Das Sola-Busca-Tarot zwischen Macht, Magie und dem Wagnis der Erkenntnis

Das Sola-Busca-Tarot zwischen Macht, Magie und dem Wagnis der Erkenntnis

Das Geheimnis des Sola-Busca-Tarots führt uns in eine Welt voller Bilder, Menschen und Ideen der Renaissance. In 78 Karten begegnen wir einem ungelösten Rätsel: Verbergen ihre Gestalten einen Code, der Macht, Magie und Erkenntnis miteinander verbindet? Im Bann dieser Bilder beginnt eine Spurensuche durch die Gedankenwelt einer Epoche, in der antike Götter neue Rollen erhielten und die Grenzen zwischen Philosophie und Zauberkunst umstritten waren. Bisweilen scheint es, als hätten die Götter selbst Karten gespielt: Der Teufel mischt, Platon hebt ab. Hat der Philosoph die Karten verhext? Hinter solchen skurrilen Vorstellungen stehen ernsthafte Fragen nach Göttern, Geistern und jenem gelehrten Wahnsinn, der in den Bildern eine verborgene Ordnung der Welt erkennen möchte.

Die farbigen Karten gibt es in der Werkausgabe Sola Busca – Bände I und II

Band I –

https://buchshop.bod.de/das-sola-busca-tarot-band-i-volker-h-schendel-9783696729370

Band II –

https://buchshop.bod.de/sola-busca-tarot-band-ii-volker-h-schendel-9783696729639

Impressum

ISBN: **9783696782979**

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß §44b UrhG („Text und Data Mining“) zu gewinnen, ist untersagt.

© 2026 Volker H. Schendel

Verlag: BoD · Books on Demand GmbH, Überseering 33, 22297 Hamburg, bod@bod.de

Druck: Libri Plureos GmbH, Friedensallee 273, 22763 Hamburg

KAPITEL 1

Umfassende Einführung in das Sola-Busca-Tarot und seine Zeit

Einführung in die Bildwelt des Sola Busca

Ein Mann trägt Schwerter, ein anderer scheint unter einer Last von Gefäßen zu verschwinden. Antike Namen stehen neben Gestalten, deren Handlungen auf den ersten Blick weder eine bekannte Sage noch eine vertraute Tarotbedeutung erklären. Wer das Sola Busca aufschlägt, begegnet einer Schwierigkeit, die dieses Kartenspiel bis heute anziehend macht: Die Bilder sind deutlich, ihre Zusammenhänge sind es nicht. Man kann sehen, was eine Figur hält, und dennoch nicht wissen, warum sie es hält. Zwischen dieser genauen Sichtbarkeit und der unsicheren Bedeutung bewegt sich das vorliegende Buch.

Die folgenden Kapitel laden dazu ein, diese Unsicherheit auszuhalten und produktiv zu machen. Sie führen durch die Geschichte des Kartenspiels, durch antike Erzählungen und durch jene Renaissancekultur, in der Bücher, Bilder, Herrschaft und religiöse Erkenntnis eng miteinander verbunden waren. Dabei werden wiederholt dieselben Namen auftauchen: Platon und Plutarch, Plethon und Ficino, Lazzarelli und Agrippa. Dass sie in einem Buch gemeinsam vorkommen, bedeutet jedoch nicht, dass sie alle derselben Schule angehörten oder an demselben Vorhaben arbeiteten. Gerade ihre Unterschiede machen sichtbar, wie vielschichtig die Voraussetzungen einer möglichen hermetischen Deutung sind.

Ein guter Einstieg beginnt beim Gegenstand. Das erhaltene Sola-Busca-Spiel ist kein moderner Neuentwurf nach verlorenen Erinnerungen. Es ist ein historisches Ensemble von Karten, dessen Herstellung, Bemalung, Inschriften und Besitzspuren untersucht werden können. Die Brera-Ausstellung von 2012 verband seine Erforschung mit einem konkreten Vorschlag: Nicola di maestro Antonio als Künstler, Ludovico Lazzarelli als möglichen Ideengeber und Marin Sanudo den Jüngeren als wahrscheinlichen frühen Besitzer des 1491 in Venedig kolorierten Exemplars. Die unterschiedlichen Grade der Sicherheit gehören zu dieser Aussage. Ein möglicher Ideengeber ist kein nachgewiesener Auftraggeber, und ein datiertes bemaltes Exemplar beantwortet nicht automatisch jede Frage nach der Entstehung seiner Druckplatten.[1]

Auf dieser Grundlage lässt sich genauer fragen, was ein Bild belegen kann. Die Inschrift einer Karte gehört zum Befund. Die Identifikation einer dargestellten Handlung kann bereits Vergleichsmaterial verlangen. Ihre Einordnung in ein geschlossenes Einweihungsprogramm ist ein weiterer Schritt. Dieses Buch folgt auch solchen weitreichenden Deutungen, hält aber die Stufen auseinander. Der Leser soll die Vorschläge nachvollziehen und prüfen können, statt eine Vermutung schon deshalb hinzunehmen, weil sie ein besonders eindrucksvolles Gesamtbild ergibt.

[1] https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2024/11/Il-Segreto-dei-tarocchi-CS.pdf

Die Renaissance als Welt konkreter Menschen

Die Renaissance hatte kein gemeinsames Arbeitszimmer und keinen einheitlichen Lehrplan. Ein venezianischer Patrizier, ein Florentiner Übersetzer, eine Fürstin in Mantua und ein wandernder Dichter lebten unter unterschiedlichen politischen Bedingungen. Auch ihre Möglichkeiten, Bücher zu erwerben, Griechisch zu lernen oder einen Künstler zu beauftragen, waren verschieden. Für das Verständnis des Sola Busca ist deshalb eine Geschichte von Personen hilfreicher als die Vorstellung eines überall gleichen Zeitgeistes.

Die Menschen dieser Epoche begegnen uns zudem durch ungleichartige Zeugnisse. Eine Widmung erklärt, wem ein Autor seine Arbeit anbieten wollte. Ein Rechnungsbuch hält eine Zahlung fest. Ein Bildnis vermittelt ein gestaltetes Selbstbild. Eine Lebensbeschreibung kann Bewunderung, Rechtfertigung und tatsächliche Beobachtung miteinander verbinden. Wer diese Gattungen unterscheidet, entdeckt hinter einer scheinbar geschlossenen Renaissancewelt einzelne Entscheidungen, Interessen und Konflikte. Nicht alles, was eine Quelle erzählt, ist deshalb falsch; aber jede Quelle spricht aus einer bestimmten Lage.

In den historischen Vertiefungen dieses Buches kommen auch ältere Stimmen zu Wort. Ausgewählte, ausdrücklich gekennzeichnete Passagen aus Jacob Burckhardts 1860 erstmals erschienener Kultur der Renaissance in Italien zeigen, wie diese Epoche selbst zu einem großen historischen Erzählstoff wurde. Burckhardt schrieb Jahrhunderte nach den Ereignissen. Seine Darstellung ist daher ein Dokument der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, keine Augenzeugenquelle der Renaissance und kein Ersatz für heutige Forschung. Die Passagen werden wegen ihrer konkreten Beobachtungen und ihres Einflusses auf unser Renaissancebild gelesen; ihre pauschalen Urteile über Mittelalter, Religion oder ganze Bevölkerungen sind kritisch zu behandeln. Antike Dialoge und frühneuzeitliche politische Texte bilden eine zweite, davon unterschiedene Quellenebene. Auch sie werden nicht als heimliche Erklärungsanleitung des Kartenspiels ausgegeben.

Cosimo und Lorenzo de Medici

An den Medici lässt sich nachvollziehen, warum geistige Geschichte nicht von ihren materiellen Bedingungen getrennt werden kann. Gelehrte benötigten Zeit, Handschriften, Abschreiber und Schutz. Ein wohlhabender Förderer konnte solche Voraussetzungen schaffen und dabei zugleich sein öffentliches Ansehen stärken. Wenn ein Text eine Widmung an einen Medici trägt, begegnen sich darin intellektuelle Arbeit und soziale Beziehung. Der Philosoph blieb ein denkender Autor; der Patron war jedoch mehr als eine beiläufige Randfigur.

Cosimo de’ Medici und Marsilio Ficino bilden dafür eine besonders bekannte Verbindung. Ficinos Vater war Arzt und stand im Dienst Cosimos. Ficinos Platonübersetzung erschien 1484; seine Platonische Theologie, deren Gegenstand die Unsterblichkeit der Seelen ist, war bereits 1482 gedruckt worden. Ficino wurde 1473 zum Priester geweiht. Sein philosophisches Projekt sollte antike Einsicht und christliche Wahrheit miteinander verbinden. Die verbreitete Vorstellung einer florentinischen Akademie darf dabei nicht unbesehen auf eine moderne Hochschule mit festem Mitgliederverzeichnis übertragen werden.[2]

[2] https://plato.stanford.edu/entries/ficino/

Die Verbindung mit den Medici erklärt somit eine Arbeitsmöglichkeit, nicht den gesamten Inhalt der Philosophie. Auch wäre es ein Fehlschluss, von ihrer Förderung des Platonismus auf eine Beteiligung am Sola Busca zu schließen. Florenz gehört zum geistigen Horizont des Buches, ohne deshalb als bewiesener Herstellungsort des Spiels zu gelten. Gerade diese Unterscheidung erlaubt es, die Florentiner Entwicklung ausführlich zu verfolgen: Sie zeigt, wie antike Texte neue Leser fanden und wie ein persönliches Verhältnis zwischen Gelehrtem und Förderer kulturelle Folgen haben konnte.

Bei Lorenzo tritt die Frage hinzu, wie Bildung öffentlich wirksam wird. Ein Hof oder ein führender Haushalt sammelte nicht bloß Objekte. Er versammelte Menschen, denen unterschiedliche Fähigkeiten zugeschrieben wurden. Dichter, Übersetzer und Künstler konnten voneinander lernen, um Aufträge konkurrieren oder dieselbe antike Figur für verschiedene Zwecke verwenden. In einem solchen Zusammenhang besitzt ein gelehrtes Bild mehrere mögliche Adressaten. Es kann einem gebildeten Betrachter eine Anspielung anbieten, einem Patron Ruhm versprechen und einem Künstler Gelegenheit geben, Erfindungskraft zu zeigen. Welche dieser Funktionen im Einzelfall vorherrscht, muss am jeweiligen Werk untersucht werden.

Ficino und die Arbeit am antiken Erbe

Ficino verdient Aufmerksamkeit gerade dort, wo sein Projekt heutigen Erwartungen widerspricht. Seine Beschäftigung mit Platon war keine bloße Befreiung von Religion. Er wollte philosophische Erkenntnis für religiöses Leben fruchtbar machen. Deshalb können Liebe, Erkenntnis, seelischer Aufstieg und Heil in seinen Arbeiten miteinander verbunden sein. Wer darin nur einen Vorläufer moderner Selbstentfaltung sieht, verliert einen wesentlichen Teil seines Anliegens.

Für unsere Lektüre ist seine Rolle als Übersetzer besonders ergiebig. Übersetzen bedeutet, Entscheidungen zwischen möglichen Bedeutungen zu treffen. Ein griechischer Begriff für Seele, Geist oder göttliche Eingebung gelangt nicht unverändert in eine andere Sprache. Er trifft dort auf vorhandene theologische und philosophische Begriffe. Ein Renaissanceautor liest deshalb einen antiken Text und zugleich dessen Deutungsgeschichte. Die entsprechenden Kapitel dieses Buches werden zeigen, weshalb eine scheinbar eindeutige Bezeichnung wie Daimon je nach Text und Epoche etwas anderes leisten kann.

Ficinos Drei Bücher über das Leben erschienen 1489. Sie verbinden die Lebensführung von Gelehrten mit zeitgenössischer Medizin und astrologischen Vorstellungen; das dritte Buch erörtert besonders kontroverse Beziehungen zwischen irdischen Dingen und himmlischen Kräften. Diese Angaben benennen historische Anschauungen, keine heute nachgewiesenen Wirkmechanismen. Im Zusammenhang mit Kartenbildern ist vor allem die Frage interessant, wie man sich die Verbindung zwischen einer sichtbaren Gestalt und einer unsichtbaren Ordnung dachte. Die ausführlichere philosophische Untersuchung folgt in den Kapiteln über Astrologie, Imagination und den Demiurgen.[3]

[3] https://iep.utm.edu/ficino/

Plethon und Bessarion

Georgios Gemistos Plethon führt den Blick aus Italien nach Byzanz. Seine Bedeutung liegt nicht darin, dass jede spätere platonische Bildidee auf ihn zurückgeführt werden müsste. Sie liegt zunächst in einer konkreten Geschichte des philosophischen Austauschs. Bessarion vertiefte seine Ausbildung bei Plethon in Mistra und nahm später am Konzil von Ferrara und Florenz teil. Der Kardinal verteidigte Platon gegen Georg von Trapezunt und verband diese Verteidigung mit einer christlichen Auslegung. Seine 1468 nach Venedig gestiftete Büchersammlung wurde zum Grundstock der Marciana.[4]

Diese Biographie macht den Unterschied zwischen Überlieferung und bloßer Ähnlichkeit anschaulich. Ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, eine Schrift und eine Bibliotheksstiftung sind benennbare historische Vorgänge. Sie erklären, auf welchen Wegen Texte verfügbar wurden. Die Behauptung, ein bestimmtes Kartenbild stelle Plethon dar, verlangt dagegen eigene Argumente aus dem Bild und seiner Überlieferung. Der historische Rang des Philosophen kann die fehlende Bildidentifikation nicht ersetzen.

Bessarion ist außerdem ein Gegenbeispiel gegen einfache Lagerbildungen. Die Begeisterung für Platon musste weder die Ablehnung des Aristoteles noch einen Bruch mit dem Christentum bedeuten. Gelehrte konnten unterschiedliche Traditionen beherrschen und in einer Kontroverse verbinden. Für den Leser wird diese Vielseitigkeit später wichtig, wenn Begriffe wie heidnisch, christlich, hermetisch oder gnostisch nebeneinanderstehen. Es handelt sich nicht um vier sauber getrennte Schubladen, in die jedes Werk ein für alle Mal eingeordnet werden könnte.

Pico della Mirandola und die Grenzen der Übereinstimmung

Giovanni Pico della Mirandola plante 1486 eine öffentliche Disputation über 900 Thesen. Das Vorhaben stieß auf päpstlichen Widerstand; die vorbereitete Rede wurde nicht gehalten. Der heute geläufige Titel über die Würde des Menschen wurde ihr erst nach Picos Tod beigelegt. Pico verband unterschiedliche philosophische Überlieferungen und beschäftigte sich mit christlicher Kabbala. Zugleich hinterließ er eine Kritik der vorhersagenden Astrologie. Sein Beispiel verbietet es, Renaissancegelehrte pauschal als Befürworter aller damals verfügbaren Geheimwissenschaften zu behandeln.[5]

Das intellektuelle Wagnis seines Projekts bleibt auch ohne romantische Überhöhung groß. Wer die Übereinstimmung vieler Traditionen behauptet, muss entscheiden, welche Unterschiede wesentlich sind und welche sich übersetzen lassen. Übereinstimmung kann durch sorgfältige Vermittlung entstehen; sie kann aber auch dadurch erzeugt werden, dass man den fremden Text nur noch in den eigenen Begriffen hört. Die Kapitel über Kabbala und platonischen Orientalismus nehmen diese Spannung wieder auf. Sie ist auch für jede umfassende Sola-Busca-Deutung entscheidend: Je mehr Traditionen ein Erklärungsmodell zusammenführt, desto genauer muss es seine Übergänge begründen.

[4] https://plato.stanford.edu/entries/bessarion/

[5] https://plato.stanford.edu/entries/pico-della-mirandola/

Picos Geschichte berührt damit eine Frage, die den Leser durch das Buch begleitet. Wann erschließt ein weiter Vergleich tatsächlich etwas, das bei enger Betrachtung verborgen bliebe? Und wann verwischt er Unterschiede, die für das historische Verständnis unverzichtbar wären? Die Antwort wird nicht für alle Karten gleich ausfallen. Gerade deshalb lohnt es sich, die Bilder einzeln zu betrachten und die großen Thesen immer wieder an ihnen zu messen.

Lazzarelli zwischen Dichtung und religiöser Erkenntnis

Ludovico Lazzarelli steht dem besonderen Themenfeld dieses Buches näher als viele berühmtere Zeitgenossen. Seine Dichtung über die Bilder der heidnischen Götter entstand im Zusammenhang mit einer gedruckten Bildserie vom Typ der sogenannten Mantegna-Tarocchi. Handschriften des Werkes befinden sich in der Vatikanischen Bibliothek. Eine ursprüngliche Widmung an Borso d'Este wurde zugunsten Federicos da Montefeltro verändert. Gerade solche materiellen Spuren zeigen, wie sich Bildauslegung, höfische Förderung und die Überarbeitung eines Werkes konkret berührten.[6]

Für die Beschäftigung mit dem Sola Busca ist das ergiebiger als ein bloßes Etikett wie Geheimgelehrter. Wir begegnen einem Autor, der tatsächlich über Götterbilder schrieb und seine Arbeit in wechselnde soziale Zusammenhänge stellte. Dennoch bleibt zwischen einem einschlägigen Werk und der Urheberschaft am Kartenprogramm ein Abstand. Die folgenden Kapitel untersuchen seine Gedanken deshalb in ihrem eigenen Recht und fragen anschließend, welche Verbindungen zum Kartenspiel tragfähig erscheinen.

Auch die heutige Lektüre seiner Werke hat eine Geschichte. Die Edition von Wouter J. Hanegraaff und Ruud M. Bouthoorn aus dem Jahr 2005 erschließt hermetische Schriften und zugehörige Dokumente. Sie eröffnet einen Zugang zu Texten, die nicht mit modernen Kurzbeschreibungen des Hermetismus gleichgesetzt werden sollten. Wer Lazzarelli verstehen möchte, muss seine Argumentation, seine religiöse Sprache und die Funktion seiner Gesprächspartner berücksichtigen.[7]

Fürstenhöfe und die Menschen hinter den Bildern

Federico da Montefeltro, die Este und Isabella d'Este erweitern die Geschichte um den Umgang mit Kunstwerken. Das erhaltene Studiolo aus dem Herzogspalast von Gubbio zeigt Bücher, Instrumente und andere Gegenstände als illusionistische Holzintarsien. Der Raum verbindet Studium, Besitz und ein gestaltetes Bild des Herrschers. Solche Ensembles führen vor Augen, dass Gegenstände in der Renaissance nicht nur einzeln betrachtet, sondern zu einem Zusammenhang geordnet werden konnten. Das ist ein historischer Vergleich für die Lektüre einer Kartenfolge, kein Beweis, dass beide nach demselben Programm entworfen wurden.[8]

Isabella d'Estes Studiolo und Grotta bilden einen weiteren, eigenständigen Fall von Sammlung und Selbstdarstellung. Das Forschungsprojekt Isabella d'Este Archive erschließt die räumlichen und dokumentarischen Zusammenhänge dieser heute nicht mehr unverändert

[6] https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-lazzarelli_(Dizionario-Biografico)/

[7] https://www.wouterjhanegraaff.net/lodovico-lazzarelli

[8] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198556

erhaltenen Ausstattung. Ihre Aufnahme in unser Blickfeld verhindert, dass geistige Kultur ausschließlich als Geschichte männlicher Autoren erzählt wird. Auftraggeberinnen wählten, verhandelten und bewerteten. Ihre Entscheidungen gehören zur Entstehungsgeschichte von Bildern ebenso wie die Arbeit der Künstler.[9]

Nicht jeder Zusammenhang zwischen Bildung und Herrschaft ist harmonisch. Kunstförderung konnte auf Repräsentation zielen; Gelehrte konnten Abhängigkeit erleben; ein Werk konnte zugleich Erkenntnisanspruch und gesellschaftlichen Ehrgeiz ausdrücken. Die späteren Kapitel über Elitenfamilien und Hofkarten werden deshalb nicht nur nach Symbolen fragen, sondern auch danach, wer Bilder besitzen, verstehen und zeigen konnte. Dadurch treten hinter den abstrakten Begriffen wieder Menschen hervor.

