraum nicht. Daraus darf nicht abgeleitet werden, Alexander sei dargestellt. Denkbar ist allein eine strukturelle Entsprechung: Eine neue Wirksamkeit erscheint an der Grenze zwischen verborgenem Grund und geöffnetem Raum. Im Alexanderroman wird die Geburt des Helden durch eine problematische Verbindung menschlicher, königlicher, magischer und göttlich maskierter Mächte vorbereitet. In der Karte wird die Zweiheit ebenfalls nicht als unschuldige Gleichheit, sondern als asymmetrische Bedingung des Hervortretens gezeigt. Die Parallele betrifft die Form des Anfangs, nicht die Identität der Figur.

Gerade hier tritt Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel hinzu. Adams liest das Deck als ein von saturnischen Vorstellungen geprägtes Initiationssystem, in dem Anfang und Grenze, Erzeugung und Vernichtung, Zeit und Gestaltbildung unauflöslich miteinander verbunden sind. Diese These ist eine moderne, weitreichende hermetische Interpretation und kein gesicherter Konsens über die ursprüngliche Bedeutung jeder einzelnen Karte. Für die Zwei der Kelche wird sie dort überzeugend, wo sie am Bild überprüfbar bleibt: Gefäße sind begrenzte Formen; der dunkle Rahmen grenzt den Bildraum ab; der Boden trägt den Aufbau; der untere Körper bleibt geschlossen; selbst die sichtbare Öffnung des oberen Gefäßes besitzt einen kräftigen Rand. Offenheit erscheint überall als begrenzte Offenheit.

Saturn ist in dieser Lesart nicht bloß das Ende, sondern die Bedingung, unter der überhaupt etwas Gestalt annehmen kann. Eine Saite klingt nur durch Spannung. Ein Gefäß bildet einen Innenraum nur durch seine Wand. Eine Figur kann hervortreten, weil es einen Rand gibt, über den sie hinausragt. Die Grenze widerspricht der Schöpfung nicht; sie ermöglicht sie. Das ist die saturnische Verschränkung von Anfang und Ende im kleinsten Maßstab. Jede Form beginnt dort, wo Unbegrenztheit endet.

Auch die Melancholie und Konzentration Saturns lassen sich nicht aus dem Gesicht der kleinen Gestalt beweisen. Sie erscheinen vielmehr in der formalen Strenge des Aufbaus. Trotz der reichen Ornamente bleibt alles an eine Achse gebunden. Seitliche Ausweitungen kehren in eingerollten

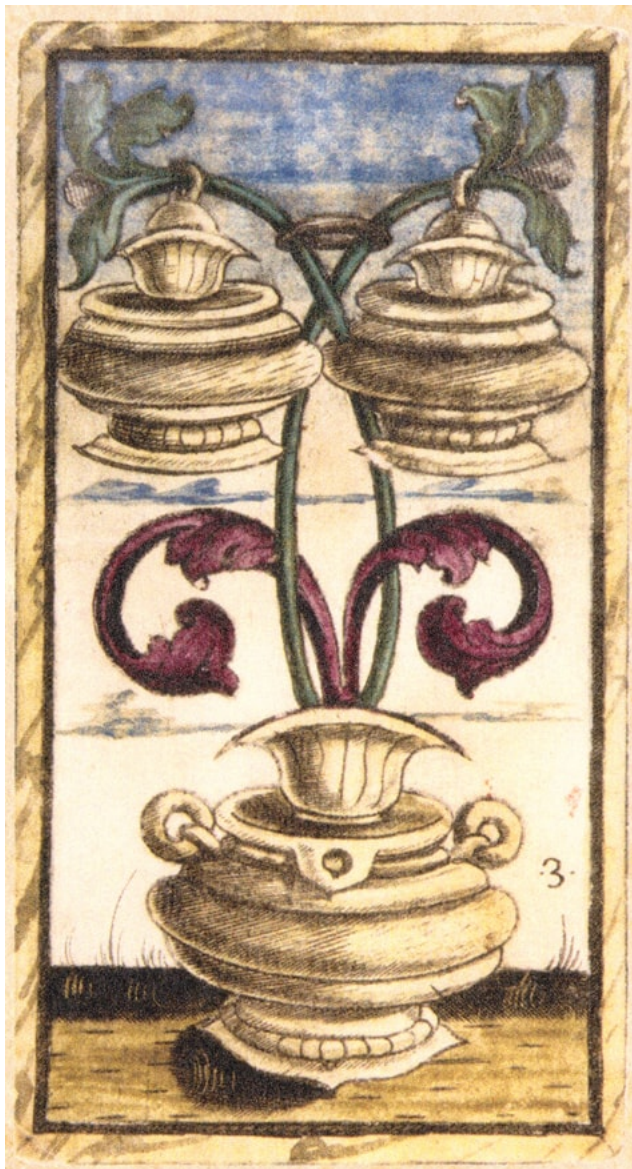
Enden zurück. Die Flügel öffnen den Raum, ohne den Rahmen zu verlassen. Der Bogen vollzieht eine begrenzte, zielgerichtete Berührung. Diese Konzentration ist nicht Erstarrung, sondern gebundene Wirksamkeit. Saturn hält die Kräfte so lange in Form, bis aus Spannung Resonanz werden kann.

Alchemistisch wäre die Karte deshalb nicht als Darstellung eines sichtbaren Mischvorgangs zu lesen. Keine Flüssigkeiten werden vereinigt, kein Stoff wird umgegossen, und keine Farbverwandlung findet vor den Augen statt. Die mögliche *coniunctio* liegt allein in der geordneten Beziehung verschiedener Formen: geschlossen und offen, schwer und leicht, unten und oben, Ruhe und Tätigkeit. Ihre Vereinigung besteht nicht in stofflicher Vermischung, sondern in einem gemeinsamen Aufbau. Das Werk beginnt mit der Fähigkeit, Gegensätze so zusammenzustellen, dass aus ihrer Spannung eine dritte Qualität hervorgehen kann.

Für die menschliche Erfahrung bedeutet dies, dass Beziehung nicht mit Grenzenlosigkeit verwechselt werden darf. Das geöffnete Gefäß ist nicht randlos; das tragende Gefäß muss sein Inneres nicht preisgeben. Eine reife Verbindung verlangt weder völlige Verschmelzung noch völlige Transparenz. Sie beruht auf der Fähigkeit, Verschiedenheit zu tragen und dennoch einen Raum gemeinsamer Wirksamkeit zu schaffen. Die Karte stellt damit eine frühe Prüfung auf dem Weg der Kleinen Arkana dar: Kann die Seele Beziehung bilden, ohne den Unterschied zu vernichten? Kann sie sich öffnen, ohne ihre Form zu verlieren? Kann sie das Verborgene achten, ohne es mit Phantasien zu füllen?

Die besondere Notwendigkeit der Zwei der Kelche liegt darin, dass kein Einweihungsweg aus reiner Einheit fortschreiten kann. Erkenntnis bedarf eines Gegenübers, Klang einer Spannung, Offenbarung einer Grenze und jede neue Gestalt eines tragenden Grundes. Die Karte zeigt nicht die vollendete Vereinigung, sondern deren elementare Grammatik. Unterhalb bleibt das Ungesehene verschlossen; oberhalb öffnet sich ein begrenzter Raum; an seiner Schwelle entsteht Tätigkeit. Ihre tiefste Lehre lautet deshalb: Der Anfang des geistigen Lebens ist nicht Besitz, Füllung oder Verschmelzung, sondern die Kunst, zwei Verschiedene so aufeinander zu beziehen, dass zwischen ihnen eine Stimme entstehen kann.

3 der Kelche



3 der Kelche

Drei große, reich gegliederte Gefäße stehen vor einem überwiegend hellen Grund innerhalb eines schmalen rechteckigen Rahmens. Zwei Gefäße befinden sich annähernd auf gleicher Höhe in der oberen Bildhälfte, das dritte steht mittig unter ihnen auf einem waagerechten Bodenstreifen. Die beiden oberen Gefäße sind einander in Größe, Aufbau und Ausrichtung weitgehend ähnlich. Ihre breiten, gedrunenen Körper verjüngen sich nach unten zu kurzen, profilierten Füßen. Mehrere umlaufende Wülste, Ringe und schraffierte Zonen gliedern ihre Oberflächen. Beide tragen einen mehrteiligen oberen Abschluss: Über dem Gefäßkörper liegt eine flache, tellerartige Stufung, auf der eine gerippte, nach oben gewölbte Form sitzt; darüber erhebt sich jeweils ein kleiner, knaufartiger Abschluss. Eine tatsächliche Öffnung ist an keinem der beiden Gefäße sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die gewölbten oberen Bauteile erscheinen als geschlossene Aufsätze oder Deckel, nicht als einsehbare Schalen. Ein Einfüllen, Ausgießen oder Überströmen ist nicht dargestellt.

Hinter den oberen Gefäßen verlaufen grüne, gebogene Formen. Sie steigen an den äußeren Seiten zu unregelmäßig gelappten, blattartigen Enden auf und führen von dort zur Mitte. Zwischen den Gefäßen überschneiden sich zwei grüne Stränge in einer X-förmigen Kreuzung. Ihre genaue gegenständliche Funktion ist nicht eindeutig festzustellen: Sichtbar sind gebogene, pflanzenartig wirkende Linien mit blattförmigen Enden, doch weder eine Befestigungsvorrichtung noch ein sicher bestimmbarer Trage- oder Aufhängevorgang lässt sich erkennen. Die beiden Gefäße berühren diese Formen teilweise oder werden von ihnen überschritten; eine eindeutige Aussage darüber, ob sie daran befestigt sind, ist nicht möglich. Sie erscheinen bildräumlich frei über dem unteren Gefäß, ohne dass eine tragende Fläche unter ihren Füßen sichtbar wäre.

Aus dem Bereich zwischen den beiden oberen Gefäßen führen zwei lange grüne Linien nach unten. Sie verlaufen hinter zwei roten, eingerollten Formen und reichen bis hinter den oberen Abschluss des unteren Gefäßes. Die roten Formen sind spiegelbildlich auf beide Seiten verteilt. Jede bildet eine fast kreisförmige Einrollung mit gezackten oder gelappten Innenkanten. Ihre Umrisse erinnern an ornamentales Blattwerk. Da keine eindeutigen Ansatzstellen eines eigenständigen Gegenstandes erkennbar sind, sind sie am sichersten als rote, vegetabilisch-ornamentale Formen zu beschreiben. Sie berühren die Gefäße nicht unmittelbar. Zusammen mit den grünen Linien füllen sie den ansonsten offenen Zwischenraum zwischen der oberen Zweiergruppe und dem unteren Einzelgefäß.

Das untere Gefäß ist größer dargestellt und besitzt zwei seitliche, eingerollte Henkel. Sein bauchiger Körper ist durch kräftige Rundungen und mehrere umlaufende Profile gegliedert. Er steht auf einem breiten, mehrteiligen Fuß. Unter diesem liegt eine helle, annähernd rautenförmige Form, die seitlich über den Fuß hinausragt; ob es sich um eine Unterlage oder um einen weiteren Bestandteil des Sockels handelt, bleibt bildlich nicht sicher entscheidbar. Auf dem Gefäßkörper liegt ein breiter, flacher oberer Aufbau. An dessen Vorderseite befindet sich eine kleine schildartige Fläche mit einem herzförmigen Zeichen. Darüber erhebt sich eine gerippte, schalenähnlich konturierte, jedoch oben vollständig abgeschlossene Form. Auch hier ist keine tatsächliche Öffnung sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht einsehbar, und ein Inhalt wird nicht gezeigt. Der obere Abschluss ist daher als geschlossener, deckel- oder aufsatzartiger Bauteil zu behandeln. Die grünen Linien verlaufen hinter ihm; sie treten nicht aus einer sichtbaren Öffnung hervor. Weder das Hervorwachsen aus einem Gefäßinneren noch das Einbringen dieser Formen in das Gefäß kann als Bildhandlung behauptet werden.

Der Hintergrund ist im oberen Teil blau gefärbt. In der mittleren und unteren Zone überwiegt ein heller Grund mit einzelnen waagerechten blauen Strichen. Diese Striche bilden weder eine eindeutig bestimmbare Flüssigkeit noch einen sicher ausgeführten Horizont. Am unteren Rand liegt ein braun-gelber Bodenstreifen, auf dem das untere Gefäß mit seinem Fuß steht. Dahinter zieht sich eine dunkle, unregelmäßige Zone quer durch das Bild; an ihrem oberen Rand erscheinen kurze, senkrechte Striche. Rechts neben dem unteren Gefäß steht die Zahl 3. Menschen, Gesichter, Körper, Tiere, Gebäude und eine erzählte menschliche Handlung fehlen vollständig.

Die formale Ordnung der Karte beruht zunächst auf der Verbindung einer oberen Zweierheit mit einer unteren Einheit. Die beiden oberen Gefäße bilden ein Paar, das untere antwortet ihnen als einzelnes Zentrum. Die Komposition ist annähernd spiegelbildlich, aber nicht mechanisch symmetrisch. Unterschiede in Schraffur, Kontur und Stellung bewahren jedem Gefäß seine Eigenheit. Die obere Zweiergruppe dehnt sich in die Breite aus; das untere Gefäß sammelt das Bild auf der Mittelachse. Dazwischen vermitteln die grünen Linien und die roten Einrollungen. Die Karte zeigt somit weder drei voneinander isolierte Zeichen noch einen bloßen Stapel. Sie bildet eine gegliederte Einheit aus Paar, Mitte und verbindendem Zwischenraum.

Bemerkenswert ist, dass die Drei nicht als horizontale Reihung erscheint. Zwei Gefäße befinden sich oben, eines unten. Dadurch entsteht eine Dreiecksordnung, deren breite Seite oberhalb und deren Spitze unterhalb liegt. Die Richtung ist nicht die einer aufsteigenden Pyramide, sondern die einer Sammlung nach unten. Zugleich führen die grünen Formen wieder nach oben und außen. Das Bild hält daher zwei Bewegungsmöglichkeiten im Gleichgewicht: eine Verdichtung von der oberen Zweiheit zum unteren Einzelgefäß und eine Entfaltung vom unteren Zentrum zu den seitlichen oberen Bereichen. Keine dieser Bewegungen ist als körperlicher Vorgang dargestellt. Es handelt sich um eine Wirkung der Linienführung und der räumlichen Anordnung.

Die geschlossenen oberen Abschlüsse setzen dieser Bewegung eine klare Grenze. Die Gefäße sind vorhanden, doch sie nehmen im dargestellten Augenblick nichts sichtbar auf. Sie geben auch nichts sichtbar ab. Ihre Bedeutung kann deshalb nicht aus einem behaupteten Füllungs- oder Ausgießvorgang gewonnen werden. Was das Bild tatsächlich hervorhebt, ist nicht Empfang, sondern Abgeschlossenheit; nicht strömender Inhalt, sondern geformte Hülle; nicht Austausch durch Öffnungen, sondern Beziehung durch Stellung, Wiederholung und ornamentale Verbindung. Das Gefäß erscheint als umgrenzte Form, deren Inneres dem Blick entzogen bleibt.

Erst von diesem Befund aus kann die Grundsphäre der Kelche bestimmt werden. Die Zuordnung der Kelche zum Wasser, zur Seele, zur Empfänglichkeit und zum Gefühl gehört einer später ausgebildeten esoterischen Ordnung an; sie ist nicht schon durch sichtbares Wasser auf dieser Karte belegt. Gerade die geschlossenen Gefäße verändern jedoch eine solche hermetische Lesart. Empfänglichkeit ist hier nicht grenzenlose Offenheit. Sie bedarf einer Gestalt, die das Aufgenommene hält und dem unmittelbaren Zugriff entzieht. Das Verborgene darf dabei nicht als konkreter Bildinhalt ausgegeben werden, denn ein solcher ist nicht sichtbar. Als philosophische Möglichkeit aber bezeichnet das geschlossene Gefäß eine Innerlichkeit, deren Wirklichkeit nicht von äußerer Einsehbarkeit abhängt. Die Seele wird nicht dadurch zur Seele, dass ihr Inneres ausgestellt ist. Sie bewahrt ihre Tiefe gerade, indem sie eine Grenze besitzt.

Die Zahl Drei führt über die noch unentschiedene Gegenüberstellung der Zwei hinaus. Die Zwei setzt Beziehung, Spannung und Gegenüber; die Drei fügt ein Drittes hinzu, durch das die beiden Pole überhaupt erst als Glieder einer Ordnung erscheinen können. Auf dieser Karte wird dieser Gedanke ungewöhnlich anschaulich. Die beiden oberen Gefäße bleiben einander gegenübergestellt, doch das untere Gefäß begründet eine gemeinsame Achse. Es beseitigt die Zweiheit nicht. Es gibt ihr eine Mitte, auf die sie bezogen werden kann. Die Drei ist deshalb weder bloße Vermehrung noch einfache Wiederholung. Sie ist die erste Zahl, in der Beziehung zu einer Gestalt werden kann.

In neuplatonischer Sprache lässt sich darin vorsichtig die Bewegung von Bleiben, Hervorgang und Rückkehr erkennen: ein Ursprung, eine Entfaltung in Verschiedenheit und eine Beziehung, durch welche das Verschiedene auf Einheit zurückverwiesen bleibt. Das Kartenbild illustriert diese Trias nicht als historisch gesicherte Lehrfigur; seine 2-und-1-Komposition macht eine solche spätere Lesart jedoch möglich. Die Einheit liegt nicht vor der Vielheit als einsamer Punkt. Sie wird im Verhältnis der drei sichtbar. Das untere Gefäß ist nicht einfach identisch mit einem metaphysischen Ursprung, und die beiden oberen sind keine eindeutig bezeichneten Emanationen. Entscheidend ist allein die formale Einsicht, dass Einheit hier durch Beziehung und nicht durch Aufhebung der Unterschiede entsteht.

Innerhalb der Kelchreihe steht die Drei nach dem As und der Zwei. Das As führt die Gefäßform als konzentrierte Einzelgestalt ein. Die Zwei steigert die Differenz und zeigt in ihrem konkreten Bild zwei große Gefäße sowie eine menschliche Gestalt im oberen Gefäß; eine ungebrochene abstrakte Fortschreibung von eins zu zwei wäre daher unzureichend. Die Drei nimmt das numerische Prinzip der Mehrzahl auf, verzichtet jedoch vollständig auf eine menschliche Figur.

Statt eines Körpers, einer Geste oder eines sichtbaren Gebrauchs der Gefäße erscheint eine rein gegenständliche Ordnung. Das zuvor an eine Figur gebundene Verhältnis wird in eine Struktur überführt: Zwei oben, eines unten, verbunden durch Linien und pflanzenartige Ornamente.

Damit bildet die Drei einen notwendigen Ruhepunkt. Die Kelchsphäre wird nicht schon jetzt mit menschlichen Gefühlen oder gesellschaftlicher Gemeinschaft gleichgesetzt. Das Bild zeigt keine Feier, keine Gruppe und keine Begegnung dreier Personen. Die verbreitete neuzeitliche Deutung der Drei der Kelche als Fest oder gesellige Freude besitzt in dieser Karte keine ikonographische Grundlage. Ihre Gemeinschaft ist formal, nicht szenisch. Drei geschlossene Einzelkörper gehören zusammen, ohne ihre Grenzen aufzugeben. Darin liegt eine strengere Vorstellung von Verbindung: Gemeinschaft entsteht nicht durch Verschmelzung der Inneren, sondern durch eine Ordnung, in der jedes Glied seine eigene Gestalt bewahrt.

Die folgende Vier der Kelche wird die Reihe in eine dramatisch andere Bildwelt überführen. Dort treten menschliche Gestalten auf, und geschlossene Gefäße werden getragen oder bewegt; oberhalb der Szene stehen weitere Gefäße in einer gesonderten Zone. Was in der Drei als ruhende Beziehung erscheint, wird in der Vier zur körperlich belasteten Situation. Die Drei bereitet diese Veränderung vor, indem sie erstmals eine mehrgliedrige Gefäßordnung schafft. Doch sie kennt noch weder Last noch Träger, weder sichtbares Bemühen noch Vollzug. Ihr Zustand ist der einer noch unbeanspruchten Struktur. Die spätere Handlung ist möglich geworden, aber noch nicht eingetreten.

Im Verhältnis zu den anderen Farben der Kleinen Arkana verkörpert diese Karte eine besondere Art der Bindung. Stäbe können Richtung und Impuls sichtbar machen, Schwerter Trennung und Entscheidung, Münzen Gewicht und Verkörperung. Die drei Gefäße verbinden sich dagegen, ohne einander zu durchdringen. Ihre Beziehung wird durch Nähe, Achse und ornamentale Linien erzeugt. In einer späteren hermetischen Systematik wäre dies die Fähigkeit des Seelischen, Verschiedenes zusammenzuhalten. Doch weil alle drei Gefäße geschlossen sind, erscheint diese Fähigkeit nicht als passive Aufnahmebereitschaft, sondern als bewahrte Innerlichkeit. Das Seelische ist hier kein offenes Feld, in das beliebig eingedrungen werden kann. Es besitzt Form, Schwelle und Schutz.

Die sichtbare Situation ist daher zugleich ruhig und gespannt. Das untere Gefäß steht auf festem Boden, während für die oberen keine tragende Fläche erkennbar ist. Das eine besitzt Gewicht und Stand; die beiden anderen erscheinen dem Boden entzogen. Zwischen Stabilität und Schwebezustand vermittelt das ornamentale Gefüge. Ob dieses Gefüge die oberen Gefäße tatsächlich trägt, lässt sich nicht feststellen. Formal bewirkt es jedoch, dass die drei Körper nicht auseinanderfallen. Das untere Gefäß wird zum Pol der Schwere, die oberen zum Pol der Ausbreitung. Unten herrschen Sockel, Boden und Verdichtung; oben Blau, Weite und paarige Entfaltung.

Aus dieser Spannung ergibt sich das Verhältnis von Innen und Außen. Die Außenflächen sind überreich gegliedert: Ringe, Wülste, Rippen, Schraffuren, Knäufe, Henkel und Ornamente machen die Gefäße zu sorgfältig ausgearbeiteten Körpern. Das Innere bleibt vollkommen verborgen. Die Karte lenkt den Blick damit auf die paradoxe Erfahrung, dass eine stark geformte Außenseite die Unsichtbarkeit des Inneren nicht vermindert, sondern hervorhebt. Je genauer die Hülle bestimmt ist, desto deutlicher wird, dass sie etwas dem Blick entzieht, ohne dass über dieses Etwas eine konkrete Aussage möglich wäre. Erkenntnis beginnt hier mit der Anerkennung ihrer Grenze.

Gerade an dieser Grenze kann die saturnische Ebene ansetzen. Eine historische astrologische Einzelzuordnung der Drei der Kelche zu Saturn ist durch das Kartenbild nicht belegt. Peter Mark

Adams' Deutung des Sola Busca als eines von Saturn, ritueller Grenzüberschreitung und den esoterischen Interessen einer Renaissanceelite geprägten Bildsystems ist eine moderne hermetische These, keine zweifelsfrei nachgewiesene ursprüngliche Gebrauchsanweisung des Decks. Als übergeordneter Schlüssel gewinnt Saturn hier jedoch aus konkreten Formen Plausibilität: aus den geschlossenen Gefäßen, ihren festen Rändern, der schweren Profilierung, dem unteren Standkörper und der strengen Bindung der Dreiheit.

Saturn bezeichnet in dieser Lesart Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Seine Grenze ist nicht bloß Verbot. Sie ist die Bedingung dafür, dass etwas eine bestimmte Gestalt gewinnt. Was ohne Grenze zerflösse, wird im Gefäß gesammelt; was sich unendlich zerstreuen könnte, wird durch die Drei in Beziehung gesetzt. Der Tod erscheint dabei nicht als sichtbares Ereignis der Karte. Keine Figur stirbt, nichts zerbricht, nichts wird begraben. Saturnisch ist vielmehr die formale Einsicht, dass jede Gestalt anderes ausschließt und dass jedes Werden eine Begrenzung des Unbestimmten verlangt. Das Gefäß wird zur Schule der Form.

Darin verschränken sich Anfang und Grenze. Die Drei ist eine frühe Stufe der Zahlenfolge, also ein Anfang entwickelter Vielheit. Doch dieser Anfang wird durch geschlossene Formen getragen. Neues entsteht nicht aus einer voraussetzungslosen Offenheit, sondern aus Konzentration. Erst die Begrenzung zweier Pole ermöglicht das Dritte als Beziehungsgestalt. Saturn steht deshalb nicht nur am Ende eines Zyklus. Er wirkt bereits in dessen Bildung: als Kraft, welche die unbestimmte Möglichkeit verdichtet, damit überhaupt etwas beginnen kann.

Auch alchemisch ist Zurückhaltung geboten. Die Karte zeigt keinen Ofen, kein Feuer, keine sichtbare Flüssigkeit und keine nachweisbare Stoffumwandlung. Eine konkrete alchemistische Operation lässt sich ihr daher nicht zuschreiben. Wohl aber erlaubt die Mehrzahl geschlossener Gefäße eine spätere meditative Lesart des Prinzips der Einschließung. Transformation verlangt einen abgegrenzten Ort und eine Zeit, in der der Prozess nicht ständig nach außen zerstreut wird. Die drei Gefäße könnten in diesem begrenzten Sinn drei Zustände einer bewahrten Arbeit versinnbildlichen; das Bild selbst bestimmt jedoch weder die Stoffe noch die Stadien. Seine alchemische Aussage bleibt formal: Wandlung braucht Gefäß, Dauer und Unzugänglichkeit.

Die Alexanderzeugungslegende bietet für die konkrete Ikonographie dieser Karte keinen historisch gesicherten Schlüssel. Weder Olympias noch Philipp, Nektanebos, Ammon, ein menschlicher Zeugungsakt oder eine eindeutig bestimmbare Schlange sind dargestellt. Die grünen und roten Formen dürfen deshalb nicht in solche Figuren oder Handlungen umgedeutet werden. In der Überlieferung des Alexanderromans täuscht der ägyptische König und Magier Nektanebos Olympias eine göttliche Begegnung vor; andere Traditionen verbinden Alexanders Geburt mit Zeus-Ammon. Diese Legenden verschränken menschliche Zeugung, göttliche Herkunft und politische Legitimation. Eine direkte Übertragung auf die Drei der Kelche wäre unbelegt.

Nur auf einer ausdrücklich späteren hermetischen Ebene lässt sich eine entfernte strukturelle Entsprechung erwägen. Aus einer Zweiheit geht ein Drittes hervor; das Dritte ist weder mit dem einen noch mit dem anderen Pol identisch und trägt doch deren Beziehung in sich. Die Karte zeigt diesen Gedanken nicht als Zeugungsszene, sondern ausschließlich als Dreiecksordnung dreier Gefäße. Der Alexanderbezug bleibt daher eine Analogie der Zahl und nicht eine Identifikation ihrer Ornamente. Gerade diese Begrenzung ist wesentlich: Die Legende darf das Bild nicht bevölkern, wo das Bild keine Personen zeigt.

Ähnlich vorsichtig ist der Bezug zum Haus Este zu behandeln. Das Sola Busca entstand in einem norditalienischen Kulturraum, der mit venezianischen und möglicherweise ferraresischen Zusammenhängen verbunden wird; Ferrara unter den Este war ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst, humanistischer Bildung, Astrologie und Tarotkultur. Daraus folgt jedoch nicht,

dass die drei Gefäße ein Wappen, drei Angehörige der Dynastie oder ein bestimmtes Ereignis der Este-Geschichte darstellen. Das kleine herzförmige Zeichen am unteren Gefäß reicht für eine heraldische Identifikation nicht aus. Historischer Kontext und konkrete Kartenikonographie müssen getrennt bleiben. Das Este-Milieu kann erklären, weshalb eine gelehrte, mehrdeutige und luxuriös gestaltete Bildsprache in diesem kulturellen Horizont denkbar war; es erklärt nicht zweifelsfrei jedes einzelne Detail.

Für den Einweihungsschüler liegt die menschliche Bedeutung der Karte gerade in dieser Disziplin der Unterscheidung. Die Versuchung besteht darin, das verschlossene Bild durch eine vertraute Geschichte zu öffnen. Doch die Karte verweigert eine solche gewaltsame Öffnung. Sie verlangt, das Verborgene als verborgen gelten zu lassen. Erkenntnis ist nicht immer Enthüllung; manchmal ist sie die genaue Bestimmung dessen, was nicht gewusst werden kann. Das geschlossene Gefäß wird so zum Gegenbild geistiger Besitzgier. Weisheit besteht nicht darin, überall einen Inhalt zu behaupten, sondern darin, Form, Grenze und Beziehung wahrzunehmen, ohne die Leerstelle mit Erwartetem zu füllen.

Die Drei der Kelche ist innerhalb des Weges der Kleinen Arkana notwendig, weil sie eine erste geordnete Vielheit hervorbringt. Das As genügt sich als Einzelgestalt; die Zwei eröffnete das Gegenüber; die Drei schafft einen Zusammenhang, der mehr ist als die Summe seiner Glieder. Zugleich zeigt sie, dass Zusammenhang keine vollständige gegenseitige Durchsichtigkeit verlangt. Die drei Gefäße bilden ein Ganzes, obwohl keines sein Inneres preisgibt. In dieser Einsicht verbindet sich die Kelchsphäre mit einer neuplatonischen Ethik der Beziehung: Das Viele kann am Einen teilhaben, ohne seine Eigenform zu verlieren, und Einheit kann gegenwärtig sein, ohne die Unterschiede zu vernichten.

Die besondere Wahrheit dieser Karte liegt deshalb nicht in einer sichtbaren Fülle, denn kein Inhalt ist sichtbar, und nicht in einer dargestellten Feier, denn keine Figuren handeln. Sie liegt in der Geburt der Beziehung aus begrenzten Gestalten. Zwei werden nicht dadurch eins, dass ihre Grenzen zerbrechen; durch das Dritte entsteht vielmehr ein Raum, in dem Verschiedenheit zur Ordnung werden kann. Die geschlossene Form erweist sich dabei nicht als Feind des Anfangs, sondern als seine Voraussetzung. Erst was Grenze besitzt, kann Dauer gewinnen; erst was gesammelt ist, kann verwandelt werden; erst was sein Geheimnis bewahrt, kann in einen größeren Zusammenhang eintreten. So verkörpert die Drei der Kelche den stillen Augenblick, in dem Vielheit erstmals zur Welt wird.

4 der Kelche



4 der Kelche

Das hochrechteckige Kartenbild ist von einem hellen, mehrfach gezogenen Rahmen eingefasst. Die Darstellung gliedert sich deutlich in einen oberen und einen unteren Bereich. Oben stehen drei annähernd gleich große Gefäße nebeneinander auf einem waagerechten Brett oder Sims. Jedes Gefäß besitzt einen kleinen Fuß, einen kugelig gewölbten Körper und ein breites umlaufendes Band mit schräger Riefelung. Seitlich treten geschwungene, eingerollte Ansatzstücke hervor. Den oberen Abschluss bildet jeweils eine gewölbte Form mit einem kleinen Knauf.

Diese oberen Bauteile sind Deckel. Bei keinem der drei Gefäße ist eine Öffnung sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die Gefäße stehen vollständig auf dem Sims. Zwischen ihnen bleiben schmale Abschnitte des blauen Hintergrundes frei. Ihre ähnliche Größe, gleiche Ausrichtung und gleichmäßige Aufstellung verleihen dem oberen Bildteil eine ruhige horizontale Ordnung.

Unter dem Sims erstreckt sich eine breite dunkle Zone. An ihren Seiten verlaufen zwei rote, schräg nach unten gerichtete Elemente. Hinter der Hauptszene erscheint eine rechteckige, grünlich eingefasste Fläche. Vor ihr befinden sich eine größere menschliche Gestalt, eine kleinere geflügelte Gestalt, ein viertes Gefäß und ein großes sackartiges Behältnis.

Die größere menschliche Gestalt steht rechts. Ihr Kopf mit kurzem, dichtem Haar ist nach links und unten geneigt. Der Oberkörper beugt sich zur Bildmitte. Beide Arme greifen nach vorn. Eine Hand liegt seitlich an dem vierten Gefäß, die andere stützt dessen unteren Bereich. Die Beine stehen versetzt auf dem gelblich-braunen Boden. Ein Bein und der dazugehörige Fuß sind weitgehend sichtbar; das andere Bein wird teilweise durch das sackartige Behältnis verdeckt.

Die größere rechte Gestalt besitzt keinen Flügel. Hinter ihrem Oberkörper liegt eine große hellbraune, länglich gewölbte Form. Sie beginnt im Bereich hinter der Schulter und zieht sich entlang des Rückens nach unten. Eine Gliederung in Federn oder eine anatomische Verbindung als Flügel ist nicht vorhanden. Aufgrund der Überlagerungen lässt sich die Form nicht abschließend gegenständlich bestimmen. Sie ist daher ausschließlich als große hellbraune, schraffierte und hinter dem Körper liegende Form zu beschreiben. Sie darf weder als Flügel noch ungeprüft als Sack, Mantel oder anderes bestimmtes Objekt bezeichnet werden.

Links befindet sich eine kleinere, eindeutig geflügelte Gestalt. Ihr lockiger Kopf ist tief über den oberen Bereich des sackartigen Behältnisses geneigt. Der Oberkörper beugt sich nach rechts zur Bildmitte. Beide Arme reichen nach vorn. Die Unterarme und Hände überschneiden sich teilweise mit der dunklen oberen Zone des Behältnisses. Ein bestimmter Gegenstand in den Händen ist nicht erkennbar.

Am Rücken der kleineren Gestalt sind zwei Flügel eindeutig sichtbar. Einer erhebt sich auf der linken Seite und ist durch mehrere lange, bläulich gefärbte, spitz auslaufende Federformen gegliedert. Der zweite Flügel erscheint auf der anderen Seite des Rückens. Auch er besitzt eine erkennbare Federstruktur und ist als eigenständiger Flügel vom Körper und von den angrenzenden Formen abgesetzt. Beide Flügel setzen am Rücken der kleineren Gestalt an. Die Gestalt ist daher zweiflügelig. Sie darf nicht als gewöhnlicher Mensch beschrieben werden.

Das vierte Gefäß wird von der größeren rechten Gestalt gehalten. Es entspricht in seinem Aufbau den drei Gefäßen des oberen Bildteils. Auch dieses Gefäß besitzt einen rundbauchigen Körper, ein umlaufendes geriefeltes Band, seitliche geschwungene Ansatzstücke und einen gewölbten oberen Abschluss mit Knauf. Der obere Abschluss ist ein Deckel.

Eine Öffnung ist nicht sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Keine Hand greift nach dem Knauf, um den Deckel abzunehmen. Das Gefäß bleibt geschlossen. Sein unterer Bereich überschneidet sich mit der dunklen oberen Zone des sackartigen Behältnisses. Ob es angehoben, abgesenkt oder lediglich in dieser Stellung gehalten wird, lässt sich nicht sicher entscheiden.

Das große sackartige Gebilde nimmt einen beträchtlichen Teil der unteren Bildhälfte ein. Sein oberer Bereich wird durch eine breite, dunkle Zone mit gebogener Begrenzung markiert. Diese erscheint als Zugang zu dem Behältnis, wird aber durch die kleinere geflügelte Gestalt, ihre Arme und das vierte Gefäß stark überlagert. Ein dunkler Innenbereich ist sichtbar. Ein bestimmter Inhalt ist darin jedoch nicht zu erkennen.

Die helle Vorderfläche des Behältnisses fällt in zahlreichen Falten nach unten. Schraffuren und Schatten verleihen dem Stoff Volumen und Gewicht. In der unteren Hälfte befindet sich eine dunkle, unregelmäßige Stelle. Ihre Umrisse lassen keine zweifelsfreie Bestimmung zu. Sie darf

weder als Wappen noch als Tier, Schriftzeichen, Beschädigung oder aus dem Sack hervortretender Gegenstand bezeichnet werden. Unten endet der Stoff in mehreren übereinanderliegenden Falten und Zipfeln.

Eine Flüssigkeit ist auf der Karte nirgends sichtbar. Aus keinem der vier Gefäße wird etwas ausgegossen. In keines der Gefäße wird etwas eingefüllt. Die drei oberen Gefäße stehen geschlossen auf dem Sims; das vierte wird geschlossen gehalten. Ein Inhalt des sackartigen Behältnisses ist ebenfalls nicht identifizierbar. Die kleinere geflügelte Gestalt beugt sich zwar über dessen dunklen Innenbereich, doch die genaue Tätigkeit ihrer Hände bleibt unbestimmbar. Das Bild zeigt somit keinen nachweisbaren Füllungs-, Ausgieß-, Entnahme- oder Übergabevorgang.

Die formale Ordnung der Karte beruht zunächst auf der Teilung der Vier in Drei und Eins. Drei Gefäße stehen oben in einer ruhenden Reihe. Das vierte befindet sich unten zwischen den beiden Gestalten. Es ist den oberen Gefäßen formal gleichartig, räumlich aber von ihnen getrennt. Die Zahl Vier erscheint daher nicht als geschlossenes Quadrat und nicht als symmetrische Gruppe. Sie wird als Verhältnis einer ruhenden Dreiheit zu einer bewegten oder zumindest gehandhabten Einzahl dargestellt.

Oben herrschen Wiederholung, Gleichmaß und Abstand. Unten treten Körper, Flügel, Beugung, Überlagerung und körperliche Anstrengung an die Stelle der ruhigen Reihung. Das vierte Gefäß ist seiner Form nach Teil der oberen Ordnung, seiner gegenwärtigen Lage nach jedoch Teil der unteren Szene. Es verbindet beide Bereiche und trennt sie zugleich.

Das obere Brett bildet eine feste horizontale Grenze. Oberhalb dieser Linie stehen die drei Gefäße unbewegt. Unterhalb beginnt ein dichter Raum der Tätigkeit. Die roten Schrägen, die geneigten Köpfe und die ausgestreckten Arme führen den Blick zur Bildmitte. Von dort fällt die Vorderseite des großen Stoffbehältnisses senkrecht nach unten. Die Komposition bewegt sich somit von der geordneten Lagerung über einen konzentrierten Mittelpunkt zur Schwere des unteren Bereichs.

Eine zweite wesentliche Spannung entsteht aus der Verschiedenheit der Gestalten. Rechts arbeitet ein größerer, ungeflügelter Mensch. Links befindet sich ein kleineres Wesen mit zwei sichtbaren Flügeln. Der Mensch hält das feste, geschlossene Gefäß. Das geflügelte Wesen richtet sich auf den dunklen Zugang des weichen Behältnisses. Körperliche Tragkraft und geflügelte Beweglichkeit, menschliche Form und nichtmenschliches Merkmal, fest umrissener Gegenstand und teilweise verborgener Innenraum werden einander gegenübergestellt.

Aus dem Bild allein ergibt sich kein sicherer Name für die geflügelte Gestalt. Sie kann nicht zweifelsfrei als Engel, Eros, Genius oder Daimon identifiziert werden. Die zwei Flügel sind sichtbar; eine bestimmte mythologische Persönlichkeit ist es nicht. Ebenso wenig beweist die größere Körperform der rechten Gestalt eine bestimmte historische oder mythologische Identität. Die Beschreibung muss sich auf die sichtbare Asymmetrie beschränken: ein ungeflügelter Mensch und ein kleineres zweiflügeliges Wesen arbeiten gemeinsam im Bereich des vierten Gefäßes und des großen Behältnisses.

Erst von diesem gesicherten Befund aus darf die Symbolik der Gefäße entwickelt werden. Die vier sogenannten Kelche sind keine offenen Trinkschalen, sondern verschlossene Behälter. Ihre erste sichtbare Eigenschaft besteht deshalb nicht im Empfangen einer Flüssigkeit, sondern im Umschließen eines nicht einsehbaren Innenraums. Die Deckel ziehen eine Grenze zwischen Innen und Außen. Was sich innerhalb der Gefäße befinden könnte, bleibt unbekannt.

Diese Grenze besitzt eine doppelte Qualität. Sie kann bewahren, indem sie das Innere vor Verlust, Vermischung und äußeren Einwirkungen schützt. Sie kann zugleich den Zugang verhindern. Die Karte entscheidet nicht, welche Seite überwiegt. Die drei oberen Gefäße erscheinen sicher und geordnet, aber ohne sichtbaren Austausch mit ihrer Umgebung. Das vierte Gefäß ist aus dieser Ruhe herausgelöst, bleibt jedoch ebenso verschlossen.

In der späteren esoterischen Systematik wird die Kelchfarbe gewöhnlich mit Wasser, Seele, Empfindung, Erinnerung und Empfänglichkeit verbunden. Diese Zuordnung ist nicht als historisch gesicherte ursprüngliche Bedeutung der Karte auszugeben. Sie kann erst auf einer späteren hermetischen Deutungsebene verwendet werden und muss die negativen Bildfeststellungen respektieren: Wasser ist nicht sichtbar, eine Aufnahme findet nicht sichtbar statt, und kein seelischer oder geistiger Inhalt darf gegenständlich in die Gefäße hineingedacht werden.

Unter dieser Voraussetzung erscheint die Kelchsphäre hier nicht als freies Strömen, sondern als begrenztes Inneres. Das Seelische erhält eine Form, wird aber nicht offengelegt. Gefühle, Erinnerungen und Möglichkeiten können in einer solchen Lesart bewahrt sein, ohne dem Bewusstsein bereits vollständig zur Verfügung zu stehen. Die Karte handelt dann nicht von sichtbarer Fülle, sondern von Verwahrung und Zurückhaltung.

Die Zahl Vier bezeichnet in pythagoreisch und neuplatonisch geprägter Zahlenspekulation Festigung, Begrenzung und räumliche Ordnung. Mit vier Richtungen kann ein Feld bestimmt werden. Die Vier verleiht dem zuvor Entfalteten Bestand. Das Kartenbild setzt dieses Prinzip jedoch nicht als starres Viererschema um. Es zerlegt die Vier in drei ruhende Gefäße und ein einzelnes, von einem Menschen gehaltenes Gefäß.

Damit erscheint Stabilität als Aufgabe. Eine Ordnung ist nicht schon deshalb lebendig, weil ihre Elemente regelmäßig nebeneinanderstehen. Sie muss zulassen, dass ein Einzelnes aus dem Bestand herausgenommen und in einen neuen Zusammenhang gebracht wird. Das vierte Gefäß vollendet die Zählung, stört aber die obere Gleichförmigkeit. Die Vier ist erreicht, ohne zur unbeweglichen Geschlossenheit zu werden.

Innerhalb der Kelchreihe folgt diese Stufe auf Einheit, Gegenüber und erste Entfaltung. Die Vier fragt nun, wie das Entstandene bewahrt werden kann. Bevor die folgenden Zahlen die Vielheit weiter steigern, muss die Reihe eine tragfähige Grenze gewinnen. Ohne Gefäß würde das Wasserhafte zerfließen; ohne Beweglichkeit würde das Gefäß zur bloßen Erstarrung.

Die drei abgestellten Gefäße verkörpern Bestand. Das vierte verkörpert die Veränderung einer Lage. Es ist nicht geöffnet und nicht zerstört. Seine Form bleibt erhalten, während seine Beziehung zum Ganzen sich wandelt. Darin liegt eine wesentliche Entwicklungsrichtung der Karte: Veränderung muss nicht mit dem Aufbrechen des Behälters beginnen. Sie kann zunächst eine Neuordnung des Geschlossenen sein.

Das große sackartige Behältnis führt eine zweite Form des Enthaltens ein. Die vier kleineren Gefäße besitzen feste Wände, regelmäßige Konturen und geschlossene Deckel. Der große Sack ist weich, gefaltet und in seiner äußeren Gestalt veränderlich. Das feste Gefäß bewahrt durch Abgrenzung; der Sack bewahrt durch Anpassung. Doch in beiden Fällen bleibt ein konkreter Inhalt unbekannt.

Der rechte Mensch steht in unmittelbarer Beziehung zum festen Gefäß. Das zweiflügelige Wesen wendet sich dem dunklen Zugang des weichen Behältnisses zu. Dadurch entsteht eine formale Arbeitsteilung. Der Mensch trägt und hält die klar begrenzte Form. Das geflügelte Wesen nähert

sich dem teilweise sichtbaren Innenraum. Die eine Gestalt sichert die äußere Gestalt; die andere richtet sich auf die Schwelle zwischen Außen und Innen.

Die zwei Flügel geben dieser kleineren Gestalt eine besondere Funktion. Sie unterscheiden sie eindeutig vom Menschen, ohne sie bereits namentlich festzulegen. In einer vorsichtigen neuplatonischen Lesart kann ein geflügeltes Wesen als Bild der Vermittlung verstanden werden. Flügel überschreiten die gewöhnliche Bindung des menschlichen Körpers an den Boden. Doch die Figur fliegt nicht. Beide Flügel sind sichtbar, während der Körper tief nach unten gebeugt bleibt.

Gerade diese Verbindung ist bedeutsam. Das geflügelte Wesen entzieht sich der Schwere nicht, sondern wendet sich ihr zu. Seine Flügel weisen auf Beweglichkeit und eine andere Seinsweise, seine Haltung dagegen auf Konzentration im Bereich des Stofflichen. Das Höhere erscheint nicht als Flucht aus der Materie. Es beugt sich in deren verborgenen Bereich hinein.

Die neuplatonische Tradition kennt den Daimon als vermittelnde Macht zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre. Das Bild allein erlaubt es nicht, die Figur sicher als Daimon zu benennen. Als späteres philosophisches Modell kann die daimonische Vermittlung jedoch die formale Stellung des Wesens erläutern. Es befindet sich zwischen der oberen Ordnung der drei Gefäße, dem menschlich gehaltenen vierten Gefäß und dem dunklen Innenraum des großen Behältnisses.

Der Mensch und das geflügelte Wesen sind dabei nicht austauschbar. Der Mensch besitzt keine Flügel, hält aber das Gefäß. Das geflügelte Wesen besitzt zwei Flügel, hält jedoch das vierte Gefäß nicht. Die Karte trennt Tragfähigkeit und Vermittlung. Das menschliche Vermögen bewahrt die Form; die geflügelte Kraft nähert sich dem Verborgenen. Erst ihr Zusammenwirken bildet die vollständige Szene.

Psychologisch lässt sich daraus eine Beziehung zwischen Bewusstsein und Imagination entwickeln. Das Bewusstsein muss eine Erfahrung halten können, ohne sie vorschnell zu öffnen oder zu entladen. Die Imagination nähert sich dem dunklen Innenraum, ohne dessen Inhalt willkürlich festzulegen. Sie vermittelt zwischen dem Sichtbaren und dem noch nicht Erkannten. Doch diese Deutung darf nicht als dargestellte Handlung ausgegeben werden: Das Bild zeigt keine sichtbare geistige Substanz und keine vollzogene Offenbarung.

Eine alchemistische Lesart muss dieselbe Grenze achten. Verschlussene Gefäße können an einen abgeschlossenen Arbeitsraum erinnern, in dem eine Veränderung vor äußerer Zerstreuung geschützt wird. Doch die Karte zeigt weder Feuer noch Flüssigkeit, Dampf, Metall oder Farbwandlung. Ein bestimmtes alchemistisches Verfahren ist nicht erkennbar. Zulässig bleibt allein die formale Entsprechung von Gefäß, Begrenzung, Dauer und möglicher Veränderung.

Die Szene stellt damit eher die Bedingungen eines Werkes als das Werk selbst dar. Es gibt feste Formen, einen dunklen Innenraum, körperliche Arbeit und eine geflügelte Vermittlungsfigur. Der Inhalt und das Ergebnis bleiben verborgen. Transformation erscheint als Vorbereitung, nicht als sichtbarer Abschluss.

Hier öffnet sich die saturnische Deutungsebene. Sie ist keine historisch gesicherte planetarische Einzelzuordnung der Vier der Kelche. Peter Mark Adams' Saturn-These ist eine moderne hermetische Gesamtauslegung des Sola Busca. Saturn erscheint darin als Herr von Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Er verbindet das Ende einer alten Ordnung mit der Möglichkeit eines neuen Anfangs.

Die konkrete Karte bietet mehrere formale Anknüpfungspunkte für diesen Schlüssel. Die Gefäße sind geschlossen. Der Sims trennt die Bildzonen. Der große Stoffkörper fällt schwer nach unten. Der rechte Mensch beugt sich unter der Arbeit des Haltens. Selbst das zweiflügelige Wesen bleibt tief über den materiellen Bereich geneigt. Die gesamte Szene ist verdichtet und auf einen engen Mittelpunkt konzentriert.

Saturn bedeutet hier nicht bloß Hemmung. Die Grenze schützt das Innere. Der Deckel verhindert zwar den unmittelbaren Zugang, bewahrt aber zugleich die Einheit des Gefäßes. Zeit wird dadurch zum Medium der Reifung. Was noch nicht geöffnet werden kann, muss gehalten werden, bis seine Form tragfähig geworden ist.

Das vierte Gefäß verschränkt Anfang und Grenze. Seine bisherige Ruhe ist beendet, doch sein Deckel bleibt geschlossen. Etwas Neues beginnt nicht durch grenzenlose Öffnung, sondern durch eine Veränderung der Beziehung. Das Gefäß tritt aus dem Bestand heraus und gelangt in den Wirkungsbereich des Menschen und des geflügelten Wesens. Die alte Stellung endet; eine neue Möglichkeit entsteht.

Auch die Zweiflügeligkeit der kleineren Gestalt gewinnt in dieser saturnischen Dramaturgie eine genaue Funktion. Beide Flügel verweisen auf die Möglichkeit des Übergangs, doch die Figur hebt nicht ab. Übergang geschieht innerhalb der Begrenzung. Geistige Vermittlung muss die Schwere, Zeitlichkeit und Verborgeneheit der materiellen Form anerkennen. Der Flügel hebt die Grenze nicht auf; er macht es möglich, sich zwischen ihren Seiten zu bewegen.

Ein unmittelbarer Bezug zur Alexanderzeugungslegende ist auf der Karte nicht nachweisbar. Weder Alexander noch Olympias noch Nektanebos sind durch Namen oder eindeutige Attribute bezeichnet. Der rechte Mensch darf nicht mit einer Figur dieser Erzählung identifiziert werden. Ebenso darf das zweiflügelige Wesen nicht ohne Beleg als Gott, verwandelter Magier oder Teilnehmer der legendären Zeugungsszene bezeichnet werden.

Das geschlossene Gefäß ist kein nachgewiesenes Zeugungs- oder Geburtsgefäß. Das Bild zeigt keine Empfängnis, keine Vereinigung und keine Geburt. Auch der dunkle Innenraum des Sackes darf nicht als Leib oder Schoß gedeutet werden. Eine solche Identifikation würde die Alexandererzählung rückwirkend in sichtbare Formen eintragen, die sie nicht beweisen.

Der größere Zusammenhang des Decks eröffnet lediglich eine spätere strukturelle Beziehung. Unter den Hofkarten erscheinen Olinpia, Natanabo und Alecxandro M. Natanabo verweist auf den Nektanebos des Alexanderromans, der als ägyptischer Herrscher, Astrologe und Magier in die legendäre Erzählung von Alexanders Zeugung eintritt. Diese Geschichte gehört zur literarischen Alexandertradition und nicht zur gesicherten Biographie des historischen Königs.

Die Vier der Kelche kann diese spätere Erzählung formal vorbereiten, weil sie menschliche und geflügelte Erscheinungsform, begrenztes Gefäß und verborgenes Inneres in Beziehung setzt. Diese Struktur berührt das Thema einer Vermittlung zwischen menschlicher und übermenschlicher Sphäre. Sie stellt jedoch nicht die Alexanderzeugung selbst dar. Der Zusammenhang bleibt eine vorsichtige Vorausdeutung innerhalb des Gesamtdecks.

Auch der Bezug zum Haus Este ist historischer Kontext, keine ikonographische Identifikation. Das Sola Busca wird mit Ferrara und dem kulturellen Umfeld oberitalienischer Höfe verbunden. Das Haus Este förderte Kunst, Humanismus und die Herstellung kostbarer Kartenspiele. Ein bestimmter Auftrag der Este für diese Karte ist nicht belegt. Auf dem Bild erscheint kein zweifelsfrei identifizierbares Este-Wappen und keine lesbare dynastische Inschrift.

Für den neuplatonisch-hermetischen Einweihungsweg liegt die erste Lehre dieser Karte in der Genauigkeit der Unterscheidung. Der rechte Mensch besitzt keinen Flügel. Die kleinere linke Gestalt besitzt zwei deutlich sichtbare Flügel. Diese Differenz darf weder verwischt noch durch eine vorgefertigte Symbolik ersetzt werden. Erst aus ihr entsteht die tatsächliche formale Beziehung der Figuren.

Die zweite Lehre betrifft das Verhältnis von Sichtbarkeit und Verborgtheit. Die Außenseiten der Gefäße sind sorgfältig gestaltet; ihr Inneres bleibt unsichtbar. Die Tätigkeit der Figuren ist sichtbar; ihr genauer Zweck bleibt unbestimmt. Das zweiflügelige Wesen ist eindeutig erkennbar; sein Name ist es nicht. Erkenntnis verlangt daher zugleich Bestimmtheit und Zurückhaltung.

Die dritte Lehre liegt im Zusammenwirken ungleicher Fähigkeiten. Der Mensch trägt die geschlossene Form. Das geflügelte Wesen nähert sich dem dunklen Innenraum. Keines ersetzt das andere. Ohne menschliche Tragfähigkeit fehlte der Tätigkeit eine feste Grundlage. Ohne die geflügelte Vermittlungsfigur bliebe die Szene auf äußere Handhabung beschränkt. Form und Vermittlung müssen gemeinsam wirken, ohne ihre Verschiedenheit zu verlieren.

Damit wird die Vier der Kelche zu einem Mikrokosmos der Kleinen Arkana. Oben liegt die geordnete Vielheit. Unten befinden sich Materie, Körper, Gewicht und Arbeit. Zwischen dem festen Gefäß und dem nachgiebigen Behältnis begegnen sich Mensch und zweiflügeliges Wesen. Die Karte verbindet diese Ebenen, ohne sie miteinander zu vermischen.

Ihre besondere Wahrheit liegt nicht in einem enthüllten Inhalt, sondern in der Vorbereitung einer möglichen Enthüllung. Die Gefäße bleiben geschlossen. Der dunkle Innenraum gibt nichts Bestimmtes preis. Dennoch ist die Ordnung nicht tot: Ein Gefäß ist aus der Ruhe herausgetreten, ein Mensch hält es, und ein zweiflügeliges Wesen arbeitet an der Grenze des Verborgenen.

So erscheint die Vier der Kelche als saturnische Schwelle. Die Grenze hemmt und bewahrt. Die Zeit verbirgt und lässt reifen. Der Mensch hält die Form; das geflügelte Wesen vermittelt zwischen sichtbarer Oberfläche und unbekanntem Inneren. Ein neuer Anfang entsteht hier nicht durch gewaltsame Öffnung, sondern durch das genaue Zusammenwirken von Tragfähigkeit und Vermittlung. Erst wenn die Form gehalten und die Grenze erkannt ist, kann das Verborgene eines Tages hervortreten, ohne in Unordnung zu zerfallen.

5 der Kelche



5 der Kelche

Eine einzelne menschliche Gestalt bewegt sich im Profil von links nach rechts durch einen offenen, steinigen Raum. Ihr Körper ist leicht nach vorn geneigt. Das vordere Bein ist im Schritt ausgestreckt, das hintere zurückgesetzt. Beide Füße stecken in dunklen, vorn offenen Schuhen. Um die Unterschenkel liegen kräftig rote, weit herabfallende Stoffbahnen. Ein kurzes violettrotes Gewand bedeckt Rumpf, Schultern und Oberarme und bildet an Rücken, Seite und Hüfte schwere Falten. Die Beine bleiben größtenteils unbedeckt.

Der Kopf ist angehoben und nach rechts gerichtet. Das Gesicht erscheint im Profil. Stirn, lange Nase, Mund und vorspringendes Kinn zeichnen sich deutlich gegen den hellen Hintergrund ab. Der Mund ist leicht geöffnet. Scheitel und Hinterkopf werden von einer dunklen, eng anliegenden, durch verschlungene Linien gegliederten Kopfbedeckung umschlossen. Eine Namensinschrift, ein Rangzeichen oder ein anderes persönliches Kennzeichen, das eine sichere Identifikation der dargestellten Person erlaubte, ist nicht sichtbar.

Über der Schulter liegt ein langer Besen. Sein Stiel verläuft schräg von rechts unten nach links oben, zieht vor dem Oberkörper und am Hals vorbei und setzt sich hinter dem Kopf bis zu einem breiten Bündel langer, eng nebeneinanderliegender Borsten, Ruten oder Pflanzenfasern fort. Stiel und Borstenbündel bilden einen einzigen zusammenhängenden Gegenstand. Die linke Hand befindet sich auf Brusthöhe und umfasst den unteren Teil des Besenstiels. Der Besen wird auf diese Weise gehalten und über der Schulter getragen. Seine Borsten befinden sich hoch hinter dem Kopf und reichen zum linken oberen Bildrand. Sie berühren den Boden nicht. Eine Kehrbewegung ist im dargestellten Augenblick nicht sichtbar. Ebenso wenig ist eine bereits zusammengekehrte Ansammlung zu erkennen.

Der andere Arm führt seitlich am Körper hinab. Die rechte Hand befindet sich ungefähr auf Hüfthöhe. Sie umfasst einen hellen, seitlich hervortretenden Griff- oder Henkelteil des rechts neben der Hüfte liegenden oberen Gefäßes. Dieser Fortsatz setzt unmittelbar am Gefäßkörper an und reicht in die geschlossene Hand. Die rechte Hand greift somit nicht in ein rotes Band und hält keine lose Schlaufe, sondern erfasst ein Bauteil des Gefäßes selbst. Sie öffnet keinen Deckel, berührt keine sichtbare Mündung und führt nichts in das Gefäß ein.

Fünf große Gefäße umgeben den Körper. Eines befindet sich hoch links hinter dem Oberkörper. Ein zweites hängt links vor dem Oberschenkel, ein drittes tiefer am linken Unterschenkel. Zwei weitere liegen rechts neben Hüfte und Knie. Ihre Körper sind kugelig bis leicht abgeflacht. Um die Mitte jedes Gefäßes verläuft ein breites, schräg schraffiertes Band. Seitlich sitzen geschwungene, teilweise eingerollte Henkel, Griffe oder Ösen. Rote Schnüre ziehen durch oder an mehreren dieser seitlichen Ansätze entlang und bilden zwischen den Gefäßen lange, unregelmäßige Schlaufen.

Die Gefäße sind unterschiedlich gedreht. Ihre abgestuften oberen und unteren Abschlüsse erscheinen deshalb aus wechselnden Blickwinkeln. Mehrere enden in kleinen knaufartigen Formen. Die genaue Orientierung ist nicht bei jedem Gefäß gleich leicht zu bestimmen. Entscheidend ist jedoch der sichtbare Verschlusszustand: An keinem der fünf Gefäße ist eine tatsächliche Öffnung zu erkennen. Kein Gefäßinneres ist einsehbar. Ein Inhalt ist nirgends sichtbar. Die oberen Bauteile erscheinen als aufgesetzte, gewölbte oder abgestufte Kappen beziehungsweise Deckelformen, nicht als offene Schalenränder.

Es wird nichts eingefüllt und nichts ausgegossen. Die Figur trinkt nicht aus einem Gefäß. Keines wird zum Mund geführt. Auch der Besenstiel reicht in kein Gefäß hinein. Die rechte Hand hält ausschließlich einen seitlichen Griff- oder Henkelteil des oberen rechten Gefäßes. Aus der Zugehörigkeit der Karte zur Kelchfarbe darf daher weder auf sichtbares Wasser noch auf eine Flüssigkeit, einen Empfangsvorgang oder ein Ausgießen geschlossen werden.

Keines der Gefäße steht selbständig auf dem Boden. Keines ist zerbrochen oder umgestürzt. Scherben und auslaufende Inhalte fehlen. Auch das Fallenlassen eines Gefäßes ist nicht dargestellt. Die fünf geschlossenen Körper werden in verschiedenen Höhen um die gehende Person mitgeführt. Eines von ihnen wird von der rechten Hand unmittelbar am seitlichen Griff gehalten; die übrigen sind durch ihre Lage und durch die sichtbaren Schnüre in das gesamte Traggefüge einbezogen.

Am unteren linken Bildrand folgt der Gestalt ein kleines vierbeiniges, hundeartiges Tier. Es besitzt einen schlanken Körper, eine spitze Schnauze, kleine aufgerichtete Ohren und einen nach oben gebogenen Schwanz. Seine Schnauze reicht dicht an die herabhängende rote Stoffbahn des hinteren Beines. Ob es daran riecht oder der gehenden Person lediglich in unmittelbarer Nähe folgt, bleibt unbestimmt. Ein Angriff oder Biss ist nicht sichtbar. Das Tier berührt keines der Gefäße.

Der Boden ist gelblich-braun und mit mehreren unregelmäßigen Steinen besetzt. Einige liegen unmittelbar vor dem vorgesetzten Fuß. Andere verteilen sich im Mittelgrund. Eine dunkle waagerechte Zone trennt die Erde vom helleren oberen Hintergrund. Darüber erscheinen blasse blaue und graue Linien und Flächen. Sie lassen eine offene Außenszenerie erkennen, ohne einen bestimmten Ort eindeutig zu bezeichnen. Ein Haus, eine Stadt, ein Tempel, ein Eingang oder ein Ziel des Weges sind nicht dargestellt. Auch ein Brunnen, eine Quelle oder sichtbar fließendes Wasser fehlen. Außer der gehenden Gestalt und dem kleinen Tier ist keine weitere Person vorhanden.

Die formale Ordnung der Karte beruht auf mehreren einander kreuzenden Richtungen. Körper, Gesicht und Schritt weisen nach rechts. Der Besen verläuft vom unteren rechten Bereich des Oberkörpers schräg nach links oben. Seine Borsten füllen den Raum hinter dem Kopf. Die fünf Gefäße lagern sich dagegen um Hüfte und Beine und verteilen ihr rundes Volumen auf beide Seiten des Körpers. Die Figur bewegt sich vorwärts, während Besen und Gefäße den Raum hinter, neben und unter ihr besetzen.

Oben beherrscht der langgestreckte Besen die Komposition. Seine vielen Borsten sind zu einem einzigen Gerät gebunden. Unten wiederholt sich fünfmal die geschlossene Rundung der Gefäße. Zwischen beiden Formgruppen vermittelt der menschliche Körper. Die linke Hand hält auf Brusthöhe den Besenstiel. Die rechte Hand hält auf Hüfthöhe einen seitlichen Griff des oberen rechten Gefäßes. Beide Hände sind somit beschäftigt: Die eine sichert das Werkzeug, die andere einen Teil der Last.

Erst von diesem überprüften Befund aus kann die Interpretation beginnen. Ihr Ausgangspunkt ist weder eine angenommene Flüssigkeit noch eine vermeintliche Geste des Empfangens. Sichtbar ist ein Mensch, der einen Besen und fünf geschlossene Gefäße durch einen unebenen Außenraum trägt. Der Besen wird gehalten, aber nicht benutzt. Das ergriffene Gefäß wird gestützt, aber nicht geöffnet. Der Weg wird begangen, doch sein Ziel bleibt unsichtbar. Die Karte hält die Handlung zwischen Vorbereitung und Vollzug fest.

Der Besen besteht aus einer Vielheit langer Fasern oder Ruten, die zu einem einzigen Werkzeug verbunden sind. Getrennt wären sie einzelne, leicht zerstreubare Teile; gebündelt erhalten sie Richtung und mögliche Wirksamkeit. Die fünf Gefäße bilden eine zweite Vielheit. Auch sie bleiben voneinander unterschiedene Körper, werden aber um denselben Menschen versammelt und gemeinsam bewegt. In beiden Formgruppen wird Vielheit gebunden: oben zur möglichen Tätigkeit, unten zur transportierten Ordnung.

Die beiden Hände machen den Unterschied zwischen diesen Ordnungen sichtbar. Die linke Hand umfasst den Besenstiel auf Brusthöhe. Sie hält das Werkzeug nahe am Oberkörper und verhindert, dass seine lange Diagonale aus dem Gleichgewicht gerät. Die rechte Hand greift den seitlichen Henkel eines Gefäßes. Sie stabilisiert nicht die Gesamtheit abstrakt, sondern einen bestimmten einzelnen Körper. Werkzeug und Last werden gleichzeitig, aber nicht auf dieselbe Weise getragen.

Darin liegt die eigentliche Spannung der Karte. Der Mensch verfügt über ein Mittel möglicher Reinigung, während er zugleich mehrere geschlossene Formen mit sich führt. Doch Reinigung und Öffnung finden nicht statt. Die Karte zeigt keine vollendete Operation, sondern eine Lage, in der Werkzeug, Gegenstand und Weg bereits vorhanden sind, der entscheidende Vollzug aber noch aussteht.

Die Fünf erscheint deshalb als Zahl der beanspruchten Mitte. Die Gefäße hängen nicht in ruhiger Symmetrie. Sie verteilen ihr Gewicht auf verschiedene Seiten und Höhen, überschneiden den

Körper und verlangen fortwährenden Ausgleich. Die Mitte ist kein geometrischer Punkt, sondern eine lebendige Leistung. Sie muss die fünf Körper tragen, den Besen sichern, über die Steine schreiten und ihre Richtung bewahren.

In einer späteren pythagoreisch-hermetischen Zahlenlehre kann die Fünf als Verbindung der ersten geraden mit der ersten ungeraden Zahl, der Zwei mit der Drei, verstanden werden. Sie bezeichnet dann Vermittlung, Verbindung und den menschlichen Mikrokosmos. Diese Zahlenlehre ist keine nachweisbare ursprüngliche Beschriftung des Kartenbildes. Sie kann jedoch vorsichtig an dessen formale Ordnung angeschlossen werden. Ein einzelner Mensch vermittelt zwischen einem gebündelten Werkzeug und fünf voneinander unterschiedenen Gefäßen. Einheit ist nicht gegeben; sie muss durch Griff, Bindung, Gleichgewicht und Bewegung hergestellt werden.

Innerhalb der Zahlenfolge von Eins bis Zehn steht die Fünf in der Mitte. Die Eins enthält eine noch ungeteilte Möglichkeit. Zwei und Drei entfalten Beziehung und Vermehrung. Die Vier kann eine erste Stabilität bilden. Mit der Fünf wird diese Ordnung aus der Ruhe herausgeführt. Das Vorhandene muss über unebenen Boden bewegt werden und dabei seinen Zusammenhang bewahren.

Der Rückbezug auf die Vier liegt folglich in der Auflösung statischer Geschlossenheit. Was bisher als feste Ordnung gedacht werden konnte, wird nun getragen und geprüft. Der Ausblick auf die Sechs liegt in der Möglichkeit eines neu gewonnenen Gleichgewichts. Dieses kann erst entstehen, nachdem die Mitte gelernt hat, verschiedene Kräfte gleichzeitig zu halten. Die Fünf ist daher nicht bloß eine Störung. Sie ist die notwendige Krise, in der sich die Lebensfähigkeit einer Form erweist.

Die spätere esoterische Zuordnung der Kelche zum Wasser darf nicht dazu benutzt werden, eine Flüssigkeit in das Bild hineinzulesen. Wasser ist nicht sichtbar. Die Gefäße sind nicht offen. Als hermetische Grundsphäre kann das Wasser hier nur eine seelische Qualität bezeichnen: Empfänglichkeit, Erinnerung, Beziehung und die Fähigkeit, Erfahrenes zu bewahren. Die konkrete Karte zeigt diese Qualität jedoch nicht beim Aufnehmen, sondern in verschlossener und mitgeführter Form.

Empfänglichkeit ist hier zur Bindung geworden. Die Gefäße empfangen im dargestellten Augenblick nichts. Ihr Inneres bleibt dem Blick entzogen. Auf einer späteren psychologischen Ebene können sie daher als Analogie zu Erfahrungen verstanden werden, die den Menschen begleiten, ohne ihm vollständig bewusst oder verfügbar zu sein. Diese Analogie benennt keinen konkreten Gefäßinhalt. Sie folgt ausschließlich dem sichtbaren Verhältnis von geschlossener Innenform, körperlicher Nähe und Transport.

Das von der rechten Hand gehaltene Gefäß erhält innerhalb dieser Ordnung besonderes Gewicht. Es befindet sich nicht nur zufällig neben dem Körper, sondern wird unmittelbar ergriffen. Die Hand kennt jedoch lediglich den äußeren Griff. Sie erreicht nicht das Innere. Darin entsteht eine präzise Spannung zwischen Nähe und Erkenntnis. Ein Mensch kann etwas festhalten, stützen und mit sich führen, ohne deshalb schon zu wissen, was es in seinem Inneren birgt.

Der Besen bringt eine andere Möglichkeit ins Bild. Seine mögliche Funktion besteht im Sammeln oder Entfernen losen Materials. Doch diese Funktion bleibt latent. Die Borsten liegen hinter dem Kopf und berühren den Boden nicht. Die linke Hand trägt den Stiel; sie führt keinen Kehrzug aus. Die Karte zeigt daher nicht die Reinigung selbst, sondern das verfügbare Werkzeug der Reinigung.

Diese Unterscheidung zwischen Werkzeug und Vollzug ist für die Einweihung wesentlich. Ein Mittel zu besitzen bedeutet noch nicht, den rechten Gebrauch zu kennen. Ebenso bedeutet das Halten eines Gefäßes nicht, seinen Inhalt erkannt zu haben. Die Figur befindet sich in einem Stadium, in dem die Voraussetzungen einer Handlung vorhanden sind, die Handlung aber noch Maß, Zeitpunkt und Ziel finden muss.

Der steinige Boden begrenzt die mögliche Wirkung des Besens. Größere Steine können nicht wie Staub fortgefegt werden. Nicht jeder Widerstand ist Unrat. Manche Dinge lassen sich sammeln und entfernen; andere bilden die Beschaffenheit des Weges selbst. Eine wahllose Reinigung würde diesen Unterschied missachten. Das Bild fordert daher eine Unterscheidung zwischen dem, was den Weg nur bedeckt, und dem, was zu seiner festen Wirklichkeit gehört.

Das hundeartige Tier bleibt der Erde, der Ferse und der herabhängenden Stoffbahn nahe. Während der menschliche Blick nach vorn und leicht nach oben gerichtet ist, folgt das Tier der unmittelbaren Spur. In einer vorsichtigen psychologischen Deutung kann daraus eine Polarität von bewusster Ausrichtung und instinktiver Aufmerksamkeit entstehen. Das Bewusstsein hält die Richtung; der Instinkt bleibt bei Boden und Nähe. Beide Bewegungen begleiten einander, ohne miteinander identisch zu werden.

Auch die vier Farben der Kleinen Arkana treten in einen formalen Dialog. Der lange hölzerne Stiel und das gebundene Borstenbündel berühren die spätere Sphäre der Stäbe: Werkzeug, Impuls und gerichtete Kraft. Die fünf geschlossenen Gefäße gehören zur Kelchordnung, jedoch als bewahrende Körper und nicht als offene Empfänger. Ihr Volumen, ihr Gewicht und die Steine des Bodens nähern die Szene der Münzsphäre materieller Verkörperung. Eine schneidende oder trennende Handlung, wie sie mit der Schwertsphäre verbunden werden kann, fehlt. Kein Band wird durchschnitten, kein Deckel abgehoben, kein Gefäß geöffnet.

Gerade dieses Fehlen des Schnittes bestimmt die Karte. Die Figur löst ihre Lage nicht durch eine abrupte Trennung. Die rechte Hand hält ein Gefäß fest, während die linke das Werkzeug möglicher Reinigung sichert. Bewahrung und Ausscheidung sind gleichzeitig vorhanden, aber noch nicht entschieden. Die Kelchqualität steht damit an einer Schwelle: Das Aufgenommene muss bewahrt werden können, darf aber nicht jeder späteren Prüfung entzogen bleiben.

Neuplatonisch lässt sich die Figur als Bild der Seele lesen, die sich durch die Vielheit der sichtbaren Welt bewegt. Diese Deutung ist später und darf nicht als ursprüngliche Identifikation der Person ausgegeben werden. Sie folgt der formalen Beziehung von menschlicher Mitte, fünf geschlossenen Körpern und einem aus vielen Fasern gebildeten Werkzeug.

Die Seele befindet sich nicht außerhalb der Materie. Sie trägt deren bestimmte Formen und muss sich auf unebenem Grund bewähren. Der Aufstieg zum Einen beginnt deshalb nicht mit der Verachtung der Vielheit. Die fünf Gefäße dürfen nicht zu einem einzigen allgemeinen Symbol verflüchtigt werden. Ebenso bleiben die vielen Borsten des Besens unterscheidbar, obwohl sie gemeinsam wirken könnten. Einheit entsteht erst durch eine Ordnung, welche die Teile bindet, ohne ihre Verschiedenheit zu leugnen.

Der Besen kann auf dieser späteren Ebene als Werkzeug der Katharsis verstanden werden. Die Karte zeigt jedoch die Katharsis nicht im Vollzug, sondern in Bereitschaft. Das ist keine nebensächliche zeitliche Differenz. Vor jeder Reinigung muss erkannt werden, was tatsächlich entfernt werden darf. Wer jeden Stein für Schmutz hält, zerstört den Boden. Wer jeden Rückstand bewahrt, macht den Weg unpassierbar. Läuterung verlangt Unterscheidung.

Auch eine alchemistische Interpretation muss an den Negativbeobachtungen festhalten. Ein Ofen, sichtbares Feuer, offene Gefäße oder ein Austausch von Flüssigkeiten fehlen. Die Karte stellt keine konkrete Laboroperation dar. Erst auf einer späteren Analogieebene können die fünf geschlossenen Behältnisse als getrennt bewahrte Anteile eines noch nicht vollzogenen Werkes gelesen werden. Der Besen bezeichnet dann die Vorbereitung und Reinigung des Arbeitsraumes, nicht die bereits erfolgte Transmutation.

Das von der rechten Hand gehaltene Gefäß verweist innerhalb dieser Analogie auf den ersten verantwortlichen Zugriff. Bevor eine Materie geöffnet, gelöst oder mit einer anderen verbunden werden kann, muss sie sicher gefasst werden. Die Hand hält den äußeren Griff und wahrt den Verschluss. Die erste Stufe der Arbeit ist daher nicht Enthüllung, sondern Beherrschung der Beziehung zur Form.

Hier gewinnt der saturnische Schlüssel Peter Mark Adams' seine besondere Schärfe. Adams versteht Saturn in seiner modernen hermetischen Gesamtauslegung als ein übergeordnetes Prinzip des Sola Busca. Diese These ist ein einflussreiches, aber nicht allgemein gesichertes Deutungsmodell. Auf die Fünf der Kelche lässt sie sich dort beziehen, wo konkrete Bildformen den Zusammenhang tragen: Verschluss, Bindung, Gewicht, steiniger Boden, körperliche Mühe, konzentrierter Griff und ein noch nicht eingesetztes Reinigungsgerät.

Saturn gibt Grenze und Bestimmtheit. Erst der geschlossene Körper macht das Gefäß zu einer bewahrenden Form. Erst die Bindung der Borsten macht aus vielen Fasern einen Besen. Erst der Griff der rechten Hand stabilisiert das einzelne Gefäß, während die linke den langen Stiel sichert. Dieselben Grenzen erzeugen jedoch Belastung. Was bewahrt wird, muss getragen werden; was gebunden ist, kann einengen; was Dauer erhält, kann erstarren.

Saturn ist daher nicht nur Ende und Tod. Er ist die Prüfung der Form durch die Zeit. Der Besen kündigt die Möglichkeit an, Verbrauchtes oder Zerstreutes zu entfernen. Weil er lediglich getragen wird, ist die Entscheidung darüber noch nicht gefallen. Saturnische Weisheit besteht weder im blinden Festhalten noch im unterschiedslosen Fortfegen. Sie erkennt den rechten Zeitpunkt, an dem eine Form bewahrt, begrenzt oder aufgelöst werden muss.

So verschränkt Saturn Anfang und Grenze. Die Bindung ermöglicht überhaupt erst den Transport; zugleich darf sie die Bewegung nicht ersticken. Der Verschluss bewahrt das Gefäß; zugleich darf er eine notwendige Wandlung nicht für immer verhindern. Das Ende einer überlebten Ordnung wird zur Voraussetzung eines neuen Anfangs, wenn Ausscheidung und Bewahrung nach Maß erfolgen.

Der Alexanderkreis des Decks darf nicht zur Identifikation der dargestellten Person benutzt werden. Auf der Karte sind weder Alexander noch Olympias, Philipp, Ammon oder Nektanebos durch Namen oder zweifelsfreie Attribute bezeichnet. Insbesondere darf die Figur nicht deshalb mit Nektanebos gleichgesetzt werden, weil der Ritter der Kelche im Sola Busca den Namen Natanabo trägt.

Der größere Kartenzyklus enthält jedoch das historisch sichtbare Namensgefüge Alexandro M., Olinpia, Amone und Natanabo. Diese Namen verweisen auf Gestalten der Alexanderüberlieferung. Im spätantiken Alexanderroman erscheint Nektanebos als ägyptischer Herrscher, Magier und Astrologe, der Olympias in der angenommenen Gestalt Ammons begegnet und zum verborgenen Vater Alexanders wird. Diese Erzählung ist keine historische Nachricht über Alexanders tatsächliche Abstammung, sondern eine Legende, die königliche Herkunft, ägyptische Weisheit, Astrologie und göttliche Legitimation verbindet.

Zur Fünf der Kelche besteht keine unmittelbare erzählerische Identität. Weder Zeugung noch Schwangerschaft, Geburt oder göttliche Verwandlung sind dargestellt. Zulässig ist nur eine strukturelle Entsprechung. Die Alexanderlegende handelt von einer sichtbaren Herkunftsordnung, hinter der sich ein verborgener Ursprung befindet. Die Karte zeigt äußerlich bestimmte, geschlossene Gefäße, deren Inneres nicht sichtbar ist. Eines dieser Gefäße wird unmittelbar gehalten, ohne geöffnet zu werden. In beiden Fällen entsteht eine Spannung zwischen äußerer Nähe und verborgenem Gehalt. Mehr kann aus dem Bild nicht begründet werden.

Auch das Haus Este ist kein Schlüssel zur Identifikation der Person oder ihrer Gegenstände. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum höfischer Kartenkunst, humanistischer Gelehrsamkeit und komplexer Bildprogramme. Das Sola Busca wird häufig in einen ferraresischen Entstehungszusammenhang gestellt. Ein eindeutiger urkundlicher Nachweis, dass die Este das Deck in Auftrag gaben, fehlt jedoch. Der Este-Hof bildet einen plausiblen kulturellen Resonanzraum, keine gesicherte Erklärung dieser einzelnen Karte.

In einem solchen humanistischen Milieu besaß die Verbindung von Bewahren, Prüfen und Reinigen dennoch besondere Bedeutung. Antike Texte und Legenden wurden nicht nur gesammelt. Sie mussten verglichen, geordnet und von späteren Entstellungen unterschieden werden. Der getragene Besen kann in einer späteren hermetischen Lesart zum Bild dieser reinigenden Arbeit werden. Die geschlossenen Gefäße erinnern zugleich daran, dass Überlieferung ihren inneren Sinn nicht unmittelbar preisgibt. Das in der rechten Hand gehaltene Gefäß wäre dann keine bereits gewonnene Erkenntnis, sondern eine Form, die zur Prüfung ausgewählt und zunächst sicher bewahrt wird.

Die innere Dramaturgie der Karte führt somit vom Tragen zum verantwortlichen Festhalten und von dort zur noch ausstehenden Reinigung. Die linke Hand hält auf Brusthöhe den Besen, doch sie kehrt nicht. Die rechte Hand hält den Griff eines Gefäßes, doch sie öffnet es nicht. Beide Hände sichern Voraussetzungen. Die entscheidende Operation liegt noch vor der Figur.

Darin liegt die Notwendigkeit der Karte innerhalb der Kelchreihe. Empfänglichkeit darf nicht als bloße Ansammlung missverstanden werden. Was bewahrt wurde, muss irgendwann geprüft werden. Prüfung bedeutet jedoch weder sofortige Öffnung noch vorschnelle Beseitigung. Zuerst muss der Mensch Werkzeug und Gegenstand sicher halten können. Erst danach kann er erkennen, was gereinigt, was geöffnet, was weitergetragen und was verwandelt werden muss.

Die Fünf der Kelche verkörpert daher den Augenblick vor der Läuterung. Der Mensch besitzt ein Werkzeug, ohne es wahllos einzusetzen. Er hält eine geschlossene Form, ohne ihr einen erfundenen Inhalt zuzuschreiben. Er bewegt sich über einen Boden, auf dem nicht jeder Widerstand fortgefeht werden darf. Seine Aufgabe besteht in der Reifung des Urteils.

Ihre besondere Wahrheit lautet, dass Transformation mit dem richtigen Halten beginnt. Die linke Hand muss das Werkzeug beherrschen, bevor es wirken kann. Die rechte Hand muss das Gefäß sichern, bevor über Öffnung oder Wandlung entschieden werden darf. Wer nicht zwischen Stein und Staub unterscheidet, darf noch nicht fegen. Wer die äußere Form nicht tragen kann, darf ihr Inneres noch nicht freilegen. Zwischen Erstarrung und übereilter Auflösung liegt die saturnische Mitte der Karte: die konzentrierte Bereitschaft, das Bewahrte so lange in Form zu halten, bis seine Zeit zur Reinigung, Öffnung oder Verwandlung gekommen ist.