Savonarola und Agrippa als zeitliche Wegmarken

Girolamo Savonarola gehört zu jener Renaissance, in der die religiöse Auseinandersetzung öffentliche Folgen hatte. Seine Geschichte wird später ausführlicher behandelt. Schon hier ist festzuhalten, dass Kritik an Luxus, moralische Reform und prophetischer Anspruch nicht einfach außerhalb der Renaissance standen. Sie gehörten zu ihren inneren Konflikten. Ein Bild konnte bewundert, didaktisch genutzt oder als gefährlich angesehen werden. Die Haltung zu Kunst und Gelehrsamkeit hing davon ab, welche Aufgabe man ihnen im Leben zuschrieb.

Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim gehört dagegen einer jüngeren Generation an. Er wurde 1486 geboren und war 1491 ein Kind. Sein Werk De occulta philosophia liegt in einer frühen Fassung von 1510 vor; die vollständige gedruckte Fassung erschien 1533. Es kann spätere Zusammenstellungen magischen Wissens erklären, aber nicht ohne zusätzliche Überlieferungsbelege als unmittelbare Vorlage eines 1491 bemalten Kartenspiels dienen. Diese zeitliche Grenze ist besonders wichtig, weil systematische Ähnlichkeiten leicht den Eindruck einer direkten Abhängigkeit erwecken.[10]

Wie sich dieses Buch lesen lässt

Der Weg durch die Kapitel folgt keiner geraden Bewegung vom Rätsel zur endgültigen Lösung. Manche Kapitel erweitern den historischen Hintergrund, andere konzentrieren sich auf eine einzelne Karte. Wieder andere stellen moderne Deutungsmodelle vor. Diese Perspektiven dürfen einander ergänzen, ohne ineinander aufzugehen. Eine psychologisch anregende Auslegung kann wertvoll sein, auch wenn sie die Absicht des Renaissancekünstlers nicht beweist. Umgekehrt kann ein unscheinbares Besitzzeichen historisch mehr Gewicht haben als eine sehr weitreichende Symbolähnlichkeit.

Die eingefügten Quellenlektüren ermöglichen es, zentrale Gedanken länger im Zusammenhang zu verfolgen. Sie geben antiken Gesprächspartnern und älteren Historikern Raum, statt nur einzelne bekannte Sätze herauszulösen. Dabei bleibt sichtbar, wer spricht. Historische Übersetzungen behalten an manchen Stellen ihren älteren Sprachrhythmus; sie werden nicht

[9] https://www.isabelladestearchive.org/virtual-studiolo

[10] https://plato.stanford.edu/entries/agrippa-nettesheim/

als neu verfasste Aussagen des Buchautors ausgegeben. Die einleitenden Erläuterungen benennen jeweils, welche Frage ein Auszug vertieft und welche Schlüsse er nicht trägt.

Wer zunächst nur eine auffällige Karte verstehen möchte, kann unmittelbar zu ihr gehen. Wer das gesamte Buch liest, wird erleben, dass frühere Beobachtungen später eine andere Schärfe gewinnen. Der schwere Gegenstand in einer Hand, ein unbekannter Name oder eine scheinbar beiläufige Körperhaltung können Anlass werden, über antike Tugend, gelehrte Selbstbilder oder die Bedingungen historischer Erkenntnis nachzudenken. Das Versprechen dieses Buches besteht darin, diese Fragen offen und nachvollziehbar zu entfalten. Das Sola Busca muss dafür nicht jedes Geheimnis preisgeben. Es genügt, dass wir lernen, genauer zu sehen und bessere Fragen zu stellen.

Leon Battista Alberti und das Ideal vielseitiger Bildung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Entwicklung des Individuums“. Auszug, beginnend mit „Ein sehr geschärfter kulturgeschichtlicher Blick dürfte wohl imstande sein, …“.[11]

»Ein sehr geschärfter kulturgeschichtlicher Blick dürfte wohl imstande sein, im 15. Jahrhundert die Zunahme völlig ausgebildeter Menschen schrittweise zu verfolgen. Ob dieselben das harmonische Ausrunden ihres geistigen und äussern Daseins als bewusstes, ausgesprochenes Ziel vor sich gehabt, ist schwer zu sagen; mehrere aber besassen die Sache, soweit dies bei der Unvollkommenheit alles Irdischen möglich ist. Mag man auch z. B. verzichten auf eine Gesamtbilanz für Lorenzo magnifico, nach Glück, Begabung und Charakter, so beobachtet man dafür eine Individualität wie die des Ariosto hauptsächlich in seinen Satiren. Bis zu welchem Wohllaut sind da ausgeglichen der Stolz des Menschen und des Dichters, die Ironie gegen die eigenen Genüsse, der feinste Hohn und das tiefste Wohlwollen.«

»Wenn nun dieser Antrieb zur höchsten Ausbildung der Persönlichkeit zusammentraf mit einer wirklich mächtigen und dabei vielseitigen Natur, welche sich zugleich aller Elemente der damaligen Bildung bemeisterte, dann entstand der „allseitige Mensch“, l'uomo universale, welcher ausschliesslich Italien angehört. Menschen von enzyklopädischem Wissen gab es durch das ganze Mittelalter in verschiedenen Ländern, weil dieses Wissen nahe beisammen war; ebenso kommen noch bis ins 12. Jahrhundert allseitige Künstler vor, weil die Probleme der Architektur relativ einfach und gleichartig waren und in Skulptur und Malerei die darzustellende Sache über die Form vorherrschte. In dem Italien der Renaissance dagegen treffen wir einzelne Künstler, welche in allen Gebieten zugleich lauter Neues und in seiner Art Vollendetes schaffen und dabei noch als Menschen den grössten Eindruck machen. Andere sind allseitig, ausserhalb der ausübenden Kunst, ebenfalls in einem ungeheuer weiten Kreise des Geistigen.«

»Dante, welcher schon bei Lebzeiten von den einen Poet, von den andern Philosoph, von Dritten Theologe genannt wurde, strömt in all seinen Schriften eine Fülle von zwingender persönlicher Macht aus, der sich der Leser unterworfen fühlt auch abgesehen vom Gegenstande. Welche Willenskraft setzt schon die unerschütterlich gleichmässige Ausarbeitung der

[11] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/23/

Divina Commedia voraus. Sieht man aber auf den Inhalt, so ist in der ganzen äussern und geistigen Welt kaum ein wichtiger Gegenstand, den er nicht ergründet hätte und über welchen seine Aussage – oft nur wenige Worte – nicht die gewichtigste Stimme aus jener Zeit wäre. Für die bildende Kunst ist er Urkunde – und wahrlich noch um wichtigerer Dinge willen als wegen seiner paar Zeilen über die damaligen Künstler; bald wurde er aber auch Quelle der Inspiration.«

»Das 15. Jahrhundert ist zunächst vorzüglich dasjenige der vielseitigen Menschen. Keine Biographie, welche nicht wesentliche, über den Dilettantismus hinausgehende Nebenbeschäftigungen des Betreffenden namhaft machte. Der florentinische Kaufmann und Staatsmann ist oft zugleich ein Gelehrter in beiden alten Sprachen; die berühmtesten Humanisten müssen ihm und seinen Söhnen des Aristoteles Politik und Ethik vortragen; auch die Töchter des Hauses erhalten eine hohe Bildung, wie denn überhaupt in diesen Sphären die Anfänge der höhern Privaterziehung vorzüglich zu suchen sind. Der Humanist seinerseits wird zur grössten Vielseitigkeit aufgefordert, indem sein philologisches Wissen lange nicht bloss wie heute der objektiven Kenntnis des klassischen Weltalters, sondern einer täglichen Anwendung auf das wirkliche Leben dienen muss. Neben seinen plinianischen Studien z. B. sammelt er ein Museum von Naturalien; von der Geographie der Alten aus wird er moderner Kosmograph; nach dem Muster ihrer Geschichtschreibung verfasst er Zeitgeschichten; als Uebersetzer plautinischer Komödien wird er wohl auch der Regisseur bei den Aufführungen; alle irgend eindringlichen Formen der antiken Literatur bis auf den lucianischen Dialog bildet er so gut als möglich nach, und zu dem allen funktioniert er noch als Geheimschreiber und Diplomat, nicht immer zu seinem Heil.«

»Ueber diese Vielseitigen aber ragen einige wahrhaft Allseitige hoch empor. Ehe wir die damaligen Lebens- und Bildungs-Interessen einzeln betrachten, mag hier, an der Schwelle des 15. Jahrhunderts, das Bild eines jener Gewaltmenschen seine Stelle einnehmen: Leon Battista Alberti. Seine Biographie – nur ein Fragment – spricht von ihm als Künstler nur wenig und erwähnt seine hohe Bedeutung in der Geschichte der Architektur gar nicht, es wird sich nun zeigen, was er auch ohne diesen speziellen Ruhm gewesen ist.«

»In allem, was Lob bringt, war Leon Battista von Kindheit an der erste. Von seinen allseitigen Leibesübungen und Turnkünsten wird Unglaubliches berichtet, wie er mit geschlossenen Füssen den Leuten über die Schultern hinwegsprang, wie er im Dom ein Geldstück emporwarf, bis man es oben an den fernen Gewölben anklingen hörte, wie die wildesten Pferde unter ihm schauderten und zitterten – denn in drei Dingen wollte er den Menschen untadelhaft erscheinen: im Gehen, im Reiten und im Reden. Die Musik lernte er ohne Meister, und doch wurden seine Kompositionen von Leuten des Faches bewundert. Unter dem Drucke der Dürftigkeit studierte er beide Rechte, viele Jahre hindurch, bis zu schwerer Krankheit durch Erschöpfung; und als er im 24. Jahre sein Wort-Gedächtnis geschwächt, seinen Sachensinn aber unversehrt fand, legte er sich auf Physik und Mathematik und lernte daneben alle Fertigkeiten der Welt, indem er Künstler, Gelehrte und Handwerker jeder Art bis auf die Schuster um ihre Geheimnisse und Erfahrungen befragte.«

»Das Malen und Modellieren – namentlich äusserst kenntlicher Bildnisse, auch aus dem blossen Gedächtnis – ging nebenein. Besondere Bewunderung erregte der geheimnisvolle Guckkasten, in welchem er bald die Gestirne und den nächtlichen Mondaufgang über Fels-

gebirgen erscheinen liess, bald weite Landschaften mit Bergen und Meeresbuchten bis in duftige Fernen hinein, mit heranfahrenden Flotten, im Sonnenglanz wie im Wolkenschatten. Aber auch was andere schufen, erkannte er freudig an und hielt überhaupt jede menschliche Hervorbringung, die irgend dem Gesetze der Schönheit folgte, beinah für etwas Göttliches. Dazu kam eine schriftstellerische Tätigkeit zunächst über die Kunst selber, Marksteine und Hauptzeugnisse für die Renaissance der Form, zumal der Architektur. Dann lateinische Prosadichtungen, Novellen u. dgl., von welchen man einzelnes für antik gehalten hat, auch scherzhafte Tischreden, Elegien und Eklogen; ferner ein italienisches Werk „vom Hauswesen“ in vier Büchern, ja eine Leichenrede auf seinen Hund. Seine ernsten und seine witzigen Worte waren bedeutend genug, um gesammelt zu werden; Proben davon, viele Kolumnen lang, werden in der genannten Lebensschilderung mitgeteilt.«

»Und alles, was er hatte und wusste, teilte er, wie wahrhaft reiche Naturen immer tun, ohne den geringsten Rückhalt mit, und schenkte seine grössten Erfindungen umsonst weg. Endlich aber wird auch die tiefste Quelle seines Wesens namhaft gemacht: ein fast nervös zu nennendes, höchst sympathisches Mitleben an und in allen Dingen. Beim Anblick prächtiger Bäume und Erntefelder musste er weinen; schöne, würdevolle Greise verehrte er als eine „Wonne der Natur“ und konnte sie nicht genug betrachten; auch Tiere von vollkommener Bildung genossen sein Wohlwollen, weil sie von der Natur besonders begnadigt seien; mehr als einmal, wenn er krank war, hat ihn der Anblick einer schönen Gegend gesund gemacht. Kein Wunder, wenn die, welche ihn in so rätselhaft innigem Verkehr mit der Aussenwelt kennen lernten, ihm auch die Gabe der Vorahnung zuschrieben. Eine blutige Krisis des Hauses Este, das Schicksal von Florenz und das der Päpste auf eine Reihe von Jahren hinaus soll er richtig geweissagt haben, wie ihm denn auch der Blick ins Innere des Menschen, die Physiognomik, jeden Moment zu Gebote stand.«

»Es versteht von selbst, dass eine höchst intensive Willenskraft diese ganze Persönlichkeit durchdrang und zusammenhielt; wie die Grössten der Renaissance sagte auch er: „Die Menschen können von sich aus alles, sobald sie wollen.“«

»Und zu Alberti verhielt sich Lionardo da Vinci, wie zum Anfänger der Vollender, wie zum Dilettanten der Meister. Wäre nur Vasaris Werk hier ebenfalls durch eine Schilderung ergänzt wie bei Leon Battista! Die ungeheuern Umrisse von Lionardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können.«

Niccoli Manetti und die Medici im Renaissancebild Burckhardts

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Zunächst verdienen diejenigen Bürger, hauptsächlich in Florenz, Beachtung, welche …“.[12]

»Zunächst verdienen diejenigen Bürger, hauptsächlich in Florenz, Beachtung, welche aus der Beschäftigung mit dem Altertum ein Hauptziel ihres Lebens machten und teils selbst grosse Gelehrte wurden, teils grosse Dilettanten, welche die Gelehrten unterstützten. Sie sind namentlich für die Uebergangzeit zu Anfang des 15. Jahrhunderts von höchster Bedeutung

[12] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/34/

gewesen, weil bei ihnen zuerst der Humanismus praktisch als notwendiges Element des täglichen Lebens wirkte. Erst nach ihnen haben sich Fürsten und Päpste ernstlich darauf eingelassen.«

»Von Niccolò Niccoli, von Giannozzo Manetti ist schon mehrmals die Rede gewesen. Den Niccoli schildert uns Vespasiano als einen Mann, welcher auch in seiner äussern Umgebung nichts duldete, was die antike Stimmung stören konnte. Die schöne Gestalt in langem Gewande, mit der freundlichen Rede, in dem Hause voll herrlicher Altertümer, machte den eigentümlichsten Eindruck; er war über die Massen reinlich in allen Dingen, zumal beim Essen; da standen vor ihm auf dem weissesten Linnen antike Gefässe und kristallene Becher. Die Art, wie er einen vergnügungsüchtigen jungen Florentiner für seine Interessen gewinnt, ist gar zu anmutig, um sie hier nicht zu erzählen.«

»Piero de' Pazzi, Sohn eines vornehmen Kaufmanns und zu demselben Stande bestimmt, schön von Ansehen und sehr den Freuden der Welt ergeben, dachte an nichts weniger als an die Wissenschaft. Eines Tages, als er am Palazzo del Podestà, vorbeiging, rief ihn Niccoli zu sich heran, und er kam auf den Wink des hochangesehenen Mannes, obwohl er noch nie mit demselben gesprochen hatte. Niccoli fragte ihn: wer sein Vater sei? – Er antwortete: Messer Andrea de' Pazzi. – Jener fragte weiter: was sein Geschäft sei? Piero erwiderte, wie wohl junge Leute tun: ich lasse es mir wohl sein, attendo a darmi buon tempo. Niccoli sagte: als Sohn eines solchen Vaters und mit solcher Gestalt begabt, solltest du dich schämen, die lateinische Wissenschaft nicht zu kennen, die für dich eine so grosse Zierde wäre: wenn du sie nicht erlernst, so wirst du nichts gelten und, sobald die Blüte der Jugend vorüber ist, ein Mensch ohne alle Bedeutung (virtù) sein.«

»Als Piero dieses hörte, erkannte er sogleich, dass es die Wahrheit sei und entgegnete: er würde sich gerne dafür bemühen, wenn er einen Lehrer fände. Niccoli sagte: dafür lasse du mich sorgen. – Und in der Tat schaffte er ihm einen gelehrten Mann für das Lateinische und für das Griechische, namens Pontano, welchen Piero wie einen Hausgenossen hielt und mit 100 Goldgulden im Jahr besoldete. Statt der bisherigen Ueppigkeit studierte er nun Tag und Nacht und wurde ein Freund aller Gebildeten und ein grossgesinnter Staatsmann. Die ganze Aeneide und viele Reden des Livius lernte er auswendig, meist auf dem Wege zwischen Florenz und seinem Landhause zu Trebbio.«

»In anderm, höherm Sinne vertritt Giannozzo Manetti das Altertum. Frühreif, fast als Kind, hatte er schon eine Kaufmannslehrzeit durchgemacht und war Buchführer eines Bankiers; nach einiger Zeit aber erschien ihm dieses Tun eitel und vergänglich, und ersehnte sich nach der Wissenschaft, durch welche allein der Mensch sich der Unsterblichkeit versichern könne; er zuerst vom florentinischen Adel vergrub sich nun in den Büchern und wurde, wie schon erwähnt, einer der grössten Gelehrten seiner Zeit. Als ihn aber der Staat als Geschäftsträger, Steuerbeamten und Statthalter (in Pescia und Pistoja) verwandte, versah er seine Aemter so, als wäre in ihm ein hohes Ideal erwacht, das gemeinsame Resultat seiner humanistischen Studien und seiner Religiosität. Er exequierte die gehässigsten Steuern, die der Staat beschlossen hatte, und nahm für seine Mühe keine Besoldung an; als Provinzialvorsteher wies er alle Geschenke zurück, sorgte für Kornzufuhr, schlichtete rastlos Prozesse und tat überhaupt alles für die Bändigung der Leidenschaften durch Güte. Die Pistojesen haben nie herausfinden können, welcher von ihren beiden Parteien er sich mehr zuneige; wie zum Symbol

des gemeinsamen Schicksals und Rechtes aller verfasste er in seinen Mussestunden die Geschichte der Stadt, welche dann in Purpureinband als Heiligtum im Stadtpalast aufbewahrt wurde. Bei seinem Weggang schenkte ihm die Stadt ein Banner mit ihrem Wappen und einen prachtvollen silbernen Helm.«

»Für die übrigen gelehrten Bürger von Florenz in dieser Zeit muss schon deshalb auf Vespasiano (der sie alle kannte) verwiesen werden, weil der Ton, die Atmosphäre, in welcher er schreibt, die Voraussetzungen, unter welchen er mit jenen Leuten umgeht, noch wichtiger erscheinen als die einzelnen Leistungen selbst. Schon in einer Uebersetzung, geschweige denn in den kurzen Andeutungen, auf welche wir hier beschränkt sind, müsste dieser beste Wert seines Buches verlorengehen. Er ist kein grosser Autor, aber er kennt das ganze Treiben und hat ein tiefes Gefühl von dessen geistiger Bedeutung.«

»Wenn man dann den Zauber zu analysieren sucht, durch welchen die Medici des 15. Jahrhunderts, vor allen Cosimo der Aeltere (+ 1464) und Lorenzo magnifico (+ 1492), auf Florenz und auf ihre Zeitgenossen überhaupt gewirkt haben, so ist neben aller Politik ihre Führerschaft auf dem Gebiete der damaligen Bildung das Stärkste dabei. Wer in Cosimos Stellung als Kaufmann und lokales Parteihaupt noch ausserdem alles für sich hat, was denkt, forscht und schreibt, wer von Hause aus als der erste der Florentiner und dazu von Bildungswegen als der grösste der Italiener gilt, der ist tatsächlich ein Fürst. Cosimo besitzt dann den speziellen Ruhm, in der platonischen Philosophie die schönste Blüte der antiken Gedankenwelt erkannt, seine Umgebung mit dieser Erkenntnis erfüllt und so innerhalb des Humanismus eine zweite und höhere Neugeburt des Altertums ans Licht gefördert zu haben. Der Hergang wird uns sehr genau überliefert; alles knüpfte sich an die Berufung des gelehrten Johannes Argyropulos und an den persönlichsten Eifer des Cosimo in seinen letzten Jahren, so dass, was den Platonismus betraf, der grosse Marsilio Ficino sich als den geistigen Sohn Cosimos bezeichnen durfte.«

»Unter Pietro Medici sah sich Ficino schon als Haupt einer Schule; zu ihm ging auch Pietros Sohn, Cosimos Enkel, der erlauchte Lorenzo von den Peripatetikern über; als seine namhaftesten Mitschüler werden genannt Bartolommeo Valori, Donato Acciajuoli und Pierfilippo Pandolfini. Der begeisterte Lehrer hat an mehrern Stellen seiner Schriften erklärt, Lorenzo habe alle Tiefen des Platonismus durchforscht und seine Ueberzeugung ausgesprochen, ohne denselben wäre es schwer, ein guter Bürger und Christ zu sein. Die berühmte Reunion von Gelehrten, welche sich um Lorenzo sammelte, war durch diesen höhern Zug einer idealistischen Philosophie verbunden und vor allen andern Vereinigungen dieser Art ausgezeichnet. Nur in dieser Umgebung konnte ein Pico della Mirandola sich glücklich fühlen. Das Schönste aber, was sich sagen lässt, ist, dass neben all diesem Kultus des Altertums hier eine geweihte Stätte italienischer Poesie war und dass von allen Lichtstrahlen, in die Lorenzos Persönlichkeit auseinanderging, gerade dieser der mächtigste heissen darf. Als Staatsmann beurteile ihn jeder, wie er mag (S. 111 [Anm. 158], 122); in die florentinische Abrechnung von Schuld und Schicksal mischt sich ein Ausländer nicht, wenn er nicht muss; aber eine ungerechtere Polemik gibt es nicht, als wenn man Lorenzo beschuldigt, er habe im Gebiet des Geistes vorzüglich Mediokritäten beschützt, und durch seine Schuld seien Lionardo da Vinci und der Mathematiker Fra Luca Pacciolo ausser Landes, Toscanella, Vespucci u. a. wenigstens unbefördert geblieben.«

»Allseitig ist er wohl nicht gewesen, aber von allen Grossen, welche je den Geist zu schützen und zu fördern suchten, einer der vielseitigsten, und derjenige, bei welchem dies vielleicht am meisten Folge eines tiefern innern Bedürfnisses war.«

»Laut genug pflegt auch unser laufendes Jahrhundert den Wert der Bildung überhaupt und den des Altertums insbesondere zu proklamieren. Aber eine vollkommen enthusiastische Hingebung, ein Anerkennen, dass dieses Bedürfnis das erste von allen sei, findet sich doch nirgends wie bei jenen Florentinern des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Hiefür gibt es indirekte Beweise, die jeden Zweifel beseitigen: man hätte nicht so oft die Töchter des Hauses an den Studien teilnehmen lassen, wenn letztere nicht absolut als das edelste Gut des Erdenlebens gegolten hätten; man hätte nicht das Exil zu einem Aufenthalt des Glückes gemacht wie Palla Strozzi; es hätten nicht Menschen, die sich sonst alles erlaubten, noch Kraft und Lust behalten, die Naturgeschichte des Plinius kritisch zu behandeln wie Filippo Strozzi. Es handelt sich hier nicht um Lob oder Tadel, sondern um Erkenntnis eines Zeitgeistes in seiner energischen Eigentümlichkeit.«

»Ausser Florenz gab es noch manche Städte in Italien, wo einzelne und ganze gesellschaftliche Kreise bisweilen mit Aufwand aller Mittel für den Humanismus tätig waren und die anwesenden Gelehrten unterstützten. Aus den Briefsammlungen jener Zeit kommt uns eine Fülle von persönlichen Beziehungen dieser Art entgegen. Die offizielle Gesinnung der höher Gebildeten trieb fast ausschliesslich nach der bezeichneten Seite hin.«

Alfonso Federico und die Sforza als Förderer gelehrter Arbeit

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Von den weltlichen Fürsten des 15. Jahrhunderts zeigt den …“.[13]

»Von den weltlichen Fürsten des 15. Jahrhunderts zeigt den höchsten Enthusiasmus für das Altertum Alfons der Grosse von Aragon, König von Neapel . Es scheint, dass er dabei völlig naiv war, dass die antike Welt in Denkmälern und Schriften ihm seit seiner Ankunft in Italien einen grossen, überwältigenden Eindruck machte, welchem er nun nachleben mußte. Wunderbar leicht gab er sein trotziges Aragon samt Nebenlanden an seinen Bruder auf, um sich ganz dem neuen Besitz zu widmen. Er hatte teils nach-, teils nebeneinander in seinen Diensten den Georg von Trapezunt, den jüngern Chrysoloras, den Lorenzo Valla, den Bartolommeo Fazio und den Antonio Panormita, welche seine Geschichtschreiber wurden; der letztere musste ihm und seinem Hofe täglich den Livius erklären, auch während der Feldzüge im Lager. Diese Leute kosteten ihn jährlich über 20 000 Goldgulden; dem Fazio schenkte er für die Historia Alphonsi über die 500 Dukaten Jahresbesoldung am Schluss der Arbeit noch 1500 Goldgulden obendrein, mit den Worten: „Es geschieht nicht, um Euch zu bezahlen, denn Euer Werk ist überhaupt nicht zu bezahlen, auch nicht, wenn ich Euch eine meiner besten Städte gäbe; aber mit der Zeit will ich suchen, Euch zufriedenzustellen.“ Als er den Giannozzo Manetti unter den glänzendsten Bedingungen zu seinem Sekretär nahm, sagte er: „Mein letztes Brod würde ich mit Euch teilen.“ Schon als Gratulationsgesandter von Florenz bei der Hochzeit des Prinzen Ferrante hatte Giannozzo einen solchen Eindruck auf den Kö-

[13] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/35/

nig gemacht, dass dieser „wie ein Erzbild“ regungslos auf dem Throne sass und nicht einmal die Mücken abwehrte.«

»Seine Lieblingsstätte scheint die Bibliothek des Schlosses von Neapel gewesen zu sein, wo er an einem Fenster mit besonders schöner Aussicht gegen das Meer sass und den Weisen zuhörte, wenn sie z. B. über die Trinität diskutierten. Denn er war auch völlig religiös und liess sich ausser Livius und Seneca auch die Bibel vortragen, die er beinah auswendig wusste. Wer will die Empfindung genau erraten, die er den vermeintlichen Gebeinen des Livius zu Padua widmete? Als er auf grosse Bitten von den Venezianern einen Armknochen davon erhielt und ehrfurchtsvoll zu Neapel in Empfang nahm, mag in seinem Gemüte Christliches und Heidnisches sonderbar durcheinander gegangen sein. Auf einem Feldzug in den Abruzzen zeigte man ihm das ferne Sulmona, die Heimat des Ovid, und er grüsste die Stadt und dankte dem Genius des Ortes; offenbar tat es ihm wohl, die Weissagung des grossen Dichters über seinen künftigen Ruhm wahrmachen zu können. Einmal gefiel es ihm auch, selber in antiker Weise aufzutreten, nämlich bei seinem berühmten Einzug in das definitiv eroberte Neapel (1443); unweit vom Mercato wurde eine 40 Ellen weite Bresche in die Mauer gelegt; durch diese fuhr er auf einem goldenen Wagen wie ein römischer Triumphator.«

»Auch die Erinnerung hieran ist durch einen herrlichen marmornen Triumphbogen im Castello nuovo verewigt. – Seine neapolitanische Dynastie hat von diesem antiken Enthusiasmus wie von all seinen guten Eigenschaften wenig oder nichts geerbt.«

»Ungleich gelehrter als Alfonso war Federigo von Urbino, der weniger Leute um sich hatte, gar nichts verschwendete und wie in allen Dingen so auch in der Aneignung des Altertums planvoll verfuhr. Für ihn und für Nicolaus V. sind die meisten Uebersetzungen aus dem Griechischen und eine Anzahl der bedeutendsten Kommentare, Bearbeitungen u. dgl. verfasst worden. Er gab viel aus, aber zweckmässig, an die Leute, die er brauchte. Von einem Poetenhof war in Urbino keine Rede; der Herr selber war der Gelehrteste. Das Altertum war allerdings nur ein Teil seiner Bildung; als vollkommener Fürst, Feldherr und Mensch bemeisterte er einen grossen Teil der damaligen Wissenschaft überhaupt, und zwar zu praktischen Zwecken, um der Sachen willen. Als Theologe z. B. verglich er Thomas und Scotus und kannte auch die alten Kirchenväter des Orients und Okzidents, erstere in lateinischen Uebersetzungen. In der Philosophie scheint er den Plato gänzlich seinem Zeitgenossen Cosimo überlassen zu haben; von Aristoteles aber kannte er nicht nur Ethik und Politik genau, sondern auch die Physik und mehrere andere Schriften. In seiner sonstigen Lektüre wogen die sämtlichen antiken Historiker, die er besass, beträchtlich vor; diese und nicht die Poeten „las er immer wieder und liess sie sich vorlesen“.«

»Die Sforza sind ebenfalls alle mehr oder weniger gelehrt und erweisen sich als Mäzenaten , wovon gelegentlich die Rede gewesen ist. Herzog Francesco mochte bei der Erziehung seiner Kinder die humanistische Bildung als eine Sache betrachten, die sich schon aus politischen Gründen von selbst verstehe; man scheint es durchgängig als Vorteil empfunden zu haben, wenn der Fürst mit den Gebildetsten auf gleichem Fusse verkehren konnte. Lodovico Moro, selber ein trefflicher Latinist, zeigt dann eine Teilnahme an allem Geistigen, die schon weit über das Altertum hinausgeht .«

Vittorino da Feltre und Guarino von Verona als Lehrer

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Lateinische Schulen gab es in allen irgend namhaften Städten, …“.[14]

»Lateinische Schulen gab es in allen irgend namhaften Städten, und zwar bei weitem nicht bloss für die Vorbildung zu den höheren Studien, sondern weil die Kenntnis des Lateinischen hier notwendig gleich nach dem Lesen, Schreiben und Rechnen kam, worauf dann die Logik folgte. Wesentlich erscheint es, dass diese Schulen nicht von der Kirche abhingen, sondern von der städtischen Verwaltung; mehrere waren auch wohl blosse Privatunternehmungen.«

»Nun erhob sich aber dieses Schulwesen, unter der Führung einzelner ausgezeichneter Humanisten, nicht nur zu einer grossen rationellen Vervollkommnung, sondern es wurde höhere Erziehung. An die Ausbildung der Kinder zweier oberitalienischer Fürstenhäuser schliessen sich Institute an, welche in ihrer Art einzig heissen konnten.«

»An dem Hofe des Giovan Francesco Gonzaga zu Mantua (reg. 1407-1444) trat der herrliche Vittorino da Feltre auf, einer jener Menschen, die ihr ganzes Dasein Einem Zwecke widmen, für welchen sie durch Kraft und Einsicht im höchsten Grade ausgerüstet sind. Er erzog zunächst die Söhne und Töchter des Herrscherhauses, und zwar auch von den letztern eine bis zu wahrer Gelehrsamkeit; als aber sein Ruhm sich weit über Italien verbreitete und sich Schüler aus grossen und reichen Familien von nahe und ferne meldeten, liess es der Gonzaga nicht nur geschehen, dass sein Lehrer auch diese erzog, sondern er scheint es als Ehre für Mantua betrachtet zu haben, dass es die Erziehungsstätte für die vornehme Welt sei. Hier zum erstenmal war mit dem wissenschaftlichen Unterricht auch das Turnen und jede edlere Leibesübung für eine ganze Schule ins Gleichgewicht gesetzt. Dazu aber kam noch eine andere Schar, in deren Ausbildung Vittorino vielleicht sein höchstes Lebensziel erkannte: die Armen und Talentvollen, die er in seinem Hause nährte und erzog „per l'amore di Dio“, neben jenen Vornehmen, die sich hier gewöhnen mußten, mit dem blossen Talent unter einem Dache zu wohnen.«

»Der Gonzaga hatte ihm eigentlich 300 Goldgulden jährlich zu bezahlen, deckte ihm aber den ganzen Ausfall, welcher oft ebensoviel betrug. Er wusste, dass Vittorino keinen Heller für sich beiseite legte, und ahnte ohne Zweifel, daß die Miterziehung der Unbemittelten die stillschweigende Bedingung sei, unter welcher der wunderbare Mann ihm diente. Die Haltung des Hauses war streng religiös, wie kaum in einem Kloster.«

»Mehr auf der Gelehrsamkeit liegt der Akzent bei Guarino von Verona, der 1429 von Niccolò d'Este zur Erziehung seines Sohnes Lionello nach Ferrara berufen wurde und seit 1436, als sein Zögling nahezu erwachsen war, auch als Professor der Beredsamkeit und der beiden alten Sprachen an der Universität lehrte. Schon neben Lionello hatte er zahlreiche andere Schüler aus verschiedenen Gegenden und im eigenen Hause eine auserlesene Zahl von Armen, die er teilweise oder ganz unterhielt; seine Abendstunden bis spät waren der Repetition mit diesen gewidmet. Auch hier war eine Stätte strenger Religion und Sittlichkeit; es hat an

[14] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/33/

Guarino so wenig wie an Vittorino gelegen, wenn die meisten Humanisten ihres Jahrhunderts in diesen Beziehungen kein Lob mehr davontrugen. Unbegreiflich ist, wie Guarino neben einer Tätigkeit, wie die seinige war, noch immerfort Uebersetzungen aus dem Griechischen und grosse eigene Arbeiten verfassen konnte.«

»Ausserdem kam an den meisten Höfen von Italien die Erziehung der Fürstenkinder wenigstens zum Teil und auf gewisse Jahre in die Hände der Humanisten, welche damit einen Schritt weiter in das Hofleben hinein taten. Das Traktatschreiben über die Prinzenerziehung, früher eine Aufgabe der Theologen, wird jetzt natürlich ebenfalls ihre Sache, und Aeneas Sylvius hat z. B. zweien jungen deutschen Fürsten vom Hause Habsburg umständliche Abhandlungen über ihre weitere Ausbildung adressiert, worin begreiflicherweise beiden eine Pflege des Humanismus in italienischem Sinne ans Herz gelegt wird. Er mochte wissen, dass er in den Wind redete, und sorgte deshalb dafür, dass diese Schriften auch sonst herumkamen. Doch das Verhältnis der Humanisten zu den Fürsten wird noch insbesondere zu besprechen sein.«

KAPITEL 2

Die Renaissance als geistiger Resonanzraum für das Sola Busca Tarot

Das Sola-Busca-Tarot lässt sich besonders fruchtbar betrachten, wenn die Renaissance als geistiger Resonanzraum verstanden wird. Damit ist kein einheitliches Lehrgebäude gemeint, das sich hinter sämtlichen Karten verbirgt. Gemeint ist ein kultureller Zusammenhang, in dem ein Bild verschiedene Erinnerungen zugleich aufrufen konnte: an einen antiken Herrscher, eine philosophische Frage, eine politische Erfahrung oder eine Vorstellung von der Ordnung des Kosmos. Die Bedeutung eines Motivs entsteht in dieser Perspektive aus seinen Beziehungen zu anderen Bildern, Texten und Wissensformen. Der Begriff des Resonanzraums beschreibt hier eine Möglichkeit der Annäherung, keine nachgewiesene historische Selbstbezeichnung des Decks.

Die folgenden Kapitel entfalten diesen Zusammenhang an zahlreichen Einzelthemen. Sie behandeln höfische Kultur und humanistische Bildung, antike Biographien und Alexanderüberlieferungen, Hermetik, Neuplatonismus, Astrologie und Alchemie. Solche Themen sind keine beliebig austauschbaren Schlüssel. Ein genealogischer Hinweis beantwortet eine andere Frage als eine alchemische Bildparallele. Gemeinsam lassen sie jedoch erkennen, weshalb ein kleines Kartenbild einen großen gedanklichen Zusammenhang ansprechen kann. Gerade die Verbindung verschiedener Wissensbereiche macht den Zugang anspruchsvoll.

Ein wichtiger Ausgangspunkt ist die Verbindung von Spiel und Bildung. Die Pinacoteca di Brera ordnet die frühen italienischen Tarotspiele einer anspruchsvollen höfischen Spielkultur zu. In ihrer Darstellung der Sola-Busca-Ausstellung unterscheidet sie diesen Zusammenhang von der späteren divinatorischen Verwendung des Tarots. Daraus folgt für die Betrachtung des Decks: Eine gelehrte oder symbolische Ausstattung schließt seine Zugehörigkeit zur Geschichte des Spielens nicht aus. Die Alternative zwischen bloßem Spiel und ausschließlich geheimem Ritual wäre zu eng. Ein Gegenstand kann kostbar sein, zum Spiel gehören und zugleich Anlass für Gespräche über Geschichte, Herrschaft oder menschliche Fähigkeiten bieten.[15]

Die antike Figur ist in einem solchen Zusammenhang mehr als ein Name. Wer Alexander, Cato oder einen römischen Feldherrn erkennt, bringt bereits Erwartungen mit: an Größe und Gefahr, Beherrschung und Leidenschaft, Ruhm und Vergänglichkeit. Das Bild kann solche Erwartungen bestätigen, zuspitzen oder stören. Für die Lektüre dieses Buches ist deshalb nicht allein entscheidend, welche Person dargestellt sein könnte. Ebenso wichtig ist die Frage, was mit ihrer Geschichte im jeweiligen Bild geschieht. Ein Held kann Vorbild sein und zugleich eine Warnung vor den Folgen seiner Größe vermitteln.

Diese Mehrdeutigkeit verbindet die politische mit der moralischen Ebene. Rüstung, Waffe, Haltung und Handlung gehören zunächst zur dargestellten Szene. Erst in einem weiteren Schritt werden sie auf Tugend, Urteilskraft oder Herrschaft bezogen. Der Übergang darf nicht übersprungen werden. Wenn ein Schwert als Zeichen der Unterscheidungskraft gelesen

[15] https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2024/11/Il-Segreto-dei-tarocchi-CS.pdf

wird, bleibt es zugleich eine Waffe. Wenn eine Herrscherfigur geistige Selbstbeherrschung veranschaulichen soll, verschwindet ihre Beziehung zur politischen Macht nicht. Der Reichtum der Bilder liegt gerade darin, dass solche Ebenen miteinander in Spannung bleiben.

Zur Renaissance gehört in den hier versammelten Betrachtungen auch die Suche nach alter Weisheit. Der Ausdruck „platonischer Orientalismus“ hilft, diese Suche als historische Vorstellung zu untersuchen. Wouter J. Hanegraaff behandelt unter diesem Begriff insbesondere die Rolle Georgios Gemistos Plethons für die italienische Renaissance. Die Vorstellung einer ehrwürdigen Weisheit aus dem Osten ist dabei von der Frage zu unterscheiden, welche konkreten Texte tatsächlich überliefert wurden. Ein angenommener Ursprung kann für eine Epoche geistig wirksam sein, auch wenn ihre Vorstellung von diesem Ursprung einer späteren Prüfung nicht standhält.[16]

Für das Sola-Busca-Tarot eröffnet diese Unterscheidung einen nützlichen Zugang. Ein Bild muss keine lückenlose antike Geheimtradition dokumentieren, um in einem Milieu entstanden zu sein, das an die Autorität alter Weisheit glaubte. Ebenso wenig beweist eine ägyptische oder orientalische Anspielung bereits die Mitgliedschaft ihrer Urheber in einer bestimmten Gemeinschaft. Zunächst lässt sich untersuchen, welche Funktion das angenommene Alter und die Herkunft eines Wissens für seine Glaubwürdigkeit besitzen. Erst danach stellt sich die anspruchsvollere Frage nach einem konkreten Überlieferungsweg.

Ludovico Lazzarelli ist hierfür ein wichtiger Bezugspunkt. Die von Hanegraaff und Ruud M. Bouthoorn herausgegebene Edition seiner hermetischen Schriften verbindet Texte mit biographischen und zeitgenössischen Zeugnissen. Sie macht damit sichtbar, wie notwendig es ist, religiöse Vorstellungen an bestimmte Personen, Schriften und Lebenszusammenhänge zurückzubinden. Aus Lazzarellis Bedeutung für die Erforschung der Renaissance-Hermetik folgt jedoch noch nicht unmittelbar, dass er das Programm der Sola-Busca-Karten entwarf. Seine Werke eröffnen einen Vergleichshorizont; die Zuschreibung des Bildprogramms bleibt eine zusätzliche Frage.[17]

Auch astrologische und alchemische Lesarten gewinnen an Klarheit, wenn sie auf diese Weise entwickelt werden. Ein Gefäß, ein Feuer oder ein Metall kann in mehreren Zusammenhängen vorkommen. Seine Bedeutung erschließt sich nicht aus dem Gegenstand allein, sondern aus seiner Verwendung in der Szene, seinen Nachbarmotiven und vergleichbaren Darstellungen. Das Bild eines Gefäßes kann eine alchemische Deutung anregen. Für die Behauptung eines bestimmten alchemischen Vorgangs werden jedoch weitere Merkmale benötigt. Der Resonanzraum eröffnet Möglichkeiten; er entscheidet nicht vorab zwischen ihnen.