6 der Kelche



6 der Kelche

Die hochrechteckige, von einem schmalen Rahmen eingefasste Karte zeigt einen dicht gefügten Aufbau, der beinahe die gesamte Bildfläche einnimmt. Vor einem überwiegend blauen Grund erhebt sich ein großes, reich ornamentiertes Gefäß auf einem einzelnen Fuß. Dieser steht in einer flachen ovalen Fassung auf einer niedrigen, blau gefärbten Plattform. Die Plattform besitzt eine breite Oberseite mit abgeschrägten Seitenflächen. Unter ihrem vorspringenden Mittelteil bleibt eine dunkle rechteckige Aussparung sichtbar. Hinter ihr verläuft ein schmaler dunkler Bodenstreifen, aus dem vereinzelte kurze Pflanzenhalme emporragen. Eine ausgeführte Landschaft, ein Horizont, eine Architektur oder eine entfernte Szenerie sind nicht vorhanden. Gefäß, Figuren und Plattform bilden den gesamten dargestellten Raum.

Der Fuß des großen Gefäßes steigt als kurzer, sich verjüngender Schaft auf und trägt einen weit ausladenden Körper. Dessen untere Zone ist durch geschwungene Ränder, Rippen und schraffierte Flächen gegliedert. An beiden Seiten treten große eingerollte Henkel oder ornamentale Ausläufer hervor. Darüber erhebt sich ein voluminöser Mittelteil, dessen Oberfläche

unter anderem ein schuppenartiges Muster trägt. Den oberen Abschluss bildet eine weit vorkragende, teller- oder schalenförmige Konstruktion mit kräftigem Rand. Unter diesem Rand läuft ein Fries aus senkrechten Kerben oder Rippen entlang. Hinter dem Rand steigt eine gerundete, mehrfach horizontal gerippte Haube auf.

Eine freie Öffnung des großen Gefäßes ist nicht sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht einsehbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die gerundete, gerippte Form an seinem höchsten Punkt erscheint nicht als Mündung, sondern als aufgesetzter geschlossener Abschluss; am vorsichtigsten lässt sie sich als Haube oder Deckel bestimmen. Der breite, vorkragende Rand besitzt zwar eine schalenartige Kontur, doch eine solche Kontur beweist weder eine Öffnung noch einen offenen Innenraum. Zwei geflügelte Putten liegen beziehungsweise lehnen auf oder vor dieser oberen Konstruktion und verdecken weitere Teile ihres Aufbaus. Ein Einfüllen in das große Gefäß, ein Schöpfen aus ihm oder ein Ausgießen aus ihm ist nicht dargestellt.

Vor dem großen Gefäß stehen fünf kleinere Gefäßkörper. Sie sind nahezu kugelförmig, ruhen jeweils auf einem kurzen Fuß und besitzen einen kleinen geschlossenen oberen Ansatz. Um die Mitte jedes Körpers läuft ein kräftiges, gedreht gezeichnetes Band. Zwei dieser Gefäße befinden sich nebeneinander in der oberen Hälfte, ein weiteres steht darunter auf der Mittelachse, und zwei weitere bilden die unterste Reihe. Ihre Ränder überschneiden Teile des großen Gefäßes, seiner Henkel und seiner Ornamente. Zusammen mit dem großen Gefäß ergeben sie die durch die Ziffer am rechten unteren Kartenrand bezeichnete Sechs.

Bei keinem der fünf kleineren Gefäße ist eine Öffnung sichtbar. Ein Gefäßinneres ist bei keinem von ihnen zu sehen. Ein Inhalt ist nicht erkennbar. Die oberen Ansätze erscheinen geschlossen und enden, soweit sie nicht durch Überschneidungen verdeckt werden, in kurzen halsartigen oder knopfförmigen Aufsätzen. Die gedrehten Mittelbänder laufen über die kugeligen Außenflächen; sie sind keine sichtbaren Flüssigkeitslinien. Zwischen den Gefäßen findet kein erkennbarer Übertragungs-, Füllungs- oder Ausgießvorgang statt. Aus ihrem bloßen Vorhandensein lässt sich daher keine Aufnahme oder Weitergabe eines Inhalts ableiten.

In den oberen Teil der Gefäßordnung sind drei unbekleidete kindliche Gestalten eingefügt. Die beiden Figuren am oberen Abschluss des großen Gefäßes sind eindeutig geflügelte Putten. Links erscheint der Kopf des ersten Putto mit kurzem Haar. Hinter seinem Körper ragen zwei deutlich erkennbare Flügelspitzen empor. Einer seiner Arme liegt über dem breiten oberen Gefäßrand. Der Putto blickt schräg nach oben beziehungsweise zur Bildmitte. Welche Stelle sein übriger Körper genau einnimmt, ist durch Rand, Flügel und Überschneidungen nur teilweise zu erkennen.

Der zweite geflügelte Putto liegt quer über dem oberen Abschluss. Sein Rücken und sein Gesäß sind dem Betrachter zugewandt. Ein angewinkeltes Bein führt nach rechts hinab. Hinter beziehungsweise seitlich seines Körpers ist ein Flügel sichtbar. Kopf und vorderer Oberkörper werden durch die Körperhaltung, die gerippte Haube und die Überschneidungen teilweise verdeckt. Seine Lage ist nicht die eines frei fliegenden Wesens: Der Körper ruht auf dem Gefäßaufbau und bleibt mit dessen Randzone verbunden.

Unterhalb des zweiten Putto sitzt oder kauert rechts eine dritte unbekleidete, kindlich gebildete Figur. An ihr sind keine Flügel sichtbar. Ihr Kopf ist gesenkt, das Haar lockig gezeichnet. Der Oberkörper beugt sich zum rechten oberen Kugelgefäß hin. Die Hände liegen an dessen geschlossener Außenfläche beziehungsweise am umlaufenden Mittelband. Ob die Figur das Gefäß festhält, berührt oder sich daran abstützt, lässt sich nicht zweifelsfrei entscheiden. Ein Öffnen des Gefäßes ist nicht dargestellt. Die ungeflügelte Figur entfernt keinen Verschluss,

schaut nicht in einen sichtbaren Innenraum und entnimmt oder übergibt keinen erkennbaren Gegenstand.

Die Karte zeigt damit keine vollständig bestimmbare Handlung. Erkennbar sind Körperhaltungen, Berührungen und räumliche Verflechtungen, nicht aber ein zweifelsfreier Beginn oder Abschluss eines Vorgangs. Die beiden Putten befinden sich auf der oberen Rand- und Deckelzone; die ungeflügelte Figur sitzt tiefer zwischen den geschlossenen Gefäßkörpern. Die drei Gestalten sind deshalb ikonographisch nicht gleichartig. Zwei gehören durch ihre sichtbaren Flügel und ihre erhöhte Lage einer oberen Bildzone an. Die dritte ist ungeflügelt, tiefer eingesetzt und enger an eines der kugeligen Gefäße gebunden.

Die formale Ordnung wird von einer starken Vertikalachse bestimmt. Sie beginnt beim Fuß auf der blauen Plattform, steigt zwischen den beiden unteren Kugelgefäßen zum einzelnen mittleren Gefäß auf und setzt sich über die beiden oberen Gefäße bis zur gerippten Haube fort. Dieser Aufrichtung stehen mehrere horizontale Gliederungen gegenüber: die Plattform, die gedrehten Bänder der kleinen Gefäße, der breite Rand des großen Gefäßes und der quer gelagerte Körper des oberen Putto. Vertikale Sammlung und horizontale Ausbreitung halten einander in einer gespannten Balance.

Die fünf kugelförmigen Gefäße gleichen sich weitgehend. Das sechste unterscheidet sich von ihnen durch Größe, Aufbau, Ornamentierung und tragende Stellung. Die Sechse erscheint daher nicht als Addition sechs gleichwertiger Einheiten. Sie besteht aus fünf ähnlichen Körpern und einem umfassenderen Gefäß, das den kompositorischen Grund der kleineren bildet. Ebenso deutlich ist die Dreiteilung der Figuren: zwei geflügelte Putten oben, eine ungeflügelte Kindgestalt darunter. Gefäßordnung und Figurenordnung folgen verschiedenen Zahlenverhältnissen, werden jedoch in einer einzigen Komposition miteinander verschränkt.

Die Bewegungsrichtungen der Figuren verstärken diese Gliederung. Der linke Putto hebt Gesicht und Blick an. Der querliegende Putto spannt seinen Körper über die obere Zone aus. Die ungeflügelte Figur neigt Kopf und Oberkörper nach unten und zum Gefäß hin. Oben überwiegen Ausbreitung, Erhebung und eine durch die Flügel angezeigte Möglichkeit der Beweglichkeit; unten herrschen Beugung, Berührung und körperliche Nähe zur geschlossenen Form. Dennoch fliegt keiner der Putten. Auch die geflügelten Körper bleiben auf dem Gefäßaufbau gelagert. Die Karte stellt somit nicht den einfachen Gegensatz freien Fluges und vollständiger Gefangenschaft dar, sondern verschiedene Grade der Bindung innerhalb derselben Ordnung.

Erst von diesem überprüften Bildbefund aus darf die Interpretation beginnen. Die Karte zeigt weder die Aufnahme einer Flüssigkeit noch die Weitergabe eines Gefäßinhalts. Sie stellt auch keinen sichtbaren Trank, kein Wasser und keine Füllung dar. Ihre zentrale Spannung liegt vielmehr im Verhältnis geschlossener Gefäße zu drei lebendigen Körpern, von denen zwei geflügelt und einer ungeflügelt sind. Die Gefäße bewahren ein nicht einsehbares Inneres; die Figuren bleiben an ihre äußeren Formen gebunden. Sichtbar ist daher nicht ein Inhalt, sondern die Grenze zwischen dem Wahrnehmbaren und dem Verborgenen.

In einer späteren hermetischen Systematik wird die Kelchfarbe der Wassersphäre zugeordnet. Diese Zuordnung ist keine auf der historischen Karte vermerkte Erklärung. Sie gehört zu einer nachträglichen Deutung der vier Farben als Feuer, Luft, Wasser und Erde. Innerhalb dieses Modells bezeichnet Wasser Empfindung, Imagination, Erinnerung, Bindung und die formbare seelische Substanz. Auf der Sechse der Kelche erscheint diese Sphäre jedoch gerade nicht als sichtbares Strömen. Das Wasserhafte kann nur mittelbar als mögliche Innerlichkeit der Gefäße

gelesen werden. Was das Bild tatsächlich vor Augen führt, ist die feste Form, durch die ein Inneres überhaupt von einem Äußeren unterschieden wird.

Die Karte handelt deshalb nicht von schrankenloser Empfänglichkeit. Sie zeigt die Begrenzung des Empfangenen, ohne dessen Inhalt preiszugeben. Darin liegt eine erste initiatorische Lehre: Innerlichkeit darf nicht durch Projektion ersetzt werden. Wo kein Inhalt sichtbar ist, darf der deutende Geist keinen beliebigen Inhalt einsetzen. Das Verborgene bleibt zunächst verborgen. Erkenntnis beginnt hier mit der Anerkennung einer Grenze.

Die sichtbaren Putten führen eine zweite Ebene ein. Geflügelte kindliche Gestalten können in der Kunst unterschiedliche Funktionen übernehmen. Sie können Begleiter, Träger oder Vermittler sein; ihre genaue Identität ist durch die Karte jedoch nicht festgelegt. Die Flügel allein beweisen weder, dass es sich um christliche Engel handelt, noch erlauben sie die Benennung bestimmter antiker Gottheiten oder neuplatonischer Daimones. Zulässig ist zunächst nur die formale Feststellung, dass die beiden oberen Figuren mit einem Vermögen ausgestattet sind, das der unteren fehlt.

In einer vorsichtigen hermetischen Lesart können die beiden geflügelten Putten deshalb für beweglichere oder vermittelnde Seelenkräfte stehen. Die ungeflügelte Figur wäre demgegenüber stärker an Körper, Schwere und gegenständliche Form gebunden. Diese Interpretation beruht auf der sichtbaren Verbindung von Flügeln und erhöhter Position einerseits sowie Flügellosigkeit, gesenkter Haltung und Gefäßberührung andererseits. Sie behauptet nicht, die Karte zeige buchstäblich drei ontologische Seelenteile. Sie übersetzt eine konkrete Bilddifferenz in eine mögliche philosophische Beziehung.

Auch die geflügelten Gestalten haben die Gefäßordnung nicht verlassen. Ihre Flügel sind sichtbar, doch ihre Körper ruhen auf dem großen Gefäß. Dadurch wird das Obere nicht einfach mit Freiheit und das Untere nicht ausschließlich mit Gefangenschaft gleichgesetzt. Das Bild zeigt vielmehr, dass geistige Beweglichkeit innerhalb einer gegebenen Form entstehen kann. Die Flügel heben die Bindung nicht auf; sie verändern die Weise, in der eine Gestalt gebunden ist.

Die ungeflügelte Figur berührt eines der geschlossenen Kugelgefäße. Sie öffnet es nicht und empfängt daraus nichts. Ihre Haltung kann daher als Annäherung an eine verschlossene Form gelesen werden. Sie begegnet einem Inneren, das ihr nicht unmittelbar zugänglich ist. Psychologisch entspricht dies der Erfahrung, dass ein Mensch von Erinnerungen, familiären Bindungen und frühen Prägungen bestimmt sein kann, deren Ursprung und Inhalt er nicht vollständig durchschaut. Die Kindgestalt steht dann nicht für eine idyllische Vergangenheit, sondern für das Bewusstsein in einem frühen oder noch unentwickelten Verhältnis zu den Formen, die es umgeben.

Damit unterscheidet sich diese Karte grundlegend von der geläufigen modernen Vorstellung der Sechsen der Kelche als lebenswürdigem Austausch zwischen Kindern. Auf dem konkreten Sola-Busca-Bild wird kein gefüllter Kelch überreicht. Es sind keine Blumen, keine Gabe und kein gegenseitiger Schenkungsvorgang sichtbar. Eine Deutung als Nostalgie, Großzügigkeit oder Rückkehr zu unbeschwerter Kindheit könnte deshalb nicht aus dieser Ikonographie gewonnen werden. Die hier dargestellte Kindlichkeit ist in eine schwere, geschlossene und beinahe übermächtige Gefäßarchitektur eingefügt.

Die Zahl Sechsen bezeichnet innerhalb der Reihe eine Neuordnung nach der Fünf. Die Fünf kann als erste Stufe gelesen werden, auf der eine zuvor aufgebaute Ordnung ihre Mitte verliert, sich differenziert oder einer Prüfung ausgesetzt wird. Die Sechsen fügt die auseinandergetretenen Kräfte

erneut zusammen. Sie stellt jedoch nicht einfach den früheren Zustand wieder her. Was nach einer Krise neu geordnet wird, besitzt eine größere innere Verschiedenheit als zuvor.

Im Bild erscheint diese Neuordnung nicht als vollkommen symmetrische Harmonie. Die fünf kleineren Gefäße sind gestaffelt, aber Figuren, Henkel und Ornamente stören jede starre Geometrie. Das Ganze bleibt dicht und teilweise unübersichtlich. Harmonie bedeutet daher nicht Spannungsfreiheit. Sie bedeutet die Fähigkeit, ungleiche Teile in einer tragfähigen Beziehung zu halten.

Das große Gefäß ist dabei zugleich Teil der Sechs und Grund der übrigen fünf. Es steht nicht lediglich neben ihnen. Seine monumentale Form trägt und umgibt ihre Anordnung. In neuplatonischer Sprache kann darin das Verhältnis von Einheit und Vielheit erkannt werden. Das Eine erscheint nicht als zusätzliches siebtes Element außerhalb der vielen Dinge. Es wirkt als umfassende Ordnung, in der die einzelnen Formen ihren Platz erhalten. Dennoch ist diese Einheit nicht immateriell dargestellt. Sie besitzt Gewicht, Fuß, Rand, Deckel, Henkel und ornamentierte Oberflächen. Die höhere Ordnung erscheint innerhalb der sichtbaren Materie.

Die fünf kugelförmigen Gefäße bewahren zugleich ihre Eigenständigkeit. Sie verschmelzen nicht mit dem großen Gefäß und nicht miteinander. Einheit entsteht daher nicht durch Auslöschung der Unterschiede. Das Ganze ist vielmehr eine gegliederte Einheit, in der jeder Teil seine Grenze behält. Darin liegt die besondere Harmonie der Sechs: Das Viele wird verbunden, ohne zum unterschiedslosen Einerlei zu werden.

Die Figuren wiederholen diese Struktur auf einer anderen Ebene. Auch sie bilden keine homogene Dreiergruppe. Die beiden oberen Gestalten besitzen Flügel, die untere nicht. Zugleich gehören alle drei derselben Gefäßwelt an. Die Karte hält damit Einheit und Differenz zugleich fest. Das Gemeinsame hebt den Unterschied nicht auf; der Unterschied zerreißt das Gemeinsame nicht.

Innerhalb der Kelchreihe bezeichnet die Sechs somit einen Übergang von der Störung zur erneuten Beziehungsfähigkeit. Was auf der fünften Stufe seine selbstverständliche Ordnung verloren hat, wird auf der sechsten Stufe nicht einfach repariert, sondern auf höherem Niveau neu gefügt. Die geschlossenen Gefäße bilden eine konzentrierte Ordnung. Die drei Figuren bringen verschiedene Formen lebendiger Beziehung in diese Ordnung ein. Auf der folgenden siebten Stufe kann sich die wiedergewonnene Vielheit weiter entfalten. Ohne die sammelnde Kraft der Sechs würde eine solche Entfaltung in Zerstreuung umschlagen.

Die Sechs ist damit kein Endpunkt. Sie stellt ein vorläufiges Gleichgewicht her. Die Gefäße stehen, die Plattform trägt, die Gesamtform bleibt geschlossen. Doch die Figuren führen Möglichkeiten ein, die über bloße Stabilität hinausweisen. Besonders die Flügel der beiden Putten enthalten eine Beweglichkeit, die noch nicht als tatsächlicher Flug verwirklicht ist. Das Potenzial zur Überschreitung ist vorhanden, bleibt jedoch an die bestehende Form gebunden.

Im Verhältnis zu den anderen Farben kann die Karte als Mikrokosmos des gesamten Systems gelesen werden. Die spätere hermetische Zuordnung verbindet die Stäbe mit Feuer und Impuls, die Schwerter mit Luft und Unterscheidung, die Münzen mit Erde und Verkörperung, die Kelche mit Wasser und Beziehung. In der Sechs der Kelche sind diese Kräfte nicht als ausdrücklich benannte Elemente dargestellt, lassen sich jedoch formal aufeinander beziehen. Die lebhaften Körper und ihre Bewegungsansätze erinnern an Impuls; die Unterscheidung von geflügelt und ungeflügelt schafft eine klare Gliederung; die schweren Gefäßkörper und die Plattform verkörpern Festigkeit; die umfassende Verbindung aller Teile entspricht der bindenden Qualität der Kelchsphäre.

Gerade dadurch zeigt die Karte, dass keine Farbe völlig isoliert bestehen kann. Wasser benötigt eine begrenzende Form, wenn es bewahrt werden soll. Bewegung benötigt einen Körper, wenn sie sichtbar werden soll. Einheit benötigt Unterscheidung, wenn sie nicht in Formlosigkeit versinken soll. Die Kelchsphäre gelangt auf der sechsten Stufe zu einer Ordnung, in der Beziehung nicht mehr bloße Nähe, sondern gegliederte Verbindung bedeutet.

Die konkrete menschliche Situation der Karte ist eine Situation des Eingebundenseins. Keine der drei Figuren verfügt souverän über die Gefäße. Sie stehen ihnen nicht als Besitzer oder ausführende Handwerker gegenüber. Zugleich sind sie nicht völlig passiv. Sie berühren Ränder und Oberflächen, lagern auf dem Gefäß und richten ihre Körper unterschiedlich aus. Das Bild bewegt sich zwischen Getragensein und Eingeschlossensein.

Diese Ambivalenz betrifft besonders die menschliche Herkunft. Jeder Mensch tritt in eine Welt ein, deren Formen vor ihm bestanden haben. Sprache, Familie, Erinnerung, soziale Ordnung und überlieferte Bilder bilden Gefäße, die das entstehende Bewusstsein aufnehmen und begrenzen. Sie ermöglichen Identität, können aber ebenso zur Last werden. Der ungeflügelte Körper zwischen den Gefäßen macht diese Gebundenheit unmittelbar sichtbar. Die oberen Putten zeigen demgegenüber, dass innerhalb der ererbten Ordnung eine beweglichere, vermittelnde Kraft entstehen kann.

Damit gewinnt die Karte eine zeitliche Dimension. Das Verschlussene verweist nicht auf einen konkret nachweisbaren Inhalt, wohl aber auf eine Vergangenheit, die gegenwärtig wirksam bleibt, ohne vollständig einsehbar zu sein. Das Frühe und Kindliche erscheint nicht als verlorenes Paradies. Es ist die Schicht, in der Formen übernommen werden, bevor das Bewusstsein sie prüfen kann. Erinnerung bedeutet auf dieser Karte daher nicht sentimentale Rückkehr, sondern die langsame Erkenntnis dessen, was in der eigenen Gestalt fortwirkt.

Eine unmittelbare Identifikation der Szene mit der Zeugung Alexanders des Großen ist ikonographisch nicht möglich. Weder ein Liebespaar noch ein Ehebett, weder Olympos noch Nektanebos, weder Schlange noch Drachenerscheinung sind sichtbar. Die Alexanderzeugungslegende darf deshalb nicht zur Beschreibung der dargestellten Szene gemacht werden. Auch keiner der drei kindlichen Körper kann aufgrund des Bildbefundes als Alexander bezeichnet werden.

Im größeren literarischen System des Sola Busca bleibt die Alexandertradition dennoch bedeutsam. Die Namen mehrerer Hofkarten führen in das Umfeld Alexanders und greifen, wie Peter Mark Adams herausgearbeitet hat, auf die Alexanderroman-Tradition sowie auf antike historische und mythographische Quellen zurück. Alexanders Ursprung wurde darin zwischen menschlicher Abstammung, königlicher Legitimation, astrologischer Berechnung, Täuschung und göttlichem Anspruch angesiedelt. Sein Anfang ist deshalb kein einfacher biologischer Anfang, sondern eine vielfach überformte Herkunftserzählung.

Die Sechs der Kelche kann auf diese Problematik strukturell vorausweisen. Die kindlichen Gestalten befinden sich innerhalb einer Ordnung, die ihnen vorausgeht. Zwei besitzen Flügel, die dritte nicht. Geistige oder übermenschliche Möglichkeit und körperliche Gebundenheit erscheinen gleichzeitig, ohne dass das Bild ihre Beziehung durch eine eindeutige Erzählung erklärt. Darin berührt die Karte das Grundproblem der Alexanderlegende: Wie kann in einer menschlichen Geburt ein Anspruch auf eine höhere Herkunft dargestellt werden? Die Karte beantwortet diese Frage nicht historisch. Sie stellt jedoch die Spannung zwischen geflügelter Möglichkeit, kindlichem Anfang und geschlossener materieller Form sichtbar vor Augen.

Auch die Beziehung zum Haus Este muss auf den historisch belegbaren Rahmen beschränkt bleiben. Das Sola Busca entstand im kulturellen Spannungsfeld von Ferrara und Venedig am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Ferrara war unter den Este ein bedeutendes Zentrum höfischer Literatur, humanistischer Gelehrsamkeit, astrologischer Interessen und kostbarer Kartenproduktion. Die Bibliothek und die Bildkultur des Hofes boten einen Raum, in dem antike Geschichte, dynastische Selbstdarstellung, Mythos und gelehrte Rätselkunst zusammentreffen konnten.

Daraus folgt jedoch nicht, dass die drei Figuren bestimmte Angehörige des Hauses Este darstellen oder dass die Karte eine konkrete Episode der Familiengeschichte wiedergibt. Eine solche Identifikation wäre unbelegt. Plausibel ist nur eine weiter gefasste Beziehung zur dynastischen Vorstellungswelt: Ein Fürstenhaus versteht Geburt als Eintritt in eine bereits bestehende Ordnung von Namen, Ansprüchen und Erwartungen. Das Kind ist Anfang und Fortsetzung zugleich. Die Gefäßarchitektur kann in diesem Sinn als Bild tradierter Form gelesen werden, nicht als Beweis eines bestimmten Este-Programms.

An diesem Punkt eröffnet sich die saturnische Deutungsebene. Peter Mark Adams hat Saturn als übergeordneten Schlüssel des Sola Busca vorgeschlagen. Seine These ist eine moderne hermetische Interpretation des Decks und keine auf der Sechs der Kelche vermerkte astrologische Zuordnung. Ihre Anwendung ist nur dort gerechtfertigt, wo sie sich auf konkrete Bilddetails stützen lässt. Auf dieser Karte sind solche Anknüpfungspunkte in der Schwere der Gefäße, ihren geschlossenen Oberflächen, den umlaufenden Bändern, der massiven Plattform und der dichten räumlichen Bindung der Figuren gegeben.

Saturn bezeichnet Zeit, Grenze, Verdichtung, Konzentration, Melancholie, Tod, Weisheit und Transformation. Er ist dabei nicht nur das Prinzip des Endes. Jede bestimmte Gestalt entsteht erst durch Begrenzung. Ohne Rand gibt es kein Gefäß; ohne Trennung kein Einzelnes; ohne Dauer keine Reifung. Die geschlossenen Gefäße zeigen diese formbildende Macht. Ihr nicht sichtbares Inneres wird von einer festen Außengrenze bewahrt.

Auch die Unterscheidung zwischen den beiden geflügelten Putten und der ungeflügelten Figur lässt sich saturnisch vertiefen. Die Flügel zeigen eine Möglichkeit der Erhebung, doch die Körper bleiben an den Gefäßaufbau gebunden. Die ungeflügelte Figur sitzt noch tiefer in der Ordnung und berührt unmittelbar deren geschlossene Form. Saturn hebt den Gegensatz zwischen Geist und Materie nicht einfach auf. Er zwingt das Bewegliche, Gestalt anzunehmen, und die Gestalt, ihre Begrenztheit zu erkennen.

Diese Begrenzung besitzt eine doppelte Wirkung. Sie kann schützen und bewahren; sie kann ebenso einengen und erstarren. Die Karte zeigt beide Möglichkeiten, ohne eine von ihnen endgültig zu entscheiden. Die Figuren werden von der Gefäßordnung getragen, aber auch räumlich bedrängt. Besonders die verdrehten und gesenkten Körper lassen das Gewicht der Form spürbar werden. Der initiatorische Weg besteht daher nicht darin, jede Grenze zu zerbrechen. Er verlangt die Unterscheidung zwischen jener Grenze, die Gestalt ermöglicht, und jenem Verschluss, der jede weitere Entwicklung verhindert.

Auch alchemistisch darf die Karte nicht als sichtbarer Füllungs-, Mischungs- oder Erhitzungsvorgang beschrieben werden. Kein Stoff und keine Flüssigkeit sind erkennbar. Ihre alchemistische Bedeutung liegt vielmehr in der Voraussetzung des Werkes: Ein Prozess benötigt ein begrenztes Gefäß, damit sich seine Kräfte nicht zerstreuen. Auf der Sechs bleibt das Innere dieses Gefäßes verborgen. Transformation erscheint deshalb nicht als dargestelltes Ergebnis, sondern als geschützte Möglichkeit.

Die zwei geflügelten Putten können in dieser späteren Lesart als bewegliche oder vermittelnde Kräfte des Werkes verstanden werden, während die ungeflügelte Figur dessen stärkere Bindung an Körperlichkeit und Schwere verkörpert. Doch auch hier bleibt entscheidend, dass diese Bedeutungen aus der sichtbaren Differenz entwickelt werden. Die Flügel rechtfertigen eine Interpretation von Beweglichkeit; sie erlauben keine willkürliche Benennung bestimmter alchemistischer Substanzen.

Neuplatonisch betrachtet steht die Seele auf dieser Stufe zwischen Vielheit und Rückwendung. Sie hat die materielle Ordnung nicht verlassen. Ihre Aufgabe besteht darin, die Beziehungen der sichtbaren Teile zu erkennen und in ihnen den gemeinsamen Grund zu erfassen. Die beiden Putten zeigen eine Möglichkeit der Erhebung, aber keine vollendete Henosis. Die ungeflügelte Gestalt bleibt an die Außenfläche des Gefäßes gebunden. Der Weg zum Einen ist vorhanden, doch er beginnt innerhalb der gegliederten Welt und nicht durch deren Verleugnung.

Hier verschränken sich Anfang und Grenze. Die drei kindlichen Körper verweisen formal auf Jugend oder Anfang; die geschlossenen Gefäße verkörpern Grenze und bewahrte Dauer. Saturn verbindet beide Pole. Kein Anfang ist voraussetzungslos. Jede neue Gestalt tritt in eine ältere Ordnung ein. Umgekehrt ist Grenze nicht nur Ende: Sie schafft den Raum, in dem etwas Neues eine bestimmte Form annehmen kann.

Die Sechs der Kelche besitzt deshalb innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana eine notwendige Funktion. Sie zeigt, wie eine durch Differenzierung und Prüfung gegangene Kraft erneut Zusammenhang gewinnt. Dieser Zusammenhang ist nicht spannungsfrei. Er vereinigt Schwere und Beweglichkeit, geflügelte und ungeflügelte Existenz, Teil und Ganzes, kindlichen Anfang und bereits bestehende Form.

Ihre besondere Wahrheit liegt nicht in einem unsichtbaren Inhalt, den der Betrachter den Gefäßen zuschreiben dürfte. Sie liegt in der sichtbaren Grenze selbst. Zwei geflügelte Putten ruhen auf der Ordnung, ohne sich bereits von ihr zu lösen; eine ungeflügelte Kindgestalt berührt tiefer unten ein verschlossenes Gefäß, ohne dessen Inneres sehen zu können. So wird die Karte zum Bild eines Bewusstseins, das seine Herkunft noch nicht durchschaut, aber bereits verschiedene Möglichkeiten des Verhältnisses zu ihr in sich trägt.

Die Einweihung beginnt hier mit Genauigkeit. Wer das Verslossene vorschnell mit einer erwarteten Bedeutung füllt, bleibt Gefangener seiner Projektionen. Wer dagegen Flügel und Flügellosigkeit, Erhebung und Beugung, Oberfläche und verborgenes Inneres auseinanderhält, erkennt die wirkliche Schwelle der Karte. Die Grenze ist weder bloßes Hindernis noch endgültiger Tod. Sie ist jene saturnische Verdichtung, in der das Alte eine feste Gestalt erhält, damit aus ihm ein neuer Anfang hervorgehen kann.

7 der Klche

-



7 der Kelche

Innerhalb eines schmalen, dunkel konturierten Rahmens erhebt sich eine hochformatige Komposition über einem niedrigen Streifen bewachsenen Bodens. Den Hintergrund füllt im oberen Teil ein kräftiges Blau, das nach unten in einen helleren, nahezu weißen Bereich übergeht. Ein landschaftlicher Horizont ist nicht eindeutig ausgearbeitet. Im unteren Drittel steht ein großer roter, perspektivisch gezeichneter Kasten. Seine obere Fläche erscheint als schräg nach hinten laufende Ebene; die Vorderseite ist durch dunkle Linien und ein rechteckiges Innenfeld gegliedert. Weder eine geöffnete Klappe noch ein einsehbarer Innenraum des Kastens sind sichtbar. Rechts neben ihm steht die Zahl 7.

Auf der roten Deckfläche ruht der breite Fuß eines großen, annähernd axial aufgebauten Schaustücks. Sein unterster sichtbarer Teil besteht aus mehreren übereinanderliegenden ovalen Platten. Darüber erhebt sich ein gewölbtes Zwischenstück, dessen Oberfläche durch längliche, blattähnliche Formen gegliedert ist. Es trägt einen weit ausladenden, stark ornamentierten Aufbau. Dieser verbreitert sich nach beiden Seiten in zahlreiche regelmäßig wiederholte, gebogene Rippen oder Bügel. Ihre genaue gegenständliche Funktion ist nicht zweifelsfrei bestimmbar. Vor ihnen verlaufen zwei dunkle, schräg aufsteigende, geflochten oder blattartig

wirkende Stränge, die sich in der Mitte zu einer hängenden Bogenform vereinigen. An ihren seitlichen Ansatzstellen und am unteren Treffpunkt sitzen rote, rundliche Zierelemente.

Über diesem Unterbau befindet sich ein großes, flaches Gefäß. Seine Wandung und sein breiter oberer Abschluss sind mit Blatt-, Flecht- und Schrägbandmustern verziert. Hier ist, anders als bei den sechs kleineren Gefäßen, tatsächlich eine dunkle, langovale Öffnung sichtbar. Auch ein begrenzter Teil der helleren Innenfläche kann erkannt werden. Ein bestimmter Inhalt ist jedoch nicht sichtbar. Es ist weder Wasser noch eine andere Flüssigkeit dargestellt. Ebenso ist kein Einfüllen, Ausgießen oder Überlaufen zu sehen.

In oder unmittelbar auf diesem geöffneten Mittelgefäß steht eine nackte jugendliche menschliche Gestalt. Sie ist frontal wiedergegeben, der Kopf nur leicht gewendet. Das kurze, gelockte Haar rahmt ein ruhiges Gesicht. Brust, Bauch, Nabel, Hüften und Beine sind deutlich gezeichnet. Die Stellung der Füße überschneidet den Gefäßrand und die sichtbare Öffnung; aus der Darstellung lässt sich jedoch nicht mit letzter Sicherheit entscheiden, ob beide Füße auf verschiedenen Teilen des Randes ruhen oder ob einer von ihnen weiter in den Innenbereich hinabreicht. Sicher ist allein, dass die Gestalt nicht neben dem Gefäß, sondern innerhalb seines oberen Bereichs angeordnet ist. Ein Herausklettern, Emporsteigen oder Hineinsinken wird nicht eindeutig gezeigt.

Hinter den Armen und seitlich der Beine verlaufen helle, stoffartig wirkende Flächen. Sie können als herabhängendes Tuch beschrieben werden; für Flügel fehlt eine hinreichend eindeutige Binnenzeichnung. Die Arme hängen nicht völlig symmetrisch. Die rechte Hand der dargestellten Gestalt, links im Bild, befindet sich nahe am Körper. Der andere Arm ist seitwärts ausgestreckt. Die Hand liegt vor einem dunklen, gebogenen Element, doch ein sicherer Griff ist nicht erkennbar. Zwei solche dunklen Kurven steigen beiderseits des Körpers nach außen und oben. Ihre Verbindung mit dem Mittelgefäß oder mit den oberen Gefäßen bleibt teilweise durch Überschneidungen verdeckt; sie dürfen daher weder als eindeutig gehaltene Stäbe noch als zweifelsfrei bestimmbar Leitungen angesprochen werden.

Sechs kleinere Gefäße umgeben die Mittelachse in drei Paaren. Zwei schweben oder ruhen im oberen blauen Feld zu beiden Seiten des Kopfes, zwei befinden sich neben dem geöffneten Mittelgefäß, zwei stehen unten vor dem roten Kasten. Alle sechs besitzen einen bauchigen Körper, einen kleinen Standfuß, seitliche geschwungene Henkel und ein breites, schräg gestreiftes Band um ihre Mitte. Ihr oberer Abschluss besteht jeweils aus einer gewölbten, aufgesetzten Form, die in einem kleinen Knauf endet. Bei keinem dieser sechs Gefäße ist eine Öffnung sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Die gewölbten oberen Bauteile sind ihrem Aufbau nach vorrangig als Deckel anzusprechen, nicht als offene Schalenränder. Bei den beiden Gefäßen der mittleren Ebene sitzen auf den oberen Abschlüssen zusätzlich strahlen- oder pflanzenartig auseinandergehende Zierformen. Auch dort ist unter diesen Aufsätzen keine Öffnung erkennbar.

Keine der sechs geschlossenen Formen empfängt etwas. Aus keiner wird etwas ausgegossen. Zwischen ihnen und dem geöffneten Mittelgefäß fließt nichts. Sichtbares Wasser fehlt im gesamten Bild. Die Gestalt trägt keines der Gefäße, und keines wird ihr gereicht. Ebenso fehlen eine zweite Person, ein Tier, eine erkennbare Waffe und eine eindeutig dargestellte Arbeitshandlung. Das Bild zeigt vielmehr einen Zustand: sechs geschlossene, paarweise geordnete Behältnisse umgeben ein einziges geöffnetes Gefäß, in dessen oberem Bereich ein menschlicher Körper steht.

Die räumliche Ordnung beruht auf dieser Abweichung innerhalb der Wiederholung. Die sechs kleineren Gefäße bilden drei annähernd spiegelbildliche Paare. Sie besetzen oben, Mitte und unten die seitlichen Zonen. Das siebte Gefäß ist nicht lediglich ein weiteres Glied dieser Reihe.

Es ist größer, zentral, geöffnet und in einen vierteiligen Sockelbau eingefügt. Die Zahl Sieben wird daher nicht durch sieben gleichrangige Gegenstände veranschaulicht, sondern durch sechs Entsprechungen und eine hervorgehobene Mitte. Auch die menschliche Gestalt steht nicht als zusätzliches achttes Element außerhalb der Ordnung. Sie erscheint an der Stelle, an der das siebte Gefäß von den übrigen abweicht.

Erst aus diesem überprüften Bildbefund darf die Deutung beginnen. Die entscheidende Spannung der Karte liegt nicht zwischen sieben sichtbaren Inhalten und auch nicht zwischen sieben angebotenen Möglichkeiten. Sie liegt zwischen Verschluss und Öffnung, Wiederholung und Einmaligkeit, seitlicher Paarbildung und senkrechter Mitte. Sechs Gefäße bewahren ihre Innenräume vollständig vor dem Blick. Das siebte gibt einen Innenbereich frei, zeigt aber keinen benennbaren Inhalt. Sichtbar wird nicht, was das Gefäß enthält, sondern dass sich an seinem Ort eine menschliche Gestalt befindet. Die Karte ersetzt den erwartbaren Inhalt nicht durch einen Gegenstand, sondern durch Gegenwart.

In der späteren esoterischen Systematisierung wird die Kelchfarbe der Sphäre des Wassers, der Seele, des Gedächtnisses und der Empfänglichkeit zugeordnet. Diese Zuordnung ist keine durch sichtbares Wasser beglaubigte Eigenschaft der historischen Karte. Gerade weil kein Wasser dargestellt ist, muss die wasserhafte Deutung auf einer abstrakteren Ebene bleiben. Sie bezeichnet hier nicht Flüssigkeit, sondern die Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen, zu umschließen und in einer Form zu bewahren. Das Kartenbild setzt dieser Fähigkeit jedoch eine strenge Grenze: Sechs Gefäße sind geschlossen, und selbst das offene Mittelgefäß zeigt keinen stofflichen Inhalt. Empfänglichkeit ist folglich nicht mit unterschiedsloser Aufnahme gleichzusetzen. Sie verlangt Auswahl, Begrenzung und eine Mitte, die das Aufgenommene ordnen kann.

Die Sieben verschärft diese Frage. Sie ist die erste Zahl der Reihe, die sich deutlich über die vollkommene Gliederung der Sechs hinausbewegt. Sechs lässt sich als Gleichgewicht zweier Dreiergruppen oder als räumlich geschlossene Ordnung denken. Das Kartenbild bewahrt diese Sechserordnung in den drei Gefäßpaaren und fügt ihr kein siebtes gleichartiges Gefäß am Rand hinzu. Stattdessen entsteht ein Zentrum. Die Sieben bezeichnet hier deshalb weniger eine Vermehrung als einen Wechsel der Ebene: Aus einer geordneten Vielheit tritt eine innere Instanz hervor.

Auch in der spätantiken und renaissancezeitlichen Kosmologie konnte die Sieben auf die sieben Planetensphären, auf zeitliche Zyklen und auf die Durchmessung einer gestuften Welt bezogen werden. Eine solche Beziehung ist im Bild nicht ausdrücklich bezeichnet; weder Planetenzeichen noch beschriftete Sphären sind vorhanden. Als spätere hermetische Lesart ist sie dennoch sinnvoll, sofern sie der sichtbaren Ordnung folgt. Die sechs geschlossenen Gefäße können dann als das noch Gebundene und Umschlossene verstanden werden, während die siebte, zentrale Stufe den Ort bildet, an dem der Mensch seiner eigenen Stellung innerhalb des Kosmos ansichtig wird. Es handelt sich nicht um einen historischen Nachweis der ursprünglichen Kartenbedeutung, sondern um eine an der Komposition entwickelte Korrespondenz.

Innerhalb der Kelchreihe bezeichnet diese Stufe einen Augenblick der Sammlung. Auf der vorausgehenden Sechs sind menschliche Körper und Gefäße in einen gedrängten, schwer überschaubaren Aufbau verwickelt. Auf der Sieben wird die Komposition aufgerichtet und um eine einzelne frontale Gestalt gesammelt. Die Vielzahl bleibt erhalten, doch sie erhält Abstand, Paarung und Achse. Die nachfolgende Acht wird die Beziehung zwischen Körper, Gefäßen und tragendem Untergrund erneut in Bewegung setzen. So steht die Sieben zwischen Verwicklung und erneuter Belastung: als kurzer Zustand einer gewonnenen Mitte, die noch nicht endgültig gesichert ist.

Diese Mitte ist keineswegs mit unbeschränkter Freiheit gleichzusetzen. Die jugendliche Gestalt steht auf oder in einem Gefäß, das seinerseits von einem schweren Sockel, einem roten Kasten und sechs verschlossenen Behältnissen umgeben ist. Ihr Körper ist frei von Kleidung und Rangabzeichen, aber nicht frei von Bedingungen. Er besitzt weder Krone noch Waffe, weder Werkzeug noch sichtbares Herrschaftszeichen. Seine Stellung ergibt sich allein aus der Komposition. Er beherrscht die Gefäße nicht; er wird durch sie eingerahmt. Er füllt das Zentrum, ohne über die Peripherie zu verfügen.

Darin unterscheidet sich die Karte grundlegend von einer bloßen Apotheose des Menschen. Der Mensch erscheint nicht als Herr des Kosmos, sondern als Wesen, das nur innerhalb einer vorgegebenen Ordnung sichtbar werden kann. Das offene Gefäß trägt ihn, der Sockel trägt das Gefäß, der rote Kasten trägt den Sockel, und der Boden trägt den Kasten. Die aufrechte Gestalt ist das oberste Glied einer Folge von Trägern. Ihre scheinbare Selbständigkeit ruht auf Schichten, die unter ihr liegen und deren Gewicht sie nicht selbst erzeugt hat. Das Innere wird nur möglich, weil ein Äußeres es begrenzt und hält.

Neuplatonisch gelesen, kann diese Ordnung als Bild des Verhältnisses von Seele und Kosmos verstanden werden. Die Seele findet sich nicht durch Flucht aus der Vielheit, sondern indem sie inmitten der Vielheit eine Achse gewinnt. Die sechs geschlossenen Gefäße bleiben undurchsichtig. Nicht alles, was die Seele umgibt, muss geöffnet, durchsucht oder in begriffliches Wissen verwandelt werden. Einweihung bedeutet nicht, jedes Geheimnis gewaltsam freizulegen. Sie bedeutet, den einen Ort zu erkennen, an dem Inneres und Äußeres tatsächlich miteinander vermittelt sind. Die zentrale Öffnung ist begrenzt, und gerade durch diese Grenze kann die menschliche Gestalt getragen werden.

Das Bild erlaubt deshalb eine vorsichtige Beziehung zum hermetischen Kratermotiv. Im vierten Traktat des Corpus Hermeticum wird der Krater des Nous zum Bild einer geistigen Teilhabe; Ludovico Lazzarelli gestaltete dieses Motiv im Crater Hermetis zu einem Modell innerer Erneuerung aus. Die Karte illustriert diesen Text nicht nachweisbar, und die sichtbare Gestalt vollzieht keinen eindeutig dargestellten Empfang. Doch die formale Konstellation – ein wirklich geöffnetes Mittelgefäß, ein sichtbarer Innenbereich und eine menschliche Gestalt an dessen Stelle – macht die spätere hermetische Analogie tragfähig. Der entscheidende Inhalt wäre dann keine Substanz, die in das Gefäß gegossen wird, sondern die Umgestaltung des Menschen selbst. Nicht ein Ding erfüllt das Gefäß; eine neue menschliche Möglichkeit nimmt darin Gestalt an.

Die Nacktheit bezeichnet auf dieser Deutungsebene keinen gesicherten Geburtsvorgang. Im Bild sind weder Mutterleib noch Geburtshilfe noch ein hervortretender Säugling zu sehen. Sie kann jedoch als Abwesenheit erworbener Rollen gelesen werden. Die Gestalt trägt keinen sozialen Stand, keinen Beruf und keine höfische Funktion am Körper. Sie erscheint vor der Ausdifferenzierung in die Hofkarten, in denen die Kraft der Farbe als Bube, Ritter, Königin und König personifiziert wird. Auf der Sieben ist der Mensch bereits sichtbar, aber noch nicht in einen Rang eingetreten. Er ist Person, ohne Amt zu sein; Form, ohne festgelegte gesellschaftliche Maske.

Hier berührt die Karte, mit der gebotenen Vorsicht, den Alexanderstoff. Das Sola-Busca ordnet mehrere Hofkarten Namen und Gestalten aus dem Umkreis Alexanders und der Alexanderroman-Tradition zu. In der Zeugungslegende des Pseudokallisthenes nähert sich der ägyptische König und Magier Nektanebos der Olympias in der angenommenen Gestalt des Gottes Ammon. Alexander erhält dadurch eine doppelte Herkunft: politisch gilt er als Sohn Philipps, in der Legende zugleich als Sohn einer göttlich-magischen Macht. Auf der Sieben der Kelche sind weder Olympias noch Nektanebos, Ammon, ein Widder, eine Zeugung oder eine Schwangerschaft dargestellt. Die Karte kann daher nicht als Abbildung dieser Erzählung gelten.

Eine Beziehung entsteht erst auf der Ebene des Gesamtzyklus. Die zentrale jugendliche Gestalt kann als vorausweisendes Bild eines Menschen gelesen werden, dessen Herkunft noch nicht in einen eindeutigen Rang übersetzt ist. Wie der Alexander der Legende zwischen menschlicher Genealogie und übermenschlichem Anspruch steht, befindet sich die Gestalt zwischen Gefäß und Welt, Innenraum und äußerer Erscheinung, Unbestimmtheit und späterer Personifikation. Das ist eine strukturelle, keine ikonographische Gleichsetzung. Die Alexanderlegende erklärt kein sichtbares Detail; sie bietet vielmehr eine spätere Sprache für die im Bild bereits vorhandene Spannung einer Gestalt, die aus einer verborgenen Mitte ihre besondere Stellung empfängt.

Auch der Bezug zum Haus Este muss historisch begrenzt bleiben. Das Deck gehört in den kulturellen Horizont der norditalienischen Renaissance und wird mit dem Ferrareser Milieu in Verbindung gebracht, in dem die Este seit dem 15. Jahrhundert Spielkarten, humanistische Gelehrsamkeit, Astrologie und anspruchsvolle höfische Bildprogramme förderten. Die Bibliothek und das intellektuelle Umfeld des Hofes hätten den Zugang zu antiken, astrologischen und Alexander betreffenden Texten ermöglicht. Ein Auftrag der Este für gerade diese Karte ist jedoch nicht belegt. Im Bild erscheint kein eindeutig identifizierbares Este-Wappen. Auch die roten und blauen Farbflächen reichen für eine dynastische Zuschreibung nicht aus. Das Haus Este bildet deshalb einen historisch plausiblen kulturellen Resonanzraum, aber keinen aus dem Kartenbild beweisbaren Besitzer- oder Auftraggeberhinweis.

In Peter Mark Adams' moderner Deutung des Sola-Busca bildet Saturn den übergeordneten Schlüssel eines vielschichtigen, von neuplatonischen, astrologischen, magischen und politischen Vorstellungen geprägten Bildprogramms. Diese These ist eine weitreichende neuzeitliche Interpretation und keine urkundlich gesicherte Erklärung jeder einzelnen Karte. Für die Sieben der Kelche wird sie dort fruchtbar, wo sie an die sichtbare Dialektik von Grenze und Hervortreten anschließt. Die sechs Deckel, der breite Rand des Mittelgefäßes, der vielstufige Sockel und der geschlossene rote Unterbau bestehen aus Formen des Begrenzens. Nichts schwebt voraussetzungslos. Alles erhält seinen Ort durch Fassung, Rand, Stand und Gewicht.

Saturn bezeichnet in dieser hermetischen Lesart Zeit, Grenze, Tod, Konzentration, Melancholie, Weisheit und Transformation. Seine Kraft ist nicht einfach die Verneinung des Lebens. Sie trennt das Tragfähige vom Ungeformten. Sie verschließt sechs Gefäße und lässt eines geöffnet erscheinen; sie verhindert die unterschiedslose Zerstreung und verdichtet die Komposition um eine einzige Achse. Das Bild zeigt keinen Tod und kein sichtbares Vergehen. Saturnisch ist daher nicht eine dargestellte Katastrophe, sondern die Strenge der Form. Das Neue kann nur hervortreten, weil es einen Rand findet.

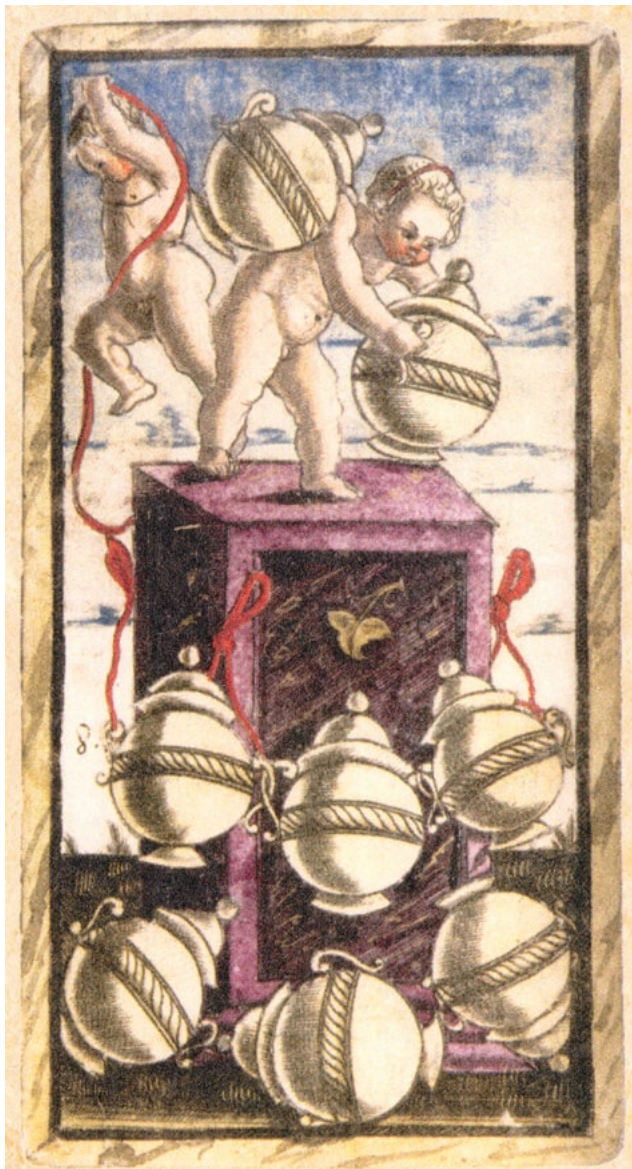
Gerade darin verschränken sich Anfang und Grenze. Der geöffnete Innenraum ist kein grenzenloser Abgrund, sondern eine gefasste Öffnung. Die jugendliche Gestalt ist kein Anfang aus dem Nichts, sondern ein Anfang, der auf einer langen Folge geschlossener und tragender Formen ruht. Was als Geburt des Geistigen gelesen werden kann, geschieht nicht durch Aufhebung aller Schranken. Es geschieht durch deren Verwandlung in eine tragende Ordnung. Saturn ist hier nicht der Feind des Beginns, sondern seine Bedingung.

Für den Einweihungsschüler liegt die Prüfung dieser Karte deshalb nicht im Erwerb eines weiteren Inhalts. Sie besteht in der Unterscheidung zwischen dem, was verschlossen bleiben muss, und dem einen Inneren, das sich öffnen kann, ohne seine Form zu verlieren. Die sechs geschlossenen Gefäße verkörpern keine nachweisbaren Geheimlehren; sie setzen vielmehr eine Grenze gegen die Gier, überall verborgene Inhalte erfinden zu wollen. Das siebte Gefäß ist offen, doch auch dort bleibt der stoffliche Inhalt unbenannt. An die Stelle des Besitzes tritt Verkörperung.

Im Gesamtweg der Kleinen Arkana ist diese Erfahrung notwendig, weil keine Kraft allein durch Vermehrung reift. Feuer würde sich ohne Grenze verzehren, Luft sich in endloser Unterscheidung verlieren, Erde in bloßer Masse erstarren und Wasser in Formlosigkeit zerfließen. Die Sieben der Kelche zeigt den Augenblick, in dem Empfänglichkeit eine senkrechte Gestalt gewinnt. Das Viele wird nicht vernichtet, die geschlossenen Räume werden nicht aufgebrochen, und das Geheimnis wird nicht durch eine erfundene Füllung ersetzt. Inmitten der unzugänglichen Innenräume erscheint ein Mensch.

Die besondere Wahrheit dieser Karte lautet daher: Das Innerste offenbart sich nicht notwendig als verborgener Gegenstand. Es kann als eine neue Weise menschlicher Gegenwart erscheinen. Die Vollendung der Aufnahme besteht nicht darin, alles zu besitzen, sondern darin, aus dem Aufgenommenen eine tragfähige Mitte zu bilden. Erst wo die Grenze nicht länger bloß als Verschluss, sondern als Form des Hervorbringens verstanden wird, kann aus der Vielheit eine Gestalt entstehen, die aufrecht steht.

8 der Kelche



8 der Kelche

Das hochformatige Kartenbild ist von einem hellen äußeren Rand und einer dunklen inneren Linie eingefasst. Innerhalb dieses Rahmens liegt ein blauer, stellenweise wolkig aufgehellter Grund. Eine durchgehende Landschaft ist nicht ausgearbeitet; einzelne kurze blaue Striche deuten lediglich räumliche Ferne oder eine unbestimmte Umgebung an. Das Bildfeld wird von einem großen, annähernd quaderförmigen Körper beherrscht, der die mittlere Achse einnimmt. Seine sichtbare Oberseite ist rosaviolett, seine linke Seitenfläche fast schwarz. Die Vorderseite besitzt einen breiten violetten Rahmen um ein dunkles, rötlich schraffiertes Innenfeld. In dessen oberer Hälfte befindet sich ein kleines gelbes, geflügelt wirkendes Zeichen; wegen seiner vereinfachten Form lässt es sich nicht zweifelsfrei als bestimmtes Tier oder Emblem identifizieren. Der quaderförmige Körper erinnert an eine Truhe, einen Schrein oder einen kastenartigen Sockel. Ein Schloss, eine deutlich erkennbare Türöffnung oder ein geöffneter Deckel sind jedoch nicht sichtbar. Auch Scharniere lassen sich nicht sicher feststellen. Seine genaue gegenständliche Funktion bleibt daher offen.

Auf der oberen Fläche dieses Kastens stehen zwei nackte kindliche Gestalten. Flügel sind an ihnen nicht sichtbar. Die linke Gestalt erscheint überwiegend von hinten. Ihr linkes Bein steht auf der Kastenfläche, während das andere Bein leicht zurückgesetzt ist. Der Oberkörper ist nach links gewendet; ein Arm ist erhoben, der andere nach unten geführt. Über Schulter und Rücken liegt ein rotes Band oder eine rote Schnur, die seitlich herabführt. Gegen den oberen Rücken beziehungsweise die Schulter dieser Gestalt lehnt ein großes, fast kugeliges Gefäß. Die Gestalt trägt oder stützt es; ein Absetzen, Öffnen oder Entleeren ist nicht dargestellt.

Die zweite kindliche Gestalt befindet sich rechts dahinter. Ihr Kopf ist nach unten geneigt, der Körper leicht vorgebeugt. Das Haar ist hell und in kurzen Locken ausgearbeitet; ein schmales rotes Band verläuft über den Kopf. Vor dem Körper steht oder hängt ein weiteres kugeliges Gefäß, an das die Hände herangeführt sind. Auch dieses Gefäß wird offenbar gehalten oder bewegt. Wohin es gebracht werden soll, zeigt das Bild nicht. Es befindet sich nicht in einer sichtbaren Öffnung des Kastens und wird nicht in diesen hineingesenkt.

Sechs weitere Gefäße füllen die untere Bildhälfte. Drei von ihnen liegen beziehungsweise stehen in einer oberen Gruppe vor dem dunklen Mittelfeld des Kastens. Drei weitere befinden sich darunter: eines links, eines im unteren Zentrum und eines rechts. Durch Überschneidungen und unterschiedliche Neigungen entsteht keine starre Reihung. Einige Gefäße stehen annähernd aufrecht, andere sind seitlich gekippt. Das unterste mittlere Gefäß liegt fast vollständig auf der Seite und überschneidet den unteren Rand des Kastens. Das rechte untere Gefäß ist schräg gestellt; das linke untere zeigt seinen kugeligen Körper in einer gegensinnigen Neigung. Die Gefäße berühren oder überdecken einander teilweise, ohne zu einer einzigen Form zu verschmelzen.

Alle acht Gefäße gehören derselben deutlich erkennbaren Formfamilie an. Sie besitzen einen rundlichen, nahezu kugelförmigen Körper, einen kleinen Fuß oder eine niedrige Standfläche, seitliche, eingerollte Henkelansätze und ein breites, diagonal schraffiertes Zierband, das um den Gefäßkörper läuft. Ihr oberer Abschluss besteht aus einer gewölbten Form mit einem kleinen kugeligen Knauf. Darunter liegt ein vorspringender ringförmiger Rand. Der Aufbau spricht bildlich eher für einen aufgesetzten Deckel als für eine offene Schale. Eine tatsächliche Öffnung ist an keinem der acht Gefäße sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Es tritt keine Flüssigkeit aus, und nirgends wird etwas eingegossen. Ob die oberen Abschlüsse technisch abnehmbar wären, lässt sich aus dem Bild nicht entscheiden; sichtbare Scharniere fehlen. Für die Beschreibung maßgeblich ist allein, dass die Gefäße im dargestellten Augenblick geschlossen erscheinen.

Auch zwischen den Gefäßen und dem großen Kasten ist kein Füllungsvorgang zu erkennen. Die sechs unteren Gefäße stehen oder liegen vor ihm; die beiden oberen werden von den kindlichen Gestalten getragen oder gestützt. Keines befindet sich in einer Öffnung des Kastens. Der Kasten selbst zeigt keinen einsehbaren Innenraum. Die roten Schnüre, die an mehreren Stellen seitlich und zwischen den Formen erscheinen, verbinden einzelne Bereiche optisch, doch ihre Ansatzpunkte sind durch Überschneidungen teilweise verdeckt. Nicht sicher feststellbar ist, ob sie sämtliche Gefäße materiell zusammenbinden, an den Griffen befestigt sind oder nur hinter ihnen verlaufen. Eine vollständige Verschnürung darf deshalb nicht behauptet werden.

Die räumliche Ordnung beruht auf einer deutlichen Zweiteilung. Oben stehen die beiden lebenden Gestalten auf dem Kasten und haben jeweils ein Gefäß bei sich; unten bildet die Gruppe der sechs unbelebten Gefäße ein dichtes, unruhiges Feld. Der Kasten vermittelt zwischen beiden Zonen. Seine feste Vertikale kontrastiert mit den runden Gefäßkörpern, seine dunklen Flächen mit den hellen Körpern der Kinder und den elfenbeinfarbenen Gefäßen. Das Auge wird zunächst zu den beiden Gestalten geführt, dann über die Front des Kastens zu den

sechs Gefäßen hinabgezogen. Gleichzeitig erzeugen die roten Bänder eine Gegenbewegung: Sie steigen an den Seiten empor, verschwinden hinter Körpern und Gegenständen und treten an anderer Stelle wieder hervor. Die sichtbare Handlung ist begrenzt, aber eindeutig. Zwei kindliche Gestalten tragen oder handhaben geschlossene Gefäße. Sechs weitere Gefäße sind bereits unten versammelt. Nicht dargestellt sind Ankunft und Ausgang dieser Bewegung.

Aus dieser geprüften Bildordnung ergibt sich eine erste symbolische Spannung: Beweglichkeit steht gegen Verwahrung. Die beiden Kinder sind lebendige Träger; die Gefäße bleiben geschlossen. Die Körper schreiten, beugen und greifen, während die runden Behälter nichts von dem zeigen, was sie möglicherweise umschließen. Der Bildsinn liegt daher nicht im Empfangen einer sichtbaren Flüssigkeit und ebenso wenig im Ausgießen. Er liegt zunächst im Umgang mit verschlossenen Formen. Getragen wird nicht das Offenbare, sondern etwas, dessen Inneres dem Blick entzogen bleibt.

Die Gefäße dürfen deshalb nicht vorschnell als Bilder unbegrenzter Empfänglichkeit verstanden werden. Ihre Rundung könnte Aufnahmefähigkeit ermöglichen, doch ihr sichtbarer Zustand ist der des Verschlusses. In ihnen begegnen einander Innen und Außen, ohne dass die Grenze aufgehoben würde. Das Außen ist reich gegliedert: Knauf, Wölbung, Ring, Henkel, Zierband, Fuß. Das Innere dagegen bleibt vollständig unsichtbar. Gerade diese Asymmetrie macht die Karte für die Kelchreihe bedeutsam. Sie zeigt nicht, was aufgenommen wird, sondern wie ein möglicher Inhalt der unmittelbaren Wahrnehmung entzogen und durch eine Form begrenzt wird.

Die Zuordnung der Kelche zum Wasser, zur Seele, zur Erinnerung und zur Empfänglichkeit gehört einer späteren esoterischen Systematisierung an; sie ist nicht als gesicherte ursprüngliche Bedeutung des um 1490 entstandenen Bildes auszugeben. Als hermetische Lesart bleibt sie dennoch fruchtbar, sofern sie sich dem Bildbefund unterordnet. Wasser erscheint hier nicht sichtbar. Die wasserhafte Sphäre kann daher nur mittelbar gedacht werden: als das Bewegliche, das durch eine feste Hülle gehalten werden müsste; als seelische Erfahrung, die nicht zerfließen darf, wenn sie bewahrt werden soll. Die Karte zeigt dann weniger das Wasser selbst als die Grenze, ohne die Wasser keine dauerhafte Gestalt besitzt.

Innerhalb einer solchen Kelchsphäre bezeichnet die Acht keinen Zustand ungehinderter Fülle. Die acht Formen sind vorhanden, doch sie sind verteilt: zwei oben in den Händen der kindlichen Gestalten, sechs unten vor dem Kasten. Die Zahl ist vollständig zählbar, aber räumlich nicht zu einer symmetrischen Ordnung beruhigt. Acht erscheint als gegliederte Gesamtheit, deren Teile zwischen Tragen und Lagern, oben und unten, Tätigkeit und Ruhe aufgeteilt sind. Der Bildraum führt damit eine Ordnung vor, die bereits weit entwickelt, aber noch nicht abgeschlossen ist.

In späterer pythagoreisch-hermetischer Zahlendeutung kann die Acht als Zahl der erneuerten Ordnung gelesen werden. Nach der Sieben, die häufig einen gegliederten Zyklus bezeichnet, eröffnet die Acht eine neue Stufe, vergleichbar einer Oktave, in der ein Grundton wiederkehrt, ohne bloß identisch wiederholt zu werden. Diese Bedeutung ist keine nachweisbare Beschriftung der Karte, wohl aber eine mögliche philosophische Entsprechung ihrer Komposition. Die Gefäßform wird achtmal wiederholt; doch die Wiederholung erzeugt keine Gleichförmigkeit. Jedes Gefäß besitzt eine andere Lage und eine andere Beziehung zum Kasten, zu den Figuren und zu den übrigen Gefäßen. Die Einheit liegt in der gemeinsamen Form, die Differenz in der jeweiligen Stellung.

Das Verhältnis von Zahl und Farbe gewinnt dadurch besondere Präzision. Wenn die Kelchsphäre als Bereich seelischer Aufnahme verstanden wird, führt die Acht nicht einfach zu einem Mehr an Gefühl oder Inhalt. Sie führt zur Organisation dessen, was getragen, verschlossen, bewegt und abgesetzt werden kann. Empfänglichkeit verwandelt sich in

Verantwortlichkeit. Was die Seele aufgenommen haben mag, darf nicht mehr formlos bleiben; es erhält Gewicht, Begrenzung und eine bestimmte Lage innerhalb des Ganzen. Die zwei kindlichen Träger machen diese Last sichtbar, ohne sie als Qual darzustellen. Ihre Körper sind angestrengt, doch nicht zusammengebrochen. Das Getragene verlangt Aufmerksamkeit.

Der Rückblick auf die Sieben der Kelche verdeutlicht diesen Übergang. Dort steht eine einzelne nackte jugendliche Gestalt über einer großen, zentralen Schalenform, während weitere geschlossene Gefäße die Komposition umgeben. In der Acht verschwindet diese dominante Mitte. An ihre Stelle treten der große Kasten, zwei kindliche Gestalten und eine Verlagerung der Gefäße nach unten. Aus einer zentralisierten Anordnung wird eine Szene des Verteilens und Tragens. Die menschliche Gestalt hat sich verdoppelt und zugleich verjüngt. Diese Beobachtung erlaubt eine Entwicklungslesart, beweist jedoch keine vom historischen Künstler festgelegte Initiationslehre. Hermetisch betrachtet, kann sie bedeuten, dass eine zuvor gewonnene Mitte nun in mehrere Kräfte auseinandertritt und praktisch bewältigt werden muss.

Die Neun weist bereits auf eine andere Stufe voraus. Dort erscheint eine erwachsene bärtige Mischgestalt mit langem, gebogenem Unterkörper zwischen den Gefäßen. Mindestens ein Gefäß zeigt dort seine runde Mündung deutlich zur Bildebene. Gegenüber diesem nachfolgenden Bild fällt die Verslossenheit der Acht umso stärker auf. Die Acht steht zwischen einer zentralen jugendlichen Gestalt der Sieben und der schwer beladenen, bewegten Erwachsenenfigur der Neun. Ihre zwei Kinder bilden eine Zwischenstufe: Das Neue ist bereits lebendig, aber noch nicht zu einer einzigen reifen Gestalt vereinigt. Es trägt Formen, deren Inneres ihm selbst wie dem Betrachter verborgen bleibt.

In dieser Folge erhält die Karte eine zeitliche Dimension. Sie ist weder bloßer Anfang noch endgültige Vollendung. Etwas ist vorhanden und muss weitergebracht werden. Zugleich ist das Vorhandene verschlossen, als wäre sein Zustand noch nicht zur Enthüllung bestimmt. Die Karte zeigt deshalb eine Zeit des Aufbewahrens und der vorbereitenden Bewegung. Ein Prozess hat Substanz gewonnen, aber diese Substanz wird nicht geöffnet. Die Entscheidung, was aus ihr werden soll, liegt noch vor dem dargestellten Augenblick.

Der große Kasten verstärkt diese zeitliche Spannung. Er steht zwischen den Generationen des Bildes, sofern die kindlichen Gestalten überhaupt als Zeichen eines Anfangs gelesen werden dürfen, und den bereits angesammelten Gefäßen im unteren Bereich. Er kann als Schwellenkörper verstanden werden: oben Fläche und Standgrund, vorne verschlossene Tiefe, unten teilweise von den Gefäßen verdeckt. Doch auch hier ist Zurückhaltung notwendig. Das Bild zeigt keinen geöffneten Schrein, keine Kammer und keinen hervortretenden Inhalt. Seine hermetische Bedeutung kann daher nicht in einer sichtbar offenbarten Geheimlehre liegen, sondern allenfalls in der Gegenwart einer verschlossenen Tiefe.

Die roten Schnüre setzen dazu eine lebhafte Gegenfarbe. Sie laufen nicht geradlinig, sondern bilden Schleifen, Kurven und lose Enden. Ihre Funktion bleibt gegenständlich unsicher, formal aber verbinden sie die obere und die untere Bildzone. Sie führen am Kasten entlang, treten zwischen den Gefäßen hervor und begleiten die Körper der Kinder. In einer vorsichtigen symbolischen Lesart können sie als Zeichen einer Beziehung gelten, die weder reine Freiheit noch vollständige Fessel ist. Die Dinge sind nicht isoliert, doch die Art ihrer Bindung bleibt unübersichtlich. Das Ganze wird durch Zusammenhänge getragen, deren Verlauf nur abschnittsweise sichtbar ist.

Hier berührt die Karte die anderen Farben der Kleinen Arkana. Was in den Schwertern als Trennung und scharfe Entscheidung erscheinen könnte, zeigt sich in der Acht der Kelche als bewahrte Grenze. Was die Stäbe durch aufwärtsdrängende Kraft und unmittelbare Bewegung

ausdrücken, wird hier zur Last, die körperlich weitergetragen werden muss. Was die Münzen durch Gewicht, Bestand und materielle Verkörperung leisten, tritt in dem schweren Kasten, den standfesten Füßen und den kugeligen Gefäßkörpern hervor. Die Kelche nehmen damit Eigenschaften der übrigen Sphären in sich auf, ohne mit ihnen identisch zu werden: Unterscheidung als Verschluss, Feuer als rote Bewegungslinie, Erde als tragende Form. Die Karte ist gerade deshalb ein Mikrokosmos der Kleinen Arkana, weil sie zeigt, dass keine Grundkraft allein reifen kann.

Auch der Gegensatz von Teil und Ganzem wird sichtbar. Jedes Gefäß ist vollständig ausgebildet, doch keines erklärt die Gesamtkomposition. Erst die Beziehung der acht Gefäße zu den zwei Gestalten und zum Kasten erzeugt die eigentliche Situation. Umgekehrt bleibt das Ganze von der Integrität der einzelnen Behälter abhängig. Würden sie sich öffnen oder zerbrechen, entstünde ein anderes Bild. Die Acht verlangt daher keine Auflösung aller Grenzen, sondern eine Ordnung, in der das Einzelne geschlossen bleiben kann und dennoch Teil einer umfassenderen Bewegung wird.

Die beiden kindlichen Gestalten verleihen dieser Ordnung ihre menschliche Dimension. Kindlichkeit bezeichnet zunächst nur ihren sichtbaren Körperbau; eine allegorische Identifikation als Erosen, Genien oder Seelenwesen wäre ohne zusätzliche Attribute nicht gesichert. Innerhalb einer späteren neuplatonischen Deutung können sie dennoch als Kräfte des Werdens gelesen werden. Der neue Mensch erscheint nicht fertig. Er beginnt als Fähigkeit, etwas zu tragen, dessen Sinn noch nicht offengelegt ist. Erkenntnis ist auf dieser Stufe kein Besitz des Verstandes, sondern eine Aufgabe des ganzen Körpers. Der Rücken stützt, die Hände greifen, die Füße suchen Halt. Geistige Entwicklung zeigt sich als Lastentransport, nicht als triumphale Erleuchtung.

Eine mögliche Verbindung zur Alexanderzeugungslegende darf erst an diesem Punkt und nur mit deutlicher Vorsicht erwogen werden. Im spätantiken und mittelalterlich verbreiteten Alexanderroman wird erzählt, der ägyptische König und Magier Nektanebos habe sich Olympias unter der Gestalt des Gottes Ammon genähert und Alexander gezeugt. Diese Legende gehört nachweisbar zur Wirkungsgeschichte Alexanders; Figuren wie Alexandro, Olinpia, Amone und Natanabo treten zudem unter den benannten Hofkarten des Sola Busca auf. Das Deck besitzt somit einen realen alexandrinischen Namenshorizont. Die Acht der Kelche selbst zeigt jedoch weder eine beschriftete Olympias noch Nektanebos, Ammon oder Alexander. Sie zeigt keine Zeugungsszene, keine Schwangerschaft und keine eindeutig identifizierbare göttliche Erscheinung. Eine unmittelbare Illustration der Legende wäre daher unbegründet.

Allenfalls auf einer späteren hermetischen Ebene lässt sich eine formale Entsprechung erkennen. Die Legende handelt von einem Ursprung, dessen wahre Beschaffenheit verborgen bleibt, während seine Wirkung in der Welt sichtbar wird. Die Acht zeigt kindliche Gestalten, geschlossene Gefäße und einen verschlossenen kastenartigen Körper. Diese sichtbaren Formen können an das Motiv einer noch verhüllten Herkunft erinnern. Doch sie beweisen keine historische Identifikation. Im größeren Alexanderkomplex des Decks könnte die Karte als Meditation über die Vorstufe des Heldentums gelesen werden: Bevor Alexander als König, Eroberer oder Eingeweihter erscheint, muss eine Kraft hervorgebracht, begrenzt und getragen werden. Der große Weg beginnt nicht mit Herrschaft, sondern mit Abhängigkeit von Formen, die älter und schwerer sind als das junge Leben, das sie bewegt.

Der Bezug zum Haus Este verlangt dieselbe Unterscheidung. Der Ferrareser Hof war tatsächlich ein bedeutendes Zentrum höfischer Kartenkultur, humanistischer Gelehrsamkeit und astrologischer Interessen. Gleichwohl ist eine Auftraggeberschaft der Este für den Sola-Busca-Satz nicht urkundlich gesichert. Kunsthistorische Forschungen haben das Deck in das kulturelle

Spannungsfeld zwischen Ferrara, den Marken und Venedig eingeordnet und seine Nähe zu hermetisch-alchemischen Strömungen des späten Quattrocento hervorgehoben; die Zuschreibungen des Bildprogramms und seiner Urheberschaft bleiben teilweise hypothetisch. Die erhaltene vollständige, kolorierte Folge wird gewöhnlich auf 1491 datiert und heute in der Pinacoteca di Brera bewahrt; der Sola Busca gilt als der früheste vollständig erhaltene Satz von achtundsiebzig Tarotkarten mit szenisch ausgestalteten Zahlenkarten. Diese historische Einordnung trägt das Bild, ersetzt aber nicht seine Betrachtung. British Museum und Public Domain Review dokumentieren den Bestand und seine kunsthistorische Sonderstellung.

Innerhalb eines Este-nahen Deutungshorizonts könnte der große Kasten an höfische Verwahrung, Schatzbildung oder die materielle Sicherung von Wissen erinnern. Doch das Bild kennzeichnet ihn nicht als Besitz einer bestimmten Familie. Wappen, lesbare Inschriften oder eindeutig identifizierbare Este-Embleme fehlen. Historisch vertretbar ist daher nur eine Beziehung über das kulturelle Milieu: Ein für eine gebildete Elite geschaffenes Bild konnte die Spannung zwischen sichtbarer Pracht, verschlossener Bedeutung und kontrollierter Weitergabe inszenieren. Die Acht der Kelche wäre dann kein Familienporträt, sondern ein Bild jener Wissenskultur, in der Erkenntnis nicht unterschiedslos verbreitet, sondern stufenweise getragen und bewahrt wurde.

Peter Mark Adams' Deutung des Sola Busca als geschlossenes paganes Ritual- und Initiationssystem bietet hierfür einen einflussreichen modernen Schlüssel. In *The Game of Saturn* verfolgt Adams einen saturnischen, alexandrinischen und theurgischen Zusammenhang durch das gesamte Deck und versteht dessen Bildsprache als Ritualgrammatik. Der Verlag bezeichnet das Werk ausdrücklich als moderne Gesamtstudie, deren Themen von planetarischen Mächten und Alexanderbezügen bis zu einem angenommenen Ferrareser Saturnkult reichen. Diese These ist weitreichend und nicht mit einem kunsthistorischen Konsens gleichzusetzen. Ihr Wert liegt für die Acht der Kelche vor allem darin, die sichtbaren Grenzen, Lasten und Wiederholungen nicht isoliert, sondern als Operationen innerhalb eines größeren Transformationsweges zu lesen. Scarlet Imprint

Saturn darf dabei nicht rückwirkend in das Bild hineingesehen werden. Die Karte zeigt weder den Planeten noch eine eindeutig saturnische Gottheit. Ihre Nähe zum saturnischen Prinzip entsteht vielmehr aus beobachtbaren formalen Eigenschaften: Die Gefäße sind geschlossen; der Kasten ist schwer und undurchsichtig; die kindlichen Gestalten tragen Lasten; die Bewegung bleibt durch Körper, Griffe, Bänder und feste Standflächen begrenzt. Aus diesen Bildtatsachen kann die spätere hermetische Deutung Saturns als Zeit, Grenze, Konzentration, Melancholie, Tod, Weisheit und Transformation entwickelt werden.

Saturn ist hier zunächst Grenze. Er verschließt das Innere nicht aus bloßer Verweigerung, sondern bewahrt es vor vorzeitiger Zerstreuung. Er ist Zeit, weil nicht alles im Augenblick seines Entstehens geöffnet werden darf. Er ist Konzentration, weil das Bewegliche in kugelige Formen gefasst und das Vielfache um einen festen Mittelkörper gesammelt wird. Er ist Melancholie, sofern jedes Bewahren auch das Gewicht des Bewahrten mit sich führt. Er ist Tod nicht als sichtbare Vernichtung – denn kein Körper stirbt auf dieser Karte –, sondern als Grenze, an der unmittelbare Verfügbarkeit endet. Und er ist Weisheit, weil er den Unterschied zwischen Besitz und Reife lehrt: Etwas tragen zu können bedeutet noch nicht, es öffnen zu dürfen.

Gerade darin verschränkt sich Saturn mit dem Anfang. Die kindlichen Gestalten stehen für sichtbare Jugendlichkeit, während die geschlossenen Gefäße den Charakter des Alten, Geformten und bereits Vollendeten tragen. Junges Leben bewegt alte Formen. Anfang und Grenze erscheinen nicht als Gegensätze, sondern als wechselseitige Bedingungen. Ohne die feste Hülle könnte ein möglicher Inhalt nicht bewahrt werden; ohne die jungen Träger bliebe die Hülle

unbewegt. Saturn ist deshalb in dieser Karte nicht nur das Ende einer Bewegung. Er ist die Bedingung, unter der eine neue Bewegung überhaupt Gestalt gewinnt.

Alchemisch lässt sich dies als ein Moment der *coagulatio* lesen, allerdings nicht als nachweisbare ursprüngliche Bedeutung. Nichts wird im Bild sichtbar gemischt, erhitzt oder umgegossen. Die alchemische Entsprechung liegt allein in der Formgebung und Verdichtung. Ein möglicher Stoff bleibt eingeschlossen; die Arbeit besteht im Halten, Ordnen und Überführen der Gefäße. Das übliche *solve et coagula* erscheint hier auf der Seite des *coagula*: Das Flüchtige ist gebunden, das Innere umgrenzt, das Viele in tragbare Einheiten gefasst. Eine spätere Öffnung mag denkbar sein, doch die Karte selbst zeigt sie nicht.

Neuplatonisch betrachtet liegt die Prüfung der Acht im rechten Verhältnis von Vielheit und Einheit. Die acht Gefäße sind einander ähnlich, aber nicht identisch positioniert. Der Kasten bildet eine Mitte, ohne alle Formen in sich aufzunehmen. Die beiden kindlichen Gestalten sind getrennt, wirken jedoch an derselben Aufgabe. Einheit wird nicht durch Verschmelzung erzeugt, sondern durch geordnete Beziehung. Der Aufstieg der Seele besteht hier nicht im Verlassen der materiellen Formen. Er beginnt damit, ihre Grenzen anzuerkennen, sie zu tragen und ihre Stellung im Ganzen zu verstehen.

Damit erhält die Karte eine innere Dramaturgie, die von oben nach unten und zugleich von unten nach oben gelesen werden kann. Von oben nach unten führt sie von den lebendigen Trägern über den festen Kasten in das Feld der ruhenden Gefäße: Bewegung verdichtet sich zu Bestand. Von unten nach oben führt sie aus der ungeordnet wirkenden Häufung über die verschlossene Mitte zu den handelnden Kindern: Bestand wird erneut beweglich. Beide Richtungen sind gleichzeitig gegenwärtig. Die Acht entscheidet nicht endgültig, ob hier gesammelt oder verteilt wird. Gerade diese Unentscheidbarkeit macht sie zur Schwelle.

Für den Einweihungsschüler bedeutet diese Schwelle keine Aufforderung, ein vermeintliches Geheimnis gewaltsam zu öffnen. Die Karte formuliert eine strengere Erfahrung: Nicht jedes Innere wird dadurch geistig, dass man es sichtbar macht. Es gibt Erkenntnisse, die zuerst eine tragfähige Form benötigen; Erinnerungen, die bewahrt werden müssen, ehe sie verstanden werden können; Kräfte, deren vorzeitige Freisetzung zur Zerstreuung führen würde. Initiation beginnt deshalb nicht allein mit Offenbarung. Sie beginnt mit der Fähigkeit, das Verborgene zu tragen, ohne seine Unsichtbarkeit durch Phantasie zu ersetzen.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Acht der Kelche notwendig, weil sie der Seele eine Grenze setzt, ohne sie zu verschließen. Sie steht zwischen der zentralen Ordnung der Sieben und der gesteigerten Last und Bewegung der Neun. Sie verwandelt Empfänglichkeit in Verantwortung und Vielheit in eine noch unvollendete Arbeitsordnung. Ihre besondere Wahrheit lautet, dass ein neuer Anfang nicht aus Grenzenlosigkeit hervorgeht. Er entsteht dort, wo das Junge das Geformte übernimmt, wo Bewegung Gewicht annimmt und wo das Innere verborgen bleiben darf, bis die Zeit seiner wirklichen Verwandlung gekommen ist.