In diesem Sinn ist die Renaissance für das Buch kein geschlossenes Zeitalter einer einzigen Esoterik. Christliche, antike, philosophische und magische Bezugnahmen lassen sich nicht ohne Weiteres zu einer widerspruchsfreien Gesamtlehre verschmelzen. Hanegraaffs Darstellung seiner Lazzarelli-Edition betont gerade die Notwendigkeit, vertraute Gesamtbilder des Renaissance-Hermetismus erneut zu prüfen. Für die Karten bedeutet dies, Unterschiede innerhalb des geistigen Umfeldes ernst zu nehmen. Ähnliche Begriffe können in verschiedenen Texten unterschiedliche Ziele bezeichnen.

---

[16] https://www.wouterjhanegraaff.net/kopie-van-2010

[17] https://www.wouterjhanegraaff.net/lodovico-lazzarelli

Die heutige Betrachtung fügt eine weitere Ebene hinzu. Begriffe wie aktive Imagination, Individuation oder imaginaler Raum können eine gegenwärtige Auseinandersetzung mit den Karten strukturieren. Sie können dem Leser helfen, seine Wahrnehmung zu beschreiben und Beziehungen zwischen Motiven zu erkennen. Damit ist aber noch keine Aussage darüber getroffen, welche Begriffe ein Auftraggeber oder Betrachter um 1491 verwendet hätte. Historischer Vergleich und heutige Aneignung ergänzen sich am besten, wenn ihr jeweiliger Anspruch erkennbar bleibt.

Der geistige Resonanzraum des Sola Busca besteht somit nicht darin, dass jedes Motiv alles bedeuten könnte. Er besteht in der Möglichkeit, begründete Beziehungen zwischen Bild, Text und historischer Erfahrung zu verfolgen. Je genauer die einzelne Karte betrachtet wird, desto deutlicher zeigt sich, welche Beziehungen tragen und welche nur vermutet werden. Die nachfolgenden Kapitel laden zu dieser Arbeit ein: zur Begegnung mit einer vielschichtigen Bildwelt, deren historische Fremdheit ebenso bewahrt werden sollte wie ihre Fähigkeit, heutige Fragen anzuregen.

Überlieferung braucht Orte und Arbeitsmittel

Das Wort Resonanzraum bezeichnet hier keine verborgene Institution, sondern die Bedingungen, unter denen Gedanken aufgenommen werden konnten. Bücher mussten gefunden, erworben und lesbar gemacht werden. Ein philosophischer Begriff wanderte nicht selbstständig von Athen nach Florenz. Menschen transportierten Handschriften, verglichen Abschriften und entschieden, welche Texte sie übersetzen wollten. Die Geschichte dieser Arbeit erklärt, weshalb die Verfügbarkeit eines Werkes ebenso wichtig ist wie eine inhaltliche Ähnlichkeit.

Ein besonders anschaulicher Vergleich ist der Unterschied zwischen Bibliothek und Kartenfolge. Die Bibliothek bewahrt Texte in einer Ordnung, die der Leser durchlaufen kann. Die Kartenfolge ordnet Bilder, lässt aber zugleich Umstellungen zu. Beide können Erinnerung und Gespräch anregen; daraus folgt keine identische Verwendung. Bei der Untersuchung eines Kartenprogramms sollte daher nicht nur nach einzelnen Symbolen gefragt werden, sondern nach den Handlungen, die sein Format ermöglicht: Ordnen, Vergleichen, Verdecken, Aufdecken und Weitergeben.

Die nachfolgende historische Lektüre erweitert den Blick auf das Sammeln antiker Texte. Burckhardts Darstellung ist selbst ein Teil der späteren Vorstellung von Renaissance. Ihre Beispiele sind als Ausgangspunkte für die Geschichte des Buchbesitzes ergiebig; ihr bisweilen umfassender Anspruch, den Charakter einer Epoche zu beschreiben, verlangt Distanz. Für unsere weitere Untersuchung bleibt die konkrete Frage entscheidend: Welcher Text war welchem Leser wann zugänglich?

Die Wiedererweckung des Altertums als historische Erzählung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Auf diesem Punkte unserer kulturgeschichtlichen Uebersicht angelangt, müssen wir …“.[18]

»Auf diesem Punkte unserer kulturgeschichtlichen Uebersicht angelangt, müssen wir des Altertums gedenken, dessen „Wiedergeburt“ in einseitiger Weise zum Gesamtnamen des Zeitraums überhaupt geworden ist. Die bisher geschilderten Zustände würden die Nation erschüttert und gereift haben auch ohne das Altertum, und auch von den nachher aufzuzählenden neuen geistigen Richtungen wäre wohl das meiste ohne dasselbe denkbar; allein wie das Bisherige, so ist auch das Folgende doch von der Einwirkung der antiken Weit mannigfach gefärbt, und wo das Wesen der Dinge ohne dieselbe verständlich und vorhanden sein würde, da ist es doch die Aeusserungsweise im Leben nur mit ihr und durch sie. Die „Renaissance“ wäre nicht die hohe weltgeschichtliche Notwendigkeit gewesen, die sie war, wenn man so leicht von ihr abstrahieren könnte. Darauf aber müssen wir beharren, als auf einem Hauptsatz dieses Buches, dass nicht sie allein, sondern ihr enges Bündnis mit dem neben ihr vorhandenen italienischen Volksgeist die abendländische Welt bezwungen hat.«

»Die Freiheit, welche sich dieser Volksgeist dabei bewahrte, ist eine ungleiche und scheint, sobald man z. B. nur auf die neulateinische Literatur sieht, oft sehr gering; in der bildenden Kunst aber und in mehrern andern Sphären ist sie auffallend gross, und das Bündnis zwischen zwei weit auseinander liegenden Kulturepochen desselben Volkes erweist sich als ein, weil höchst selbständiges, deshalb auch berechtigtes und fruchtbares. Das übrige Abendland mochte zusehen, wie es den grossen, aus Italien kommenden Antrieb abwehrte oder sich halb oder ganz aneignete; wo letzteres geschah, sollte man sich die Klagen über den frühzeitigen Untergang unserer mittelalterlichen Kulturformen und Vorstellungen ersparen. Hätten sie sich wehren können, so würden sie noch leben. Wenn jene elegischen Gemüter, die sich danach zurücksehnen, nur eine Stunde darin zubringen müssten, sie würden heftig nach moderner Luft begehren. Dass bei grossen Prozessen jener Art manche edle Einzelblüte mit zugrunde geht, ohne in Tradition und Poesie unvergänglich gesichert zu sein, ist gewiss; allein das grosse Gesamtereignis darf man deshalb nicht ungeschehen wünschen.«

»Dieses Gesamtereignis besteht darin, dass neben der Kirche, welche bisher (und nicht mehr für lange) das Abendland zusammenhielt, ein neues geistiges Medium entsteht, welches, von Italien her sich ausbreitend, zur Lebensatmosphäre für alle höher gebildeten Europäer wird. Der schärfste Tadel, den man darüber aussprechen kann, ist der der Unvolkstümlichkeit, der erst jetzt notwendig eintretenden Scheidung von Gebildeten und Ungebildeten in ganz Europa. Dieser Tadel ist aber ganz wertlos, sobald man eingestehen muss, dass die Sache noch heute, obwohl klar erkannt, doch nicht beseitigt werden kann. Und diese Scheidung ist überdies in Italien lange nicht so herb und unerbittlich als anderswo. Ist doch ihr grösster Kunstdichter Tasso auch in den Händen der Aermsten.«

»Das römisch-griechische Altertum, welches seit dem 14. Jahrhundert so mächtig in das italienische Leben eingriff, als Anhalt und Quelle der Kultur, als Ziel und Ideal des Daseins,

[18] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/28/

teilweise auch als bewusster neuer Gegensatz, dieses Altertum hatte schon längst stellenweise auf das ganze, auch ausseritalienische Mittelalter eingewirkt. Diejenige Bildung, welche Karl der Grosse vertrat, war wesentlich eine Renaissance, gegenüber der Barbarei des 7. und 8. Jahrhunderts, und konnte nichts anderes sein. Wie hierauf in die romanische Baukunst des Nordens ausser der allgemeinen, vom Altertum ererbten Formengrundlage auch auffallende direkt antike Formen sich einschleichen, so hatte die ganze Klostergelehrsamkeit allmählich eine grosse Masse von Stoff aus römischen Autoren in sich aufgenommen, und auch der Stil derselben blieb seit Einhard nicht ohne Nachahmung.«

»Anders aber als im Norden wacht das Altertum in Italien wieder auf. Sobald hier die Barbarei aufhört, meldet sich bei dem noch halb antiken Volk die Erkenntnis seiner Vorzeit; es feiert sie und wünscht sie zu reproduzieren. Ausserhalb Italiens handelt es sich um eine gelehrte, reflektierte Benützung einzelner Elemente der Antike, in Italien um eine gelehrte und zugleich populäre sachliche Parteinahme für das Altertum überhaupt, weil dasselbe die Erinnerung an die eigene alte Grösse ist. Die leichte Verständlichkeit des Lateinischen, die Menge der noch vorhandenen Erinnerungen und Denkmäler befördert diese Entwicklung gewaltig. Aus ihr und aus der Gegenwirkung des inzwischen doch anders gewordenen Volksgeistes, der germanisch-langobardischen Staatseinrichtungen, des allgemein europäischen Rittertums, der übrigen Kultureinflüsse aus dem Norden und der Religion und Kirche erwächst darin das neue Ganze: der modern italienische Geist, welchem es bestimmt war, für den ganzer Okzident massgebendes Vorbild zu werden.«

»Wie sich in der bildenden Kunst das Antike regt, sobald die Barbarei aufhört, zeigt sich z. B. deutlich bei Anlass der toskanischen Bauten des 12. und der Skulpturen des 13. Jahrhunderts. Auch in der Dichtkunst fehlen die Parallelen nicht, wenn wir annehmen dürfen, dass der grösste lateinische Dichter des 12. Jahrhunderts, ja der, welcher für eine ganze Gattung der damaligen lateinischen Poesie den Ton angab, ein Italiener gewesen sei. Es ist derjenige, welchem die besten Stücke der sogenannten Carmina Burana angehören. Eine ungehemmte Freude an der Welt und ihren Genüssen, als deren Schutzgenien die alten Heidengötter wieder erscheinen, strömt in prachtvollem Fluss durch die gereimten Strophen. Wer sie in einem Zuge liest, wird die Ahnung, dass hier ein Italiener, wahrscheinlich ein Lombarde spreche, kaum abweisen können; es gibt aber auch bestimmte einzelne Gründe dafür. Bis zu einem gewissen Grade sind diese lateinischen Poesien der Clerici vagantes des 12. Jahrhunderts allerdings ein gemeinsames europäisches Produkt, mitsamt ihrer grossen auffallenden Frivolität, allein der, welcher den Gesang de Phyllide et Flora und das Aestuans interius etc. gedichtet hat, war vermutlich kein Nordländer, und auch der feine beobachtende Sybarit nicht, von welchem Dum Dianae vitrea sero lampas oritur herrührt.«

»Hier ist eine Renaissance der antiken Weltanschauung, die nur um so klarer in die Augen fällt neben der mittelalterlichen Reimform. Es gibt manche Arbeit dieses und der nächsten Jahrhunderte, welche Hexameter und Pentameter in sorgfältiger Nachbildung und allerlei antike, zumal mythologische Zutat in den Sachen aufweist und doch nicht von ferne jenen antiken Eindruck hervorbringt. In den hexametrischen Chroniken u. a. Produktionen von Guilielmus Appulus an begegnet man oft einem emsigen Studium des Virgil, Ovid, Lucan, Statius und Claudian, allein die antike Form bleibt blosse Sache der Gelehrsamkeit, gerade wie der antike Stoff bei Sammelschriftstellern in der Weise des Vincenz von Beauvais oder bei dem Mythologen und Allegoriker Alanus ab Insulis. Die Renaissance ist aber nicht

stückweise Nachahmung und Aufsammlung, sondern Wiedergeburt, und eine solche findet sich in der Tat in jenen Gedichten des unbekannten Clericus aus dem 12. Jahrhundert.«

Büchersuche und die Sammlung Bessarions

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Unendlich wichtiger aber als die baulichen und überhaupt künstlerischen …“.[19]

»Unendlich wichtiger aber als die baulichen und überhaupt künstlerischen Reste des Altertums waren natürlich die schriftlichen, griechische sowohl als lateinische. Man hielt sie ja für die Quellen aller Erkenntnis im absolutesten Sinne. Das Bücherwesen jener Zeit der grossen Fünde ist oft geschildert worden; wir können nur einige weniger beachtete Züge hier beifügen.«

»So gross die Einwirkung der alten Schriftsteller seit langer Zeit und vorzüglich während des 14. Jahrhunderts in Italien erscheint, so war doch mehr das Längstbekannte in zahlreichere Hände verbreitet als Neues entdeckt worden. Die gangbarsten lateinischen Dichter, Historiker, Redner und Epistolographen nebst einer Anzahl lateinischer Uebersetzungen nach einzelnen Schriften des Aristoteles, Plutarch und weniger andern Griechen bildeten wesentlich den Vorrat, an welchem sich die Generation des Boccaccio und Petrarca begeisterte. Letzerer besaß und verehrte bekanntlich einen griechischen Homer, ohne ihn lesen zu können; die erste lateinische Uebersetzung der Ilias und Odyssee hat Boccaccio mit Hülfe eines calabresischen Griechen, so gut es ging, zustande gebracht. Erst mit dem 15. Jahrhundert beginnt die grosse Reihe neuer Entdeckungen, die systematische Anlage von Bibliotheken durch Kopieren und der eifrigste Betrieb des Uebersetzens aus dem Griechischen.«

»Ohne die Begeisterung einiger damaligen Sammler, welche sich bis zur äussersten Entbehrung anstrengten, besässen wir ganz gewiss nur einen kleinen Teil zumal der griechischen Autoren, welche auf unsere Zeit gekommen sind. Papst Nicolaus V. hat sich schon als Mönch in Schulden gestürzt, um Codices zu kaufen oder kopieren zu lassen; schon damals bekannte er sich offen zu den beiden grossen Passionen der Renaissance: Bücher und Bauten. Als Papst hielt er Wort; Kopisten schrieben und Späher suchten für ihn in der halben Welt, Perotto erhielt für die lateinische Uebersetzung des Polybius 500 Dukaten, Guarino für die des Strabo 1000 Goldgulden und sollte noch weitere 500 erhalten, als der Papst zu früh starb. Mit 5000 oder je nachdem man rechnete 9000 Bänden hinterliess er diejenige eigentlich für den Gebrauch aller Kurialen bestimmte Bibliothek, welche der Grundstock der Vaticana geworden ist; im Palast selber sollte sie aufgestellt werden, als dessen edelste Zier, wie es einst König Ptolemäus Philadelphus zu Alexandrien gehalten. Als er wegen der Pest mit dem Hofe nach Fabriano zog, nahm er seine Uebersetzer und Kompilatoren dahin mit, auf dass sie ihm nicht wegstürben.«

»Der Florentiner Niccolò Niccoli, Genosse des gelehrten Freundeskreises, welcher sich um den ältern Cosimo Medici versammelte, wandte sein ganzes Vermögen auf Erwerb von Büchern; endlich, da er nichts mehr hatte, hielten ihm die Medici ihre Kassen offen für jede

[19] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/31/

Summe, die er zu solchen Zwecken begehrte. Ihm verdankt man die Vervollständigung des Ammianus Marcellinus, des Cicero de oratore u. a. m.; er bewog den Cosimo zum Ankauf des trefflichsten Plinius aus einem Kloster zu Lübeck. Mit einem grossartigen Zutrauen lieh er seine Bücher aus, liess die Leute auch bei sich lesen, soviel sie wollten, und unterredete sich mit ihnen über das Gelesene. Seine Sammlung, 800 Bände zu 6000 Goldgulden gewertet, kam nach seinem Tode durch Cosimos Vermittelung an das Kloster S. Marco mit Bedingung der Oeffentlichkeit.«

»Von den beiden grossen Bücherfindern Guarino und Poggio ist der letztere, zum Teil als Agent des Niccoli, bekanntlich auch in den süddeutschen Abteien tätig gewesen, und zwar bei Anlass des Konzils von Konstanz. Er fand dort sechs Reden des Cicero und den ersten vollständigen Quintilian, die Sangallensische, jetzt Zürcher Handschrift; binnen 32 Tagen soll er sie vollständig, und zwar sehr schön, abgeschrieben haben. Den Silius Italicus, Manilius, Lucretius, Val. Flaccus, Ascon. Pedianus, Columella, Celsus, A. Gellius, Statius u. a. m. konnte er wesentlich vervollständigen; mit Lionardo Aretino zusammen brachte er die zwölf letzten Stücke des Plautus zum Vorschein, sowie die Verrinen des Cicero.«

»Aus antikem Patriotismus sammelte der berühmte Grieche Kardinal Bessarion 600 Codices, heidnischen wie christlichen Inhalts, mit ungeheuren Opfern, und suchte nun einen sichern Ort, wohin er sie stiften könne, damit seine unglückliche Heimat, wenn sie je wieder frei würde, ihre verlorene Literatur wieder finden möchte. Die Signorie von Venedig erklärte sich zum Bau eines Lokales bereit, und noch heute bewahrt die Marcusbibliothek einen Teil jener Schätze.«

KAPITEL 3

Historischer Befund, Forschungsstand und Hypothesen

Ein Buch über das Sola-Busca-Tarot bewegt sich zwischen der Untersuchung eines erhaltenen Gegenstands und der Deutung seiner Bilder. Beides gehört zusammen, verlangt aber unterschiedliche Formen der Begründung. Ein lesbarer Name auf einer Karte, eine stilistische Zuschreibung, eine vermutete literarische Vorlage und eine heutige spirituelle Erfahrung besitzen nicht denselben Erkenntnisstatus. Dieses Kapitel unterscheidet deshalb historischen Befund, Forschungsposition und Hypothese. Es bietet einen methodischen Rahmen für die folgenden Betrachtungen, keine vollständige Geschichte sämtlicher Veröffentlichungen zum Deck.

Zum Ausgangspunkt gehört der erhaltene Kartenbestand. Die Pinacoteca di Brera bewahrt das vollständige Deck, das 2009 vom italienischen Kulturministerium erworben wurde. Seine Bezeichnung geht auf frühere Besitzer zurück. Die Ausstellung „Il segreto dei segreti“ vom 13. November 2012 bis zum 17. Februar 2013 stellte das Ensemble und die Untersuchung seines kulturellen Zusammenhangs in den Mittelpunkt. Hier liegen überprüfbare Angaben zu Sammlung, Erwerb und Ausstellung vor. Sie sind von den im Rahmen einer Ausstellung vertretenen Deutungen zu unterscheiden.[20]

Das Deck umfasst 78 Karten. Die Museumsunterlagen beschreiben auf Karton montierte Kupferstiche auf Papier, die mit Farbe und Gold ausgestattet wurden. Für die Entstehungsfrage ist daher zwischen Entwurf, druckgraphischer Ausführung und Kolorierung zu unterscheiden. Eine Datierung der Bemalung muss nicht in jedem Fall zugleich das genaue Datum sämtlicher vorausgehender Arbeitsschritte festlegen. Schon diese einfache Unterscheidung schützt davor, aus einer Jahresangabe mehr abzuleiten, als die jeweilige Quelle tatsächlich aussagt.