9 der Kelche



9 der Kelche

Neun große, annähernd ovale Gefäßkörper umgeben eine einzelne Mischgestalt. Die Gefäße erscheinen nicht als hoch aufragende Trinkkelche, sondern als gedrungene, bauchige Behälter mit stark ausgearbeiteten, teilweise längs gerippten Mittelzonen. Ihre Enden laufen in glatte, gewölbte Partien aus; an mehreren Gefäßen sitzen kleine, eingerollte Zierstücke oder knaufartige Abschlüsse. Einige besitzen an ihrer Unterseite einen niedrigen Fuß oder Zapfen. Die Körper sind durch Konturen, Schraffuren und helle Flächen plastisch modelliert.

Bei keinem der neun Gefäße ist eine tatsächliche Öffnung eindeutig sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht einsehbar. Ein Inhalt ist nicht erkennbar. Die gerippten Mittelzonen können als Verbindung, Naht, Einfassung oder dekorativ gegliederter Abschluss beschrieben werden; sie dürfen jedoch nicht allein wegen ihrer schalenähnlichen Kontur als offene Ränder gelten. Die glatten, gewölbten Partien liegen über beziehungsweise an diesen Mittelzonen und lassen die Behälter insgesamt geschlossen oder zumindest verschlossen erscheinen. Wo zwei Konturen aneinanderstoßen, entsteht keine zweifelsfreie Einsicht in einen Hohlraum. Ebenso ist weder ein

Einfüllen noch ein Ausgießen dargestellt. Aus dem Vorhandensein der Gefäße folgt somit kein sichtbarer Empfangs-, Füllungs- oder Entleerungsvorgang.

Drei Gefäße besetzen die obere Randzone. Das linke und das rechte stehen schräg und neigen ihre Längsachsen zur Bildmitte. Zwischen ihnen erscheint ein weiterer Behälter teilweise verdeckt hinter einem größeren, waagrecht gelagerten Gefäß, das die obere Mittelachse beherrscht. Unterhalb dieser Gruppe liegen weitere Behälter an den Seiten: links ein schräg gestellter, rechts ein kleinerer, nahezu waagerechter. Zwei Gefäße befinden sich unmittelbar am Oberkörper und an den Armen der Gestalt, zwei weitere schließen die Komposition unten ab. Das linke untere Gefäß wird von einer herabreichenden Hand berührt oder umfasst; das rechts der Brust liegende wird von einem angewinkelten Arm getragen oder gehalten. Die übrigen schweben nicht in einem perspektivisch eindeutig konstruierten Raum, sondern sind in flacher Staffelung um die Figur verteilt.

Die zentrale Gestalt ist von hinten und leicht seitlich gezeigt. Sichtbar sind der unbekleidete Rücken, ein Arm, eine Schulter und der nach rechts gewendete Kopf. Das Gesicht erscheint im Profil; lockiges Haar und ein kräftiger Bart rahmen es. Der Blick ist nach rechts oben gerichtet. Der Unterkörper setzt sich nicht in menschlichen Beinen fort. Stattdessen geht er in einen langen, geschuppt oder gegliedert wirkenden Körper über, der sich links hinter dem Rücken erhebt, nach unten krümmt und in einer eingerollten Spitze endet. Die Gestalt besitzt damit sichtbar einen menschlichen Oberkörper und einen nichtmenschlichen, schwanzartigen Unterleib.

Ein rotes Band läuft von der Schulter über die Seite des Körpers nach unten. Ein weiterer roter Abschnitt erscheint hinter dem linken Arm. An der rechten Hüfte liegt eine helle, ringförmige Öffnung oder Mündung. Ihre genaue gegenständliche Zugehörigkeit ist im Bild nicht zweifelsfrei aufzulösen; sie kann zu einem am Band getragenen Gegenstand gehören, doch weder dessen vollständiger Verlauf noch seine Funktion sind eindeutig sichtbar. Deshalb ist an dieser Stelle nicht sicher von einem Horn, einer Muschel oder einem zusätzlichen Gefäß zu sprechen. Die Zahl Neun steht klein am rechten unteren Bildrand. Im oberen Bildteil liegt ein blauer Grund, der von helleren, annähernd waagerechten Zonen durchzogen wird. Unten erscheint eine helle Fläche; rechts hinter dem unteren Gefäß schließt sich ein dunkler, wellig gegliederter Streifen an. Ein ausgearbeiteter landschaftlicher Tiefenraum, Architektur oder eine zweite Figur sind nicht vorhanden.

Die räumliche Ordnung beruht auf einer doppelten Spannung. Die neun geschlossenen Behälter verteilen sich über nahezu die ganze Bildfläche, während die eine Mischgestalt die bewegte Mitte bildet. Die Gefäße sind voneinander getrennt und doch durch Wiederholung zu einer Gruppe verbunden. Die Figur dagegen ist einmalig, aber in sich geteilt: menschlich im oberen, andersartig im unteren Bereich. So begegnen einheitliche Vielheit und gespaltene Einheit einander. Die Gefäße wiederholen eine Grundform in neun verschiedenen Lagen; die Gestalt verbindet zwei Naturen in einem einzigen Leib.

Auch das Verhältnis von Ruhe und Bewegung ist ungleich verteilt. Die Behälter liegen, stehen oder lagern reglos, obwohl ihre Schrägstellungen der Komposition einen kreisenden Rhythmus geben. Die Figur dagegen vollzieht eine konkrete Handlung: Sie berührt beziehungsweise hält mindestens zwei Gefäße und wendet den Kopf nach rechts. Diese Handlung ist jedoch kein Einsammeln in ein großes Gefäß und kein Austeilen eines sichtbaren Inhalts. Was gezeigt wird, ist ein körperliches Sichbehaupten innerhalb einer dichten Ordnung geschlossener Formen. Der Rücken ist den Betrachtenden zugewandt, das Gesicht dem rechten Bildraum. Die Gestalt gehört dem Bild an und entzieht sich zugleich dem unmittelbaren Gegenüber.

Erst auf dieser Grundlage kann die mythologische Bestimmung versucht werden. Die Verbindung eines männlichen Oberkörpers mit einem langen, fisch- oder schlangenartig gekrümmten Unterleib entspricht dem antiken und renaissancezeitlichen Bildtypus eines Tritonen. In der griechisch-römischen Bildtradition konnte „Triton“ sowohl den Sohn Poseidons und Amphitrites als auch allgemein ein männliches Meereswesen bezeichnen. Der Typus wird gewöhnlich durch menschlichen Oberkörper und Fischschwanz bestimmt; häufig, aber keineswegs immer, gehört eine Muscheltrompete zu seinen Attributen. Die ringförmige Form an der Hüfte könnte an die Mündung eines solchen Gegenstandes erinnern, doch das konkrete Kartenbild erlaubt keine sichere Identifikation. Die Bezeichnung Triton beruht daher vor allem auf dem sichtbar hybriden Leib, nicht auf einem vermeintlichen Horn.

Diese Gestalt führt die Kelchreihe in eine besondere Grenzzone. Die Farbe wird in einer späteren hermetischen Systematisierung der Sphäre des Wassers, der Seele, des Gedächtnisses, der Imagination und der verbindenden Empfänglichkeit zugeordnet. Historisch ist eine solche geschlossene Elementenlehre für das Sola-Busca-Tarot nicht unmittelbar nachgewiesen; sie ist eine nachträgliche Deutungsebene. Das Kartenbild selbst bietet jedoch einen begrenzten Anknüpfungspunkt: Die zentrale Gestalt gehört ihrem Körperbau nach einer meerbezogenen Bildwelt an. Nicht sichtbares Wasser beweist diese Zugehörigkeit, sondern die überprüfbare Verbindung von menschlichem Oberkörper und geschwänztem Unterleib.

Die geschlossenen Gefäße verändern dabei den Sinn der Farbe. Die Kelchsphäre erscheint hier nicht als unbegrenztes Empfangen. Neunmal begegnet vielmehr die Umgrenzung. Keine Öffnung gewährt Einblick, kein Inhalt tritt hervor. Das Seelische zeigt sich nicht als frei strömende Flüssigkeit, sondern als eine Folge gegliederter, voneinander abgegrenzter Formen. Die Fähigkeit zur Aufnahme ist, sofern man sie der Farbe hermetisch zuschreibt, an Verschluss und Bewahrung gebunden. Aufnahme bleibt Möglichkeit, nicht dargestelltes Ereignis. Das Bild spricht daher weniger von Füllung als von der Grenze, an der Verborgenes gerade dadurch bewahrt wird, dass es nicht offenliegt.

Die Zahl Neun steht unmittelbar vor der Vollendung der Dekade. Sie ist nicht mehr der erste Aufbau einer Ordnung, aber auch noch nicht deren abschließende Zusammenfassung. Als dreifache Drei kann sie in später pythagoreischer und neuplatonischer Arithmologie als gesteigerte Entfaltung verstanden werden. Solche Zahlendeutung ist keine gesicherte Erklärung der ursprünglichen Kartenabsicht. Sie erhellt jedoch die sichtbare Komposition: Die Grundform des Gefäßes ist so weit vervielfacht, dass sie die ganze Bildwelt zu besetzen beginnt. Dennoch fehlt jener letzte Schritt, durch den die Vielheit zur abgeschlossenen Zehn wird. Die Neun steht am äußersten Rand der einstelligen Zahlen. Sie besitzt Fülle, aber noch keine endgültige Rückführung.

Gerade deshalb ist die Mischgestalt notwendig. Sie bringt in die neunfache Wiederholung eine Form des Übergangs ein. Ihr Leib ist selbst eine Schwelle: weder ausschließlich menschlich noch ausschließlich tierisch, weder aufrecht stehend noch vollständig der Horizontalen zugehörig. Sein Oberkörper erhebt sich, während der Unterleib sich windet und zurückrollt. Die Bewegung führt zugleich aufwärts und abwärts, nach außen und zurück in die eigene Krümmung. Die Karte gestaltet damit keinen friedlichen Endzustand, sondern eine Reife, die ihre Herkunft aus dem Ungeformten noch sichtbar an sich trägt.

Im Rückblick auf die vorausgehenden Kelchkarten kann die Neun als Verdichtung einer fortschreitenden Vermehrung gelesen werden. Mit jeder Zahl wächst nicht nur die Menge der Gefäße; auch das Verhältnis zwischen menschlicher oder nichtmenschlicher Gestalt und Gegenstand wird komplexer. Auf der Neun haben die Behälter den Raum nahezu erobert. Die Gestalt beherrscht sie nicht von außen. Sie ist zwischen ihnen eingesetzt, teilweise von ihnen

verdeckt und körperlich mit mehreren von ihnen verbunden. Damit verschiebt sich die Frage von der bloßen Anzahl zur Tragfähigkeit: Wie kann eine einzelne Gestalt inmitten einer fast vollständig gewordenen Vielheit ihre eigene Form bewahren?

Die nachfolgende Zehn antwortet darauf durch eine andere Zentrierung. Dort wird die meerhafte Mischgestalt durch ein menschliches Antlitz ersetzt und die Vielheit in eine noch dichtere Gesamtordnung überführt. In dieser Abfolge ist die Neun die letzte Phase vor der ausdrücklich menschlichen Sammlung. Sie hält die Erinnerung an das Elementare, Triebhafte und Vorpersonale fest. Die Zehn kann ihre geistige Mitte nur erreichen, weil die Neun zuvor die Begegnung mit jener Schicht vollzieht, in der menschliches Bewusstsein und nichtmenschliche Natur noch ungeschieden ineinander übergehen. Die Neun ist deshalb keine unvollkommene Zehn, sondern deren notwendiger dunkler Vorraum.

Auch zu den anderen Farben tritt sie in ein bestimmtes Verhältnis. Die Stäbe geben Impuls und Richtung; die Schwerter schneiden Unterschiede heraus; die Münzen verleihen Dauer und Gewicht. Die Neun der Kelche zeigt, was geschieht, wenn diese Kräfte in die seelische Sphäre eingehen: Sie werden nicht einfach ausgelöscht, sondern umschlossen. Die festen Konturen der Gefäße erinnern an die begrenzende Qualität der Münzen, ihre unterschiedlichen Ausrichtungen an die richtungsbildende Kraft der Stäbe, ihre scharf bezeichneten Nähte und Teilungen an die unterscheidende Funktion der Schwerter. Die Kelchsphäre besteht demnach nicht in einer formlosen Verschmelzung. Sie kann nur verbinden, was zuvor eine Gestalt und eine Grenze erhalten hat.

Das Verhältnis von Innen und Außen wird durch die Negativfeststellungen des Bildes besonders deutlich. Die Gefäße besitzen ein Außen, dessen Konturen sorgfältig ausgearbeitet sind; ihr Innen bleibt verborgen. Gerade dieses Nichtsehen ist bedeutsam. Das Unsichtbare darf nicht mit einem beliebigen geistigen Inhalt gefüllt werden. Die Karte zeigt nicht, was die Gefäße bewahren, sondern dass die Grenze zwischen sichtbarer Oberfläche und nicht sichtbarem Inneren besteht. Für den Einweihungsschüler liegt darin eine methodische Lehre: Das Verborgene ist nicht das, was die Erwartung frei erfinden darf. Es ist das, dessen Entzug anerkannt werden muss.

Die Mischgestalt bildet dazu den Gegenpol. Ihr Rücken liegt offen vor Augen. Haut, Muskulatur, Haar und die Verbindung der unterschiedlichen Körperbereiche sind sichtbar; das Gesicht dagegen ist nur im Profil zugänglich. Auch hier bleibt ein Teil entzogen. Die Gestalt zeigt ihre körperliche Beschaffenheit, nicht ihr Inneres. Ihr Blick richtet sich auf etwas außerhalb des sichtbaren Kartenausschnitts. So entstehen zwei Formen des Geheimnisses: das verschlossene Innere der Gefäße und der abgewandte Blick der Figur. Die Karte macht Verborgene nicht durch Dunkelheit, sondern durch Grenze gegenwärtig.

Ein Alexanderbezug ist auf dieser Karte nicht unmittelbar dargestellt. Weder Olympias noch Nektanebos, Philipp oder Alexander sind sichtbar. Es gibt keine Lagerstatt, keine Zeugungsszene, keine eindeutig bestimmbare Schlange und keine Verwandlung eines Magiers in Ammon. Die Karte darf daher nicht als Illustration der Alexanderzeugungslegende ausgegeben werden. Die Verbindung entsteht erst im größeren Gefüge des Decks. Dessen Hofkarten führen mit Natanabo, Olinpia, Amone und Alexandro M. in jenen Erzählkreis, in dem Alexanders Herkunft, ägyptische Magie und die göttliche Vaterschaft durch Ammon miteinander verschränkt werden.

In der spätantiken Alexanderromanze ist Nektanebos ein ägyptischer König und Magier, der nach Makedonien flieht, Olympias täuscht und sich ihr in der Gestalt beziehungsweise unter der Maske des Gottes Ammon nähert. Plutarch überliefert daneben Erzählungen von einem Blitz, der Olympias' Leib trifft, und von einer Schlange an ihrer Seite. Beide Überlieferungskomplexe

gehören zur mythischen Umformung von Alexanders Geburt, nicht zur gesicherten Biographie. Die Nektanebos-Erzählung wurde in der Forschung als Teil einer ägyptischen Legitimationsgeschichte verstanden, die Alexander zum Erben pharaonischer Herrschaft machte (Beverly Berg, „An Early Source of the Alexander Romance“; Plutarch, *Alexander* 2–3).

Die Neun der Kelche bereitet diesen Erzählkreis nicht durch eine konkrete Zeugungsszene, sondern allenfalls durch das allgemeinere Motiv der Mischgestalt vor. Der Tritonentypus verkörpert eine Verbindung verschiedener Naturbereiche. In der Alexanderlegende wird die Zeugung ebenfalls durch Verwandlung, Maskierung und die Durchlässigkeit zwischen menschlicher, göttlicher und tierischer Erscheinungsweise bestimmt. Diese Beziehung bleibt eine strukturelle Analogie. Der sichtbare geschwänzte Leib ist kein Beweis für Nektanebos, Ammon oder Alexander. Er erlaubt lediglich die vorsichtige Einsicht, dass das Deck die Schwelle zwischen den Naturen schon innerhalb der Zahlenkarten vorbereitet, bevor der Alexanderkreis sie in benannten Gestalten historisch und mythologisch zuspitzt.

Ähnlich vorsichtig ist das Verhältnis zum Haus Este zu bestimmen. Auf der Karte ist kein zweifelsfreies Este-Wappen, kein Name eines Mitglieds der Dynastie und keine eindeutig identifizierbare höfische Szenerie sichtbar. Der Este-Bezug gehört daher nicht zur unmittelbaren Ikonographie. Historisch relevant ist vielmehr der ferraresische Entstehungshorizont des Decks. Peter Mark Adams versteht das Sola Busca als Werk, das aus der gelehrten, politisch angespannten Kultur zwischen Ferrara und Venedig hervorging und literarische Stoffe voraussetzt, wie sie in einer großen höfischen Bibliothek verfügbar waren. Er verbindet diese Möglichkeit insbesondere mit dem Umfeld der Este, kennzeichnet die weitergehende Bestimmung des Auftraggebers und der Funktion des Decks jedoch als Rekonstruktion, nicht als durch eine Widmungsurkunde gesicherte Tatsache (Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*).

Innerhalb eines solchen höfischen Horizontes erhält die Mischgestalt eine politische Nebenbedeutung. Der gebildete Renaissancehof verstand antike und mythologische Wesen nicht notwendig als bloßen Schmuck. Sie konnten die Grenzstellung des Menschen zwischen Natur, Geschichte und kosmischer Ordnung veranschaulichen. Doch gerade die Neun der Kelche entzieht sich einer glatten Repräsentation höfischer Souveränität. Ihre Gestalt trägt keine Krone, keine Rüstung und kein Rangzeichen. Sie sitzt oder windet sich zwischen schweren geschlossenen Körpern. Herrschaft erscheint hier nicht als Triumph, sondern als die schwierige Aufgabe, in einer verdichteten Welt die eigene Mitte nicht zu verlieren.

An diesem Punkt wird Saturn als übergeordneter hermetischer Schlüssel fruchtbar. Auch Saturn ist nicht als Planetengestalt oder astrologisches Zeichen sichtbar. Es fehlen Sichel, Stundenglas, greiser Gott und eindeutig saturnisches Emblem. Eine historische Einzelzuordnung der Neun der Kelche zu Saturn lässt sich daher aus dem Bild allein nicht ableiten. Adams' Saturn-These ist eine moderne hermetische Gesamtinterpretation: Sie liest das Deck vor dem Hintergrund ferraresischer Saturntraditionen, astrologischer Mächte, elitärer Rituale und einer dunklen Gegenwelt zur höfischen Selbstformung. Adams selbst betont, dass die Bilder ein Geflecht möglicher Narrative eröffnen und dass ihre historische Intention nur rekonstruiert werden kann.

Als spätere hermetische Deutungsebene erhellt Saturn jedoch mehrere konkret sichtbare Strukturen. Die Gefäße sind begrenzt und verschlossen. Die Zahl Neun steht am äußersten Rand vor dem Abschluss der Dekade. Der geschwänzte Leib windet sich zwischen Aufrichtung und Rückkehr. Die Figur trägt die Last der vervielfachten Formen, ohne sie zu öffnen oder zu zerstören. Darin begegnen Zeit, Grenze, Konzentration und Verdichtung. Saturn bedeutet hier nicht, dass ein dunkler Bildteil nachträglich zum Planeten erklärt werden müsste. Er bezeichnet vielmehr das Gesetz, das die sichtbaren Formen zusammenhält: Jede Gestalt entsteht durch

Begrenzung; jede Reife verlangt Dauer; jeder Übergang führt an einen Punkt, an dem die bisherige Form weder einfach fortgesetzt noch beliebig aufgelöst werden kann.

Die Melancholie der Karte liegt nicht in einem eindeutig lesbaren Gesichtsausdruck, sondern in ihrer formalen Lage. Die Gestalt blickt aus dem Kreis der geschlossenen Behälter hinaus, kann ihn aber nicht verlassen, ohne ihre Beziehungen zu lösen. Sie besitzt bereits eine hohe Stufe der Fülle, doch diese Fülle gewährt keinen sichtbaren Inhalt. Sie berührt die Gefäße, ohne ihr Inneres zu kennen. Darin erscheint die saturnische Weisheit: Erkenntnis beginnt mit der Anerkennung dessen, was sich entzieht. Wer an der neunten Stufe angekommen ist, darf das Unsichtbare nicht durch Wunschbilder ersetzen.

Saturn verbindet Ende und Anfang. Die Neun verkörpert diese Verschränkung noch vor der geschlossenen Zehn. Sie ist die Konzentration unmittelbar vor dem Umschlag. Das Alte ist nahezu vollständig geworden, aber die neue Ordnung besitzt noch kein rein menschliches Zentrum. Die Mischgestalt steht für diesen Zwischenzustand. In ihr ist die frühere Natur nicht überwunden; sie wird getragen, gekrümmt und in eine aufwärts gerichtete Haltung überführt. Transformation bedeutet deshalb nicht, den geschwänzten Unterleib abzuschneiden. Sie bedeutet, aus der Verbindung verschiedener Naturen eine tragfähige Gestalt hervorgehen zu lassen.

Neuplatonisch gelesen befindet sich die Seele hier zwischen Vielheit und Rückkehr. Sie ist in die neunfache Welt der Formen eingetreten, ohne sich mit einer einzelnen Form gleichzusetzen. Die Gefäße umgeben sie wie voneinander getrennte Möglichkeiten. Da ihre Inneren nicht sichtbar sind, kann die Einheit nicht aus einem gemeinsamen Inhalt bewiesen werden. Sie muss vielmehr als Beziehung gestiftet werden. Die Gestalt ist das lebendige Band dieser Beziehung: Sie berührt, trägt, wendet sich und bleibt dennoch von den Gefäßen unterschieden.

Darin liegt die menschliche Wahrheit der Karte. Reife ist nicht dasselbe wie Offenheit. Es gibt Erfahrungen, die erst durch Verschluss bewahrt, Schmerzen, die nicht sofort in Sprache gegossen, und Erkenntnisse, die nicht vorzeitig ausgegeben werden dürfen. Doch Verschluss darf ebenso wenig mit Vollendung verwechselt werden. Neun geschlossene Gefäße bilden eine beinahe vollständige Welt, aber noch keine endgültige Ganzheit. Die Figur muss lernen, die Grenze zu tragen, ohne in ihr zu erstarren.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist die Neun der Kelche deshalb die notwendige Erfahrung des nahezu erfüllten, aber noch nicht versöhnten Reichtums. Sie führt die seelische Vielheit bis an ihre äußerste Verdichtung und bewahrt zugleich die Erinnerung an den vorpersonalen, naturhaften Grund des Menschen. Erst nachdem diese Mischgestalt ihren Platz erhalten hat, kann die Zehn eine neue Mitte ausbilden und können die Hofkarten die Kelchqualität in unterscheidbare menschliche Haltungen überführen.

Die besondere Erkenntnis der Karte besteht darin, dass das Verborgene nicht durch Öffnung allein zugänglich wird. Manches muss zunächst eine Grenze gewinnen, damit es überhaupt verwandlungsfähig bleibt. Die neun Gefäße schweigen; die Gestalt zwischen ihnen schaut über den sichtbaren Raum hinaus. Aus diesem Schweigen entsteht die Schwelle zur Zehn. Nicht das Enthüllen jedes Inhalts vollendet die Seele, sondern die Fähigkeit, das Sichtbare genau zu erkennen, das Unsichtbare nicht zu erfinden und dennoch an der Grenze beider Welten eine lebendige Form zu bewahren.

10 der Kelche



10 der Kelche

Das hochformatige Kartenbild wird von einem schmalen hellen Rand und einer dunklen rechteckigen Einfassung begrenzt. Innerhalb dieses Rahmens stehen vor blauem Grund zehn große, helle Gefäße. Sie füllen fast die gesamte obere und seitliche Bildfläche. Ihre Körper sind rundlich und bauchig; Schraffuren modellieren Wölbungen und Schatten. Mehrere Gefäße besitzen einen niedrigen Fuß oder Sockel. An den Seiten sitzen geschwungene, eingerollte Henkel. Waagerechte Bänder gliedern die Gefäßkörper. Darunter verlaufen bei mehreren Exemplaren schmale, schräg gerippte Zonen.

Sämtliche zehn Gefäße weisen einen gewölbten oberen Abschluss auf. Bei mehreren ist auf dieser Wölbung ein kugel- oder knaufförmiger Aufsatz sichtbar. Die gewölbten Teile liegen über den breiten Gefäßkörpern und erscheinen durch Linien, Ränder und Überlagerungen von ihnen abgesetzt. Sie sind daher als Deckel oder geschlossene Aufsätze anzusprechen, nicht als offene Schalenränder. Eine tatsächliche Öffnung ist an keinem der Gefäße sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Ebenso ist weder ein Einfüllen noch ein Ausgießen dargestellt. Aus dem Vorhandensein der Gefäße lässt sich folglich kein sichtbarer Aufnahme-, Füllungs- oder Entleerungsvorgang ableiten.

Drei Gefäße bestimmen den oberen Bereich. Links und rechts liegen zwei große Exemplare schräg in den oberen Ecken. Das linke Gefäß steigt von links unten nach rechts oben an; das rechte ist entgegengesetzt geneigt. Beide reichen teilweise über den Bildausschnitt hinaus und werden durch den Rahmen beschnitten. Zwischen ihnen ist der gewölbte, von einem Knauf bekürnte Abschluss eines weiteren, weitgehend verdeckten Gefäßes zu erkennen. Davor steht ein großes, frontal gesehenes Gefäß. Sein breiter Körper, seine beiden eingerollten Henkel, sein geripptes Querband und sein niedriger Fuß sind vollständig ausgebildet. Hinter und seitlich unter

ihm liegen zwei weitere Gefäße, deren Körper einander nicht berühren, durch die enge Staffellung jedoch beinahe eine durchgehende horizontale Masse bilden.

Unter dieser Gruppe liegt unmittelbar über dem Kopf der menschlichen Gestalt eine breite, gewölbte Form mit geripptem Querband und seitlichen, hornartig aufsteigenden Enden. Sie ähnelt in mehreren Einzelzügen den Gefäßen, besitzt jedoch keinen sichtbaren Fuß und ist mit der Kopfbedeckung beziehungsweise dem Bereich unmittelbar über der Stirn verbunden. Sie kann deshalb nicht ohne Vorbehalt als elftes Gefäß bezeichnet werden. Sicher sichtbar ist eine breite Kopfbedeckung oder ein gefäßähnlicher Kopfaufsatz, dessen genaue gegenständliche Bestimmung offenbleibt. Die menschliche Gestalt liegt hinter diesem Bauteil; dessen unterer Rand überschneidet den oberen Teil der Stirn.

Das einzige menschliche Element der Karte ist ein frontal wiedergegebenes männliches Gesicht. Es befindet sich etwas unterhalb der geometrischen Bildmitte. Die Augen sind geöffnet und nach vorn gerichtet. Deutlich sichtbar sind hohe Brauen, eine lange Nase, geschlossene Lippen, Wangen, Schnurrbart und ein ausgedehnter grauer Bart. Der Bart fällt in mehreren welligen Strähnen bis weit in die untere Bildhälfte hinab und verjüngt sich zu einem unregelmäßigen Abschluss. Ein Körper, Hals, Gewand oder eine ausgeführte Hand ist nicht sichtbar. Die Karte zeigt somit keine vollständige menschliche Figur und keine körperliche Handlung, sondern ein einzelnes Antlitz.

Links und rechts des Gesichtes stehen je ein geschlossenes Gefäß; zwei weitere befinden sich tiefer zu beiden Seiten des Bartes. Ihre Anordnung erzeugt eine seitliche Einfassung, ohne eine architektonische Konstruktion zu bilden. Die Gefäße werden weder von der Gestalt getragen noch von ihr berührt. Es sind keine Hände sichtbar, die sie halten könnten. Ihre Henkel liegen teilweise vor den Wangenkonturen, während die Körper seitlich hinter beziehungsweise neben dem Kopf erscheinen. Das Gesicht ist daher durch Überlagerungen in die Gefäßordnung eingelassen, nicht als handelnde Person vor ihr aufgestellt.

Unter der Bartspitze befindet sich ein rotes, halbkreisförmiges Gebilde. Daran schließen gedrehte Schnüre an, die sich nach beiden Seiten über den unteren Bildraum ziehen. Auf ihnen oder um sie liegen mehrere rote, ring- und scheibenartige Formen. In der Mitte steht eine dunkelblaue, doppelt gewölbte Form auf einer kleinen blauen Kugel. Rechts davon ist die schwarze Zahl „10“ zwischen zwei Punkten eingetragen. Die genaue Funktion der farbigen Formen ist aus dem Bild allein nicht sicher zu bestimmen. Sichtbar sind Schnüre, Knoten beziehungsweise Umschlingungen und farbig akzentuierte Körper; ein eindeutig identifizierbares Werkzeug oder eine ausgeführte Tätigkeit ist nicht dargestellt.

Die räumliche Ordnung entsteht fast ausschließlich aus Staffellung und Überschneidung. Ein landschaftlicher Boden, ein Horizont und ein bestimmbarer Innenraum fehlen. Die blauen Flächen erscheinen nur in den Zwischenräumen der dicht gesetzten Formen. Oben herrscht eine gedrängte, diagonal bewegte Ordnung; in der Mitte richtet sich das Bild auf die ruhige Frontalität des Gesichtes aus; unten löst sich die Masse der Gefäße in Bart, Schnüre und einzelne Farbakzente auf. Die Karte verbindet damit eine stark besetzte Peripherie mit einer einzigen sehenden Mitte. Sie zeigt zehn geschlossene Gefäße, ein Antlitz, einen nicht eindeutig bestimmbar Kopfaufsatz und ein Geflecht farbiger Schnüre. Nicht sichtbar sind Wasser, Flammen, Pflanzen, Tiere, Waffen, Bücher, Schriftrollen, Gestirne oder eine zweite Person.

Erst von diesem Befund aus kann die Deutung beginnen. Ihre erste und wichtigste Grenze ist die Geschlossenheit der Gefäße. Die Karte stellt keine Aufnahme dar, sondern Verwahrung; keine Füllung, sondern Abschließung; keinen fließenden Austausch, sondern eine gegliederte und bewachte Vielheit. Selbst „Verwahrung“ bleibt dabei bereits ein Deutungswort. Bildlich

zweifelsfrei ist zunächst nur, dass die Gefäße durch gewölbte Aufsätze verschlossen erscheinen und weder ihr Inneres noch ein Inhalt zugänglich wird. Die symbolische Frage lautet deshalb nicht, was sichtbar in sie hineingelangt, sondern was eine Ordnung bedeutet, deren Inneres dem Blick entzogen bleibt.

Die Gefäße wiederholen eine gemeinsame Grundform, doch ihre Lagen sind verschieden. Einige stehen frontal, andere sind geneigt, einige vollständig sichtbar, andere weitgehend verdeckt. Einheit entsteht nicht durch strenge Symmetrie, sondern durch Verwandtschaft. Die Karte zeigt eine Vielheit, deren Glieder ihre Eigenständigkeit behalten und dennoch ein zusammenhängendes Feld bilden. In diese Wiederholung tritt das Gesicht als singuläre Form ein. Zehnmal erscheint der geschlossene Körper, einmal das offene Auge. Die Gefäße besitzen ein verborgenes Inneres; das Gesicht besitzt einen sichtbaren Blick. Darin liegt die tragende Polarität der Komposition: Verschluss und Bewusstsein, Wiederholung und Individualität, umgebende Masse und sehendes Zentrum.

Das Gesicht ist nicht durch eine Inschrift benannt. Seine Deutung als Georgios Gemistos Plethon kann daher nicht als gesicherte historische Porträtidentifikation gelten. Sie gehört zu einer modernen ikonologischen Lesart. Gerade als solche ist sie jedoch fruchtbar, sofern sie nicht rückwirkend zur Erfindung von Bildelementen benutzt wird. Plethon lebte ungefähr von 1355/60 bis 1452 und gehörte 1438/39 der byzantinischen Delegation auf dem Konzil von Ferrara und Florenz an. Seine Schrift über die Unterschiede zwischen Platon und Aristoteles verschärfte eine für die Renaissance folgenreiche Debatte; seine Bedeutung liegt historisch gesichert in der entschiedenen Erneuerung platonischen Denkens, nicht in einer nachweisbaren Mitwirkung am mehrere Jahrzehnte später entstandenen Sola-Busca-Tarot. Die philosophische Kontroverse und Plethons Stellung darin sind gut belegt, eine Verbindung dieses konkreten Gesichtes mit seinem Namen dagegen nicht ([Stanford Encyclopedia of Philosophy](#)).

Wird das Antlitz unter diesem Vorbehalt als Plethon gelesen, erhält die Bildordnung eine präzise geistige Entsprechung. Plethon erscheint nicht als Besitzer der zehn Gefäße. Er berührt sie nicht, öffnet sie nicht und thront nicht über ihnen. Sein Gesicht ist vielmehr in ihre Ordnung eingelassen. Dies entspricht einem Denken, das die philosophische Wahrheit nicht im willkürlichen Zugriff des Einzelnen suchte, sondern in einer kosmischen Struktur, in der jedes Einzelne durch seine Stellung zum Ganzen bestimmt wird. Der Mensch wird zur Mitte, nicht weil er über die Welt herrscht, sondern weil er ihrer Ordnung ansichtig werden kann.

Die geschlossenen Gefäße lassen sich in dieser plethonischen Deutung als Formen bewahrter Überlieferung verstehen. Dabei darf keinem einzelnen Gefäß willkürlich Platon, Pythagoras, Orpheus oder eine andere Tradition zugeteilt werden. Das Bild bietet für eine solche Einzelzuweisung keine Kennzeichen. Begründbar ist allein die formale Analogie: Mehrere verwandte, gegeneinander abgegrenzte Körper umgeben ein einziges erkennendes Gesicht. Plethon suchte in unterschiedlichen antiken Lehren eine umfassende Ordnung. Seine Verbindung von platonischen, mittelplatonischen, neuplatonischen und stoischen Elementen, seine Beschäftigung mit den Chaldäischen Orakeln und sein Entwurf einer erneuerten hellenischen Religion gehören historisch verschiedenen Ebenen seines Werkes an; die Karte kann ihre Zusammenführung darstellen, ohne sie abzubilden.

Gerade die Deckel verändern den Sinn dieser geistigen Sammlung. Überlieferung liegt nicht offen zutage. Sie wird geschützt, verschlossen, vergessen oder nur unter bestimmten Bedingungen zugänglich. Die zehn Gefäße gleichen deshalb weniger zehn schon verstandenen Lehrsätzen als zehn bewahrten Möglichkeiten des Verstehens. Ihr Inneres ist nicht leer zu nennen, denn Leere ist ebenso wenig sichtbar wie Inhalt. Es bleibt unbekannt. In dieser Unverfügbarkeit liegt die initiatische Strenge der Karte: Der Schüler darf das Verborgene nicht mit den Bildern seiner

Erwartung füllen. Er muss lernen, die Grenze des Sichtbaren auszuhalten. Die geschlossene Form wird zur Schule der erkenntnistheoretischen Nüchternheit.

Damit tritt die Kelchsphäre in einer Gestalt hervor, die von späteren Elementlehren unterschieden werden muss. Die feste Zuordnung der Kelche zum Wasser, zur Seele, zur Empfänglichkeit und zum Gefühl ist keine nachgewiesene ursprüngliche Erklärung des Sola-Busca-Bildes, sondern eine spätere esoterische Systematisierung. Auf dieser späteren Ebene bleibt sie verwendbar, doch sie wird durch das Bild korrigiert. Sichtbares Wasser fehlt. Die Wasserqualität kann daher nicht in einem dargestellten Fließen bestehen. Sie bezeichnet höchstens das Vermögen der Seele, Eindrücke, Erinnerungen und Formen in sich zu tragen. Auf der Zehn ist dieses Vermögen jedoch begrenzt, verschlossen und konzentriert. Empfänglichkeit erscheint nicht als grenzenlose Offenheit, sondern als die Fähigkeit, Aufgenommenes zu bewahren, ohne es wahllos preiszugeben.

Innerhalb der Zahlenfolge bildet die Zehn die letzte nummerierte Stufe. Sie ist Abschluss, aber nicht das Ende der Farbe, denn auf sie folgen die Hofkarten. Ihre eigentümliche Funktion liegt deshalb in der Vollendung einer unpersönlichen Ordnung unmittelbar vor deren Verkörperung in Ranggestalten. Dass hier bereits ein Gesicht erscheint, ist bemerkenswert: Noch gibt es keinen sichtbaren Körper, kein Amt, keine Krone und keine Handlung. Personwerdung hat begonnen, ist aber nicht vollendet. Das Antlitz tritt vor den Hofkarten auf wie Bewusstsein vor Rolle und Rang.

Die Dekade ließ sich in pythagoreischen und späteren neuplatonischen Zusammenhängen als umfassende Zahl denken, weil Eins, Zwei, Drei und Vier zusammen Zehn ergeben. Die Tetraktys verband mathematische Gliederung, Harmonie und kosmische Ordnung. Historisch ist allerdings Vorsicht nötig: Die frühen Lehren des Pythagoras sind nur indirekt überliefert, und viele geläufige Zahlenspekulationen gehören späteren Schichten des Pythagoreismus an ([Stanford Encyclopedia of Philosophy](#)). Für die Karte ist nicht zu beweisen, dass ihre zehn Gefäße eine Tetraktys darstellen; sie bilden weder eine klar erkennbare Dreiecksordnung noch die Punktfolge eins bis vier. Die pythagoreische Dekade ist daher keine ikonographische Identifikation, wohl aber eine historisch plausible Deutung der Zahl: Vielheit erreicht ein Maß, in dem sie als Ganzes begriffen werden kann.

Das Ganze bleibt jedoch spannungsvoll. Die Gefäße sind nicht in ruhiger Reihung aufgestellt, sondern geneigt, überschritten und dicht zusammengedrängt. Vollendung bedeutet hier nicht spannungslose Harmonie. Die Ordnung steht am Rand der Überfüllung. Das Gesicht bleibt sichtbar, doch es wird von den Gefäßen seitlich und von oben eng eingefasst. Die Mitte ist geschützt und bedrängt zugleich. So entsteht eine doppelte Wahrheit: Was die Seele bewahrt, verleiht ihr Gestalt; was sie ununterschieden anhäuft, kann sie einschließen. Geistige Tradition kann nähren, aber auch zur Last erstarren. Die Karte fordert deshalb nicht nur Sammlung, sondern innere Anordnung.

Im Rückbezug auf die vorausgehenden Kelchkarten erreicht die wiederholte Gefäßform hier ihre größte Dichte. Die zahlenmäßige Steigerung kann nicht weitergehen, ohne die Ordnung zu verlassen. Quantität muss deshalb in Qualität umschlagen. Das Gesicht bezeichnet diesen Umschlag: Nicht ein weiteres Gefäß wird hinzugefügt, sondern ein Bewusstsein tritt hervor, das die Vielheit als Zusammenhang erfahren kann. Gegenüber der Neun wird die Reihe nicht lediglich um einen Gegenstand vermehrt; sie gewinnt eine Mitte. Voraus weist die Zehn auf die Hofkarten, in denen die Kelchqualität nicht mehr durch Zählung, sondern durch Haltung, Bewegung, Reife und Verantwortung dargestellt werden wird.

Auch das Verhältnis zu den anderen Farben lässt sich von dieser Grenze her bestimmen. Die Stäbe können in einer späteren Elementlehre als Impuls und Feuer, die Schwerter als Unterscheidung und Luft, die Münzen als Verkörperung und Erde gelesen werden. Die Kelche bilden dann jene Sphäre, in der Handlung, Erkenntnis und materielle Erfahrung zu innerer Geschichte werden. Doch die Zehn zeigt, dass Integration nicht dasselbe ist wie Vermischung. Die zehn Gefäße bleiben voneinander unterscheidbar. Das Schwertprinzip der Trennung ist in ihren Konturen gegenwärtig, das Münzprinzip der Körperlichkeit in ihrer Schwere, das Stabprinzip der gerichteten Bewegung in ihren Diagonalen. Die Kelchsphäre vereinigt die anderen Kräfte nicht, indem sie deren Unterschiede auflöst, sondern indem sie ihnen einen gemeinsamen seelischen Raum gibt.