Die Brera-Forschung von 2012 verbindet die künstlerische Ausführung mit Nicola di maestro Antonio und nennt Ludovico Lazzarelli als möglichen Urheber des Bildprogramms. Die Kolorierung wird nach dieser Darstellung 1491 in Venedig, mit großer Wahrscheinlichkeit für Marin Sanudo den Jüngeren, angesetzt. Das sind konkrete Forschungspositionen mit unterschiedlichen Graden der Sicherheit. Insbesondere die Formulierungen „möglich“ und „mit großer Wahrscheinlichkeit“ dürfen bei ihrer Weitergabe nicht verschwinden. In denselben Unterlagen wird das Gesicht in der Zehn der Kelche als möglicherweise Hermes Trismegistos identifiziert. Eine abweichende Identifikation mit Plethon ist folglich als andere Deutung kenntlich zu halten.[21]

Die Unterscheidung zwischen Künstler, Auftraggeber, frühem Besitzer und geistigem Anreger ist wesentlich. Diese Rollen können zusammenfallen, müssen es aber nicht. Ein Wappen kann eine Verbindung zu einem Besitzer nahelegen, ohne den Entwurf der Bilder zu erklären. Eine stilistische Nähe kann die Arbeit eines Künstlers plausibel machen, ohne etwas über die spätere Verwendung des Decks zu beweisen. Eine philosophische Parallele kann einen Vergleich mit Lazzarelli rechtfertigen, ohne eine persönliche Zusammenarbeit zu dokumentieren. Jede einzelne Verbindung benötigt ihre eigene Begründung.

[20] https://pinacotecabrera.org/en/news/mostra/il-segreto-dei-segreti-i-tarocchi-sola-busca/

[21] https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2024/11/Il-Segreto-dei-tarocchi-CS.pdf

Dasselbe gilt für die Besitzgeschichte. Ein späterer Familienname erklärt, wie das Deck bezeichnet wird, aber nicht von selbst, wer es ursprünglich bestellte. Eine Lücke in der überlieferten Provenienz ist zunächst eine Wissenslücke. Aus ihr lässt sich weder ein bestimmter geheimer Aufbewahrungsort noch eine jahrhundertelang fortbestehende Initiationsgemeinschaft ableiten. Solche Möglichkeiten können Gegenstand einer Hypothese sein. Solange die verbindenden Zeugnisse fehlen, dürfen sie jedoch nicht als rekonstruierte Ereignisfolge erscheinen.

Eine besonders weitreichende Deutung vertritt Peter Mark Adams. In seiner Darstellung von „The Game of Saturn“ liest er das Deck als verschlüsseltes Zeugnis einer paganen Ritualtradition innerhalb von Renaissance-Eliten. Er verbindet diese mit Theurgie, astraler Magie und einem saturnischen Zusammenhang. Seine Selbstdarstellung ist eine geeignete Quelle dafür, welche These er vertritt. Sie ist für sich genommen kein unabhängiger Nachweis, dass die behauptete Gemeinschaft und ihre konkreten Rituale historisch so bestanden.[22]

Eine solche These lässt sich sachlich prüfen, ohne sie vorschnell anzunehmen oder wegen ihrer Ungewöhnlichkeit zu verwerfen. Entscheidend ist, welche Beobachtungen sie erklärt, welche zusätzlichen Annahmen sie benötigt und wie sie mit Gegenbeispielen umgeht. Ein Modell gewinnt an Gewicht, wenn mehrere voneinander unabhängige Hinweise zusammenpassen. Es wird schwächer, wenn jede Abweichung nachträglich als weiterer Beleg der Verschlüsselung behandelt wird. Eine Interpretation, die durch keinen denkbaren Befund in Frage gestellt werden könnte, wäre historisch nur schwer überprüfbar.

Bei der Deutung einzelner Karten empfiehlt sich eine klare Reihenfolge. Zuerst steht die Beschreibung dessen, was sichtbar ist: Figuren, Gegenstände, Gesten, Schrift und räumliche Beziehungen. Darauf folgt die Identifikation, soweit sie begründet werden kann. Anschließend werden historische Vergleichsquellen herangezogen. Erst danach lässt sich nach der Funktion des Motivs im Deck fragen. So bleibt erkennbar, an welcher Stelle eine Beobachtung in eine Schlussfolgerung übergeht. Zugleich wird vermieden, bereits die Beschreibung mit dem Ergebnis einer bevorzugten Theorie zu formulieren.

Ein Beispiel ist die Gestalt Alexanders. Im hier versammelten Ausgangsmaterial wurde eine frühere Zuordnung zu Trumpf XVIII ausdrücklich korrigiert: Gemeint ist der König der Schwerter mit der Bezeichnung „Alecxandro M.“. Diese Korrektur betrifft die Identifikation einer Karte. Davon zu trennen sind ihre weitergehenden Deutungen als philosophischer Herrscher, kosmischer König oder Initiationsfigur. Die Korrektur einer Kartenzuordnung entscheidet nicht automatisch über die Gültigkeit aller mit Alexander verbundenen symbolischen Lesarten.

Historische Hypothesen sollten außerdem den Weg zwischen Vergleichsquelle und Bild benennen. Eine Übereinstimmung mit einer antiken Schrift ist zunächst eine Parallele. Für eine direkte Abhängigkeit wäre zu fragen, ob der Text in der betreffenden Form und Sprache verfügbar war, ob seine Kenntnis im vermuteten Umfeld wahrscheinlich ist und ob das Bild hinreichend spezifische Merkmale aufgreift. Je allgemeiner ein Motiv ist, desto weniger trägt seine bloße Ähnlichkeit zur Identifikation einer bestimmten Vorlage bei. Feuer, Tod oder ein Gefäß sind für sich allein noch kein Beweis eines gemeinsamen Ritualprogramms.

Die neuere Erforschung der Hermetik zeigt zudem, dass spirituelle Praxis und historische Textarbeit einander nicht ausschließen. Hanegraaff beschreibt seine Untersuchung „Altered

[22] https://petermarkadams.com/gameofsaturnbook/

States of Knowledge“ als Lektüre bestimmter hermetischer Traktate im Hinblick auf eine Praxis veränderter Bewusstseinszustände. Der Bezug gilt dort den untersuchten Texten. Seine Übertragung auf ein Renaissance-Kartenspiel wäre ein eigener argumentativer Schritt und müsste entsprechend begründet werden.[23]

Für die Lektüre dieses Buches sind deshalb auch moderne Deutungsbegriffe gesondert zu behandeln. Eine jungianische Interpretation kann aufschlussreich sein, ohne eine Aussage über die bewusste Absicht des historischen Künstlers zu liefern. Ein Betrachter kann mit den Karten kontemplativ arbeiten, ohne damit ihre ursprüngliche Verwendung nachzuweisen. Eine solche heutige Praxis besitzt ihren eigenen Gegenstand: die gegenwärtige Erfahrung und Auseinandersetzung mit dem Bild. Ihr Wert muss nicht dadurch begründet werden, dass sie als unveränderte Fortsetzung einer Praxis des fünfzehnten Jahrhunderts ausgegeben wird.

Wo die folgenden Kapitel unterschiedliche Zuschreibungen, kosmologische Modelle oder spirituelle Lesarten nebeneinanderstellen, sollten diese Unterschiede daher nicht eingeebnet werden. Eine offene Frage darf offenbleiben. Eine belegte Einzelheit soll möglichst genau benannt, eine Forschungsposition ihrem Vertreter zugeordnet und eine Hypothese als solche formuliert werden. So können historische Sorgfalt und interpretative Offenheit zusammenwirken. Das Sola-Busca-Tarot behält seine Vieldeutigkeit, während die Schritte, mit denen sie erschlossen wird, nachvollziehbar bleiben.

Was eine gute Hypothese leisten muss

Eine Hypothese gewinnt an Wert, wenn sich benennen lässt, woran sie scheitern könnte. Wer jede Abweichung eines Kartenbildes als absichtliche Verschleierung erklärt, macht seine Deutung gegen Prüfung unempfindlich. Ein belastbarer Vorschlag sollte dagegen angeben, welche Inschrift, welches Vergleichsbild oder welche zeitgenössische Textstelle ihn stützt. Auch sollte er erklären, weshalb eine naheliegende alternative Lesart weniger überzeugend ist.

Für den Leser empfiehlt sich eine wiederkehrende Unterscheidung. Die Beschreibung hält fest, was sichtbar ist. Die Identifikation verknüpft das Sichtbare mit einem Namen oder Gegenstand. Die Interpretation erschließt einen möglichen Sinn. Eine Person kann etwa ein Gefäß tragen, ohne damit bereits als Alchemist identifiziert zu sein. Erst zusätzliche Merkmale könnten diesen Schritt stützen. Eine vollständige Ritualdeutung setzt wiederum mehr voraus als diese einzelne Identifikation.

Ein solches Vorgehen mindert die Faszination des Spiels nicht. Es erlaubt vielmehr, unterschiedlich starke Ergebnisse nebeneinander stehen zu lassen. Ein überzeugend identifizierter Gegenstand kann einen unsicheren Gesamtentwurf korrigieren. Eine noch offene Frage kann zur gezielten Suche nach neuem Material führen. In den folgenden Kapiteln wird deshalb wiederholt zwischen historischer Wahrscheinlichkeit und heutiger interpretativer Fruchtbarkeit unterschieden. Beide sind untersuchenswert, aber sie beantworten verschiedene Fragen.

[23] https://www.wouterjhanegraaff.net/kopie-van-2009

KAPITEL 4

Morena Poltronieri – Ernesto Fazioli – Sola Busca Tarot. An alchemical way in 78 paths

Morena Poltronieri und Ernesto Fazioli – Sola-Busca-Tarot. An Alchemical Way in 78 Paths Der Sola-Busca-Tarot als hermetisch-alchemischer Erkenntnisweg der Renaissance

Das Werk von Morena Poltronieri und Ernesto Fazioli stellt einen der konsequentesten Versuche dar, den Sola-Busca-Tarot als ein geschlossenes symbolisches System im Kontext der geistigen Kultur der italienischen Renaissance zu lesen. Dabei geht es nicht lediglich um eine ikonographische Entschlüsselung einzelner Karten, sondern um die Rekonstruktion eines kohärenten Denk- und Erfahrungsraumes, in dem Bild, Erkenntnis und Transformation untrennbar miteinander verbunden sind.

Der entscheidende interpretatorische Schritt der Autoren besteht darin, den Tarot nicht als statisches Bedeutungsarchiv zu begreifen, sondern als dynamisches Verfahren. Die 78 Karten erscheinen als ein „operativer Zyklus“, der den Betrachter nicht nur informiert, sondern verändert. In dieser Perspektive ist der Titel „An Alchemical Way in 78 Paths“ wörtlich zu nehmen: Jede Karte fungiert als ein eigenständiger Zugangspunkt, zugleich aber auch als Teil einer sequenziellen Ordnung, die eine innere Bewegung strukturiert.

Der Sola-Busca-Tarot und die visuelle Episteme der Renaissance

Um diese Lesart zu verstehen, ist die spezifische Bildkultur der Renaissance entscheidend. Bilder wurden im 15. Jahrhundert nicht primär als illustrative Ergänzungen von Texten verstanden, sondern als eigenständige Erkenntnismedien. In der Tradition der ars memoriae, wie sie etwa bei Giulio Camillo oder in den rhetorischen Schulen der Zeit gepflegt wurde, konnten Bilder als Speicher und Generatoren von Wissen fungieren.

Poltronieri und Fazioli implizieren, dass der Sola-Busca-Tarot in genau diesem Sinne gelesen werden kann: als ein visuelles Gedächtnissystem, das verschiedene Wissensbereiche – Geschichte, Mythologie, Astrologie, Ethik und Magie – in einer symbolischen Matrix zusammenführt. Die Karten sind nicht bloße Darstellungen, sondern „Gedankenräume“, in denen sich komplexe Bedeutungsfelder verdichten.

Hinzu tritt die in der Renaissance verbreitete Vorstellung einer Wirksamkeit von Bildern. In der sogenannten Bildmagie (magia imaginum) wurde angenommen, dass Bilder nicht nur repräsentieren, sondern reale Kräfte vermitteln oder aktivieren können. Diese Auffassung steht im Hintergrund der hermetischen Interpretation: Die Karten wirken nicht nur auf das Verständnis, sondern auf die Imagination – und damit auf die innere Struktur des Subjekts.

Der alchemische Prozess als Strukturprinzip

Die alchemische Lesart der 78 Karten ist bei Poltronieri und Fazioli nicht metaphorisch, sondern strukturell gemeint. Die Karten bilden kein loses Set von Allegorien, sondern entsprechen den Operationen eines opus alchymicum.

Dabei ist entscheidend, dass die klassische Vierphasenstruktur (Nigredo, Albedo, Citrinitas, Rubedo) nicht strikt linear auf einzelne Karten verteilt wird. Vielmehr durchziehen diese Qualitäten das gesamte Deck als wiederkehrende Modi. Bestimmte Karten verdichten jedoch jeweils charakteristische Momente: Nigredo erscheint im Sola-Busca besonders intensiv in Szenen von Gewalt, Fragmentierung und Machtkampf. Anders als in späteren Tarottraditionen ist diese Phase nicht abstrahiert, sondern konkret historisiert: Kämpfer, Tyrannen, besiegte Figuren. Die Dunkelheit ist hier politisch und existentiell zugleich. Sie verweist auf die Desintegration von Ordnung, sowohl im Individuum als auch im Gemeinwesen.

Albedo manifestiert sich weniger als friedliche Harmonie, sondern als Prozess der Unterscheidung. Figuren, die Erkenntnis, Urteilskraft oder strategisches Denken verkörpern, stehen für eine Klärung, die durch Reflexion erreicht wird. Diese Phase ist eng mit der Renaissance-Idee der prudentia verbunden – einer praktischen Weisheit, die zwischen Möglichkeiten differenzieren kann.

Citrinitas, oft vernachlässigt in späteren alchemischen Systematisierungen, gewinnt hier besonderes Gewicht. Sie markiert das Auftreten eines „intelligiblen Lichts“. In den Karten lässt sich dies als zunehmende Integration von kosmischen, astrologischen oder göttlichen Referenzen lesen. Der Mensch erkennt sich als Teil einer größeren Ordnung.

Rubedo schließlich erscheint als Zustand der Verkörperung. Transformation bleibt nicht abstrakt, sondern manifestiert sich in Handlung, Herrschaft, Gestaltung. In dieser Phase verbinden sich virtus (Wirkkraft), sapientia (Weisheit) und potestas (Macht).

Die Trümpfe als Figuren der Virtus

Eine der originellsten Einsichten von Poltronieri und Fazioli liegt in der Deutung der Trümpfe als „Träger von Virtus“. Der lateinische Begriff meint nicht moralische Tugend im modernen Sinne, sondern eine wirksame Kraft, eine Qualität, die Handeln ermöglicht.

Die historischen und mythologischen Figuren des Sola-Busca-Tarot werden so zu Exempla: nicht als moralische Vorbilder im didaktischen Sinne, sondern als Verdichtungen spezifischer Kräfte.

Alexander (ALECXANDRO M.) verkörpert nicht nur Eroberung, sondern die expansive Dynamik des Intellekts, der Grenzen überschreitet. Entscheidend ist dabei die Verbindung von militärischer Energie und philosophischer Bildung – ein klassisches Renaissance-Ideal.

Amone (Zeus-Ammon) verweist auf die Einheit verschiedener religiöser Traditionen und damit auf die hermetische Idee einer prisca theologia, einer ursprünglichen Weisheit, die allen Kulturen zugrunde liegt.

Natanabo (Nektanebos) fungiert als Figur des Magiers und Astrologen. Er steht für die Fähigkeit, die verborgenen Strukturen der Welt zu erkennen und aktiv zu nutzen. In ihm kulminiert das Ideal des Renaissance-Weisen, der Wissenschaft, Magie und Politik verbindet.

Diese Figuren sind nicht nur historische Referenzen, sondern funktionale Elemente eines Initiationsweges: Der Betrachter begegnet unterschiedlichen Formen von Macht, Erkenntnis und Irrtum – und muss sich zu ihnen verhalten.

Die kleinen Arkana als dynamisches System

Während viele Tarotinterpretationen die kleinen Arkana marginalisieren, sehen Poltronieri und Fazioli gerade in ihnen die operative Dimension des Decks. Sie strukturieren die konkreten Prozesse, durch die Transformation geschieht.

Die vier Farben lassen sich als Grundkräfte verstehen, die sowohl kosmisch als auch anthropologisch sind. Ihre Bedeutung ergibt sich nicht isoliert, sondern im Zusammenspiel: Stäbe repräsentieren die initiale Energie, den Impuls, der Bewegung erzeugt. Schwerter stehen für Differenzierung und Konflikt – sie schneiden, trennen und klären. Kelche ermöglichen Verbindung, Aufnahme und Transformation auf der Ebene der Seele. Münzen verankern Prozesse in der materiellen Realität.

Die Zahlenkarten beschreiben dabei keine abstrakten Stufen, sondern konkrete Übergänge: von Möglichkeit zu Manifestation, von Einheit zu Vielheit, von Stabilität zu Krise und schließlich zu einer neuen Ordnung.

In dieser Perspektive lässt sich das gesamte Deck als eine Art „symbolischer Mechanismus“ lesen, in dem verschiedene Kräfte kombiniert, getrennt und wieder vereinigt werden.

Hermetik, Neuplatonismus und die Idee der Vermittlung

Die hermetische Dimension des Sola-Busca-Tarot zeigt sich besonders deutlich in der Vorstellung des Menschen als Mittlerwesen. Diese Idee ist zentral für Autoren wie Ficino, Pico oder Lazzarelli.

Der Mensch steht zwischen Himmel und Erde, Geist und Materie. Seine Aufgabe besteht nicht darin, sich aus der Welt zurückzuziehen, sondern die verschiedenen Ebenen miteinander zu verbinden. Erkenntnis ist daher immer auch Transformation.

Poltronieri und Fazioli legen nahe, dass der Sola-Busca-Tarot genau diese Vermittlungsfunktion visualisiert. Die Karten zeigen keine statische Hierarchie, sondern ein Netzwerk von Beziehungen. Jede Figur, jedes Symbol ist Teil eines größeren Zusammenhangs.

Der imaginale Raum und die Praxis der Betrachtung

Ein besonders fruchtbarer Zugang ergibt sich aus der Idee des imaginalen Raumes. Die Karten können als Schwellenbilder verstanden werden: Sie eröffnen einen Raum, in dem sich innere und äußere Realität überlagern.

Die Betrachtung einer Karte wird so zu einer Praxis. Der Betrachter ist nicht passiv, sondern beteiligt sich aktiv an der Bedeutungsbildung. In diesem Sinne fungiert der Tarot als ein Instrument der Selbstreflexion und der Imagination.

Diese Perspektive erlaubt es auch, den Sola-Busca-Tarot von rein historischen oder ikonographischen Fragestellungen zu lösen, ohne diese zu negieren. Er wird zu einem „Arbeitsgerät“ im hermetischen Sinne – ein Medium, durch das Erkenntnis erzeugt wird.

Einordnung im Forschungskontext

Im Vergleich zu anderen modernen Interpretationen – insbesondere zu Peter Mark Adams – zeigt sich eine unterschiedliche Gewichtung. Während Adams stärker auf rituelle Praxis, visuelle Kultur und Bewusstseinsveränderung fokussiert, betonen Poltronieri und Fazioli die innere Logik des symbolischen Systems.

Beide Ansätze lassen sich jedoch produktiv miteinander verbinden: Adams liefert den kulturhistorischen und performativen Kontext, Poltronieri und Fazioli die strukturelle und initiatische Grammatik.

Der Sola-Busca-Tarot erscheint so nicht als isoliertes Artefakt, sondern als Schnittpunkt verschiedener Renaissance-Diskurse: Hermetik, Alchemie, politische Theorie, Gedächtniskunst und Bildmagie.

In dieser erweiterten Perspektive wird verständlich, warum das Deck eine solche ikonographische Dichte besitzt. Es ist nicht einfach ein Kartenspiel, sondern ein komplexes Instrument der Welt- und Selbsterkenntnis – ein visuelles Kompendium jener Suche nach Einheit von Wissen, Macht und Transformation, die die Renaissance in besonderer Weise geprägt hat.

KAPITEL 5

Peter Mark Adams – Christophe Ponce – Two Esoteric Tarots

Peter Mark Adams ist Autor, Dichter, Esoteriker und praktizierender Energiearbeiter, dessen Werk sich an der Schnittstelle von gelebter Spiritualität, ethnografischer Feldforschung und symbolischer Imagination entfaltet. Im Zentrum seiner Arbeiten stehen die Erfahrungsdimensionen von Ritualen, die Topografie heiliger Landschaften sowie die Wechselwirkungen zwischen Bewusstsein, Körper und subtilen Energien. Dabei verbindet Adams eine dichte, oftmals literarisch-poetische Sprache mit einem ethnografischen Zugriff, der sich nicht auf distanzierte Beschreibung beschränkt, sondern die transformative Qualität ritueller Praxis selbst zum Gegenstand macht.

Seine esoterischen Sachbücher erscheinen bei Scarlet Imprint, einem Verlag, der für anspruchsvolle Beiträge zur zeitgenössischen okkulten Philosophie bekannt ist, während seine stärker praxisorientierten Arbeiten zu Energieheilung und Bewusstseinsforschung bei Inner Traditions veröffentlicht werden. Adams' literarisches Schreiben – Prosa wie Lyrik – wurde unter anderem in Reliquiae: Journal of Nature, Landscape & Mythology sowie im Bosphorus Review of Books publiziert und zeichnet sich durch eine eigentümliche Verbindung von Landschaftswahrnehmung, Mythopoetik und innerer Erfahrung aus. Rezensionen und kritische Auseinandersetzungen mit esoterischer Literatur veröffentlichte er auf der spezialisierten Plattform Paralibrum, wodurch er zugleich als Vermittler und Kommentator zeitgenössischer okkulter Diskurse in Erscheinung tritt.

Ein besonderer Schwerpunkt seiner Forschung liegt auf Begegnungen mit nichtmenschlichen Entitäten, die er nicht als bloße Projektionen, sondern als intersubjektiv erfahrbare Phänomene innerhalb spezifischer kultureller und ritueller Kontexte untersucht. Entsprechende Essays erschienen in den begutachteten Fachzeitschriften Paranthropology: Journal of Anthropological Approaches to the Paranormal sowie The Journal of Exceptional Experiences and Psychology und sind über seine Seite auf Academia.edu zugänglich. Adams bewegt sich damit in einem Grenzbereich zwischen Anthropologie, Bewusstseinsforschung und Esoterik, in dem Erfahrungswissen, symbolische Systeme und theoretische Reflexion miteinander verschränkt werden.

Sein philosophischer Hintergrund – begründet durch ein Studium an der Universität Liverpool – wird durch weiterführende Studien am Warburg Institute in London vertieft, wo er sich insbesondere mit Ikonologie, Ikonografie sowie der Kunst- und Wissenskultur der Renaissance auseinandersetzt. Diese Schulung im Denken der Bildtraditionen prägt seine Arbeiten nachhaltig: Rituale erscheinen bei Adams nicht nur als Handlungen, sondern als lebendige Bildräume, in denen sich kulturelles Gedächtnis, kosmologische Modelle und individuelle Transformation überlagern.

An der Schnittstelle zwischen Okkultismus, Humanwissenschaften, Philosophie und Ikonologie entfaltet sich auch die Forschung von Christophe Poncet, die sich den Arkanen des Tarot de Marseille als einem komplexen System symbolischer, philosophischer und operati-

ver Bedeutungen widmet. Seine Arbeit lässt sich als initiatische Suche beschreiben, in der kunsthistorische Präzision und esoterische Praxis ineinandergreifen.

Der Ausgangspunkt dieser Forschung besitzt beinahe die Struktur eines Mythos: An seinem neunzehnten Geburtstag erhält Poncet ein Tarot de Marseille – ein scheinbar unscheinbares Geschenk, das sich als Schwelle zu einer vielschichtigen Welt erweist. Die Bildtafeln erscheinen ihm nicht als statische Illustrationen, sondern als dynamische Verdichtungen von Bedeutungen, vergleichbar geologischen Schichten, in denen sich historische, philosophische und symbolische Sedimente überlagern. In dieser Erfahrung entdeckt er eine eigentümliche Sprache der Bilder, deren Kraft aus ihrer Kombinatorik und Beweglichkeit erwächst.

Aus dieser initialen Faszination entwickelt sich eine methodische Wende: Um die Aussagen der Karten zu verstehen, so Poncets Einsicht, müsse man zunächst ihre materielle und kulturelle Genese rekonstruieren. In einer Bewegung, die er selbst mit der Figur des Narren vergleicht – jenem archetypischen Wanderer ohne vorgezeichneten Weg –, verlässt er die etablierten Narrative über die angeblich uralten, oft mythisch überhöhten Ursprünge des Tarot und beginnt eine akribische Analyse der dargestellten Kostüme, Gesten und Insignien.

Diese ikonografische Untersuchung führt zu einer präzisen historischen Verortung: Florenz um 1470, im intellektuellen und künstlerischen Klima der italienischen Renaissance. Damit verschiebt sich das Verständnis des Tarot grundlegend – weg von einer zeitlosen Geheimlehre hin zu einem Produkt spezifischer kultureller und philosophischer Konstellationen.

Parallel dazu eröffnet die Lektüre Platons eine weitere Bedeutungsebene. Poncet erkennt, dass mehrere Arkana zentrale platonische Mythen visualisieren – etwa den Seelenwagen oder das Höhlengleichnis. Die zuvor rein ikonografisch analysierten Figuren beginnen, als Träger philosophischer Narrative zu sprechen. Das Tarot erscheint nun als eine Art visuelles Gedächtnistheater, in dem Bilder nicht lediglich repräsentieren, sondern Denkbewegungen strukturieren und vermitteln.

In diesem Kontext tritt Marsilio Ficino als Schlüsselfigur hervor: Philosoph, Astrologe, Übersetzer Platons und des Corpus Hermeticum, sowie Vermittler antiker Mysterientraditionen in die Renaissance. Ficinos Denken, das Magie, Kosmologie und Philosophie miteinander verbindet, liefert einen möglichen Schlüssel zum Verständnis der symbolischen Architektur des Tarot. Die Hypothese, dass selbst der Name „Marseille“ auf eine Transformation seines Vornamens zurückgehen könnte, verweist auf die Tiefe dieser kulturellen Verflechtungen.

Poncets Forschung selbst folgt einer ars combinatoria, die methodische Strenge mit spekulativer Offenheit verbindet. Sie beginnt mit der präzisen Analyse der Quellen – Texte, Bilder, historische Kontexte – und entfaltet daraus eine philosophische Perspektive, die auch anachronistische Resonanzen ernst nimmt: die Wiederkehr antiker Ideen in neuen Bildformen, ihre Transformation in künstlerische und rituelle Praktiken.

So tritt eine Dimension hervor, in der Bilder performativ werden: Sie sind nicht nur Träger von Bedeutung, sondern Werkzeuge einer imaginalen und magischen Praxis. Diese Dimension bewahrt bis heute den eigentümlichen Zauber des Tarot – seine Fähigkeit, als universelles, zugleich individuelles Instrument der Erkenntnis und Transformation zu fungieren.

Poncets Arbeiten fanden nicht nur in der akademischen Diskussion Resonanz, sondern auch in medialer Vermittlung: Sie führten zur Produktion des international ausgestrahlten Dokumentarfilms The Mysteries of the Tarot of Marseille. Darüber hinaus veröffentlichte er mit Le Choix de Laurent eine Studie, die Sandro Botticellis Primavera mit der Karte „Die Liebenden" in Beziehung setzt und damit exemplarisch die Verschränkung von Kunstgeschichte und Tarot-Ikonografie demonstriert. Das Werk wurde ins Italienische und Japanische übersetzt. Ergänzt wird dieses Œuvre durch zahlreiche Fachartikel zu Tarot, Botticelli und Ficino, die Poncets Position als eigenständige Stimme im Grenzbereich von Kunstgeschichte, Esoterik und Philosophie unterstreichen.

Zwei Deutungen brauchen einen gemeinsamen Gegenstand

Ein Vergleich esoterischer Kartenspiele ist besonders ergiebig, wenn er zunächst ihre Unterschiede festhält. Gleiche Fachwörter können auf verschiedenen Bildern, Entstehungszeiten und Deutungsgewohnheiten beruhen. Ein Modell, das für ein Spiel entwickelt wurde, wird nicht allein dadurch zum historischen Schlüssel eines zweiten, dass beide heute als esoterisch gelesen werden.

Die praktische Vergleichsarbeit beginnt bei einer einzelnen Frage. Wie wird beispielsweise Wissen dargestellt? Durch eine lesende Figur, ein Buch, eine Inschrift, eine Geste oder eine bloße Zuschreibung im Begleittext? Erst danach lässt sich prüfen, ob die Darstellungen dieselbe Funktion erfüllen. Ein bildlicher Gegenstand kann ein Rangzeichen, ein Erzählmotiv oder ein Hinweis auf eine Tätigkeit sein. Seine Funktion ergibt sich aus dem Zusammenhang, nicht aus einem allgemeinen Symbollexikon.

Die historische Lektüre zur höfischen Bildung führt hier einen konkreten sozialen Maßstab ein. Sie zeigt, wie Gelehrsamkeit zur Selbstdarstellung werden konnte. Für den Vergleich moderner Sola-Busca-Deutungen ergibt sich daraus eine zusätzliche Frage: Erklärt ein Modell auch, weshalb ein solches Spiel für seine ursprünglichen Betrachter interessant gewesen sein könnte, oder beschreibt es vor allem heutige Erwartungen an esoterische Bilder?

Humanisten zwischen Hof und Auftrag

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums". Auszug, beginnend mit „Doch es ist Zeit, den Humanismus an den Fürstenhöfen …".[24]

»Doch es ist Zeit, den Humanismus an den Fürstenhöfen ins Auge zu fassen. Die innere Zusammengehörigkeit des Gewaltherrschers mit dem ebenfalls auf seine Persönlichkeit, auf sein Talent angewiesenen Philologen wurde schon früher angedeutet; der letztere aber zog die Höfe eingestandenermassen den freien Städten vor, schon um der reichlichern Belohnungen willen. Zu der Zeit, da es schien, als könne der grosse Alfons von Aragon Herr von ganz Italien werden, schrieb Aeneas Sylvius an einen andern Sienesen: „Wenn unter seiner Herrschaft Italien den Frieden bekäme, so wäre mir das lieber als (wenn es) unter Stadtregierungen (geschähe), denn ein edles Königsgemüt belohnt jede Trefflichkeit." Auch hier hat man

[24] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/35/

in neuesten Zeit die unwürdige Seite, das erkaufte Schmeicheln, zu sehr hervorgehoben, wie man sich früher von dem Humanistenlob allzu günstig für jene Fürsten stimmen liess. Alles in allem genommen bleibt es immer ein überwiegend vorteilhaftes Zeugnis für letztere, dass sie an der Spitze der Bildung ihrer Zeit und ihres Landes – wie einseitig dieselbe sein mochte – glaubten stehen zu müssen.«

»Vollends bei einigen Päpsten hat die Furchtlosigkeit gegenüber den Konsequenzen der damaligen Bildung etwas unwillkürlich Imposantes. Nicolaus V. war beruhigt über das Schicksal der Kirche, weil Tausende gelehrter Männer ihr hülfreich zur Seite ständen. Bei Pius II. sind die Opfer für die Wissenschaft lange nicht so grossartig, sein Poetenhof erscheint sehr mässig, allein er selbst ist noch weit mehr das persönliche Haupt der Gelehrtenrepublik als sein zweiter Vorgänger und geniesst dieses Ruhmes in vollster Sicherheit. Erst Paul II. war mit Furcht und Misstrauen gegen den Humanismus seiner Sekretäre erfüllt, und seine drei Nachfolger Sixtus, Innocenz und Alexander nahmen wohl Dedikationen an und liessen sich andichten, soviel man wollte – es gab sogar eine Borgiade, wahrscheinlich in Hexametern –, waren aber zu sehr anderweitig beschäftigt und auf andere Stützpunkte ihrer Gewalt bedacht, um sich viel mit den Poeten-Philologen einzulassen. Julius II. fand Dichter, weil er selber ein bedeutender Gegenstand war , scheint sich übrigens nicht viel um sie gekümmert zu haben.«

»Da folgte auf ihn Leo X. „wie auf Romulus Numa“, d. h. nach dem Waffenlärm des vorigen Pontifikates hoffte man auf ein ganz den Musen geweihtes. Der Genuss schöner lateinischer Prosa und wohllautender Verse gehörte mit zu Leos Lebensprogramm, und so viel hat sein Mäzenat allerdings in dieser Beziehung erreicht, dass seine lateinischen Poeten in zahllosen Elegien, Oden, Epigrammen, Sermonen jenen fröhlichen, glänzenden Geist der leonischen Zeit, welchen die Biographie des Jovius atmet, auf bildliche Weise darstellten. Vielleicht ist in der ganzen abendländischen Geschichte kein Fürst, welchen man im Verhältnis zu den wenigen darstellbaren Ereignissen seines Lebens so vielseitig verherrlicht hätte. Zugang zu ihm hatten die Dichter hauptsächlich um Mittag, wann die Saitenvirtuosen aufgehört hatten; aber einer der Besten aus der ganzen Schar gibt zu verstehen, dass sie ihm auch sonst auf Schritt und Tritt in den Gärten wie in den innersten Gemächern des Palastes beizukommen suchten, und wer ihn da nicht erreichte, versuchte es mit einem Bettelbrief in Form einer Elegie, worin der ganze Olymp vorkam.«

»Denn Leo, der kein Geld beisammen sehen konnte und lauter heitere Mienen zu erblicken wünschte, schenkte auf eine Weise, deren Andenken sich in den folgenden knappen Zeiten rasch zum Mythus verklärte. Von seiner Reorganisation der Sapienza ist bereits die Rede gewesen. Um Leos Einfluss auf den Humanismus nicht zu gering zu taxieren, muss man den Blick freihalten von den vielen Spielereien, die dabei mit unterliefen; man darf sich nicht irre machen lassen durch die bedenklich scheinende Ironie , womit er selbst diese Dinge bisweilen behandelt; das Urteil muss ausgehen von den grossen geistigen Möglichkeiten, welche in den Bereich der „Anregung“ fallen und schlechterdings nicht im ganzen zu berechnen, wohl aber für die genauere Forschung in manchen einzelnen Fällen tatsächlich nachzuweisen sind. Was die italienischen Humanisten seit etwa 1520 auf Europa gewirkt haben, ist immer irgendwie von dem Antriebe bedingt, der von Leo ausging. Er ist derjenige Papst, welcher im Druckprivilegium für den neugewonnenen Tacitus sagen durfte: die grossen Autoren seien eine Norm des Lebens, ein Trost im Unglück; die Beförderung der Gelehrten und der Erwerb trefflicher Bücher habe ihm von jeher als ein höchstes Ziel gegolten, und auch jetzt danke er

dem Himmel, den Nutzen des Menschengeschlechtes durch Begünstigung dieses Buches befördern zu können.«

»Wie die Verwüstung Roms 1527 die Künstler zerstreute, so trieb sie auch die Literaten nach allen Winden auseinander und breitete den Ruhm des grossen verstorbenen Beschützers erst recht bis in die äussersten Enden Italiens aus.«

Kleinere Höfe und Sigismondo Malatesta

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums". Auszug, beginnend mit „Auch die kleinern Herrscher suchten sich ähnlicher Vorzüge zu …".[25]

»Auch die kleinern Herrscher suchten sich ähnlicher Vorzüge zu bemächtigen, und man tut ihnen wohl Unrecht, wenn man glaubt, sie hätten ihre Hofliteraten nur genährt, um von denselben. gerühmt zu werden. Ein Fürst wie Borso von Ferrara macht bei aller Eitelkeit doch gar nicht mehr den Effekt, als erwartete er die Unsterblichkeit von den Dichtern, so eifrig ihm dieselben mit einer „Borseïs" u. dgl. aufwarteten; dazu ist sein Herrschergefühl bei weitem zu sehr entwickelt; allein der Umgang mit Gelehrten, das Interesse für das Altertum, das Bedürfnis nach eleganter lateinischer Epistolographie waren von dem damaligen Fürstentum unzertrennlich. Wie sehr hat es noch der praktisch hochgebildete Herzog Alfonso beklagt, dass ihn die Kränklichkeit in der Jugend einseitig auf Erholung durch Handarbeit hingewiesen! Oder hat er sich mit dieser Ausrede doch eher nur die Literaten vom Leibe gehalten? In eine Seele wie die seinige schauten schon die Zeitgenossen nicht recht hinein.«

»Selbst die kleinsten romagnolischen Tyrannen können nicht leicht ohne einen oder mehrere Hofhumanisten auskommen; der Hauslehrer und Sekretär sind dann öfter Eine Person, welche zeitweise sogar das Faktotum des Hofes wird. Man ist mit der Verachtung dieser kleinen Verhältnisse insgemein etwas zu rasch bei der Hand, indem man vergisst, dass die höchsten Dinge des Geistes gerade nicht an den Massstab gebunden sind.«

»Ein sonderbares Treiben muss jedenfalls an dem Hofe zu Rimini unter dem frechen Helden und Condottiere Sigismondo Malatesta geherrscht haben. Er hatte eine Anzahl von Philologen um sich und stattete einzelne derselben reichlich, z. B. mit einem Landgut aus, während andere als Offiziere wenigstens ihren Lebensunterhalt hatten. In seiner Burg – arx Sismundea – halten sie ihre oft sehr giftigen Disputationen, in Gegenwart des „rex", wie sie ihn nennen; in ihren lateinischen Dichtungen preisen sie natürlich ihn und besingen seine Liebschaft mit der schönen Isotta, zu deren Ehren eigentlich der berühmte Umbau von San Francesco in Rimini erfolgte, als ihr Grabdenkmal, Divae Isottae Sacrum. Und wenn die Philologen sterben, so kommen sie in (oder unter) die Sarkophage zu liegen, womit die Nischen der beiden Aussenwände dieser nämlichen Kirche geschmückt sind; eine Inschrift besagt dann, der Betreffende sei hier beigesetzt worden zur Zeit, da Sigismundus, Pandulfus' Sohn, herrschte. Man würde es heute einem Scheusal, wie dieser Fürst war, schwerlich glauben, dass Bildung und gelehrter Umgang ihm ein Bedürfnis seien, und doch sagt der, welcher ihn exkommunizierte, in effigie verbrannte und bekriegte, nämlich Papst Pius II.:

[25] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/35/

„Sigismondo kannte die Historien und besass eine grosse Kunde der Philosophie; zu allem, was er ergriff, schien er geboren.“«

KAPITEL 6

Peter Mark Adams – The Game of Saturn – Decoding the Sola-Busca tarrochi – Die hermetische Deutung des Sola-Busca-Tarot

Peter Mark Adams – The Game of Saturn – Decoding the Sola-Busca tarrochi

Die hermetische Deutung des Sola-Busca-Tarots versteht den Kartenzyklus als einen vollständig ausgearbeiteten Einweihungsweg, dessen geistige Struktur mit dem von Ludovico Lazzarelli im Crater Hermetis beschriebenen Weg der Wiedergeburt übereinstimmt. Aus dieser Perspektive handelt es sich bei den Karten nicht um eine Sammlung moralischer Allegorien oder um ein frühes Wahrsagedeck, sondern um einen verschlüsselten Bildzyklus, der den Weg des Adepten von der Unwissenheit bis zur Vereinigung mit dem göttlichen Nous darstellt. Jede Karte markiert eine bestimmte Station der inneren Wandlung, jede Prüfung entspricht einer Stufe der Läuterung, und die gesamte Abfolge der Trümpfe bildet einen Initiationsprozess, wie er für den christlichen Hermetismus der italienischen Renaissance charakteristisch ist.

Der geistige Schlüssel liegt im Crater Hermetis Ludovico Lazzarellis. Der dort aufgegriffene Mythos des göttlichen Kraters aus dem Corpus Hermeticum beschreibt nicht nur ein einmaliges Offenbarungsereignis, sondern ein stets gegenwärtiges metaphysisches Angebot: die Möglichkeit der Rückkehr des Menschen zu seinem göttlichen Ursprung. Der Krater ist dabei kein äußerer Ort, sondern ein inneres Gefäß – die gereinigte Seele selbst, die fähig wird, den Nous zu empfangen. Lazzarelli transformiert diese Lehre in ein dynamisches Modell spiritueller Praxis: Erkenntnis ist nicht diskursiv, sondern initiatisch; sie entsteht nicht durch Studium allein, sondern durch eine existentielle Umwandlung des ganzen Menschen.

Gerade in dieser Hinsicht gewinnt das Sola-Busca-Tarot seine besondere Tiefe. Es zeigt nicht bloß einzelne Tugenden oder Laster, sondern den Prozess ihrer Überwindung. Der Narr am Beginn ist nicht nur Symbol der Unwissenheit, sondern Ausdruck einer ontologischen Unbestimmtheit: der Mensch als noch ungeformtes Wesen, gefangen in der Vielheit der Erscheinungen. Seine Wanderung durch die Karten ist daher nicht linear im moralischen Sinn, sondern spiralförmig im initiatischen Sinn – ein wiederholtes Durchlaufen von Krise, Auflösung und Neuformung auf jeweils höherer Ebene.