Eine sichtbare Handlung findet nicht statt. Die eigentliche Situation der Karte ist daher ein Zustand konzentrierter Gegenwart. Das Gesicht blickt, während alles um es herum ruht. Zeit wird nicht durch eine Bewegung im Bild dargestellt, sondern durch Ablagerung: zehn ähnliche, unterschiedlich gelagerte Formen, ein gealtertes, bärtiges Antlitz, eine abgeschlossene Zahlenfolge. Die Karte besitzt die Zeitlichkeit des Gewordenen. Ihre Gegenwart ist mit Vergangenheit angefüllt, ohne deren Inhalt offenzulegen. Zugleich bereitet sie eine Zukunft vor, denn aus dem bloßen Gesicht wird in den Hofkarten eine vollständige menschliche Verkörperung hervorgehen.

Hier berührt die Karte den saturnischen Schlüssel. Peter Mark Adams deutet das Sola Busca in *The Game of Saturn* als verschlüsseltes Zeugnis eines paganen, theurgischen und astralmagischen Zusammenhangs, in dessen Zentrum Saturn beziehungsweise Baal Hammon steht. Diese These ist eine moderne, weitreichende hermetische Interpretation, nicht der wissenschaftlich gesicherte ursprüngliche Generalschlüssel jeder einzelnen Karte. Ihr Wert liegt darin, wiederkehrende Beziehungen von Grenze, Opfer, Gewalt, Zeit, Tod und Transformation im Deck zusammenzudenken; ihre Anwendung auf die Zehn der Kelche muss jedoch beim sichtbaren Befund bleiben. Adams selbst beschreibt sein Modell als Entschlüsselung einer im Deck verborgenen paganen Ritual- und Planetentheologie (Scarlet Imprint).

Auf der Zehn der Kelche erscheint kein Planetensymbol, keine Sichel und keine ausdrücklich als Saturn bezeichnete Gestalt. Der Saturnbezug ist daher nicht ikonographisch, sondern strukturell. Er gründet in den Grenzen der zehn geschlossenen Körper, in der Verdichtung des Raumes, in der ersten Ruhe des bärtigen Gesichtes und in der Zehn als Abschluss einer Zahlenordnung. Saturn bedeutet hier Zeit, weil die Karte das Ergebnis einer Folge trägt; Grenze, weil jedes Gefäß geschlossen und das Bildfeld fast vollständig besetzt ist; Konzentration, weil die Vielzahl um ein einziges Antlitz verdichtet wird; Melancholie, sofern der ernste, nicht triumphierende Ausdruck als nach innen gesammelte Stimmung gelesen wird; Weisheit, weil Bewusstsein innerhalb des Gewordenen erscheint; Transformation, weil die numerische Entwicklung an der Grenze zur menschlichen Verkörperung steht.

Saturn verschränkt Ende und Anfang. Er beendet die unbegrenzte Vermehrung der Gefäße und zwingt die Vielheit, Gestalt anzunehmen. Seine Grenze vernichtet hier nicht, sondern macht Form möglich. Ein elftes Gefäß würde die Reihe lediglich fortsetzen; das Gesicht dagegen verändert ihre Seinsweise. So verstanden liegt die saturnische Initiation nicht im Öffnen der Behälter, sondern im Ertragen ihrer Verslossenheit. Der Schüler lernt, dass nicht jedes Geheimnis gewaltsam enthüllt werden darf und dass Reife auch darin besteht, ein unbekanntes Inneres als unbekannt anzuerkennen.

Von hier aus lässt sich vorsichtig eine Verbindung zur Alexanderzeugungslegende herstellen. Im antiken und mittelalterlich weit verbreiteten Alexanderroman ist Alexander nicht einfach der natürliche Sohn Philipps. Nektanebos, der geflohene ägyptische König und Magier, nähert sich

Olympias unter der Gestalt beziehungsweise im Namen des Gottes Ammon und wird zum verborgenen Vater Alexanders. Die Überlieferung kennt zahlreiche Fassungen; der Kern der pseudokallisthenischen Genealogie, Alexander als Sohn des Nektanebos und der Olympias, ist historisch als Legendenstoff belegt ([Encyclopaedia Iranica](#)). Das Sola-Busca-Deck nimmt diesen Alexanderkreis ausdrücklich in seinen Hofkarten auf: Alecxandro M. erscheint als Schwertkönig, Olinpia als Schwertkönigin, Amone als Schwertritter und Natanabo als Kelchritter. Damit ist die Alexandertradition für das Deck relevanter als eine bloße freie Assoziation.

Auf der Zehn der Kelche ist die Zeugung Alexanders jedoch nicht dargestellt. Olympias, Nektanebos, Ammon, eine Schlange, ein Drache, ein Lager oder eine Vereinigung zweier Körper fehlen. Die Karte darf deshalb nicht zur Illustration der Legende umgedeutet werden. Ihr Alexanderbezug liegt vielmehr in ihrer Stellung vor den Hofkarten und in der strukturellen Frage nach dem verborgenen Ursprung einer neuen Gestalt. Die geschlossenen Gefäße verbergen ihr Inneres; das Gesicht erscheint, ohne dass ein Körper oder eine sichtbare Herkunft gezeigt wird. Erst auf dieser abstrakten Ebene kann die Karte mit der Zeugungslegende sprechen: Das Neue tritt aus einem nicht offenliegenden Ursprung hervor. Die Legende erzählt diesen Ursprung narrativ und körperlich; die Zehn formuliert ihn als formale Schwelle zwischen verschlossener Vielheit und beginnender Personwerdung.

Plethon und Alexander begegnen sich damit nicht als historische Zeitgenossen, sondern als zwei Modelle geistiger Genealogie. Alexander besitzt in der Legende eine doppelte Herkunft: die sichtbare dynastische Ordnung Philipps und die verborgene ägyptisch-ammonische Abstammung. Plethon wiederum steht für eine Renaissance des platonischen Denkens, die sich als Wiederkehr alter, lange bewahrter Weisheit verstand. Beide Figuren stellen die Frage, wie ein Anfang aus einer älteren, verborgenen Ordnung hervorgeht. Die Zehn der Kelche gibt darauf keine Erzählung, sondern eine Bildform: Das Neue entsteht nicht aus dem Nichts. Es tritt an der Grenze einer erfüllten, aber verschlossenen Vergangenheit hervor.

Der Este-Bezug ist ähnlich abgestuft zu behandeln. Ferrara war im 15. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum höfischer Kunst, humanistischer Bildung und der frühen Tarotkultur. Das Konzil, an dem Plethon teilnahm, begann in Ferrara; damit berührt seine historische Wirkung unmittelbar jenen Kulturraum, in dem platonisches Denken, dynastische Repräsentation und gelehrte Bildprogramme einander begegneten. Eine Beauftragung des Sola Busca durch das Haus Este ist jedoch urkundlich nicht gesichert. Die offizielle Brera-Präsentation datiert das Deck um 1490 und verbindet es in ihrer kunsthistorischen Zuschreibung mit Nicola di Maestro Antonio; sie behandelt es als das älteste vollständig erhaltene italienische Tarot und ordnet es in einen komplexen hermetisch-alchemischen Kontext ein ([Pinacoteca di Brera](#)). Der Este-Hof ist daher ein historisch plausibler Resonanzraum, kein bewiesener Auftraggeber dieser Karte.

Für ein höfisches Publikum konnte die Zehn der Kelche dennoch eine ernste politische Wahrheit verkörpern. Dynastische Herrschaft beruht auf gesammeltem Gedächtnis: Namen, Bündnissen, genealogischen Ansprüchen, Texten, Bildern und Zeremonien. Doch das Bewahrte wird erst dann zu legitimer Ordnung, wenn es eine verantwortliche Mitte findet. Das Gesicht beherrscht die Gefäße nicht; es muss innerhalb ihres Gewichts bestehen. So könnte die Karte einem Este-Betrachter weniger schmeicheln als ihn prüfen: Erbe ist nicht Besitz, sondern Verpflichtung. Eine Dynastie, die ihre Vergangenheit nur anhäuft, erstarrt; eine Dynastie, die sie bewusst ordnet, schafft die Voraussetzung eines neuen Anfangs.

Auf neuplatonischer Ebene wird das Bild zu einer Übung über das Eine und das Viele. Das Eine erscheint nicht als zusätzliches elftes Glied. Es ist die Beziehung, durch welche die zehn Glieder als Ganzes erkennbar werden. Das Gesicht vernichtet die Vielheit nicht und löst die Gefäße nicht in eine unterschiedslose Einheit auf. Es bildet eine Mitte, von der aus ihre Verschiedenheit

zusammen gesehen werden kann. Dies ist keine vollendete Henosis, keine bildlich dargestellte Verschmelzung mit dem Einen. Es ist der vorhergehende Zustand: Sammlung des Intellekts, Überwindung der Zerstreuung, Hinwendung auf eine Ordnung, deren Innerstes noch verborgen bleibt.

Alchemistisch ist dieselbe Zurückhaltung geboten. Die Karte zeigt weder sichtbares Material in einem Gefäß noch Feuer, Ofen, Dampf, Lösung oder Farbwandlung. Ein bestimmtes Stadium des Werkes kann daher nicht identifiziert werden. Gleichwohl besitzt die geschlossene Gefäßform eine allgemeine alchemistische Resonanz: Transformation bedarf der Begrenzung. Das Werk kann nur dort reifen, wo seine Materie nicht unkontrolliert zerstreut wird. Auf dieser späteren Deutungsebene entsprechen die zehn geschlossenen Körper zehn Formen der Einschließung, während das Gesicht die erwachende Instanz bezeichnet, die den Prozess nicht von außen beherrscht, sondern selbst in ihn einbezogen ist. Saturn ist dabei das Prinzip der Abdichtung und der Zeit: Er hält fest, verdichtet und lässt altern, bis eine neue Gestalt möglich wird.

Psychologisch bezeichnet diese Ordnung die Entstehung einer inneren Biographie. Erfahrungen werden nicht dadurch zu einem Selbst, dass sie lediglich geschehen. Sie müssen unterschieden, bewahrt und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die Gefäße sind voneinander getrennt; das Gesicht sieht aus ihrer Mitte. Darin liegt ein Bild reifer Erinnerung. Sie ist weder das offene Ausströmen aller Inhalte noch deren gewaltsame Offenlegung. Sie wahrt Grenzen. Eine integrierte Seele muss nicht jedes Innere vorzeigen, um ganz zu sein. Sie kann Verborgenes tragen, ohne es zu verleugnen, und Unbekanntes anerkennen, ohne es mit Phantasmen zu füllen.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Karte notwendig, weil Entwicklung nicht bei Vermehrung stehenbleiben kann. Feuer kann weitere Bewegungen erzeugen, Luft weitere Unterschiede setzen, Erde weitere Formen bilden und Wasser weitere Erfahrungen verbinden; doch jede Reihe erreicht einen Punkt, an dem mehr nicht länger tiefer bedeutet. Die Zehn setzt die Grenze. Sie verlangt, dass aus der Summe eine Gestalt, aus der Folge ein Gedächtnis und aus der Wiederholung ein Bewusstsein hervorgehe. Erst danach können die Hofkarten zeigen, wie eine solche Qualität gelernt, bewegt, innerlich getragen und verantwortlich verkörpert wird.

Die besondere Wahrheit der 10 der Kelche besteht somit nicht in sichtbarer Füllung, häuslichem Glück oder grenzenloser Empfänglichkeit. Sie liegt in der Würde des verschlossenen Inneren und in der Entstehung einer schenden Mitte innerhalb einer vollendeten Vielheit. Plethon ist für diese Wahrheit eine angemessene, wenn auch nicht historisch gesicherte Namensgestalt: der Denker, der verstreute Überlieferungen nicht auflöste, sondern in eine kosmische Ordnung zu bringen suchte. Alexander verweist auf den verborgenen Ursprung der Gestalt, das Haus Este auf die Verantwortung geschichtlicher Überlieferung, Saturn auf die Grenze, an der Ende und Anfang einander berühren. Die Karte lehrt schließlich, dass Ganzheit nicht entsteht, indem alle Gefäße geöffnet und alle Geheimnisse ausgeschüttet werden. Ganzheit entsteht, wenn das Bewusstsein fähig wird, eine Vielheit zu tragen, ihre Grenzen zu achten und inmitten des Verborgenen eine klare, verantwortliche Gegenwart zu bilden.

Bube der Kelche



Bube der Kelche

Auf der Karte steht eine jugendlich wirkende menschliche Gestalt im Profil, den Körper nach links gewandt. Der Kopf ist leicht geneigt, der Blick richtet sich auf ein Gefäß, das auf einem hohen, quaderförmigen Sockel am linken Bildrand steht. Die Figur trägt langes, bis über die Schultern fallendes braunes Haar. Über der Stirn ist es zu einem gerundeten Wulst aufgenommen und von einem schmalen grünen Band umgeben. Das Gesicht ist bartlos. Weder Krone noch Helm noch Heiligenschein sind vorhanden.

Die Bekleidung besteht aus mehreren deutlich voneinander abgesetzten Teilen. Ein blaues, eng anliegendes Obergewand bedeckt Arme und Oberkörper. Darüber liegt ein rotes, weit ausschwingendes Kleidungsstück mit kurzem, gefälteltem Schoß. Sein unterer Saum ist durch zwei helle Linien und eine schmale goldfarbene Randzone gegliedert. Am Rücken setzt sich das rote Gewand in mehreren übereinanderliegenden, gezackten oder gelappten Stoffpartien fort. Ein weißes Band oder Tuch zieht sich von der linken Schulter schräg über den Oberkörper und fällt

an der Vorderseite bis beinahe zum Boden herab. Eine schmale dunkle Schnur hängt rechts hinter der Figur herab und endet in einer großen dunklen Quaste.

Die Beine stehen nicht geschlossen nebeneinander. Das vordere, rechte Bein ist leicht angewinkelt und nach vorn gesetzt; das hintere Bein bleibt teilweise vom weißen Tuch verdeckt. Die beiden Beine tragen verschiedenfarbige enganliegende Beinkleider: eines erscheint blau, das andere grünlich. Am sichtbaren Unterschenkel sitzt ein roter Strumpf mit hellem Umschlag. Der rote Schuh ist schmal und vorn gerundet. Die Haltung vermittelt weder Lauf noch Kampf. Die Figur steht in einer ausbalancierten Schrittstellung.

Beide Hände sind sichtbar. Die dem Gefäß nähere Hand ist bis etwa zur Höhe des Gesichts erhoben. Ihre Innenfläche weist schräg nach links; die Finger liegen gestreckt und dicht beieinander. Die andere Hand befindet sich vor dem Unterleib. Auch sie ist geöffnet, doch flacher gehalten. Keine der Hände berührt das Gefäß, seinen Aufsatz, den Sockel oder die daraus aufragenden Formen. Die Karte zeigt weder ein Tragen noch ein Öffnen, Schließen, Füllen oder Ausgießen.

Das Gefäß steht vollständig außerhalb der Körperkontur der Figur. Sein Fuß ruht auf einer flachen, oval erscheinenden Standplatte, die ihrerseits auf dem oberen Abschluss eines hohen dunkelvioletten Sockels sitzt. Der Sockel reicht vom unteren Kartenrand bis ungefähr zur Hüfthöhe der Gestalt. Seine Vorderseite ist dunkel und annähernd rechteckig; eine hellere senkrechte Zone markiert eine Kante oder Lichtbahn. Eine Tür, Lade, Öffnung oder Inschrift ist daran nicht zu erkennen.

Das Gefäß besitzt einen kleinen Fuß, einen gerippten unteren Körper und einen breiteren, horizontal gegliederten Mittelteil. An seiner rechten Seite setzt ein kräftiger, gebogener Henkel an. Dieser steigt zunächst nach außen und oben, rollt sich am oberen Ende ein und kehrt zur Gefäßwand zurück. Hinter oder innerhalb dieses Henkelbogens liegt eine dunkle, winklige Fläche, deren gegenständliche Bestimmung wegen der Überlagerung nicht sicher möglich ist. Ein Ausfluss von Flüssigkeit ist dort nicht sichtbar.

Über dem mittleren Gefäßkörper befindet sich eine umlaufende Zone mit schmalen, senkrechten dunklen Feldern. Darüber liegt ein gewölbtes, radial geripptes Bauteil. Seine Linien laufen zu einem schmalen Ansatz in der Mitte zusammen. Der Aufbau erscheint nicht als frei einsehbare Schale, sondern als aufgesetzter, geschlossener oberer Abschluss. Eine offene Gefäßmündung ist nicht sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein flüssiger oder fester Inhalt im Gefäß ist nicht sichtbar. Ebenso ist kein Deckel zu sehen, der gerade angehoben oder abgenommen würde. Der gewölbte, gerippte Abschluss ist daher am vorsichtigsten als deckelartiger Aufsatz zu bestimmen.

Auf diesem Aufsatz sitzt ein schmaler, hülsen- oder halsförmiger Aufbau. Aus dessen oberem Bereich ragt ein Bündel langer, dünner, annähernd senkrechter Stäbe oder Halme. Zwischen ihnen und an ihren Seiten erscheinen einzelne kurze, spitz zulaufende Fortsätze. Ob es sich um pflanzliche Stängel, Federn, dünne Ruten oder einen künstlich zusammengestellten Schmuck handelt, lässt sich aus der erhaltenen Darstellung nicht zweifelsfrei entscheiden. Sichtbar ist jedoch, dass dieses Bündel am zentralen Aufsatz ansetzt. Es beweist keine Öffnung in den eigentlichen Gefäßraum und keinen sichtbaren Inhalt des Gefäßkörpers.

Zwischen Figur und Gefäß bleibt ein schmaler freier Raum. Die erhobene Hand liegt vor dem blauen Hintergrund und hinter keinem Bestandteil des Gefäßes. Ihre Finger enden deutlich vor dem aufragenden Bündel. Es findet somit kein nachweisbarer stofflicher Austausch statt. Nichts

wird aus der Hand in das Gefäß gegeben, nichts aus dem Gefäß empfangen. Der bildliche Vorgang beschränkt sich auf Annäherung, Hinwendung und eine offene Handgeste.

Der Hintergrund ist im oberen Teil überwiegend blau. Waagerechte helle Zonen durchziehen ihn, ohne einen bestimmten Gegenstand zu bilden. Im unteren Bereich erscheint ein heller Erdboden. Hinter den Beinen verläuft eine dunkle, niedrige Geländelinie; rechts erheben sich kleine hügel- oder felsähnliche Formen. Eine ausgeführte Architektur, ein Innenraum, ein Gewässer und weitere Personen fehlen. Nahe dem rechten Bildrand steht in dunkler Schrift die Zahl 11. Diese Zahl bezeichnet die Stellung der Karte nach den zehn nummerierten Kelchkarten. Einen geschriebenen Personennamen trägt sie nicht.

Damit ist die formale Grundordnung des Bildes bestimmt: Links steht ein aufgerichtetes, geschlossen erscheinendes Gefäß auf einem festen Sockel; rechts steht eine jugendliche Gestalt, die sich ihm zuwendet, ohne es zu berühren. Der hohe Sockel hebt das Gefäß annähernd auf die Höhe des Oberkörpers. Es ist weder beiläufiges Zubehör noch ein Gegenstand zu Füßen des Menschen. Mensch und Gefäß begegnen einander auf einer gemeinsamen horizontalen Ebene von Hand, Aufsatz und Blick. Die Figur besitzt Bewegungspotential, das Gefäß ruht; die Figur ist asymmetrisch gekleidet und in eine Schrittstellung versetzt, das Gefäß ist axial aufgebaut und fest gegründet. Zwischen beiden Polen liegt keine vollzogene Handlung, sondern eine gespannte Distanz.

Erst von diesem Befund aus darf die Deutung beginnen. Die Karte zeigt nicht den Empfang eines sichtbaren Inhalts. Sie zeigt auch keinen jungen Menschen, der etwas in einen offenen Kelch hineingibt oder aus ihm entnimmt. Ihr Thema ist zunächst die Haltung vor einer verschlossenen, kunstvoll gegliederten Form. Die offene Hand antwortet auf ein geschlossenes Gefäß. Gerade diese Gegenüberstellung unterscheidet Bereitschaft von Besitz: Die Figur ist zugänglich, doch das Gegenüber gibt sein Inneres nicht preis.

Die Kelchsphäre darf in einer späteren hermetischen Ordnung mit Seele, Empfänglichkeit, Erinnerung und Verbindung in Beziehung gesetzt werden. Diese Zuordnung ist keine gegenständliche Beschreibung des Bildes und kein Beweis für unsichtbares Wasser. Auf der Karte erscheint kein Wasser. Die spezifische Aussage des Bildes liegt vielmehr darin, dass Empfänglichkeit hier nicht durch ein offenes Behältnis dargestellt wird. Sie liegt in der menschlichen Gebärde, im gesenkten Blick und im Abstand, der weder Gleichgültigkeit noch Besitznahme zulässt. Aufnahmefähigkeit wird zur Disziplin des aufmerksamen Gegenüberstehens.

Der Rang des Buben bezeichnet innerhalb der Hofkarten keine vollendete Herrschaft. Nach den zehn Zahlenstufen beginnt mit ihm eine andere Ordnung. Die Qualität der Farbe wird nicht länger hauptsächlich durch Wiederholung und Anordnung ihrer Zeichen entfaltet, sondern tritt einer menschlichen Gestalt gegenüber. Die auf der Karte verzeichnete Elf macht diese Schwelle sichtbar: Nach der Vollendung der Dekade erscheint nicht einfach ein elftes Gefäß. Es erscheint ein Mensch vor einem Gefäß. Quantität geht in Verkörperung über.

Der Bube ist dabei noch kein Träger eines Namens und keines der historisch oder mythologisch bezeichneten höheren Hofämter. Im Sola Busca erhalten Ritter, Königinnen und Könige individuelle Namen; der Bube bleibt unbenannt. Diese Namenlosigkeit ist nicht bloß ein Mangel. Sie wahrt einen Zustand vor der Festlegung. Der Lernende ist noch nicht zu einer bestimmten geschichtlichen Rolle geronnen. Er besitzt eine Haltung, eine Kleidung, einen Ort und eine Gebärde, aber noch keine durch eine Beischrift fixierte Identität. So verkörpert er weniger eine fertige Person als die Möglichkeit, Person zu werden.

Die Zehn der Kelche hatte die Reihe bis an die Grenze der zahlenmäßigen Entfaltung geführt. Im Buben wird diese Grenze überschritten, ohne dass das Vorangegangene verworfen würde. Das Gefäß bleibt gegenwärtig, nun jedoch als einzelnes Gegenüber. Aus der Vielheit wird Konzentration. Der Bube muss nicht mehr mehrere Gefäße überblicken; er muss lernen, sich zu einem einzigen richtig zu verhalten. Darin liegt die erste höfische Reifungsstufe: nicht Verfügung, sondern Sammlung; nicht Rangbehauptung, sondern Aufmerksamkeit.

Die erhobene Hand lässt sich deshalb als Bild einer noch nicht vollzogenen Beziehung lesen. Sie ist weder Faust noch Griff. Ihre geöffneten Finger können Gruß, Verwunderung, Prüfung, ehrerbietige Zurückhaltung oder stilles Ansprechen anzeigen. Keine dieser Bedeutungen ist allein ikonographisch zwingend. Gemeinsam ist ihnen jedoch, dass die Hand den Abstand nicht gewaltsam aufhebt. Der Bube begegnet dem Gefäß, indem er die Grenze anerkennt, die es ihm setzt.

Auch das Bündel dünner Stäbe oder Halme auf dem deckelartigen Aufsatz verändert diese Grenze nicht. Es bildet eine vertikale Fortsetzung des Gefäßes und führt den Blick nach oben. Weil seine genaue gegenständliche Art unsicher bleibt, darf es weder ungeprüft als Pflanze noch als Flamme, Weihrauch oder ausströmende Kraft bezeichnet werden. Formal wirkt es wie eine Verdichtung vieler schmaler Linien in einem gemeinsamen Ansatz. Die Vielheit wird gebunden, aufgerichtet und von einem festen Zentrum getragen. Darin kann vorsichtig ein Analogon zur Aufgabe des Buben gesehen werden: Er muss zerstreute Regungen sammeln, bevor daraus gerichtete Handlung werden kann.

Zwischen Innen und Außen entsteht eine eigentümliche Umkehrung. Das Innere des Gefäßes bleibt verborgen; das Äußere ist reich gegliedert. Die Figur hingegen zeigt durch Gesicht, Blick und offene Hände eine äußerlich lesbare Haltung, während ihre Gedanken unbekannt bleiben. Beide Seiten bewahren somit ein Inneres, aber auf verschiedene Weise. Das Gefäß verschließt es durch seine Konstruktion, der Mensch durch die natürliche Unsichtbarkeit des Bewusstseins. Ihre Begegnung wird zu einem Gleichnis des Erkennens: Das Innere des anderen darf nicht erfunden werden. Es erschließt sich, wenn überhaupt, nur durch geduldige Beziehung zu seiner sichtbaren Gestalt.

Damit tritt die Kelchqualität in einen notwendigen Dialog mit den anderen Farben. Von den Schwertern braucht sie die genaue Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Vermutetem. Von den Münzen übernimmt sie die Achtung vor Körper, Grenze und tragender Form. Von den Stäben empfängt sie die Möglichkeit gerichteter Bewegung. Doch der Bube setzt keine dieser Kräfte bereits vollständig um. Seine Hände greifen nicht, sein Körper stürmt nicht vor, sein Gegenstand wird nicht geöffnet. Er sammelt die Voraussetzungen der Handlung in einer Haltung bewusster Bereitschaft.

Innerhalb der Hofkarten deutet die Karte auf eine Entwicklung voraus. Der nachfolgende Ritter der Kelche trägt den Namen Natanabo. Dieser Name kann im Zusammenhang des Decks mit Nektanebos verbunden werden, dem ägyptischen König und Magier der Alexanderromanze. In der mittelalterlich überlieferten Zeugungslegende gewinnt Nektanebos durch astrologisches Wissen das Vertrauen der Olympias, erscheint ihr in göttlicher Verkleidung und wird zum sagenhaften Vater Alexanders. Historisch war Alexander der Sohn Philipps II. und der Olympias; die Abstammung von Nektanebos gehört nicht zur gesicherten Biographie, sondern zur literarischen Alexandertradition.

Gerade deshalb darf diese Legende nicht rückwärts in das Bild des Buben eingetragen werden. Die jugendliche Figur ist weder durch Inschrift noch durch eindeutige Attribute als Alexander, Nektanebos oder eine andere bestimmte Person bezeichnet. Auch das Gefäß zeigt keine

sichtbare Zeugung, Schwangerschaft oder Geburt. Der Alexanderbezug entsteht erst aus der Stellung der Karte: Der namenlose Bube steht unmittelbar vor Natanabo und damit vor einer Gestalt, die innerhalb der späteren Deutungskette zur wundersamen Empfängnis Alexanders führt. Er bildet nicht die Zeugung selbst ab, sondern kann als unbestimmte Schwelle vor jener narrativen und initiatischen Konkretisierung gelesen werden.

So verstanden verkörpert der Bube den Zustand vor dem heroischen Namen. Alexander ist noch nicht der Welteroberer und noch nicht einmal der sichtbar gezeugte Knabe. Was vorliegt, ist die Voraussetzung jeder geistigen Geburt: eine menschliche Gestalt, die vor einem verschlossenen Geheimnis stehen bleiben kann, ohne dieses durch Phantasie zu ersetzen oder durch Gewalt zu erzwingen. Erst aus solcher Konzentration kann der nachfolgende Weg von Magus, Mutter, Geburt, Erziehung und Herrschaft überhaupt sinnvoll hervorgehen.

Auch ein Bezug zum Haus Este muss auf dieser Karte vorsichtig behandelt werden. Das Sola Busca gehört in den norditalienischen Kulturraum des späten Quattrocento; seine Entstehung wird mit venezianischen, ferraresischen und markischen Zusammenhängen diskutiert. Die Este-Herrschaft in Ferrara war ein bedeutendes Zentrum humanistischer Hofkultur, antiker Geschichtsrezeption, astrologischen Wissens und aufwendig gestalteter Kartenspiele. Daraus ergibt sich ein historischer Resonanzraum, aber noch keine Identifikation der dargestellten Figur als Angehöriger des Hauses Este. Auf der Karte ist kein sicher bestimmbares Este-Wappen und keine entsprechende Namensinschrift sichtbar.

Bedeutsam ist vielmehr die Form höfischer Erziehung, welche die Karte darstellt. Ein Renaissancehof benötigte nicht nur geborene Erben, sondern gebildete Diener und künftige Amtsträger. Der Bube ist der Rang, in dem Abstammung noch nicht genügt und Herrschaft noch nicht verliehen ist. Haltung, Wahrnehmung, Gedächtnis und Selbstbegrenzung müssen eingeübt werden. In diesem Sinn kann die Karte die humanistische Pädagogik einer aristokratischen Elite spiegeln, ohne Porträt einer bestimmten Dynastie zu sein. Der Hof erscheint als Schule der Form.

Hier berührt die Karte die moderne Saturn-These Peter Mark Adams'. Adams liest das Sola Busca als ein in den religiösen, politischen und rituellen Horizont einer Renaissanceelite eingebettetes Bildsystem und erkennt in Saturn einen übergreifenden Schlüssel seiner verborgenen Ordnung. Diese These ist eine moderne hermetische Rekonstruktion, keine auf dem Kelchbuben ausgeschriebene historische Erklärung. Auf der Karte befindet sich kein eindeutig identifiziertes Saturnbild. Ihre saturnische Lesbarkeit ergibt sich daher nicht aus einem vermeintlichen Planetenattribut, sondern aus den sichtbar gegebenen Beziehungen von Zeit, Grenze, Konzentration und verzögerter Handlung.

Der Sockel trägt. Der deckelartige Aufsatz schließt ab. Die Hände halten Abstand. Der Schritt ist angesetzt, aber nicht vollendet. In diesen Formen erscheint Saturn nicht als erfundener Gegenstand, sondern als hermeneutisches Prinzip. Er ist die Kraft, welche die Bewegung anhält, damit sie Richtung gewinnen kann; die Grenze, welche das Innere vor vorschneller Aneignung schützt; die Zeit, die zwischen Bereitschaft und Reife liegt. Die Melancholie Saturns wäre hier nicht bloße Niedergeschlagenheit, sondern die ernsthafte Fähigkeit, bei einem noch ungelösten Gegenstand auszuharren.

Saturn verbindet Ende und Anfang. Hinter dem Buben liegt die abgeschlossene Zahlenreihe; vor ihm beginnt die Verkörperung der Kelchkraft. Er selbst steht genau auf dieser Naht. Das Ende der Dekade wird durch Begrenzung verdichtet, bis aus ihm eine neue menschliche Form hervorgeht. Darin liegt die alchemistische Möglichkeit der Karte. Sie zeigt keinen sichtbaren Laborvorgang und keinen nachweisbaren Stoffwechsel im Gefäß. Alchemistisch lesbar ist

vielmehr die formale Situation: Ein geschlossenes Gefäß bewahrt eine unbekannte Innerlichkeit, während der Adept außerhalb seiner Wandung die eigene Haltung ordnet. Nicht das behauptete Material im Behälter, sondern die Disziplin vor dem Behälter bildet den Anfang des Werkes.

In neuplatonischer Sprache ist der Bube noch nicht der Geist, der das Viele souverän zur Einheit zurückgeführt hat. Er steht am Beginn dieser Wendung. Sein Blick löst sich von der Zerstreuung der Landschaft und sammelt sich auf eine einzelne Form. Die vertikale Ordnung von Sockel, Gefäß, Aufsatz und aufragendem Bündel antwortet seiner eigenen aufgerichteten Gestalt. Mensch und Gegenstand werden zu zwei Achsen. Zwischen ihnen entsteht ein unsichtbares Maß: jene richtige Distanz, in der Erkenntnis weder mit Besitz verwechselt noch durch Beliebigkeit aufgegeben wird.

Die Karte ist deshalb innerhalb der Kleinen Arkana notwendig. Ohne den Buben bliebe zwischen vollendeter Zahlenordnung und benannter Hofgestalt kein Raum des Lernens. Kraft würde unmittelbar in Rang umschlagen, Erfahrung sofort in Herrschaft. Der Bube hält dagegen den Augenblick offen, in dem Verkörperung noch formbar ist. Er zeigt, dass jede legitime Reife eine Periode der Namenlosigkeit, der Beobachtung und der Begrenzung durchlaufen muss.

Seine besondere Wahrheit liegt nicht in einem empfangenen Inhalt, denn ein solcher ist nicht sichtbar. Sie liegt in der Entstehung einer empfangsfähigen Haltung. Das geschlossene Gefäß wird gerade dadurch zum Prüfstein: Der unreife Blick füllt sein unsichtbares Inneres mit Erwartungen; der Einweihungsschüler lernt, die Leere seines Wissens auszuhalten. An dieser Grenze beginnt Erkenntnis. Der Bube der Kelche verkörpert somit den stillen, saturnisch bewachten Anfang der Verkörperung: den Augenblick, in dem die Seele noch nichts ergriffen hat, aber bereits gelernt hat, dem Geheimnis eine offene Hand entgegenzuhalten.

Ritter der Kelche



Ritter der Kelche

Die hochrechteckige Karte zeigt einen geflügelten, bärtigen Mann auf einem nach rechts schreitenden Pferd. Das Bildfeld wird von einer dunklen inneren Linie und einem breiteren hellen Rand eingefasst. Über dem Kopf des Reiters steht vor blauem Grund die Inschrift „NATANABO“. Rechts neben dem Hals des Pferdes ist zwischen zwei Punkten die Zahl zwölf angebracht.

Das hellbraune Pferd füllt die untere und mittlere Bildzone fast vollständig aus. Sein Körper ist von der Seite wiedergegeben, der Kopf leicht zum Betrachter gedreht und zugleich nach rechts gesenkt. Ein dunkler Riemen verläuft über Stirn und Maul. Das sichtbare Auge liegt unter einer kräftig bezeichneten Brauenpartie. Die kurze dunkle Mähne folgt dem gebogenen Hals. Das linke Hinterbein steht zurückgesetzt auf dem Boden; der sichtbare Hinterhuf ist dunkel gefärbt. Das andere Hinterbein wird weitgehend vom Körper verdeckt. Das vordere Standbein reicht beinahe senkrecht zum unteren Bildrand. Das zweite Vorderbein ist im Gelenk stark gebeugt und nach vorn angehoben. Sein Huf befindet sich unmittelbar über dem kleinen Knauf des rechts unten

stehenden Gefäßes. Zwischen Huf und Knauf ist in der Reproduktion höchstens ein sehr schmaler Zwischenraum erkennbar; die Komposition lässt beide Formen nahezu aufeinandertreffen. Sicher sichtbar ist, dass das Pferd weder in das Gefäß tritt noch seinen Huf in eine Öffnung setzt.

Der Reiter sitzt aufrecht, aber ohne erkennbaren Sattel und ohne sichtbaren Steigbügel auf dem Pferd. Er ist nach rechts gewandt. Sein Kopf erscheint im Profil, sein Blick geht nach rechts und leicht nach oben. Die Nase tritt deutlich hervor. Das sichtbare Auge ist geöffnet; der Mund liegt unter einem langen graubraunen Bart, der Kinn, Wange und Hals bedeckt. Das dunkle, zurückgenommene Haar wird von einem roten Band gegliedert. Am Hinterkopf ist eine gebundene oder eingerollte Haarpartie sichtbar.

Die Gestalt trägt ein leuchtend rotes Obergewand mit breiten Schulterpartien und einem unregelmäßig herabhängenden unteren Saum. Unter dem kurzen roten Ärmel tritt ein heller Unterärmel hervor, der am Ellenbogen und Unterarm von rötlich glänzenden, gegliederten Partien eingefasst wird. Die Beinkleider sind blau und an Knien und Oberschenkeln gebauscht. Die Unterschenkel werden von hellen, bandartig gegliederten Strümpfen oder Stiefeln bedeckt. Der sichtbare Fuß hängt seitlich am Pferd herab.

Aus dem Rücken des Reiters wächst ein großer heller Flügel. Seine Ansatzstelle liegt hinter der roten Schulterpartie; die Flügelform gehört eindeutig zur menschlichen Gestalt und nicht zum Pferd. Der Flügel breitet sich nach links aus und nimmt einen beträchtlichen Teil der oberen linken Bildhälfte ein. Mehrere Reihen langer Federn sind durch dunkle Konturen voneinander getrennt. Die oberen Schwungfedern reichen fast bis an den linken Bildrahmen. Unter ihnen liegen kürzere, gerundete Federlagen. Ein zweiter Flügel ist nicht sichtbar; ob er vom Körper verdeckt wird oder außerhalb der dargestellten Ansicht liegt, lässt sich dem Bild nicht entnehmen.

Der rechte Arm des geflügelten Reiters ist nach vorn gestreckt und am Ellenbogen leicht gebeugt. Die Hand wird ungefähr auf Höhe der Brust gehalten. Ihre Innenfläche weist schräg nach unten; die eng nebeneinanderliegenden Finger zeigen nach rechts. Die Hand greift nichts. Sie hält weder Zügel noch Waffe, Stab, Gefäß oder astrologisches Instrument. Eine zweite Hand ist nicht sichtbar. Hinter Kopf, Bart und ausgestrecktem Arm befindet sich eine große violette Form. Sie besteht aus mehreren gerundeten, gefalteten Partien und läuft rechts in einen schmalen Zipfel aus. Wegen der Überlagerungen lässt sie sich am sichersten als gebauschter Bestandteil der Bekleidung oder als hinter dem Oberkörper geführter Stoff beschreiben. Eine Öffnung, ein Griff oder eine feste konstruktive Verbindung, die ihre Bestimmung als Gefäß, Schild oder Tasche beweisen würde, ist nicht sichtbar.

Links hinter dem roten Gewand verläuft eine schmale gewundene Form. Sie tritt unterhalb des Flügels hervor, bildet mehrere Krümmungen und endet in verdickten, abgerundeten Partien. Ein eindeutig ausgeführter Kopf, ein Auge, ein geöffnetes Maul oder eine geschuppte Oberfläche fehlen. Deshalb kann allein anhand der sichtbaren Zeichnung nicht sicher entschieden werden, ob eine Schlange, ein flatternder Riemen, ein Band oder ein anderer ornamentaler Gegenstand gemeint ist. Der Name Natanabo und die mit Nektanebos verbundene Alexanderlegende dürfen diese unbestimmte Form nicht rückwirkend in eine Schlange verwandeln.

Am unteren rechten Kartenrand steht ein großes, reich gegliedertes Gefäß auf einem breiten Fuß. Sein gedrungener Gefäßkörper wird durch senkrechte Striche, horizontale Bänder und ornamentale Zonen gegliedert. Der Fuß besteht aus einer schmalen Stütze und einer weit ausladenden, flachen Basis. Auf dem Gefäßkörper liegt ein deutlich abgesetztes oberes Bauteil. Über einem breiten horizontalen Abschluss befindet sich eine gewölbte, gerippte Form, die von

einem kleinen knopfförmigen Aufsatz bekrönt wird. Dieser Aufbau ist als Deckel erkennbar. Er sitzt auf dem Gefäß und schließt es nach oben ab.

Eine Öffnung ist nicht sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Der Deckel ist weder angehoben noch seitlich verschoben. Die Hand des Reiters befindet sich nicht am Gefäß. Es wird nichts hineingelegt, hineingegossen, ausgeschöpft oder herausgenommen. Das Pferd trägt das Gefäß nicht; das Gefäß steht auf dem Boden. Ein Empfangs-, Füllungs- oder Ausgießvorgang findet nicht statt. Die Bezeichnung der Kartenfarbe als Kelche erlaubt es nicht, Wasser oder einen anderen unsichtbaren Inhalt hinzuzudenken. Der sichtbare Befund zeigt ein geschlossenes, gedeckeltes Gefäß.

Hinter Pferd und Reiter erstreckt sich eine flache Landschaft. Der Boden ist gelblich bis grünlich gefärbt und von einzelnen Linien gegliedert. In der Ferne erscheinen niedrige grüne Erhebungen sowie helle und dunkle, teilweise von Pferd und Gefäß verdeckte Formen. Eine schmale dunkle Zone trennt Vorder- und Hintergrund. Der obere Teil des Bildfeldes ist blau. Sonne, Mond und Sterne sind nicht dargestellt. Ebenso fehlen Architektur, weitere Menschen, Waffen, Bücher, Schriftrollen und erkennbare astrologische Geräte.