Auffällig ist, dass die Bilder des Sola-Busca-Tarots eine ungewöhnlich starke Betonung von Gewalt, Zerstörung und Fragmentierung zeigen. In einer oberflächlichen Lesart könnten diese Motive als Ausdruck spätmittelalterlicher Brutalität erscheinen. Innerhalb der hermetischen Perspektive jedoch werden sie zu notwendigen Momenten der dissolutio, wie sie auch in der alchemischen Tradition beschrieben wird. Die Zerschlagung des Körpers, die Enthauptung, das Durchbohren – all dies sind visuelle Metaphern für die Auflösung der falschen Identität. Der „alte Mensch“ muss sterben, nicht moralisch, sondern ontologisch, damit der „neue Mensch“ überhaupt hervortreten kann.

Hier zeigt sich eine enge strukturelle Analogie zwischen dem Tarotzyklus und alchemischen Prozessen. Die Sequenz der Karten lässt sich als Abfolge von nigredo, albedo und rubedo

lesen: Dunkelheit, Reinigung und Vollendung. Die dunklen, konfliktgeladenen Szenen entsprechen der Phase der Zersetzung, in der alle festen Formen zerfallen. Darauf folgen Momente der Klärung und Ordnung, in denen eine neue innere Struktur entsteht. Am Ende steht nicht einfach Harmonie, sondern eine transformierte Existenzweise – der Mensch als Träger des Nous.

Besonders aufschlussreich ist die Rolle der benannten Figuren im Sola-Busca-Tarot. Während spätere Tarots archetypische Typen verwenden, insistiert dieses Deck auf Individualität. Namen wie „Marius“, „Catulus“ oder „Nerone“ verweisen nicht primär auf historische Personen, sondern auf exemplarische Konstellationen innerer Kräfte. Der Adept begegnet in diesen Figuren gewissermaßen sich selbst in differenzierter Form: als Feldherr seiner Leidenschaften, als Tyrann seiner eigenen Impulse, als Opfer seiner Unwissenheit. Die Geschichte wird so zur Psychomachie, zur inneren Schlacht der Seele.

Diese Individualisierung ist zugleich Ausdruck des humanistischen Kontextes, in dem das Deck entstand. Der venezianische Humanismus verband die Wiederentdeckung der Antike mit einer neuen Betonung der Würde und Formbarkeit des Menschen. In hermetischer Perspektive wird diese Formbarkeit radikalisiert: Der Mensch ist nicht nur bildbar, sondern verwandelbar bis hin zur Teilhabe am Göttlichen. Die Figuren des Tarots sind daher keine statischen Exempla, sondern dynamische Möglichkeiten des Menschseins.

Ein weiterer zentraler Aspekt ist die implizite Kosmologie des Decks. Wie im Corpus Hermeticum wird der Mensch als Mikrokosmos verstanden, der die Struktur des gesamten Kosmos in sich trägt. Die Prüfungen des Adepten entsprechen daher nicht nur psychologischen Zuständen, sondern kosmischen Kräften. Planetarische Einflüsse, astrologische Signaturen und elementare Qualitäten sind in den Bildern verschlüsselt präsent. Der Weg durch die Karten ist zugleich ein Aufstieg durch die Sphären – eine Rückkehr durch die planetarischen Einflüsse hindurch zum überkosmischen Nous.

In dieser Hinsicht lässt sich das Sola-Busca-Tarot auch als visuelle Entsprechung eines anagogischen Lesens verstehen. Jede Szene besitzt mehrere Ebenen: eine äußere Handlung, eine moralische Bedeutung, eine psychologische Dynamik, eine kosmische Entsprechung und schließlich eine mystische Wahrheit. Diese Mehrschichtigkeit entspricht exakt der hermeneutischen Praxis der Renaissance, die antike, biblische und hermetische Texte gleichzeitig auf verschiedenen Bedeutungsebenen las.

Die Verbindung zu Lazzarelli wird besonders deutlich, wenn man die Rolle Christi im hermetischen Prozess betrachtet. Für Lazzarelli ist Christus nicht nur Erlöser im theologischen Sinn, sondern das Prinzip der inneren Transformation selbst. Die Geburt Christi in der Seele ist identisch mit dem Empfang des Nous. Überträgt man diese Idee auf das Tarot, so erscheint der gesamte Zyklus als Vorbereitung auf diese innere Geburt. Die letzten Karten markieren daher nicht einfach ein Ende, sondern eine neue Ontologie: der Mensch als bewusster Träger des göttlichen Geistes.

Die Forschung hat begonnen, diese Zusammenhänge systematisch zu rekonstruieren. Wouter J. Hanegraaff hat gezeigt, dass Lazzarellis Hermetik eine konkrete initiatische Praxis impliziert und nicht bloß spekulative Philosophie darstellt. Laura Paola Gnaccolini hat darüber hinaus überzeugend dargelegt, dass das Sola-Busca-Tarot in genau diesem intellektuellen Milieu entstanden ist und als bewusst konstruiertes Bildprogramm gelesen werden kann.

Ergänzt durch die Arbeiten von Moreschini, Gilly, Yates und Pasi ergibt sich ein kohärentes Bild: Das späte 15. Jahrhundert in Italien war ein Raum intensiver Synthese, in dem sich antike Philosophie, christliche Theologie und esoterische Praxis gegenseitig durchdrangen.

Vor diesem Hintergrund erscheint das Sola-Busca-Tarot als ein außergewöhnliches Artefakt dieser Synthese. Es ist weder bloße Kunst noch bloßes Spiel, sondern ein Medium der Erkenntnis. Seine Bilder sind keine Illustrationen, sondern operative Symbole: Sie sollen nicht nur verstanden, sondern meditiert und innerlich durchlebt werden. Der Betrachter wird nicht zum Zuschauer, sondern zum Teilnehmer eines geistigen Prozesses.

Der Kartenzyklus bildet somit einen vollständigen Weg: vom fragmentierten, leidenschaftsgebundenen Menschen über die Phase der radikalen Selbstauflösung hin zur Wiedergeburt im Nous. In dieser Perspektive ist das Tarot selbst ein Krater – ein Gefäß, in das sich der Adept versenkt. Wer seine Bilder nicht nur betrachtet, sondern existentiell nachvollzieht, vollzieht jene Wandlung, die Lazzarelli beschreibt: die Rückkehr des Menschen zu seiner ursprünglichen göttlichen Natur und die bewusste Teilhabe an der schöpferischen Intelligenz des Kosmos.

Peter Mark Adams entwickelt in The Game of Saturn: Decoding the Sola-Busca Tarocchi eine der umfassendsten und zugleich eigenständigsten Gesamtauslegungen des Sola-Busca-Tarots. Für ihn handelt es sich nicht um ein gewöhnliches Kartenspiel, dessen ungewöhnliche Figuren lediglich historische Persönlichkeiten oder Helden der Antike darstellen, sondern um ein in sich geschlossenes philosophisches, hermetisches und rituelles Werk, das bewusst für einen kleinen Kreis hochgebildeter Humanisten und Eingeweihter geschaffen wurde. Nach seiner Auffassung besitzt jede Karte mehrere Ebenen zugleich. Neben der unmittelbar sichtbaren Darstellung existiert eine historische Ebene, eine mythologische Ebene, eine philosophische Ebene und schließlich eine operative Ebene, auf der die Karten Anweisungen für einen inneren Einweihungsweg enthalten. Das gesamte Deck erscheint dadurch als eine sorgfältig komponierte Dramaturgie spiritueller Transformation, deren eigentliche Bedeutung erst sichtbar wird, wenn alle Karten als Teile eines einzigen Systems gelesen werden.

Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist die Beobachtung, dass die Figuren des Sola-Busca-Tarots ungewöhnlich komplex sind und zahlreiche Attribute, Gesten und Gegenstände enthalten, die sich nicht durch dekorative Vorlieben des Künstlers erklären lassen. Adams geht deshalb davon aus, dass der Kupferstecher ein bereits vorhandenes literarisches oder philosophisches Programm illustriert hat. Die Bildfolge folgt seiner Ansicht nach einem genau durchdachten Aufbau, dessen innere Ordnung sich erst erschließt, wenn man die Karten als fortlaufende Erzählung versteht. Jede Figur erhält ihre eigentliche Bedeutung erst durch ihre Stellung innerhalb des gesamten Zyklus.

Im Mittelpunkt dieser Erzählung steht für Adams Saturn. Dabei versteht er Saturn nicht lediglich als den aus der klassischen Mythologie bekannten Gott Kronos oder als astrologischen Planeten, sondern als den höchsten Ausdruck einer uralten religiösen Idee. Saturn erscheint zugleich als Herr der Zeit, als Ursprung aller Schöpfung, als Zerstörer, als Gesetzgeber, als Richter und als Initiator des Menschen. Die scheinbar widersprüchlichen Eigenschaften von Schöpfung und Vernichtung gehören für Adams untrennbar zusammen. Wer den Weg der Einweihung beschreitet, muss den alten Menschen sterben lassen, damit ein neuer

geboren werden kann. Saturn verkörpert deshalb sowohl den Anfang als auch das Ende jeder geistigen Entwicklung.

Adams verfolgt diese Gestalt durch zahlreiche antike Religionen und identifiziert sie mit verschiedenen Gottheiten, die seiner Auffassung nach unterschiedliche Erscheinungsformen derselben ursprünglichen Macht darstellen. Hierzu zählt er Kronos, Baal Hammon, Ammon, Moloch, Sol Invictus, Mithras, Phanes und teilweise auch den Lichtbringer Lucifer in seiner vorchristlichen Bedeutung als Träger des göttlichen Lichts. Diese Gleichsetzungen bilden einen der spekulativsten Teile seines Werkes und sind in der historischen Forschung keineswegs allgemein anerkannt. Innerhalb seiner Gesamtkonstruktion dienen sie jedoch dazu, den Saturnkult als eine jahrtausendealte Traditionslinie zu beschreiben, deren Spuren bis in die italienische Renaissance reichen.

Einen großen Raum nimmt die politische und kulturelle Situation Oberitaliens am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein. Adams rekonstruiert das geistige Milieu der Höfe von Ferrara und Venedig und beschreibt eine Welt, in der Humanisten, Diplomaten, Künstler und Gelehrte eng miteinander verbunden waren. Das Sola-Busca-Tarot erscheint vor diesem Hintergrund nicht als isoliertes Kunstwerk, sondern als Produkt eines intellektuellen Netzwerks, in dem antike Philosophie, Hermetik, Astrologie, Staatskunst und religiöse Spekulation miteinander verschmolzen. Zahlreiche Figuren des Decks deutet Adams deshalb zugleich als verschlüsselte Hinweise auf politische Ereignisse, auf dynastische Konflikte und auf die verborgenen Machtstrukturen der italienischen Renaissance.

Besondere Bedeutung misst Adams dem byzantinischen Philosophen Georgios Gemistos Plethon bei. Plethon gilt ihm als einer der entscheidenden Vermittler einer erneuerten platonischen Religionsphilosophie, die nicht lediglich den antiken Platonismus wiederbeleben wollte, sondern eine umfassende Wiedergeburt der alten heidnischen Weisheit anstrebte. Adams sieht im Sola-Busca-Tarot zahlreiche Spuren dieser Tradition. Die Karten erscheinen dadurch als Ausdruck einer geistigen Bewegung, welche die antiken Mysterienreligionen, den Neuplatonismus und die Hermetik zu einer neuen Form religiöser Erkenntnis verbinden wollte.

Auch die Namen vieler Hofkarten erklärt Adams aus dieser Perspektive. Zwar entstammen zahlreiche Figuren dem Alexanderroman, doch folgen ihre dargestellten Handlungen kaum den historischen Berichten über Alexander den Großen. Stattdessen orientieren sie sich an den legendären und symbolischen Episoden der spätantiken Alexanderliteratur. Alexander erscheint dadurch nicht als historischer Eroberer, sondern als archetypischer Suchender, dessen Reisen die innere Entwicklung des Initianden spiegeln.

Ein zentrales Konzept des Buches ist die sogenannte Ritualgrammatik. Adams versteht darunter eine Bildsprache, deren einzelne Elemente wie die Wörter einer unbekannten Sprache funktionieren. Waffen, Schlangen, Feuer, Gefäße, Verstümmelungen, Enthauptungen, Tiere, Pflanzen und architektonische Formen bilden nach seiner Auffassung kein loses Sammelsurium symbolischer Motive, sondern eine präzise Sprache ritueller Handlungen. Erst die Abfolge dieser Zeichen erzeugt die eigentliche Bedeutung. Die Karten beschreiben deshalb weniger abstrakte Ideen als konkrete Stationen eines Initiationsrituals.

Die häufige Darstellung von Gewalt erklärt Adams ebenfalls aus diesem Zusammenhang. Enthauptungen, Opferhandlungen, Verwundungen, Verbrennungen und groteske Körperhal-

tungen erscheinen nicht als Ausdruck bloßer Grausamkeit oder moralischer Warnung, sondern als Bilder der inneren Auflösung des alten Menschen. Der Initiand muss den Tod seiner bisherigen Identität erfahren, bevor eine geistige Wiedergeburt möglich wird. Gewalt besitzt daher im Sola-Busca eine initiatische Funktion und verweist auf den tiefgreifenden Wandel der Seele.

Von besonderer Bedeutung ist für Adams die spätantike Theurgie. Er versteht darunter jene religiöse Praxis, wie sie von Iamblichos, Proklos und den Chaldäischen Orakeln beschrieben wurde. Im Unterschied zur Magie soll der Mensch hierbei keine Geister beherrschen oder Naturkräfte manipulieren. Vielmehr dienen rituelle Handlungen dazu, die Seele schrittweise mit den höheren Ebenen des Kosmos in Einklang zu bringen. Das Sola-Busca-Tarot erscheint deshalb als bildliche Anleitung zu einer theurgischen Einweihung, deren Ziel die Vereinigung des Menschen mit der göttlichen Ordnung ist.

Eng damit verbunden sieht Adams die Hermetik der Renaissance. Das Corpus Hermeticum bildet für ihn einen wichtigen geistigen Hintergrund des Decks. Vorstellungen vom göttlichen Nous, von den planetarischen Hierarchien, den Entsprechungen zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos sowie von der schrittweisen Vergöttlichung des Menschen durch Erkenntnis finden sich seiner Auffassung nach in zahlreichen Bildmotiven wieder. Das Tarot wird dadurch zu einem Instrument hermetischer Meditation, das nicht bloß Wissen vermittelt, sondern einen inneren Wandel bewirken soll.

Auch zoroastrische und chaldäische Traditionen spielen in Adams‘ Rekonstruktion eine bedeutende Rolle. Er verweist auf spätantike Vorstellungen von kosmischem Feuer, Licht, Sternenordnung und planetarischen Mächten und sieht darin wesentliche Bestandteile der geistigen Welt, aus der das Sola-Busca hervorgegangen sei. Die babylonische Astrologie und ihre Lehre von den planetarischen Einflüssen erscheinen dabei als weitere Schicht einer uralten Weisheit, die über Jahrhunderte hinweg bewahrt und immer wieder neu interpretiert wurde.

Zu den umstrittensten Teilen des Buches gehört Adams‘ Deutung der Opferdarstellungen. Besonders die Karte Nerone interpretiert er als Hinweis auf den Kult des Baal Hammon beziehungsweise Moloch und verbindet das dargestellte Feuer mit den aus antiken Quellen bekannten Berichten über karthagische Opferzeremonien. Innerhalb seiner Gesamtkonstruktion stellt dies einen weiteren Beleg für die fortwirkende Tradition eines archaischen Saturnkultes dar. Diese Interpretation wird von der kunsthistorischen Forschung jedoch überwiegend nicht geteilt und gilt als eine weitreichende Hypothese.

Auch alchemische Vorstellungen erkennt Adams in zahlreichen Karten wieder. Reinigung, Trennung, Auflösung, Vereinigung, Läuterung und Wiedergeburt erscheinen für ihn nicht nur als chemische oder symbolische Prozesse, sondern als Stadien der geistigen Umwandlung des Menschen. Die Bildfolge beschreibt daher zugleich einen alchemischen Weg, auf dem die Seele Schritt für Schritt ihre ursprüngliche göttliche Natur wiedererlangt.

Daneben untersucht Adams wiederkehrende sexuelle und körperliche Motive, die er nicht als Ausdruck persönlicher Vorlieben der Künstler versteht, sondern als Bestandteile initiatischer Symbolik. Körperhaltungen, Berührungen und einzelne anatomische Details werden von ihm als bewusst eingesetzte Zeichen einer esoterischen Bildsprache gelesen, deren Sinn sich nur innerhalb des gesamten Ritualzusammenhangs erschließt.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Suche nach verborgenen Codes. Adams analysiert Zahlenfolgen, geometrische Strukturen, Wiederholungen bestimmter Motive, Initialen und kompositorische Muster. Nach seiner Auffassung handelt es sich dabei nicht um Zufälle, sondern um absichtlich eingearbeitete Chiffren, die den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis des Decks bilden.

Am Ende gelangt Adams zu der Überzeugung, dass dem gesamten Sola-Busca-Tarot ursprünglich ein literarischer Text oder zumindest ein detailliertes ikonographisches Programm zugrunde lag. Der Künstler habe diese Vorlage in Kupferstiche umgesetzt und dabei ein geschlossenes System geschaffen, dessen innere Kohärenz auf eine außergewöhnlich sorgfältige Planung schließen lasse. Das Sola-Busca erscheint dadurch als ein einzigartiges Dokument der Renaissance, in dem Hermetik, Neuplatonismus, Astrologie, Theurgie, Alchemie, antike Religionsgeschichte und politische Allegorie zu einem einzigen symbolischen Kosmos verschmolzen sind.

Die Bedeutung von The Game of Saturn liegt weniger darin, endgültige historische Antworten zu liefern, als vielmehr darin, das Sola-Busca-Tarot erstmals als konsequent aufgebautes hermetisches Gesamtsystem zu lesen. Auch wenn zahlreiche seiner historischen Rekonstruktionen und religionsgeschichtlichen Identifikationen kontrovers bleiben und von der akademischen Forschung teilweise kritisch beurteilt werden, hat Adams gezeigt, dass das Deck eine außergewöhnliche innere Geschlossenheit besitzt und sich nicht auf eine Sammlung kurioser Renaissancefiguren reduzieren lässt. Sein Werk gehört deshalb zu den einflussreichsten modernen Interpretationen des Sola-Busca-Tarots und bildet einen wichtigen Bezugspunkt für alle späteren hermetischen Deutungen des Decks.

Innerhalb einer strikt hermetischen Binnenperspektive erscheint das Sola-Busca-Tarot nicht mehr primär als ein zu entschlüsselndes Bedeutungssystem, sondern als ein wirksames Medium der Bewusstseinsveränderung. Die Karten sind dann nicht bloß Träger von Symbolen, sondern operative Bilder, die im Betrachter bestimmte seelische Zustände hervorrufen und strukturieren. Ihre Funktion entspricht weniger der eines Textes als der eines Ritualraums, in den der Initiand eintritt.

Der entscheidende Perspektivwechsel besteht darin, dass Bedeutung nicht mehr allein aus historischen, ikonographischen oder philologischen Bezügen gewonnen wird, sondern aus der inneren Erfahrung im Vollzug. Die Bildfolge des Decks wird so zu einer Abfolge von Zuständen, Prüfungen und Transformationen, die im Bewusstsein des Adepten tatsächlich durchlaufen werden müssen. Die Karten „bedeuten“ nicht etwas – sie „tun“ etwas.

Saturn erhält in dieser Perspektive eine noch radikalere Funktion. Er ist nicht nur die zentrale Gottheit oder das leitende Prinzip, sondern die Grenze selbst, an der sich Bewusstsein transformiert. Saturn ist die Erfahrung der Limitation, der Verdichtung, der Zeit, der Melancholie – aber gerade dadurch auch der Kristallisation des Geistes. In hermetischer Terminologie entspricht er dem Prinzip der Nigredo: der Schwärzung, der Auflösung aller gewohnten Identifikationen. Die oft drastischen Darstellungen im Sola-Busca sind daher keine Allegorien, sondern Visualisierungen dieses inneren Prozesses.