Die formale Ordnung der Karte beruht auf drei deutlich voneinander unterschiedenen Bewegungen. Das Pferd schreitet nach rechts. Die Hand des Reiters weist ebenfalls nach rechts. Der Flügel breitet sich dagegen vom Rücken des Mannes nach links aus. Körper, Geste und Flügel bilden damit keine einfache gleichgerichtete Vorwärtsbewegung. Das Pferd und die Hand orientieren sich auf das noch nicht erreichte Ziel, während der Flügel hinter der Gestalt den Raum ihrer Herkunft ausfüllt. Die Figur steht zwischen einem nach links entfalteten Vermögen des Aufstiegs und einer nach rechts gerichteten Bewegung durch die irdische Landschaft.

Zu dieser horizontalen Spannung tritt die vertikale Beziehung zwischen Flügel und Gefäß. Der Flügel liegt in der oberen, das Gefäß in der unteren Bildhälfte. Der eine gehört dem Körper des Reiters an und erhebt sich über den Boden; das andere steht schwer und geschlossen auf einem breiten Fuß. Zwischen beiden vermittelt das Pferd. Sein erhobener Huf nähert sich dem Deckelknopf, während der Reiter über ihm seine leere Hand ausstreckt. So verbindet die Bildordnung Höhe und Tiefe, Beweglichkeit und Standfestigkeit, belebten Körper und geschlossenen Gegenstand. Diese Gegensätze werden nicht aufgehoben. Sie werden in einem einzigen angespannten Augenblick zusammengehalten.

Innerhalb der Kelchreihe setzt damit ein grundlegender Wechsel ein. Die nummerierten Karten entfalten die Farbe zunächst durch Gefäße, Wiederholungen, Anordnungen und unterschiedliche Beziehungen zwischen den sichtbaren Dingen. Mit den Hofkarten tritt die menschliche Verkörperung hinzu. Der Ritter ist keine weitere Zahl nach der Zehn. Er gehört einer anderen Ordnung an. In ihm wird die Qualität der Farbe zu Haltung, Bewegungsvermögen und Entscheidungskraft.

Die Zehn der Kelche hat die zahlenmäßige Entwicklung an eine Grenze geführt. Die Hofkarten zeigen nun, wie eine bereits entfaltete Kraft von Menschen getragen werden kann. Der Bube bezeichnet den anfänglichen, dienenden oder lernenden Umgang mit dieser Kraft. Der Ritter setzt sie in Bewegung. Die Königin führt sie zu einer stärker verinnerlichten und bewahrenden Verkörperung, der König zu einer verantworteten äußeren Ordnung. Der Ritter steht somit zwischen Aufnahme und Herrschaft. Er verfügt bereits über Richtung und Wirksamkeit, aber noch nicht über einen endgültig gefestigten Ort.

Das geschlossene Gefäß ist für diese Rangstufe entscheidend. Der Ritter hält es nicht in der Hand und führt es nicht mit sich. Er trifft auf eine bereits bestehende, sorgfältig begrenzte Form.

Seine Bewegung wird nicht durch ein offenes Angebot beantwortet. Das Gefäß gibt nichts preis. Es fordert ein Verhältnis zur Verslossenheit. Der Ritter kann nicht einfach empfangen; er muss erkennen, dass das Innere seiner unmittelbaren Verfügung entzogen bleibt.

Hierdurch unterscheidet sich die Karte grundlegend von späteren Darstellungen des Kelchritters, der häufig ein offenes Trinkgefäß überbringt. Das konkrete Sola-Busca-Bild zeigt weder eine Gabe noch einen Boten mit dargebotenem Kelch. Sein Gefäß steht unten, geschlossen und vom Reiter getrennt. Die Karte handelt deshalb nicht von einem bereits verfügbaren seelischen oder geistigen Inhalt. Sie handelt zunächst von Bewegung angesichts einer Grenze.

Die spätere esoterische Zuordnung der Kelche zu Wasser, Seele, Empfänglichkeit, Erinnerung und innerem Erleben ist keine nachweisbare Beschriftung des historischen Bildes. Als hermetische Deutungsebene kann sie dennoch fruchtbar sein, sofern sie dem Bildbefund nicht widerspricht. Die Empfänglichkeit der Kelchsphäre erscheint hier nicht als Offenheit ohne Maß. Sie ist gebunden, gedeckelt und geschützt. Das Innere bleibt möglich, aber unsichtbar. Die Seele wird dadurch nicht als frei ausströmende Flüssigkeit vorgestellt, sondern als ein Bereich, dessen Tiefe eine Form und eine Grenze besitzt.

Der geflügelte Reiter bringt eine zweite Qualität in diese Sphäre. Der Flügel gehört eindeutig zu ihm; er ist somit nicht nur Träger einer irdischen Bewegung, sondern als Mensch mit einem Vermögen ausgestattet, das über die gewöhnliche Fortbewegung hinausweist. Dennoch fliegt er nicht. Er sitzt auf einem Pferd, dessen Hufe den Boden berühren. Seine Flügelkraft ist vorhanden, aber nicht als tatsächlicher Flug verwirklicht. Die Karte zeigt eine überirdische Möglichkeit innerhalb einer irdisch gebundenen Situation.

Diese Verbindung verleiht dem Ritter seine besondere Reife und zugleich seine Gefährdung. Er ist weder ein gewöhnlicher Reisender noch eine vollständig von der Erde gelöste Himmelsgestalt. Er muss eine höhere Bewegungsfähigkeit in die Ordnung des verkörperten Lebens einfügen. Der Flügel enthebt ihn nicht der Begegnung mit dem geschlossenen Gefäß. Gerade der geflügelte Mensch trifft auf die Grenze. Das Geistige erhält keine Ausnahme vom Maß der Form.

Die leere Hand verstärkt diese Aussage. Sie weist vorwärts, aber sie besitzt nichts. Ihre Geste kann als Zeigen, Lenken, Ankündigen oder Ausrichten gesehen werden; eine bestimmte Handlung lässt sich jedoch nicht zweifelsfrei festlegen. Sicher ist, dass der Reiter weder das Gefäß öffnet noch etwas aus ihm entgegennimmt. Zwischen Hand und Gefäß besteht keine Berührung. Der Reiter wirkt durch Richtung, nicht durch Besitz.

Der Name „NATANABO“ führt aus der formalen Bildordnung in die Welt des Alexanderromans. Er wird gewöhnlich als eine Variante des Namens Nektanebos verstanden. Dabei ist zwischen dem historischen Nektanebo II. und seiner späteren literarischen Gestalt zu unterscheiden. Der historische Nektanebo II. war im vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung der letzte einheimische Pharao Ägyptens. Der Magier, Astrologe und geheime Vater Alexanders gehört dagegen zur legendarischen Überlieferung des sogenannten Pseudo-Kallisthenes.

In dieser Erzählung erkennt Nektanebos den drohenden Untergang seiner Herrschaft, verlässt Ägypten und gelangt nach Makedonien. Dort tritt er bei Olympias als ägyptischer Astrologe und Magier auf. Er kündigt ihr die Begegnung mit dem Gott Ammon an, nimmt nach der Legende selbst eine göttliche oder tiergestaltige Erscheinungsform an und zeugt mit ihr Alexander. Die Episode eröffnet den Alexanderroman und macht den späteren Weltherrscher zum Sohn einer doppeldeutigen Verbindung von menschlicher Täuschung und göttlichem Anspruch. Die Forschung behandelt diese Erzählung als Bestandteil des ägyptischen Legendenkomplexes um

Alexander und nicht als zuverlässige historische Nachricht (Beverly Berg, „An Early Source of the Alexander Romance“).

Der Name der Karte stellt daher einen begründbaren Alexanderbezug her. Darüber hinaus gehört Natanabo zu einem Hofkartenpersonal, in dem mehrere Namen aus Alexanders Familie und legendarischem Umfeld auftreten. Amone verweist auf Ammon, Olinpia auf Olympias, Alexandro auf Alexander; weitere Figuren führen in verwandte historische, dynastische und mythologische Zusammenhänge. Peter Mark Adams versteht diese Namensgruppe als Hinweis darauf, dass die Hofkarten in erheblichem Umfang aus der Alexanderromanze und angrenzenden antiken Quellen entwickelt wurden.

Der Ritter der Kelche nimmt innerhalb dieser Struktur eine Stellung am verborgenen Anfang ein. Alexander ist auf seiner Karte die hervorgetretene königliche Gestalt. Olympias bezeichnet den mütterlichen Pol seiner Herkunft, Ammon die beanspruchte göttliche Vaterschaft. Natanabo steht zwischen diesen Ebenen. Er vermittelt den Übergang, aber seine Vermittlung ist nicht unschuldig. Er ist Astrologe, Magier, Täuscher, verlorener König und legendärer Erzeuger zugleich.

Die sichtbaren Flügel geben dieser Vermittlerstellung eine prägnante Gestalt. Sie dürfen nicht als historisches Attribut Nektanebos ausgegeben werden; weder beweisen sie eine bestimmte Episode des Alexanderromans noch identifizieren sie einen ausdrücklich genannten Gott. Im Bild machen sie den Reiter jedoch zu einem Wesen zwischen den Bereichen. Sein Körper sitzt auf dem irdischen Pferd, sein Flügel reicht in den oberen Raum, seine Hand weist nach vorn. Die Karte übersetzt die literarische Zwischenstellung Natanabos nicht in eine konkrete Zeugungsszene, sondern in eine allgemeine Gestalt der Vermittlung.

Gerade deshalb darf der gewundene Gegenstand hinter ihm nicht vorschnell als die Schlange der Alexanderzeugungslegende bezeichnet werden. Zwar kennt die Romantradition schlangen- oder drachengestaltige Erscheinungen Nektanebos', doch das sichtbare Kartendetail bleibt dafür zu unbestimmt. Die historische Erzählung kann eine mögliche Assoziation eröffnen, aber keine fehlende ikonographische Eindeutigkeit ersetzen. Der tragfähige Alexanderbezug entsteht aus dem Namen und dem Zusammenhang der Hofkarten, nicht aus einer erzwungenen Bestimmung dieser Linie.

Auch das geschlossene Gefäß illustriert nicht unmittelbar die Empfängnis Alexanders. Es enthält weder sichtbar einen Embryo noch Samen, Wasser oder göttlichen Geist. Ein Zeugungs- oder Aufnahmevorgang ist nicht dargestellt. Formal lässt sich jedoch eine Beziehung zwischen der Legende und der Verschllossenheit erkennen: Natanabo steht in der Erzählung für eine verborgene Ursächlichkeit. Der sichtbare König Philipp gilt nach außen als Vater, während die Romanhandlung eine andere Herkunft enthüllt. Entsprechend stellt die Karte einen Reiter mit eindeutigem Namen neben ein Gefäß, dessen Inneres dem Blick entzogen bleibt. Daraus folgt keine gegenständliche Gleichsetzung, wohl aber eine strukturelle Entsprechung zwischen verborgener Herkunft und verschlossenem Innenraum.

Die Alexanderzeugungslegende gewinnt in der Renaissance eine über ihre erzählerische Kuriosität hinausgehende Bedeutung. Sie verbindet Ägypten, Astrologie, Ammon, Makedonien und die Geburt eines Weltherrschers. Alexander erscheint dadurch als Grenzgestalt zwischen Kulturen und Ordnungen. Seine Herkunft wird nicht allein dynastisch, sondern kosmologisch erzählt. Der Herrscher ist nach dieser Vorstellung nicht bloß biologischer Erbe, sondern Ergebnis einer Konstellation von irdischer Macht, verborgener Wissenschaft und behaupteter göttlicher Einwirkung.

In einer späteren hermetischen Lesart kann diese Erzählung als Bild geistiger Zeugung verstanden werden. Der neue Mensch entsteht nicht aus einer bloßen Fortsetzung des Alten, sondern durch den Eintritt einer anderen Ordnung. Doch die Legende bleibt ambivalent. Nektanebos vermittelt die höhere Herkunft durch Täuschung. Er benutzt Wissen, Verkleidung und Autorität, um Olympias zu lenken. Die Karte darf daher nicht in ein harmloses Bild spiritueller Befruchtung verwandelt werden. Sie stellt auch die Frage, ob eine vermeintlich himmlische Botschaft tatsächlich aus einer höheren Quelle stammt oder ob menschlicher Wille sich mit göttlichen Zeichen maskiert.

Der geflügelte Ritter verkörpert genau diese Doppelheit. Flügel können Erhebung anzeigen, sie beweisen aber keine moralische Lauterkeit. Die Fähigkeit, sich zwischen Bereichen zu bewegen, kann Weisheit ermöglichen und Manipulation begünstigen. Ein Vermittler besitzt Macht, weil er Deutungen, Zeichen und Übergänge kontrolliert. Natanabo ist deshalb nicht nur der Träger einer höheren Möglichkeit. Er ist die Prüfung jeder Vermittlung.

Für den neuplatonisch-hermetischen Schüler wird diese Prüfung zu einer Frage der Unterscheidung. Die sinnliche Welt kann auf intelligible Ordnungen verweisen; Bilder können die Seele zum Nous erheben; astrologische und symbolische Formen können als Vermittlungen zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos gelesen werden. Doch keine Vermittlung darf mit ihrem Ursprung verwechselt werden. Der Flügel ist nicht der Himmel. Das Gefäß ist nicht sein unsichtbarer Inhalt. Der astrologische Deuter ist nicht notwendig die Gottheit, in deren Namen er spricht.

Die ausgestreckte Hand steht in diesem Zusammenhang für gerichtete Wirksamkeit. Weil sie leer ist, liegt ihre Macht nicht im Gegenstand, sondern in der Geste. Sie schafft Orientierung. Damit ähnelt sie der Tätigkeit des Deuters, Magiers oder politischen Ratgebers: Er muss die Dinge nicht selbst besitzen, um die Aufmerksamkeit anderer zu lenken. Die Karte zeigt, wie stark eine Richtung gebende Geste sein kann. Zugleich entzieht sie dem Betrachter die Gewissheit, ob diese Richtung wahr, täuschend oder noch unentschieden ist.

Das Haus Este gehört zum historischen Resonanzraum dieser Problematik, ohne dass Natanabo als Porträt eines bestimmten Este-Herrschers gelten kann. Ferrara war unter den Este ein wichtiges Zentrum humanistischer Bildung, antikisierender Hofkultur und aufwendig gestalteter Kartenspiele. Die Entstehungs- und Zuschreibungsfragen des Sola Busca bleiben im Einzelnen umstritten; die Pinacoteca di Brera ordnet das Deck jedoch dem hermetisch-alchemischen Kulturraum Norditaliens am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu (Pinacoteca di Brera, *Il segreto dei segreti*).

Für eine höfische Elite war die Alexanderfigur von besonderem Gewicht. Sie verband militärischen Ruhm, philosophische Erziehung, universale Herrschaft und außergewöhnliche Abstammung. Dynastien konnten sich in solchen antiken Gestalten spiegeln und ihre eigene politische Rolle durch legendäre Genealogien erhöhen. Natanabo führt jedoch die problematische Unterseite dieses Anspruchs vor Augen: Am Ursprung der heroischen Legitimation steht möglicherweise keine reine Offenbarung, sondern eine kunstvoll erzeugte Erzählung. Die Herrschaft über Bilder und Ursprungsmythen wird selbst zu einer Form politischer Macht.

Die Karte spricht daher mit den übrigen Hofkarten nicht nur über Rang, sondern über die Herstellung von Rang. Der König erscheint nicht aus dem Nichts. Vor ihm stehen Lehrer, Mütter, Deuter, Rivalen, überlieferte Namen und verborgen wirkende Ursachen. Der Ritter bezeichnet die bewegte Phase dieser Hervorbringung. Er ist noch nicht die vollendete königliche Gestalt, trägt aber bereits die Kräfte, durch die eine solche Gestalt möglich oder gefährlich wird.

Im Verhältnis zu den anderen Farben verkörpert der Kelchritter eine spezifische Form der Handlung. Die Stäbe setzen Impuls und schöpferische Energie frei. Die Schwerter trennen, urteilen und entscheiden. Die Münzen binden Kräfte an Körper, Besitz, Arbeit und Dauer. Die Kelche beziehen Handlung auf Innenraum, Beziehung und Vermittlung. Doch dieser Innenraum ist auf der Karte geschlossen. Die Aufgabe des Ritters besteht daher nicht darin, Gefühle auszuschütten oder eine fertige Botschaft zu überbringen. Er muss sich zu einer Tiefe verhalten, die sich seinem Zugriff entzieht.

Diese Situation besitzt eine eigene psychologische Wahrheit. Der Mensch kann von inneren Bildern, Ahnungen und Berufungen bewegt werden, ohne ihren Ursprung sicher zu kennen. Ein starker Eindruck kann authentisch sein, aber auch aus Wunsch, Ehrgeiz oder Täuschung hervorgehen. Geistige Flügel genügen nicht als Beweis. Die Seele braucht neben Empfänglichkeit auch Grenze und Prüfung. Der Ritter verkörpert den Augenblick, in dem eine innere Bewegung nach außen treten will, bevor ihre Wahrheit endgültig erwiesen ist.

Hier tritt Saturn als nachgeordneter hermetischer Schlüssel hinzu. Weder Saturn noch Kronos ist auf der Karte gegenständlich dargestellt. Eine historische astrologische Einzelzuordnung des Ritterbildes ist nicht gesichert. Peter Mark Adams versteht Saturn vielmehr als übergreifendes Organisationsprinzip des gesamten Decks: als Macht der Zeit, Grenze, Konzentration, Melancholie, Weisheit, Auflösung und Erneuerung. Seine These ist eine moderne hermetische Interpretation, keine unstrittige Rekonstruktion der ursprünglichen Kartenbedeutung (Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*).

Vom sichtbaren Bild aus lässt sich ein solcher Saturnbezug dennoch vorsichtig entwickeln. Das Gefäß ist geschlossen und fest begrenzt. Sein Deckel trennt Innen und Außen. Der Pferdehuf erreicht den Knauf, an dem die Vorwärtsbewegung auf eine konkrete Form trifft. Der geflügelte Reiter besitzt die Möglichkeit der Erhebung, wird aber nicht im Flug gezeigt. Alles Vermögen bleibt an Maß, Körper und Zeitpunkt gebunden. Darin erscheint das saturnische Gesetz nicht als zusätzlich erfundenes Symbol, sondern als formale Erfahrung der Begrenzung.

Saturn bedeutet hier nicht bloß Hemmung. Die Grenze konzentriert die Bewegung. Ohne das Gefäß könnte der Schritt des Pferdes einfach weiterlaufen; durch das Gefäß wird er zu einem entscheidenden Augenblick. Ohne den irdischen Körper bliebe der Flügel eine abstrakte Möglichkeit; durch den Reiter erhält er eine Aufgabe. Ohne Verschluss gäbe es keinen geschützten Innenraum; ohne Zeit keine Reifung dessen, was sich noch nicht zeigen kann.

So verschränkt die Karte Anfang und Grenze. Natanabo gehört in der Legende an den Anfang Alexanders, doch dieser Anfang ist verborgen, maskiert und erst nachträglich erzählbar. Der Ritter ist in Bewegung, aber der nächste Schritt trifft auf den Deckel des Gefäßes. Der Flügel eröffnet Höhe, während das Pferd am Boden bleibt. Der Anfang darf sich nicht grenzenlos ausbreiten; er muss eine Form finden, in der er geprüft, verdichtet und schließlich verwandelt werden kann.

Darin liegt auch die alchemistische Möglichkeit der Karte. Ein geschlossenes Gefäß kann in der späteren alchemistischen Bildsprache den abgegrenzten Ort einer Operation bezeichnen. Auf dieser Karte ist jedoch kein sichtbarer alchemistischer Prozess dargestellt: Es fehlen Feuer, Dampf, Flüssigkeit, Laborgerät und jede erkennbare Veränderung eines Inhalts. Deshalb darf keine bestimmte alchemistische Stufe behauptet werden. Deutbar ist allein die formale Voraussetzung: Transformation verlangt einen begrenzten Raum. Was sich wandeln soll, darf nicht unkontrolliert zerstreut werden.

Der Ritter selbst bildet den beweglichen Gegenpol zu diesem Raum. Er ist das Agens, doch er wirkt noch nicht auf den Gefäßinhalt ein. Zwischen ihm und dem verschlossenen Körper liegt eine Schwelle. Seine Einweihungsaufgabe besteht nicht darin, sie gewaltsam zu überschreiten, sondern den rechten Zugang zu finden. Das unterscheidet geistige Disziplin von bloßem Machtwillen.

Die zeitliche Dramaturgie der Karte ist in dem angehobenen Pferdebein konzentriert. Der Schritt ist begonnen, aber nicht vollendet. Die Hand zeigt, doch das Ziel bleibt außerhalb des Bildes. Der Flügel ist entfaltet, aber der Reiter fliegt nicht. Das Gefäß steht bereit, aber es öffnet sich nicht. Die gesamte Szene befindet sich im Zustand des Noch-nicht. Vergangenheit, gegenwärtige Entscheidung und mögliche Zukunft sind in einem einzigen angehaltenen Bewegungsmoment versammelt.

Damit wird der Ritter der Kelche zu einer Karte der verantwortlichen Vermittlung. Er weiß oder behauptet zu wissen, dass hinter der sichtbaren Ordnung eine andere Wirklichkeit liegt. Seine Flügel machen ihn zum Träger dieser Überschreitung. Doch seine leere Hand, das bodengebundene Pferd und das geschlossene Gefäß setzen diesem Anspruch Grenzen. Wer zwischen Welten vermittelt, muss lernen, das Unsichtbare nicht mit eigenen Erfindungen zu verwechseln.

Innerhalb des Gesamtweges der Kleinen Arkana ist diese Wahrheit unentbehrlich. Die menschliche Reife besteht nicht nur darin, Kräfte zu besitzen. Sie besteht darin, ihre Herkunft, Grenze und Wirkung zu verantworten. Der Ritter ist noch kein König, weil Richtung noch keine Souveränität und Bewegung noch keine Vollendung ist. Er muss sich bewähren, indem er zwischen innerer Berufung und äußerer Wirklichkeit unterscheidet.

Seine abschließende Erkenntnis liegt daher in der Verbindung von Flügel und Deckel. Der Flügel eröffnet die Möglichkeit, über das Gegebene hinauszugehen; der Deckel schützt das, was nicht vorschnell enthüllt werden darf. Zwischen beiden sitzt der Mensch. Er ist weder im Gefäß eingeschlossen noch bereits in den Himmel entkommen. Er bewegt sich durch die Welt und trägt zugleich das Zeichen einer höheren Herkunft an seinem eigenen Körper.

Der Ritter der Kelche verkörpert damit nicht die ungeprüfte Botschaft des Gefühls, sondern die schwerere Kunst, eine unsichtbare Möglichkeit in verantwortete Bewegung zu verwandeln. Seine Flügel geben ihm Reichweite, aber keine Unfehlbarkeit. Sein Name verbindet ihn mit der Zeugung eines Weltherrschers, aber auch mit Täuschung und verborgener Macht. Das geschlossene Gefäß verspricht keinen feststellbaren Inhalt; es setzt eine Grenze. Erst an dieser Grenze entscheidet sich, ob aus der Bewegung Manipulation oder Vermittlung, aus dem Magier ein Usurpator oder ein Weiser und aus dem Anfang eine zerstörerische Ausdehnung oder eine neue Gestalt werden kann.

Königin der Kelche



Königin der Kelche

Vor einem hellen Hintergrund, den mehrere waagerechte blaue Wolkenzüge durchziehen, sitzt eine gekrönte Frau im Profil. Gesicht und Oberkörper sind nach links gewandt. In der oberen linken Bildhälfte steht in dunklen Großbuchstaben der Name „POLISENA“. Die Frau trägt ein tiefblaues, vielfach gefaltetes Gewand über einem hellen langärmeligen Unterkleid. Ihr langes braunes Haar fällt offen über Rücken und Schulter. Auf ihrem Kopf sitzt eine schmale Krone, deren Reif mit regelmäßig angeordneten, ringförmig endenden Zacken besetzt ist. Ihr Blick ist gesenkt und auf das große Gefäß vor ihr gerichtet. Der Mund ist geschlossen. Weder Gesicht noch Körperhaltung zeigen eine heftige Bewegung.

Die Frau sitzt auf einem hohen purpurfarbenen Sitz. An dessen sichtbarer Seitenwand befindet sich ein Rad mit heller Felge, dunkler Nabe und abwechselnd hellen und purpurfarbenen Segmenten. Ob dieses Rad eine tatsächliche Fahrbarkeit des Sitzes bezeichnet oder als Zeichen und Schmuckform angebracht ist, lässt sich aus dem Bild allein nicht entscheiden. Eine Fahrt oder Drehbewegung ist nicht dargestellt.

Auf der Sitzfläche liegt ein großes goldfarbenes Tier. Es handelt sich nicht um ein Tuch. Links unter dem angewinkelten Bein der Frau erscheint sein länglicher Kopf. Sichtbar sind ein rundliches Auge, eine deutlich gezeichnete Maulspalte und eine nach vorn verlängerte Schnauze. Der Körper erstreckt sich nach rechts und liegt unter der linken Hand der Frau. Seine Oberfläche ist mit zahlreichen kurzen, schuppen- oder fellähnlichen Strichen gegliedert. Hinter der Hand setzen mehrere flossenartige oder lang ausgezogene Körperteile an. Ein schmaler Fortsatz hängt über die Vorderkante des Sitzes herab; ein breiterer, in parallele Linien gegliederter Teil fällt an der rechten Seite nach unten.

Hinter der Frau steigen zwei lange goldbraune Formen auf. Sie verlaufen in hohen, voneinander getrennten Bögen und enden nahe dem oberen Kartenrand in mehrfach geteilten, flossen- oder blattähnlichen Spitzen. Ihre unteren Ansatzstellen sind durch den Körper der Frau und den Sitz verdeckt. Aufgrund dieser Überlagerungen lässt sich nicht vollständig feststellen, ob beide Formen unmittelbar zum Tier auf der Sitzfläche gehören, ob sie Bestandteile zweier Tiere sind oder ob sie als tierförmige Teile des Sitzes gestaltet wurden. Sicher sichtbar ist ihre enge formale Beziehung zu dem liegenden Tier: Farbe, geschwungener Verlauf und flossenartige Abschlüsse gehören derselben Bildfamilie an.

Das Tier besitzt Merkmale eines großen Fisches oder eines phantastischen Meerestieres. Eine Deutung als Delphin beziehungsweise als Teil eines Delphinthrones ist plausibel. Die Darstellung ist jedoch nicht naturgetreu zoologisch. Der Körper verbindet einen langgezogenen Kopf, einen deutlich markierten Mund, eine strukturierte Oberfläche und mehrere flossenartige Fortsätze. Die genaue Art kann aus dem Kartenbild nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Die Beschreibung muss daher bei einem delphin- oder fischartigen Meerestier bleiben.

Die linke Hand der Frau ruht mit ausgestreckten Fingern auf dem Rücken dieses Tieres. Die Hand liegt nicht auf einem Stoff und nicht unmittelbar auf der Sitzfläche. Zwischen Handfläche beziehungsweise Fingern und Tierkörper besteht ein sichtbarer Kontakt. Die Finger greifen nicht in das Tier und umfassen keinen Körperteil. Die Gebärde wirkt ruhig. Das Tier seinerseits liegt zwischen der Frau und dem Sitz. Es ist deshalb weder ein entfernt angebrachtes Wappen noch bloßer Hintergrundschmuck, sondern gehört unmittelbar zu ihrem Sitzbereich. Unter dem Saum des blauen Gewandes erscheint am unteren Kartenrand ein unbekleideter Fuß.

Die rechte Hand ist nach vorn zum großen Gefäß ausgestreckt. Ihre Finger berühren den der Frau zugewandten Henkel. Die Hand hebt das Gefäß nicht an und umschließt den Henkel nicht vollständig. Auch ein Ziehen, Kippen oder Drehen ist nicht dargestellt. Zwischen der ruhenden linken Hand auf dem Tier und der leicht angesetzten rechten Hand am Gefäß besteht ein deutlicher Unterschied: Die linke Hand liegt flächiger auf, während die rechte nur mit den Fingern Kontakt herstellt.

Das Gefäß steht auf einem hohen roten Träger. Dieser besitzt einen weit ausladenden Fuß, einen schmaleren, durch einen Ring oder ein Band gegliederten Mittelteil und einen nach oben wieder breiter werdenden Abschluss. Seine obere Zone bildet eine flache Auflage mit seitlich aufgebogenen, hakenartig eingerollten Enden. Auf dieser Auflage steht das Gefäß mit einem kleinen Fuß und einer flachen unteren Scheibe. Zwischen Träger und Gefäß ist eine eindeutige Ansatzstelle sichtbar. Das Gefäß schwebt nicht und wird nicht von der Frau getragen.

Sein großer, annähernd eiförmiger Körper ist durch senkrechte Rippen in mehrere gewölbte Felder geteilt. Ein breites waagerechtes Band umgreift die Mitte. Zu beiden Seiten setzen große, mehrfach geschwungene Henkel an, deren Enden sich nach außen und unten einrollen. Der Gefäßkörper verengt sich oberhalb des Mittelbandes und endet in einem flachen, perspektivisch

elliptisch erscheinenden oberen Bauteil. Dort lassen sich ein äußerer Rand und eine dunklere mittlere Zone unterscheiden.

Ein gewölbter oder gerippter Deckel, der das Gefäß vollständig verschlösse, ist nicht sichtbar. Das obere Bauteil ist daher nicht als geschlossener Deckel zu beschreiben. Eine tatsächliche Öffnung ist vorhanden. Vom Inneren des Gefäßes ist wegen der Aufsicht und der darin ansetzenden Formen allerdings nur eine kleine dunkle Fläche zu sehen. Das Gefäßinnere ist somit nicht vollständig, sondern nur ausschnitthaft einsehbar.

Aus der oberen Zone ragen mehrere schmale, unregelmäßig gebogene Formen hervor. Einige steigen annähernd senkrecht auf, andere verlaufen seitwärts. Mindestens eine seitlich gerichtete Form besitzt am Ende eine kleine Verdickung, die kopfähnlich wirken kann. Nicht jede einzelne Linie lässt sich sicher als Pflanzenteil oder Tierkörper bestimmen. Die Gesamtheit verbindet vegetabile und schlangenartige Züge. Sicher ist lediglich, dass diese Formen in der dunkleren Mittelzone des oberen Gefäßabschlusses ansetzen und über den Rand hinausragen. Sie befinden sich weder auf einem sichtbaren Deckel noch lediglich hinter dem Gefäß.

Sichtbares Wasser fehlt. Eine Flüssigkeitsoberfläche ist nicht erkennbar. Auch ein anderer flüssiger Inhalt ist nicht sichtbar. Es wird nichts in das Gefäß eingefüllt und nichts aus ihm ausgegossen. Die Frau trinkt nicht daraus und reicht es keiner anderen Person. Aus dem bloßen Vorhandensein des Gefäßes darf daher kein Empfangs-, Füllungs- oder Ausgießvorgang abgeleitet werden. Das Bild zeigt ein bereits aufgestelltes, geöffnetes Gefäß, aus dessen oberer Zone mehrere schwer bestimmbare Formen hervortreten.

Die gesicherte Bildordnung wird damit von drei Hauptkörpern bestimmt: der gekrönten Frau, dem delphin- oder fischartigen Tier auf dem Sitz und dem großen Gefäß auf seinem roten Träger. Polisena befindet sich zwischen Tier und Gefäß. Ihre linke Hand verbindet sie mit dem Tier; ihre rechte Hand verbindet sie mit dem Gefäß. Diese anatomisch genaue Zuordnung ist für die formale Ordnung wesentlich. Die beiden Hände führen von der Mitte der Frau in entgegengesetzte Bereiche: Die linke Hand ruht auf dem Wesen, das sie trägt, während die rechte nach vorn zu dem selbständig stehenden Gefäß reicht.

Die linke Bildhälfte ist von der Vertikalen des roten Trägers und des Gefäßes bestimmt. Die rechte Bildhälfte wird von der sitzenden Frau, dem purpurfarbenen Sitz und den hohen goldbraunen Formen hinter ihrem Rücken eingenommen. Das Tier liegt horizontal zwischen Körper und Sitzfläche. Dadurch kreuzen sich mehrere Richtungen: Das Gefäß und sein Träger steigen auf, das Tier erstreckt sich quer, die Frau sitzt aufrecht, und ihre rechte Hand überbrückt den Zwischenraum zum Gefäß.

Auch oberhalb der Figuren entsteht eine formale Entsprechung. Aus dem Gefäß ragen mehrere unregelmäßig verzweigte Formen empor. Hinter Polisena steigen die beiden langen, flossenartig endenden Formen des Tier- oder Sitzaufbaus auf. Links zeigt sich eine ungleichmäßige Vielheit, rechts eine annähernd paarige Ordnung. Die Königin sitzt zwischen beiden Aufwärtsbewegungen. Ihre ruhige menschliche Gestalt bildet die Mitte zwischen zwei Bereichen, in denen nichtmenschliche Formen wachsen, sich winden oder aufsteigen.

Die Farbordnung verstärkt diese Trennung. Das Gewand der Frau ist blau, der Sitz purpurfarben, das Tier goldbraun und der Gefäßträger leuchtend rot. Das Gefäß selbst erscheint dunkler und metallisch. Kein einzelner Farbton beherrscht die gesamte Karte. Die Bereiche bleiben unterschieden und werden erst durch Körperhaltung und Handkontakte miteinander verbunden.

Erst nach diesem Bildbefund kann die Interpretation beginnen. Die Grundsphäre der Kelche zeigt sich auf dieser Karte nicht durch sichtbares Wasser. Sie wird durch zwei mittelbare, konkret vorhandene Formen angezeigt: durch das geöffnete Gefäß und durch das delphin- oder fischartige Tier. Das eine ist ein künstlich hergestellter, begrenzter Körper; das andere erscheint als lebendiges oder phantastisch belebtes Wesen. Polisena verbindet beide, ohne sie miteinander zu vermischen.

Die linke Hand ruht auf dem Tier. Die rechte berührt den Gefäßhenkel. Diese Anordnung kann als Beziehung zwischen tragender Lebenskraft und begrenzender Form gelesen werden. Das Tier befindet sich unter und neben Polisena. Es trägt ihren Körper innerhalb des Sitzes und gehört ihrer unmittelbaren leiblichen Sphäre an. Das Gefäß steht ihr gegenüber. Es ist von ihr getrennt, aufgerichtet und durch einen eigenen Träger gestützt. Die linke Seite ihres Körpers ist mit dem Lebewesen verbunden; die rechte Hand reicht zur gefertigten Form.

Darin liegt die innere Dramaturgie der Karte. Polisena bewegt sich nicht vom Tier weg und nimmt das Gefäß nicht an sich. Sie hält beide Beziehungen gleichzeitig aufrecht. Die linke Hand bleibt bei dem, was sie trägt; die rechte prüft, was ihr gegenübersteht. Ihre Haltung zeigt weder Unterwerfung unter das Animalische noch Herrschaft über das Gefäß. Sie sitzt an der Grenze zwischen Nähe und Abstand.

Innerhalb der Kelchreihe bezeichnet dies einen grundlegenden Wechsel. In den nummerierten Karten wird die Gefäßform vervielfacht, angeordnet, verbunden und verdichtet. Mit der Zehn erreicht diese Entwicklung ihre zahlenmäßige Grenze. In den Hofkarten beginnt ein anderer Modus: Die Qualität der Farbe erhält menschliche Gestalt, Rang und Haltung. Die Königin ist deshalb nicht einfach eine weitere Stufe der Gefäßvermehrung. Sie verkörpert eine gereifte Beziehung zur Kelchsphäre.

Der Rang der Königin besteht in innerer Souveränität. Der Bube eröffnet den Bereich des Lernens und Dienens. Der Ritter bringt die Kraft der Farbe in Bewegung. Der König bindet sie an sichtbare Verantwortung und äußere Ordnung. Die Königin herrscht zunächst durch Gegenwart, Wahrnehmung und Beziehungsfähigkeit. Auf dieser Karte wird ihre Macht nicht durch eine Waffe oder einen Befehl bezeichnet. Sie zeigt sich in der Verschiedenheit der beiden Handkontakte.

Die linke Hand liegt ruhig auf dem Tierkörper. Diese Gebärde kann als Vertrautheit mit einer lebendigen, nicht vollständig rationalisierten Kraft verstanden werden. Die rechte Hand berührt dagegen nur den Henkel des Gefäßes. Sie wahrt Abstand gegenüber dem begrenzten und teilweise verborgenen Innenraum. Polisena behandelt Tier und Gefäß nicht gleich. Gerade darin liegt ihre Unterscheidungsfähigkeit. Sie kennt unterschiedliche Formen der Nähe.

Das Rad am Sitz führt die Möglichkeit von Bewegung in die ruhende Szene ein. Dennoch fährt der Sitz nicht. Das Tier besitzt langgezogene, beweglich wirkende Formen, bleibt aber liegen. Aus dem Gefäß ragen Gebilde hervor, doch ihr Wachstum oder ihr Hervortreten ist nicht als zeitlicher Vorgang dargestellt. Die Karte sammelt mögliche Bewegungen in einem Augenblick des Stillstands. Ihre Ruhe ist keine Abwesenheit von Kraft, sondern deren Konzentration.

Der Name „POLISENA“ eröffnet einen historisch-mythologischen Deutungsraum. Eine Beziehung zur trojanischen Polyxena ist möglich, doch für den Alexanderkomplex liegt eine andere Identifikation näher. Plutarch überliefert, Alexanders Mutter sei zunächst Polyxena genannt worden und habe später die Namen Myrtale, Olympias und Stratonike getragen. Polisena kann daher Polyxena-Olympias bezeichnen.

Diese Identifikation ist nicht allein aus den Gesichtszügen oder der Kleidung zu beweisen. Die Inschrift und das Namensgefüge der Hofkarten machen sie jedoch historisch plausibel. Besonders bedeutsam ist die Königin der Schwerter mit dem Namen Olinpia. Polisena und Olinpia können zwei Namen derselben Frau und zugleich zwei unterschiedliche Modi ihrer Darstellung sein.

Als Olinpia erscheint Alexanders Mutter in der Schwertsphäre. Dort stehen dynastische Entscheidung, Konflikt, Trennung und politische Macht im Vordergrund. Als Polisena gehört sie zur Kelchsphäre. Hier ist sie von einem Meerestier, einem geöffneten Gefäß und mehreren daraus hervortretenden Formen umgeben. Die eine Königin bezeichnet die historische und machtpolitische Gestalt der Mutter; die andere öffnet ihre Verbindung zur mythischen Zeugung, zur astrologischen Vorherbestimmung und zu einer verborgenen Herkunft.

Das delphin- oder fischartige Tier erhält in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung. Es ist nicht lediglich neben Polisena dargestellt. Sie sitzt auf beziehungsweise mit ihm und legt die linke Hand auf seinen Rücken. Das Tier bildet einen tragenden Teil ihrer königlichen Stellung. Weil es mit der Lebenswelt des Wassers verbunden werden kann, verkörpert es die Kelchsphäre nicht als abstraktes Element, sondern als lebendige Kreatur.

Eine Deutung als Delphin ist ikonographisch plausibel. Der Delphin konnte in antiken und renaissancistischen Bildwelten als Begleiter über das Meer, als Grenzgänger zwischen Bereichen und als dem Menschen zugewandtes Tier erscheinen. Diese allgemeine Symbolgeschichte beweist noch keine einzelne beabsichtigte Bedeutung. Der konkrete Bildbefund erlaubt jedoch die vorsichtige Aussage, dass Polisenas Rang auf einer wasserbezogenen, animalischen Kraft ruht. Sie beherrscht diese Kraft nicht durch Gewalt; ihre linke Hand liegt ruhig auf ihr.

Die Alexanderzeugungslegende führt die Deutung weiter. Im Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes tritt der ägyptische König und Magier Nektanebos am makedonischen Hof auf. Er verbindet astrologische Berechnung, Traumdeutung und magische Inszenierung. Olympias wird angekündigt, ein Gott werde sich ihr nähern; in verschiedenen Fassungen erscheint diese Annäherung unter einer schlangen- oder drachenartigen Gestalt. Alexander erhält dadurch neben seiner historischen Abstammung von Philipp eine mythische, ägyptisch-göttliche Vaterschaft.

Innerhalb der Kelchhofkarten geht Polisena der Ritter Natanabo voraus. Dieser Name kann plausibel auf Nektanebos bezogen werden. Die Reihenfolge stellt daher Magier und Königin nebeneinander. Die einzelne Polisena-Karte zeigt ihre Begegnung nicht. Natanabo ist auf ihr nicht anwesend. Die Gesamtfolge ermöglicht jedoch einen Rückbezug: Die Königin folgt auf jene Gestalt, die in der Alexanderlegende als astrologischer Magier und verborgener Erzeuger auftritt.

Vor diesem Hintergrund können die aus dem Gefäß ragenden Formen an die schlangen- oder drachenartige Erscheinung der Zeugungslegende erinnern. Diese Verbindung bleibt an die Unsicherheit des sichtbaren Befundes gebunden. Nicht jede Linie ist zweifelsfrei eine Schlange. Die Legende darf aus einer undeutlichen Form nicht nachträglich ein eindeutig bestimmtes Tier machen. Zulässig ist nur die Feststellung einer strukturellen Entsprechung: Polisena sitzt vor einem offenen Gefäß, aus dem teilweise lebendig wirkende, darunter möglicherweise schlangenartige Formen hervortreten; die mit Polyxena-Olympias verbundene Alexanderlegende kennt eine magisch erzeugte Schlangen- oder Drachengestalt.

Das Tier unter ihrer linken Hand erweitert diese Konstellation. Die Karte stellt Polisena zwischen zwei nichtmenschliche Bereiche: unter ihrer linken Hand das große Meerestier, vor ihrer rechten Hand das geöffnete Gefäß mit seinen emporragenden Formen. Die Königin vermittelt somit

zwischen tierischer Tragkraft und einem begrenzten Ort des Hervortretens. Die Zeugung selbst ist nicht dargestellt. Es gibt keinen sichtbaren Geschlechtsakt, keine sichtbare Schwangerschaft und kein Kind. Die Karte zeigt vielmehr eine symbolisch verdichtete Voraussetzung von Zeugung: die Verbindung von lebendiger Kraft, verborgenem Innenraum und königlicher Mittlerschaft.

Die Alexanderbezüge verteilen sich über mehrere Farben. R. Filipo, der König der Münzen, kann auf Philipp II. als politische, dynastische und materielle Grundlage bezogen werden. Olinpia, die Königin der Schwerter, bezeichnet Alexanders Mutter unter ihrem bekanntesten Namen. Natanabo bringt den ägyptischen Magier der Zeugungslegende in die Kelchreihe. Polisena zeigt die Mutter unter ihrem früheren Namen und in einer stärker mythischen Sphäre. Alecxandro M., der König der Schwerter, bildet den ausdrücklich benannten Zielpunkt dieses Gefüges.

Die Münzen geben der Alexanderkonstellation Körper, Erbe, Staat und materielle Macht. Die Schwerter geben ihr Trennung, Entscheidung, Eroberung und politische Durchsetzung. Die Kelche bewahren ihre Traum-, Zeugungs- und Verwandlungsgeschichte. Die Stäbe können die wirksame Energie und geschichtliche Ausbreitung ergänzen. Polisena ist in diesem Gefüge notwendig, weil Alexanders Gestalt nicht allein aus politischer und militärischer Kausalität hervorgeht. Seine Legende verlangt einen inneren Ursprungsraum, in dem Natur, Magie, astrologische Zeit und göttliche Maskierung zusammentreffen.

Ein Bezug zum Haus Este ist nur unter Wahrung der historischen Grenze möglich. Das Sola Busca gehört in den norditalienischen Kulturraum des späten Quattrocento; Ferrara und die dortige höfische Kultur bilden einen wichtigen möglichen Entstehungs- und Rezeptionshorizont. Eine unmittelbare Bestellung gerade dieser Karte durch ein bestimmtes Mitglied der Este-Familie ist nicht belegt. Historisch nachvollziehbar ist jedoch, dass Fürstenhöfe antike Namen, Alexanderstoffe und genealogische Mythen zur Deutung dynastischer Macht verwendeten. Polisena konnte in einem solchen Milieu zugleich als gelehrte Namensfigur, Königin und Trägerin eines verschlüsselten Abstammungsnarrativs verstanden werden.

Die Karte bietet deshalb kein gesichertes Porträt einer Este-Frau. Ihre höfische Formensprache konnte jedoch für eine Elite verständlich sein, die politische Gegenwart durch antike und mythische Spiegel betrachtete. Der Este-Bezug bezeichnet einen möglichen kulturellen Resonanzraum, keine aus dem Bild beweisbare Identität.

Auf neuplatonischer Ebene erscheint Polisena als vermittelnde Seele. Unter ihrer linken Hand liegt das lebendige Tier; ihre rechte Hand reicht zum künstlich gefertigten Gefäß. Das Tier kann für eine Kraft stehen, die der begrifflichen Ordnung vorausliegt. Das Gefäß stellt Grenze, Maß und geformten Innenraum dar. Die Seele verbindet Natur und Form, ohne eine von beiden aufzuheben.

Die genaue Zuordnung der Hände vertieft diese Lesart. Die linke Seite ist traditionell nicht automatisch mit einer bestimmten Bedeutung gleichzusetzen; eine solche Zuschreibung ließe sich nicht aus dem Bild beweisen. Sichtbar ist jedoch, dass die linke Hand bei der tragenden Kreatur bleibt, während die rechte Hand nach außen zum Gefäß reicht. Das leiblich Nahe wird mit der linken Hand beruhigt oder anerkannt. Die rechte Hand stellt eine vorsichtige Beziehung zu dem gegenüberstehenden Gegenstand her. Innennähe und äußere Beziehung werden nicht vermischt.

Auch das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem ist genau abgestuft. Der Kopf des Meerestieres ist sichtbar, sein vollständiger Körpverlauf bleibt durch Frau und Sitz teilweise verdeckt. Das Gefäß besitzt eine sichtbare Öffnung, doch sein Inneres ist nur in einem kleinen Ausschnitt einsehbar. Bei beiden zentralen Gegenständen zeigt die Karte genug, um ihre

Gegenwart festzustellen, aber nicht genug, um sie vollständig zu beherrschen. Erkenntnis bewegt sich deshalb zwischen genauer Beobachtung und dem Anerkennen einer verbleibenden Unbestimmtheit.

Eine spätere hermetisch-alchemistische Lesart kann an dieser Struktur ansetzen. Das Gefäß bildet einen begrenzten Ort, in dem ein Vorgang verborgen bleibt und aus dem zugleich Formen hervortreten. Das Tier verkörpert eine lebendige, noch nicht vollständig geordnete Naturkraft. Polisena vermittelt zwischen beiden, ohne eine sichtbare Operation auszuführen. Sie gießt nichts ein, entnimmt nichts und erhitzt das Gefäß nicht. Alchemisch ist sie deshalb nicht als arbeitende Laborantin darzustellen. Sie verkörpert vielmehr die bewahrende Intelligenz, welche die Voraussetzungen einer Wandlung zusammenhält.

Das Meerestier befindet sich nicht in seinem natürlichen Gewässer. Es ist in die Architektur eines Thrones eingegangen, ohne seine tierische Gestalt zu verlieren. Darin kann eine Transformation von Naturkraft in königliche Form gesehen werden. Die Natur wird nicht ausgelöscht, sondern trägt die Herrschaft. Die linke Hand auf dem Tier bestätigt diese Verbindung. Polisena sitzt nicht über einer besiegten Kreatur; das Bild zeigt keine Fessel, keine Wunde und keinen Kampf. Ihre Macht beruht auf Berührung und Zusammenordnung.

Hier eröffnet sich der Saturnbezug. Peter Mark Adams hat Saturn als übergeordneten hermetischen Schlüssel des Sola Busca gedeutet. Diese These ist eine moderne hermetische Interpretation des gesamten Decks und keine urkundlich gesicherte ursprüngliche Einzelbedeutung der Königin der Kelche. Saturn darf daher nicht benutzt werden, um ein Bildelement nachträglich zu erfinden oder seine Farbe willkürlich zu erklären. Sein Bezug ergibt sich aus der überprüften formalen Ordnung.

Das Gefäß besitzt eine Grenze. Der rote Träger fixiert es an seinem Ort. Der Sitz hält Frau und Tier zusammen. Das Rad ist vorhanden, bewegt sich jedoch nicht. Beide Hände stellen Verbindungen her, ohne eine Handlung zu vollenden. Diese zurückgehaltene Bewegung entspricht der saturnischen Konzentration. Kräfte werden nicht freigesetzt, sondern in einer tragfähigen Konstellation bewahrt.

Saturn bedeutet Zeit, Grenze, Tod, Melancholie, Weisheit und Transformation. Auf dieser Karte erscheint Zeit als Reifung ohne sichtbaren Ablauf. Was im Gefäß geschehen sein mag, bleibt verborgen; sichtbar sind nur die Formen, die aus ihm hervortreten. Was das Tier in Bewegung setzen könnte, bleibt ebenfalls zurückgehalten. Die Königin verkörpert die Weisheit des richtigen Abstandes: Die linke Hand bleibt auf dem tragenden Leben, die rechte berührt die begrenzende Form, doch keine der beiden Hände zwingt einen Abschluss herbei.

Auch Anfang und Grenze verschränken sich. Der Name Polisena kann sowohl an die trojanische Polyxena und deren tödliches Schicksal als auch an Polyxena-Olympias, die Mutter Alexanders, erinnern. Diese Figuren dürfen historisch nicht miteinander gleichgesetzt werden. Ihre Namensresonanz verbindet jedoch Ende und Ursprung. Wo die eine Überlieferung Opfer und Untergang kennt, bezeichnet die andere den Anfang einer neuen Herrschergestalt. Saturn ist deshalb nicht nur das Ende. Er ist die Bedingung, unter der ein neuer Anfang Form gewinnt.

In der Alexanderzeugungslegende muss eine ältere Gewissheit begrenzt oder verdunkelt werden, damit die mythische Herkunft des künftigen Welteroberers entstehen kann. Philipp bleibt der historische Vater, während Nektanebos beziehungsweise Ammon die legendäre Vaterschaft besetzen. Zwischen beiden Ordnungen steht Polyxena-Olympias. Die Königin der Kelche verkörpert diesen Zwischenraum nicht durch eine erzählte Szene, sondern durch ihre Position zwischen Tier und Gefäß, verborgener Lebenskraft und begrenztem Hervortreten.

Psychologisch ist sie daher keine Gestalt grenzenloser Empfänglichkeit. Nichts wird in sie hineingegossen. Sie wird von keinem Wasser überflutet. Ihre Fähigkeit besteht vielmehr darin, einer lebendigen Tiefe nahe zu bleiben, ohne von ihr verschlungen zu werden, und ein Geheimnis zu berühren, ohne es voreilig zu öffnen. Die linke Hand kennt den Tierkörper; die rechte den festen Henkel des Gefäßes. Zwischen beiden Berührungen entsteht ein Bewusstsein, das Nähe und Unterschied zugleich wahrt.

Im Gesamtweg der Kleinen Arkana ist diese Haltung unentbehrlich. Die Stäbe könnten ohne sie zu blindem Impuls werden, die Schwerter zu kalter Trennung und die Münzen zu unbeweglichem Bestand. Die Kelche schaffen den inneren Raum, in dem Kraft, Erkenntnis und Verkörperung miteinander verbunden werden. Die Königin führt diesen Raum zur Reife. Sie macht ihn weder grenzenlos noch vollkommen verschlossen. Wie das konkrete Gefäß bleibt er offen, ohne sein Inneres vollständig preiszugeben.

Die besondere Wahrheit der Königin der Kelche liegt daher nicht im Besitz eines geheimen Inhalts. Polisena besitzt weder das Tier noch das Gefäß in einer Gebärde der Aneignung. Ihre linke Hand ruht auf der Kraft, die sie trägt; ihre rechte Hand berührt die Form, die ihr gegenübersteht. Das Rad könnte sich drehen, bleibt aber still. Die Gebilde könnten weiter aus dem Gefäß hervortreten, doch der Vorgang ist angehalten. In dieser konzentrierten Schwebelage verkörpert die Königin eine Macht, die tiefer reicht als Verfügung: die Fähigkeit, das Lebendige zu beruhigen, das Verborgene zu achten und einen neuen Anfang so lange an seiner Grenze zu halten, bis er eine eigene Gestalt gewinnen kann.

König der Kelche



König der Kelche

Die Karte zeigt eine einzelne männliche Gestalt in einem hochrechteckigen, von mehreren schmalen Linien eingefassten Bildfeld. Der Mann sitzt seitlich nach rechts auf einem violett gefärbten Sitz. Sein Rumpf ist leicht nach vorn geneigt, während er den Kopf zum Betrachter zurückwendet. Das bartlose Gesicht erscheint nahezu frontal. Die Augen blicken ruhig nach außen; der Mund ist geschlossen. Schulterlanges, gewelltes Haar fällt seitlich unter einer hohen, hellen Krone hervor. Diese besteht aus einem breiten Reif und mehreren langen, nach oben gerichteten Zacken. Eine geschlossene Haube innerhalb der Krone ist nicht eindeutig zu erkennen.

Die Figur trägt ein kurzes rotes Obergewand. Seine Ärmel sind an den Schultern weit und gerundet; an ihren unteren Abschlüssen erscheinen ebenfalls rote, gefältelte Partien. Unter dem Obergewand liegt ein helles Untergewand mit weiten Ärmeln und umgeschlagenen Säumen. Mehrere schmale gelbliche Linien fassen den Halsausschnitt ein. Um die Hüften verläuft eine

Reihe länglicher roter, teilweise hell konturierter Stoffteile, die blatt- oder flammenförmig nach unten weisen. Unter ihnen tritt ein heller Stoff hervor, der sich über den Sitz legt.

Beide Beine sind mit kräftig roten Beinlingen bekleidet. Auch die vorn zugespitzten Schuhe beziehungsweise Fußbekleidungen sind rot. Beinlinge und Schuhe bilden dadurch eine weitgehend zusammenhängende rote Farbzone, die vom Körper nach rechts unten ausgreift. Unter den Schuhspitzen sind schmale gelblich-braune Partien sichtbar; diese lassen sich nicht sicher als eigenständige Schuhe bestimmen, sondern können Sohlenränder, Bodenzonen oder farbliche Einfassungen sein. Die sichtbare Fußbekleidung selbst ist rot.

Der vordere Unterarm ist schräg nach unten ausgestreckt. Die Hand liegt vor einer großen dunkelblauen Fläche. Diese besitzt einen hohen, stumpf abschließenden Mittelteil und seitlich abfallende Kanten. Ihr unterer Bereich wird durch Arm, Bein und Sitz verdeckt. Die Hand scheint sich ihrem oberen Rand zu nähern oder ihn zu berühren; ob sie sich tatsächlich darauf stützt, lässt sich wegen der Überschneidung nicht zweifelsfrei entscheiden. Ebenso wenig kann die blaue Form sicher als Schild, Möbelteil, Tuch oder selbständiger Gegenstand identifiziert werden. Ihre genaue Funktion bleibt offen. Die zweite Hand befindet sich nahe der Körpermitte und ist durch Kleidung und Überschneidungen teilweise verdeckt.

Der Sitz besteht aus einer niedrigen violetten Unterkonstruktion und einer hohen Rückwand. Links hinter der Figur steigt eine senkrechte Stütze auf. Über dem Kopf geht sie in einen bogenförmigen oberen Abschluss über, der als Überdachung oder Baldachin erscheint. Seine violetten Innenflächen sind mit Linien, Ranken und kreisförmigen Ornamenten gegliedert. Mehrere helle Rundkörper sitzen auf oder vor dieser Konstruktion. Daneben hängen geschwungene Schnüre und kleine gedrechselte Formen herab. Hinter dem Kopf erscheint eine weitere helle, gerippte Rundform. Wegen der starken Überlagerungen kann nicht sicher festgestellt werden, ob sie zum Baldachin, zur Rückenlehne oder zu einem anderen Bauteil gehört.

Auf der rechten Seite wächst ein schlanker dunkler Stamm vom unteren Bildrand bis in den oberen Bereich. Mehrere Äste zweigen von ihm ab. An ihnen sitzen wenige große, gelblich-grüne Blätter. Auf einem schrägen Zweig befindet sich ein kleiner Vogel im Profil. Sein Kopf weist nach links, also zur Figur und zur Inschrift. Die Flügel liegen am Körper an. Eine Bewegung des Vogels ist nicht dargestellt; er sitzt auf dem Zweig. Der Baum verdeckt Teile der Schrift und begrenzt zugleich den hellen Raum rechts von der Figur.

Der Hintergrund ist überwiegend hell. Zahlreiche kurze blaue Striche verlaufen darin waagrecht oder leicht schräg. Sie bilden keine eindeutig erkennbare Wasserfläche. Ein Ufer, eine Wellenbewegung, eine Quelle oder ein Wasserlauf sind nicht zweifelsfrei sichtbar. Die Linien dürfen deshalb nicht allein aufgrund der Zugehörigkeit der Karte zur Kelchfarbe als Wasser bezeichnet werden. Hinter der Figur erscheint außerdem eine dunklere blaue Zone innerhalb der Sitz- oder Baldachinkonstruktion. Auch dort ist kein Wasser dargestellt.

Neben dem Kopf steht in schwarzen Großbuchstaben die Inschrift „LVCIO CECILIO“. Weitere Zeichen folgen, werden jedoch teilweise durch Vogel und Zweige verdeckt. Die übliche Lesung lautet „Lucio Cecilio R.“. Aus dem Bild allein geht nicht hervor, ob das abschließende „R“ als Teil eines Beinamens, als Abkürzung für „Rex“ oder auf andere Weise zu lesen ist. Im unteren rechten Bereich befindet sich vor dem Stamm eine längliche helle Fläche, auf der die Zahl „14“ steht. Sie weist der Karte den vierzehnten und letzten Rang innerhalb der Kelchfarbe zu.

Im unteren linken Vordergrund steht ein großes, reich ornamentiertes Gefäß. Sein Fuß ist klein und ausgestellt. Darüber erhebt sich ein breiter, annähernd kugeligter Unterkörper. Dieser wird durch mehrere waagerechte Bänder gegliedert. Blattartige, bogenförmige, tropfenartige und gerippte Muster bedecken seine Oberfläche. Um die breiteste Stelle läuft ein kräftig hervortretender horizontaler Ring.

Über diesem Ring sitzt ein zweiter gewölbter Körper. Er ist mit langen, geschwungenen Rippen verziert und verengt sich nach oben. Auf ihm befindet sich ein kurzer Ansatz mit einem flachen knopfförmigen Abschluss. Zwischen der unteren Gefäßhälfte und dem gewölbten oberen Bauteil verläuft eine deutliche Fuge. Nach Aufbau, Wölbung und abschließendem Knauf ist dieses obere Bauteil vorrangig als aufgesetzter Deckel zu bestimmen.

Eine Öffnung ist nicht sichtbar. Ein Gefäßinneres ist nicht sichtbar. Ein Inhalt ist nicht sichtbar. Weder Flüssigkeit noch ein anderer Stoff treten aus dem Gefäß hervor. Nichts wird hineingeschüttet, hineingelegt oder daraus entnommen. Der dargestellte Mann berührt das Gefäß nicht. Er hebt den Deckel nicht an und hält auch kein Trinkgefäß in der Hand. Der Vogel, der Baum und die übrigen Gegenstände befinden sich nicht auf dem Gefäßabschluss, sondern räumlich hinter oder neben dem großen Gefäß. Ein Empfangs-, Füllungs-, Trink- oder Ausgießvorgang ist nicht dargestellt. Der sichtbare Befund ist der eines geschlossenen, gedeckelten Gefäßes.

Die räumliche Ordnung entsteht aus drei Hauptformen: der sitzenden Figur in der Mitte, dem geschlossenen Gefäß im linken Vordergrund und dem schlanken Baum auf der rechten Seite. Der Baldachin verdichtet den oberen linken Bildraum. Figur, Sitz und Gefäß bilden dort eine schwere, farbgesättigte Masse. Rechts öffnet sich ein hellerer Zwischenraum, der jedoch durch den Baum erneut begrenzt wird. Die Karte stellt daher nicht geschlossenen Innenraum und grenzenlose Außenwelt gegenüber. Sie zeigt vielmehr mehrere ineinandergeschobene Einfassungen.

Die menschliche Gestalt verbindet diese Bereiche. Ihr Körper gehört zum Sitz und zur architektonisch wirkenden Baldachinkonstruktion. Die roten Beine reichen jedoch weit nach rechts in den helleren Raum hinein. Durch die gleichfalls roten Schuhe endet diese Bewegung nicht in einem farblichen Bruch. Das Rot läuft vom Obergewand über Hüftbesatz, Beinlinge und Schuhe durch die ganze Figur und erreicht mit den Fußspitzen den unteren rechten Bereich. Die Farbe bindet Oberkörper und Fortbewegungsorgane zusammen. Haltung und mögliche Bewegung erscheinen als Teile derselben körperlichen Einheit.

Dennoch ist keine vollzogene Bewegung sichtbar. Der Mann sitzt. Seine Füße berühren den unteren Bereich des Bildes, doch er schreitet nicht. Der Oberkörper ist nach vorn geneigt, und ein Arm reicht abwärts; daraus kann der Eindruck entstehen, er bereite sich auf ein Aufstehen vor. Das Bild zeigt aber weder den Moment des Loslösens vom Sitz noch einen bereits ausgeführten Schritt. Sicher erkennbar ist eine gespannte Sitzhaltung zwischen Verweilen und möglicher Bewegung.

Auch der Kopf folgt einer anderen Richtung als Beine und Rumpf. Während Körper und Füße nach rechts weisen, wendet sich das Gesicht zum Betrachter zurück. Diese Gegenbewegung erzeugt die innere Spannung der Karte. Der König besitzt eine Richtung nach außen, gibt aber den rückwärtigen Blick nicht auf. Er ist zugleich im Begriff, sich dem Raum zuzuwenden, und auf eine Mitte bezogen, die außerhalb seiner körperlichen Bewegungsrichtung liegt.

Erst nach dieser Feststellung kann die symbolische Deutung beginnen. Ihr Ausgangspunkt ist nicht ein offener Kelch, sondern die Beziehung zwischen einem gekrönten Menschen, einem verschlossenen Gefäß, einem gebundenen Sitzraum und einer nur möglichen Bewegung. Die

Karte zeigt die Kelchqualität nicht als ungehindertes Empfangen. Sie führt sie als Fähigkeit der Bewahrung, Begrenzung und verantworteten Verkörperung vor.

Die traditionelle Zuordnung der Kelche zum Wasser, zur Seele, zur Empfänglichkeit, zur Erinnerung und zur Verbindung gehört einer späteren esoterischen Systembildung an. Sie ist keine durch das konkrete Kartenbild bewiesene ursprüngliche Bedeutung des Sola Busca. In einer hermetischen Lesart kann sie dennoch verwendet werden, sofern sie den sichtbaren Befund nicht verändert. Das Wasserhafte wäre hier dann nicht als dargestellte Flüssigkeit zu verstehen. Es wäre die Möglichkeit innerer Beweglichkeit, die in einer festen Form bewahrt wird.

Das große Gefäß macht diese Bindung sichtbar. Es ist nicht leer dargestellt, denn sein Inneres ist überhaupt nicht zu sehen; ebenso wenig kann behauptet werden, es sei gefüllt. Das Bild verweigert die Entscheidung über seinen Inhalt. Sichtbar ist ausschließlich die Grenze, die einen möglichen Innenraum dem Blick entzieht. Gerade diese Grenze wird zum Deutungsträger. Das Gefäß bedeutet nicht deshalb Bewahrung, weil ein bestimmter Schatz darin erkennbar wäre, sondern weil seine Form einen nicht einsehbaren Innenbereich umschließt.

Die Seele erscheint unter diesem Vorbehalt nicht als unterschiedslos offene Schale. Sie ist ein Vermögen, das Erfahrenes aufnehmen kann, aber ebenso die Fähigkeit besitzen muss, es zu halten, zu ordnen und vor vorschneller Preisgabe zu schützen. Offenheit allein wäre noch keine Reife. Ohne Form könnte das Aufgenommene nicht bewahrt werden; ohne Grenze könnte keine innere Beziehung zwischen den Erfahrungen entstehen.

Die Stellung als König verändert die Kelchsphäre grundlegend. Die nummerierten Karten entfalten die Farbe durch wiederkehrende Gefäßformen, Verbindungen, Überlagerungen und figürliche Beziehungen. Mit den Hofkarten tritt die Qualität in menschliche Verkörperungen ein. Der Bube steht am Beginn dieser Verkörperung, der Ritter bringt sie in Bewegung, die Königin verdichtet und bewahrt sie, der König trägt sie als sichtbare Verantwortung nach außen. Diese Rangfolge ist eine spätere hermetische Deutung des Kartensystems, nicht eine historisch gesicherte Erklärung seiner ursprünglichen Spielregeln. Sie entspricht jedoch dem formalen Übergang von gezählten Gegenständen zu individuellen Personen.

Als vierzehnte Karte steht der König am Ende der Kelchreihe. Seine Zahl ist keine bloße Fortsetzung der Zehn. Der Hofrang führt eine andere Ordnung ein. Ein König ist nicht einfach ein elfter, zwölfter, dreizehnter oder vierzehnter Kelch, sondern eine Person, in der die gesamte Qualität der Farbe Haltung und Amt gewinnt. Aus einer Möglichkeit des Erlebens wird eine Aufgabe.

Der König verkörpert dabei keine triumphierende Endgültigkeit. Er sitzt nicht frontal in unbeweglicher Monumentalität. Sein Körper ist seitwärts gestellt, sein Oberkörper leicht geneigt, seine Beine reichen hinaus, und sein Blick kehrt zurück. Die roten Schuhe verstärken die nach außen gerichtete Linie. Sie gehören farblich zu den Beinen und machen die mögliche Fortbewegung zu einem integralen Bestandteil seiner Erscheinung. Aber die Bewegung bleibt angehalten. Der König besitzt Handlungsfähigkeit, ohne bereits zu handeln.

Darin liegt sein Rückbezug auf die vorausgehende Zehn der Kelche. Die nummerierte Folge hatte die Vielheit der Gefäße bis zu ihrem höchsten Zählwert geführt. Im König erscheint nur noch ein großes Gefäß, doch neben ihm sitzt nun ein menschlicher Träger der Farbe. Die Vielheit wird nicht weiter vermehrt, sondern konzentriert. Aus der Ansammlung entsteht Verantwortlichkeit. Was zuvor in vielen Formen ausgebreitet war, muss jetzt von einer einzelnen Gestalt gehalten werden.

Diese Konzentration ist nicht mit Besitz gleichzusetzen. Der Mann greift nicht nach dem Gefäß. Es ist ihm weder als Trinkgerät noch als Herrschaftsinsigne in die Hand gegeben. Es steht vor dem Sitz und überschneidet dessen unteren Bereich. Dadurch erhält es eine eigentümliche Selbständigkeit. Der König herrscht nicht sichtbar über den möglichen Inhalt. Er befindet sich vielmehr in einer Ordnung, zu der das Gefäß ebenso gehört wie Krone, Sitz, Baum und Vogel.

Krone und Gefäß bilden zwei entgegengesetzte Abschlüsse. Die Krone steigt mit langen Zacken nach oben und macht den Rang öffentlich sichtbar. Der Deckel des Gefäßes wölbt sich geschlossen über einen unsichtbaren Innenraum. Oben steht die offen gezeigte Würde, unten die verborgene Innerlichkeit. Der Mensch sitzt zwischen beiden. Seine Aufgabe besteht darin, äußere Autorität und innere Bewahrung zu verbinden.

Eine Krone ohne innere Begrenzung würde zur leeren Machtdemonstration. Ein vollständig abgesondertes Gefäß könnte dagegen zur Erstarrung werden. Der König muss sichtbar sein, ohne alles sichtbar zu machen. Er muss wirken können, ohne das ihm Anvertraute wahllos preiszugeben. Seine Herrschaft ist daher weniger Verfügung über andere als Verfügung über die Schwelle zwischen Innen und Außen.

Der Baum führt in diese Ordnung eine andere Form ein. Im Gegensatz zu Gefäß, Sitz und Baldachin ist er nicht aus horizontalen Bändern und ornamentalen Feldern aufgebaut. Sein Stamm verzweigt sich unregelmäßig. Die wenigen Blätter wachsen in unterschiedlichen Richtungen. Er steht für keine sicher identifizierbare Baumart und trägt kein eindeutig bestimmbares Wappenzeichen. Seine sichtbare Bedeutung liegt zunächst allein in seiner organischen Gestalt.

Auch der Vogel darf nicht vorschnell als Bote, Seele oder prophetisches Zeichen bezeichnet werden. Er trägt keinen lesbaren Gegenstand und vollzieht keine erkennbare Handlung. Symbolisch kann seine Position dennoch vorsichtig als Gegenbild zur Schwere des Gefäßes verstanden werden. Links liegt das große, gedeckelte und stark ornamentierte Volumen; rechts sitzt ein kleines Lebewesen auf einem schmalen Zweig. Zwischen Gewicht und Leichtigkeit befindet sich der König. Seine Aufgabe wäre dann, weder das Schwere abzuwerfen noch das Bewegliche festzuhalten.

Der Name „Lucio Cecilio“ verleiht der Figur Individualität. Eine sichere Identifikation mit einer bestimmten historischen Person ist daraus jedoch nicht abzuleiten. Mehrere Römer trugen entsprechende Namensbestandteile. Auch die Bedeutung des abschließenden „R“ bleibt umstritten. Die Karte zeigt folglich einen benannten König, aber sie liefert keine zweifelsfreie Biographie. Diese Unbestimmtheit ist eine Grenze jeder historischen Deutung.

Innerhalb der Kelchhofkarten steht Lucio Cecilio nach dem Ritter Natanabo und der Königin Polisena. Diese Namen eröffnen einen begründbaren Bezug zur Alexanderüberlieferung. Natanabo kann mit Nektanebos verbunden werden, dem ägyptischen König und Magier, der im spätantiken und mittelalterlichen Alexanderroman als geheimer Vater Alexanders auftritt. Polisena beziehungsweise Polyxena ist in der Überlieferung ein mit Olympias verbundener Name. Plutarch berichtet von der gemeinsamen Einweihung Philipps und Olympias' in die Mysterien von Samothrake; die Erzählung von Nektanebos als Alexanders Vater gehört dagegen zum legendarischen Alexanderroman und nicht zur gesicherten Biographie (Plutarch, *Leben des Alexander*).

Die konkrete Karte des Königs zeigt jedoch keine Zeugung Alexanders. Es ist keine weibliche Gestalt vorhanden. Nektanebos ist nicht dargestellt. Ein Widder, eine göttliche Erscheinung, ein Bett, eine Vereinigung oder ein astrologischer Zeugungsritus sind nicht sichtbar. Der

Alexanderbezug ergibt sich ausschließlich aus der Stellung des Königs innerhalb einer Hofkartenfolge, deren vorausgehende Namen auf die Alexanderlegende verweisen. Diese Beziehung darf nicht in eine nicht vorhandene Bildhandlung zurückprojiziert werden.

Gerade die Unterbrechung der Namensfolge kann jedoch deutungswürdig sein. Auf Magier und Königin folgt nicht sichtbar der junge Alexander, sondern ein anders benannter, bereits gekrönter Mann. Die Kelchhofkarten erzählen die Alexanderlegende offenbar nicht als fortlaufende Bildergeschichte. Sie ordnen Gestalten aus historischen, mythischen und legendarischen Zusammenhängen zu einem größeren Feld von Herkunft, Einweihung und Herrschaft.

Der König der Kelche kann innerhalb dieses Feldes die Frage stellen, was aus einer außergewöhnlichen Herkunft werden muss, wenn sie nicht in bloßer Selbstüberhebung enden soll. Die Alexanderlegende begründet die Sonderstellung des Helden durch göttliche oder magische Zeugung. Der König trägt dagegen die Last der gereiften Form. Er erobert nichts. Keine Waffe ist eindeutig sichtbar, kein Gegner liegt vor ihm, und kein Sieg wird vollzogen. Seine Souveränität zeigt sich in Krone, Sitz, gespannter Haltung und geschlossener Gefäßform.

Ein unmittelbarer Bezug zum Haus Este ist auf dieser Karte nicht durch ein eindeutig bestimmbares Wappen gesichert. Weder Baum noch Vogel noch die Rundformen des Baldachins dürfen ohne Beleg zu Este-Emblemen erklärt werden. Historisch gehört das Sola Busca jedoch in den norditalienischen Kulturraum des späten Quattrocento, in dem Ferrara, Venedig und die Marken durch höfische Kunstproduktion, Diplomatie, humanistische Antikenrezeption und die Herstellung kostbarer Kartenspiele miteinander verbunden waren. Die genaue Zuschreibung des Decks und seines Auftraggeberkreises bleibt Gegenstand der Forschung.

Das Haus Este bildet deshalb einen kulturgeschichtlichen Horizont, keine unmittelbar aus dieser Karte ablesbare Eigentümersignatur. Die höfische Welt Ferraras kann erklären, weshalb antikisierende Namen, kostbare Kleidung, Krone, Prunkgefäß und individualisierte Rangfiguren in einem gemeinsamen Bildsystem auftreten konnten. Sie beweist jedoch nicht, dass Lucio Cecilio ein verschlüsseltes Porträt eines bestimmten Este-Mitglieds sei.

Innerhalb einer höfischen Ordnung erhält das geschlossene Prunkgefäß eine politische Dimension. Seine kostbare Oberfläche ist öffentlich sichtbar, sein Inneres dagegen nicht zugänglich. Herrschaft besteht auch in der Regelung von Nähe, Wissen, Geheimhaltung und Offenbarung. Nicht jeder Inhalt gehört in den öffentlichen Raum. Der Eingeweihte unterscheidet sich vom bloß Neugierigen dadurch, dass er nicht jeden Verschluss gewaltsam öffnet.

Auf neuplatonischer Ebene lässt sich die Haltung des Königs als Verbindung von Hervorgang und Rückwendung lesen. Seine roten Beine und Schuhe bilden eine geschlossene Bewegungslinie nach außen. Sie weisen in die Welt des Sichtbaren und Handelbaren. Sein Kopf wendet sich dagegen zurück. Die Person geht aus einer Mitte hervor, ohne die Beziehung zu ihr aufzugeben. Diese Struktur entspricht der neuplatonischen Bewegung von Ausfaltung und Rückkehr: Das Eine tritt in die Vielheit hervor, und die Vielheit sucht ihre ordnende Einheit wieder.

Das Gefäß wiederholt dieses Verhältnis in anderer Form. Seine Außenseite ist vielgliedrig, reich ornamentiert und vollständig sichtbar. Der Innenraum bleibt verborgen. Das Sichtbare verweist auf eine Grenze, jenseits deren der Blick nicht weiterreicht. Erkenntnis besteht hier nicht darin, einen erwarteten Inhalt zu erfinden. Sie beginnt mit dem Eingeständnis, dass eine Form mehr umschließen kann, als äußerlich verfügbar ist.

Darin liegt auch der Ansatzpunkt der saturnischen Deutung. Peter Mark Adams versteht Saturn in seiner modernen hermetischen Interpretation als einen übergeordneten Schlüssel des Sola Busca und verbindet ihn mit planetarischer Ordnung, den Riten des Ammon, dem Ferrareser Kulturraum und der Alexander-Thematik. Diese These ist eine spätere, umfassende Entschlüsselung des Decks und keine zweifelsfrei überlieferte Erklärung seiner ursprünglichen Verwendung (Peter Mark Adams, *The Game of Saturn*).

Für den König der Kelche darf Saturn nicht aus einer bloßen Farberwartung oder aus einem erfundenen Symbol abgeleitet werden. Der Bezug beginnt bei sichtbaren Formen: beim letzten Rang der Reihe, beim geschlossenen Gefäß, beim schweren Sitz, bei den mehrfachen räumlichen Einfassungen und bei der angehaltenen Bewegung. Saturn erscheint hier als Zeit, Grenze und Konzentration.

Zeit liegt im Rang. Der König steht nicht am Anfang, sondern am Ende einer Entwicklung. Grenze liegt im Deckel, im Bildrahmen, im Baldachin und im Baum, der den offenen Raum erneut einfängt. Konzentration liegt in der Reduktion der vielfachen Kelchformen auf ein einziges großes Gefäß und eine einzelne verantwortliche Person. Melancholie kann allenfalls als spätere Deutung der ernsten, nicht triumphierenden Haltung hinzutreten; sie ist kein sicher ablesbarer psychischer Zustand. Weisheit zeigt sich als Fähigkeit, zwischen dem zu Offenbarenden und dem zu Bewahrenden zu unterscheiden.

Saturn bedeutet jedoch nicht ausschließlich Erstarrung, Alter oder Tod. In der hermetischen Lesart begrenzt er das Alte, damit eine neue Gestalt entstehen kann. Der Verschluss wird zur Bedingung der Reifung. Das Ende der Kelchreihe wird zur Voraussetzung ihres Übergangs in den Gesamtweg der Kleinen Arkana. Gerade weil die Bewegung des Königs noch nicht vollzogen ist, bleibt Zukunft möglich.

Die roten Schuhe erhalten in dieser zeitlichen Ordnung ein besonderes Gewicht. Sie verbinden den König mit der Möglichkeit des nächsten Schrittes. Ihr Rot setzt die Energie des Obergewandes bis an den äußersten Punkt des Körpers fort. Die Kraft ist nicht nur im Rang oder im Haupt gesammelt; sie reicht bis zu den Füßen. Aber sie wird noch nicht in einen sichtbaren Schritt umgesetzt. Anfang und Grenze liegen unmittelbar nebeneinander: Der König könnte sich bewegen, doch das Bild hält ihn im Moment vor der Bewegung fest.

Im Verhältnis zu den anderen Farben verkörpert er eine eigene Form der Souveränität. Die Schwerter können Herrschaft durch Unterscheidung und Urteil darstellen, die Stäbe durch Impuls und Durchsetzung, die Münzen durch Bestand und materielle Ordnung. Die Kelche beziehen sich in der späteren hermetischen Systematik auf jene inneren Vorgänge, die nicht ohne Verlust vollständig nach außen gekehrt werden können: Erinnerung, Bindung, Vertrauen, Empfänglichkeit und seelische Formung.

Der König herrscht daher nicht über einen sichtbaren Inhalt. Er wahrt das Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Verborgtheit. Seine Aufgabe ist weder das wahllose Öffnen noch das endgültige Verschließen. Eine Seele, die alles preisgibt, verliert ihre Gestalt. Eine Seele, die nichts mehr vermittelt, wird zum versiegelten Grab. Reife liegt in der beweglichen Grenze zwischen beiden.

Die Karte zeigt diesen Grenzzustand als konkrete Situation. Der König sitzt noch, aber seine roten Beine und Schuhe weisen hinaus. Sein Blick bleibt zurückgewandt. Das Gefäß ist geschlossen, aber nicht verschwunden. Der Vogel sitzt still, besitzt jedoch die körperliche Möglichkeit des Fluges. Der Baum ist verwurzelt und wächst zugleich nach oben. In allen zentralen Formen verbinden sich Bindung und Möglichkeit.

Damit wird die Karte zu einem Mikrokosmos der Kleinen Arkana. Sie vereinigt Körper, Rang, Gegenstand, organisches Leben, Raumgrenze und mögliche Handlung. Die Farbe erhält eine Person; die Person bleibt in eine größere Ordnung eingebunden. Der König ist nicht das Ganze, obwohl er den höchsten Rang seiner Reihe trägt. Das Gefäß, der Baum, der Vogel und der umgrenzte Raum entziehen sich seiner vollständigen Verfügung.

Die Notwendigkeit dieser Karte liegt deshalb in einer Korrektur des Herrschaftsbegriffs. Der höchste Rang ist nicht derjenige, der alles öffnet, alles besitzt oder alles in Bewegung setzt. Er ist derjenige, der die Zeit des Öffnens, Bewahrens und Handelns unterscheiden kann. Seine Krone bezeichnet keine schrankenlose Freiheit, sondern gesteigerte Verantwortlichkeit.

Die eigenständige Erkenntnis des Königs der Kelche entsteht aus der Verbindung von geschlossenem Gefäß und bewegungsbereiten roten Füßen. Das Innere muss bewahrt werden, doch Bewahrung ist nicht das Ende des Weges. Die Bewegung muss möglich bleiben, doch Möglichkeit ist noch kein rechtmäßiger Schritt. Zwischen Verschluss und Aufbruch sitzt die gekrönte Gestalt und trägt die Spannung beider Richtungen.

So verkörpert der König der Kelche eine Souveränität des rechten Zeitpunktes. Er weiß nicht deshalb um das Geheimnis, weil der Inhalt des Gefäßes sichtbar wäre, sondern weil er die Grenze seines Nichtwissens anerkennt. Er ist nicht deshalb handlungsfähig, weil er bereits aufsteht, sondern weil die Kraft bis in seine roten Schuhe reicht, ohne sich voreilig zu entladen. Seine Herrschaft besteht darin, das Verborgene reifen zu lassen und dennoch dem kommenden Schritt zugewandt zu bleiben. Erst diese Verbindung von innerer Verwahrung und äußerer Bereitschaft macht ihn zum notwendigen Abschluss der Kelchreihe: zur Gestalt eines Endes, das seine Zukunft nicht preisgibt, sondern vorbereitet.