Die sogenannte Ritualgrammatik lässt sich aus dieser Innenperspektive als eine Abfolge von Operationen lesen, die an der Seele vollzogen werden. Enthauptung bedeutet die Trennung vom diskursiven Verstand; Zerstückelung die Auflösung der gewohnten psychischen Ein-

heit; Feuer die Durchdringung durch den Nous; Gefäße verweisen auf die Fähigkeit, geistige Kräfte aufzunehmen und zu halten. Tiere erscheinen als Manifestationen instinktiver oder planetarischer Kräfte, die integriert oder überwunden werden müssen. Die Bildsprache ist damit funktional, nicht dekorativ.

Die Kartenfolge selbst bildet eine initiatische Dramaturgie, die sich grob in mehrere Phasen gliedern lässt. Zunächst erfolgt die Konfrontation mit der äußeren Welt und ihren Mächten, die als historisch-politische Figuren maskiert sind. Darauf folgt eine Phase der Desintegration, in der der Initiand durch Gewaltbilder, Fragmentierungen und paradoxe Situationen geführt wird. Diese Phase entspricht der saturnischen Prüfung. Erst danach wird eine neue Ordnung sichtbar, in der die zuvor chaotischen Elemente in eine höhere Struktur integriert werden.

In dieser Lesart wird auch die Verbindung zu Plethon und dem Neuplatonismus operativ greifbar. Die platonische Idee der Anamnesis – des Wiedererinnerns – wird hier zu einem tatsächlichen Prozess: Der Initiand erinnert sich nicht intellektuell, sondern existenziell an seine Herkunft aus einer höheren Ordnung. Die Bilder fungieren als Auslöser dieser Erinnerung, indem sie archetypische Strukturen im Bewusstsein aktivieren.

Die Theurgie spielt dabei eine zentrale Rolle, allerdings nicht im Sinne äußerer Rituale, sondern als innerer Vollzug. Die Karten sind gewissermaßen „eingefrorene Rituale“, die durch kontemplative Versenkung reaktiviert werden. Indem der Adept sich in die Szenen hineinversetzt, identifiziert er sich schrittweise mit den dargestellten Figuren und durchläuft deren Transformationen. So wird das Deck zu einem Instrument der Selbstvergöttlichung im Sinne der hermetischen Tradition.

Auch die von Adams betonten alchemischen Prozesse gewinnen aus dieser Perspektive eine unmittelbare psychische Realität. Solve et coagula beschreibt nicht nur einen symbolischen oder chemischen Vorgang, sondern die tatsächliche Erfahrung des Zerfalls und der Neukonstitution der eigenen Identität. Die Karten sind Stationen dieses Prozesses: Auflösung, Reinigung, Differenzierung, Integration und schließlich Transmutation.

Die wiederkehrenden sexuellen und körperlichen Motive lassen sich in diesem Kontext als Hinweise auf die Arbeit mit Lebensenergie verstehen. Sie verweisen auf die Transformation der niederen Triebe in geistige Kraft, ein zentrales Thema sowohl der Hermetik als auch verwandter esoterischer Traditionen. Körper wird hier nicht als Gegensatz zum Geist verstanden, sondern als dessen notwendiges Instrument.

Die Suche nach Codes und verborgenen Strukturen erhält ebenfalls eine neue Bedeutung. Zahlen, Wiederholungen und Kompositionen sind nicht nur intellektuelle Rätsel, sondern dienen der Rhythmisierung der inneren Arbeit. Sie strukturieren die Meditation, geben dem Prozess eine Ordnung und ermöglichen es, bestimmte Zustände gezielt zu reproduzieren.

Aus dieser Binnenperspektive erscheint die Frage nach einem verlorenen Urtext zweitrangig. Selbst wenn ein solcher existiert haben sollte, liegt die eigentliche „Schrift“ im Zusammenspiel der Bilder selbst. Das Deck ist kein illustriertes Buch, sondern ein eigenständiges Medium, dessen Logik visuell und performativ ist.

Das Sola-Busca-Tarot wird so zu einem geschlossenen Initiationssystem, das auf Transformation und nicht auf bloße Erkenntnis zielt. Es fordert vom Betrachter nicht Interpretation,

sondern Teilnahme. Wer es nur liest, versteht es nicht; wer es durchläuft, wird von ihm verändert.

Saturn als Deutungsschwerpunkt und als Prüfstein

Ein Gesamtmodell gewinnt seine Überzeugungskraft häufig daraus, dass es viele Einzelheiten miteinander verbindet. Gerade deshalb ist bei einer auf Saturn konzentrierten Auslegung zwischen erklärter Beobachtung und ergänzter Annahme zu unterscheiden. Ein düsterer Eindruck, eine Last oder ein alter Mann genügt jeweils für sich noch nicht zur sicheren planetarischen Zuordnung. Der Vergleich muss zeigen, welche Eigenschaften im betreffenden historischen Zusammenhang tatsächlich mit Saturn verbunden wurden.

Hilfreich ist dabei ein Wechsel des Maßstabs. Zunächst wird eine Karte ohne das Gesamtmodell beschrieben. Dann wird gefragt, was die Saturnthese an dieser Beschreibung erklärt. Schließlich werden die übrigen Karten einbezogen. Wenn das Modell nur ausgewählte Bilder erhellt, ist sein Geltungsbereich entsprechend begrenzt. Das kann immer noch ein wichtiger Befund sein; es wäre jedoch etwas anderes als ein nachgewiesenes einheitliches Ritualprogramm.

Die hier angefügte historische Betrachtung astrologischer Vorstellungen dient als Vergleichsmaterial. Sie führt vor Augen, wie Entscheidungen, Zeitpunkte und Himmelszeichen miteinander verknüpft wurden. Burckhardts abwertende Bezeichnung solcher Vorstellungen spiegelt seinen eigenen wissenschaftlichen Horizont. Für das vorliegende Buch interessiert zunächst, welche historischen Erwartungen er anhand seiner Quellen beschreibt und welche davon sich an den Karten unabhängig wiederfinden lassen.

Astrologische Erwartungen im gesellschaftlichen Leben

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Doch das Altertum hatte noch eine ganz besonders gefährliche …“.[26]

»Doch das Altertum hatte noch eine ganz besonders gefährliche Wirkung und zwar dogmatischer Art: es teilte der Renaissance seine Art des Aberglaubens mit. Einzelnes davon hatte sich in Italien durch das Mittelalter hindurch am Leben erhalten; um so viel leichter lebte jetzt das Ganze neu auf. Dass dabei die Phantasie mächtig mitspielte, versteht sich von selbst. Nur sie konnte den forschenden Geist der Italiener so weit zum Schweigen bringen.«

»Der Glaube an die göttliche Weltregierung war, wie gesagt, bei den einen durch die Masse des Unrechtes und Unglückes erschüttert; die andern, wie z. B. Dante, gaben wenigstens das Erdenleben dem Zufall und seinem Jammer preis, und wenn sie dabei dennoch einen starken Glauben behaupteten, so kam dies daher, dass sie die höhere Bestimmung des Menschen für das Jenseits festhielten. Sobald nun auch diese Ueberzeugung von der Unsterblichkeit wankte, bekam der Fatalismus das Uebergewicht – oder wenn letzteres geschah, so war ersteres die Folge davon.«

[26] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/81/

»In die Lücke trat zunächst die Astrologie des Altertums, auch wohl die der Araber. Aus der jedesmaligen Stellung der Planeten unter sich und zu den Zeichen des Tierkreises erriet sie künftige Ereignisse und ganze Lebensläufe und bestimmte auf diesem Wege die wichtigsten Entschlüsse. In vielen Fällen mag die Handlungsweise, zu welcher man sich durch die Gestirne bestimmen liess, an sich nicht unsittlicher gewesen sein als diejenige, welche man ohnedies befolgt haben würde; sehr oft aber muss der Entscheid auf Unkosten des Gewissens und der Ehre erfolgt sein. Es ist ewig lehrreich zu sehen, wie alle Bildung und Aufklärung gegen diesen Wahn lange Zeit nicht aufkam, weil derselbe seine Stütze hatte an der leidenschaftlichen Phantasie, an dem heissen Wunsch, die Zukunft vorauszuwissen und zu bestimmen, und weil das Altertum ihn bestätigte.«

»Die Astrologie tritt mit dem 13. Jahrhundert plötzlich sehr mächtig in den Vordergrund des italienischen Lebens. Kaiser Friedrich II. führt seinen Astrologen Theodorus mit sich, und Ezzelino da Romano einen ganzen stark besoldeten Hof von Leuten, darunter den berühmten Guido Bonatto und den langbärtigen Sarazenen Paul von Bagdad. Zu allen wichtigen Unternehmungen mussten sie ihm Tag und Stunde bestimmen, und die massenhaften Greuel, welche er verüben liess, mögen nicht geringen Teils auf blosser Deduktion aus ihren Weissagungen beruht haben. Seitdem scheut sich niemand mehr, die Sterne befragen zu lassen; nicht nur die Fürsten, sondern auch einzelne Stadtgemeinden halten sich regelmässige Astrologen, und an den Universitäten werden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert besondere Professoren dieser Wahnwissenschaft, sogar neben eigentlichen Astronomen angestellt. Die Päpste bekennen sich grossenteils offen zur Sternbefragung; allerdings macht Pius II. eine ehrenvolle Ausnahme, wie er denn auch Traumdeutung, Prodigien und Zauber verachtete; aber selbst Leo X. scheint einen Ruhm seines Pontifikates darin zu finden, dass die Astrologie blühe, und Paul III. hat kein Konsistorium gehalten, ohne dass ihm die Sterngucker die Stunde bestimmt hätten.«

»Bei den bessern Gemütern darf man nun wohl voraussetzen, dass sie sich nicht über einen gewissen Grad hinaus in ihrer Handlungsweise von den Sternen bestimmen liessen, dass es eine Grenze gab, wo Religion und Gewissen Einhalt geboten. In der Tat haben nicht nur treffliche und fromme Leute an dem Wahn teilgenommen, sondern sind selbst als Repräsentanten desselben aufgetreten. So Maestro Pagolo von Florenz, bei welchem man beinahe diejenige Absicht auf Versittlichung des Astrologentums wiederfindet, welche bei dem späten Römer Firmicus Maternus kenntlich wird. Sein Leben war das eines heiligen Aszeten; er genoss beinahe nichts, verachtete alle zeitlichen Güter und sammelte nur Bücher; als gelehrter Arzt beschränkte er seine Praxis auf seine Freunde, machte ihnen aber zur Bedingung, dass sie beichten mussten. Seine Konversation war der enge aber berühmte Kreis, welcher sich im Kloster zu den Engeln um Fra Ambrogio Camaldolese sammelte, – ausserdem die Unterredungen mit Cosimo dem Aeltern, zumal in dessen letzten Lebensjahren; denn auch Cosimo achtete und benutzte die Astrologie, wenngleich nur für bestimmte, wahrscheinlich untergeordnete Gegenstände.«

»Sonst gab Pagolo nur den vertrautesten Freunden astrologischen Bescheid. Aber auch ohne solche Sittenstrenge konnte der Sterndeuter ein geachteter Mann sein und sich überall zeigen; auch gab es ihrer ohne Vergleich viel mehr als im übrigen Europa, wo sie nur an bedeutenden Höfen, und selbst da nicht durchgängig, vorkommen. Wer in Italien irgendein grösseres Haus machte, hielt sich auch, sobald der Eifer für die Sache gross genug war, einen Ast-

rologen, der freilich bisweilen Hunger leiden mochte. Durch die schon vor dem Bücherdruck stark verbreitete Literatur dieser Wissenschaft war überdies ein Dilettantismus entstanden, der sich soviel als möglich an die Meister des Faches anschloss. Die schlimme Gattung der Astrologen war die, welche die Sterne nur zu Hülfe nahm, um Zauberkünste damit zu verbinden oder vor den Leuten zu verdecken.«

»Doch selbst ohne eine solche Zutat ist die Astrologie ein trauriges Element des damaligen italienischen Lebens. Welchen Eindruck machen all jene hochbegabten, vielseitigen, eigenwilligen Menschen, wenn die blinde Begier, das Künftige zu wissen und zu bewirken, ihr kräftiges individuelles Wollen und Entschliessen auf einmal zur Abdikation zwingt! Dazwischen, wenn die Sterne etwa gar zu Ungünstiges verkünden, raffen sie sich auf, handeln unabhängig und sprechen dazu: Vir sapiens dominabitur astris, der Weise wird über die Gestirne Meister; – um bald wieder in den alten Wahn zurückzufallen.«

»Zunächst wird allen Kindern angesehener Familien das Horoskop gestellt, und bisweilen schleppt man sich hierauf das halbe Leben hindurch mit irgendeiner nichtsnutzigen Voraussetzung von Ereignissen, die nicht eintreffen. Dann werden für jeden wichtigen Entschluss der Mächtigen, zumal für die Stunde des Beginnens, die Sterne befragt. Abreisen fürstlicher Personen, Empfang fremder Gesandten, Grundsteinlegungen grosser Gebäude hängen davon ab. Ein gewaltiges Beispiel der letztem Art findet sich im Leben des obengenannten Guido Bonatto, welcher überhaupt durch seine Tätigkeit sowohl als durch ein grosses systematisches Werk der Wiederhersteller der Astrologie im 13. Jahrhundert heissen darf. Um dem Parteikampf der Guelfen und Ghibellinen in Forlì ein Ende zu machen, beredete er die Einwohner zu einem Neubau ihrer Stadtmauern und zum feierlichen Beginn desselben unter einer Konstellation, die er angab; wenn dann Leute beider Parteien in demselben Moment jeder seinen Stein in das Fundament würfen, so würde in Ewigkeit keine Parteiung mehr in Forlì sein.«

»Man wählte einen Guelfen und einen Ghibellinen zu diesem Geschäfte; der hehre Augenblick erschien, beide hielten ihre Steine in der Hand, die Arbeiter warteten mit ihrem Bauzeug, und Bonatto gab das Signal – da warf der Ghibelline sogleich seinen Stein hinunter, der Guelfe aber zögerte und weigerte sich dann gänzlich, weil Bonatto selber als Ghibelline galt und etwas Geheimnisvolles gegen die Guelfen im Schilde führen konnte. Nun fuhr ihn der Astrolog an: Gott verderbe dich und deine Guelfenpartei mit euerer misstrauischen Bosheit! dies Zeichen wird 500 Jahre lang nicht mehr am Himmel über unserer Stadt erscheinen! In der Tat verdarb Gott nachher die Guelfen von Forlì, jetzt aber (schreibt der Chronist um 1480) sind Guelfen und Ghibellinen hier doch gänzlich versöhnt, und man hört ihre Parteinamen nicht mehr.«

KAPITEL 7

Das Sola Busca Tarot

Dr. phil. Dorian Gieseler Greenbaum- The Daimon in Hellenistic Astrology – Origins and Influence (Ancient Magic and Divination, Band 11)

Die Herkunft des Namens und die genealogische Verbindung der Familien Serbelloni, Busca und Sola Cabiati werden im Kapitel „Die Familie Sola Busca – Marquise Busca and Count Sola“ behandelt.[2728]

Der Sola-Busca-Tarot ist ein Tarotspiel aus dem späten 15. Jahrhundert, wahrscheinlich 1491 in Venedig hergestellt. Der Künstler ist unbekannt; unter anderem wird Marco d’Antonio di Ruggero als Urheber angenommen. Ein vollständiges und koloriertes Spiel befand sich im Besitz der Familie Sola-Busca in Mailand und wurde 2009 an das italienische Kultusministerium verkauft. Es befindet sich nun in der Pinacoteca di Brera in Mailand. Nicht kolorierte, nur fragmentarisch erhaltene Drucke befinden sich in Wien und in der British Library.[293031323334]

Das Sola-Busca-Spiel ist das älteste bekannte Tarotspiel der Geschichte, von dem noch sämtliche 78 Karten erhalten sind (22 Trümpfe und 4 mal 14 Farbkarten). Ebenfalls ist es der erste bekannte Tarot, bei dem die Trümpfe Namen tragen und nummeriert sind. Die Bezeichnungen und Darstellungen der Karten weichen von den heutigen ab – so stellt der Sola-Busca-Tarot historische Personen dar, unter anderem Nebukadnezar oder Gaius Marius, den Onkel von Julius Cäsar. Die Karten der Trümpfe scheinen den Aufstieg und den Fall des Römischen Reiches zu illustrieren. Ebenfalls ist es das erste Tarotspiel, und bis zum Spiel von Pamela Colman Smith und Arthur Edward Waite aus dem 19. Jahrhundert auch das einzige, das die Zahlkarten szenisch illustriert. Diese und andere Parallelen zwischen den Karten des Sola-Busca- und des Waite-Smith-Tarots lassen vermuten, dass Pamela Colman Smith und Arthur Edward Waite das Sola-Busca-Tarot gekannt haben und von ihm beeinflusst wurden.[35363738394041]

---

[27] https://de.wikipedia.org/wiki/Sola-Busca-Tarot

[28] https://en.wikipedia.org/wiki/Sola_Busca_tarot#Composition

[29] https://de.wikipedia.org/wiki/Tarot

[30] https://de.wikipedia.org/wiki/Venedig

[31] https://de.wikipedia.org/wiki/Marco_d'Antonio_di_Ruggero?action=edit&redlink=1

[32] https://de.wikipedia.org/wiki/Mailand

[33] https://de.wikipedia.org/wiki/Pinacoteca_di_Brera

[34] https://de.wikipedia.org/wiki/British_Library

[35] https://de.wikipedia.org/wiki/Nabu-kudurri-usur_II

[36] https://de.wikipedia.org/wiki/Gaius_Marius

[37] https://de.wikipedia.org/wiki/Julius_C%C3%A4sar

[38] https://de.wikipedia.org/wiki/R%C3%B6misches_Reich

[39] https://de.wikipedia.org/wiki/Pamela_Colman_Smith

Die Sola-Busca-Version wurde 1907 für die British Library fotografiert und von Arthur M. Hind 1938 in Early Italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described, London 1938–1948, volume 1, dargestellt.[42]

Eine Vollversion von Sola-Busca-Tarot wurde 1998 von Wolfgang Mayer in Deutschland aufgelegt.

Literatur

Sofia Di Vincenzo, Antichi Tarocchi Illuminati. L'alchimia nei Tarocchi Sola-Busca, mit historischer Einführung von Giordano Berti, (italienisch), Lo Scarabeo, Turin, 1995, Sofia Di Vincenzo, Sola-Busca-Tarot, mit historischer Einführung von Giordano Berti, (englisch), U.S. Games Systems, 1998, ISBN 1-57281-130-7, Giordano Berti, ‚Tarocchi Sola-Busca', in Le carte di Corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987, S. 88–89 und Stuart Kaplan, The Encyclopedia of Tarot, Bd. 2, U.S. Games Systems, 1986, S. 297.[4344]

Weblinks

Commons: Sola-Busca tarot deck – Sammlung von Bildern, Videos und Audiodateien[45]

Sola-Busca-Karten, alte und modernisierte Versionen, on Trionfi.com, Sola-Busca-Tarot – Mayer's version (Deutschland 1998) und Angelika Gross: Narr und Null im Tarock.[4647]

Ein Kartenspiel ist auch ein hergestellter Gegenstand

Die Beschreibung des Sola Busca sollte seine materielle Gestalt nicht hinter seiner Symbolik verschwinden lassen. Eine Karte besitzt einen Träger, eine bedruckte Fläche und gegebenenfalls eine darüberliegende Farbfassung. Druck und Kolorierung sind unterschiedliche Arbeitsschritte. Deshalb können Fragen nach dem Zeichner, dem Stecher, dem Koloristen und dem Auftraggeber verschieden beantwortet werden.

Ein einzelner Museumsdatensatz kann für solche Fragen aufschlussreich sein. Das British Museum beschreibt erhaltene Sola-Busca-Blätter als Druckgrafik und diskutiert die Datierung mit Bezug auf das bemalte vollständige Spiel. Der Datensatz ist dabei eine dokumentierte kunsthistorische Einschätzung; er macht die eingetragenen Zuschreibungen nicht zu einer originalen Signatur des Künstlers.[48]

---

[40] https://de.wikipedia.org/wiki/Arthur_Edward_Waite

[41] https://de.wikipedia.org/wiki/Waite_Tarot

[42] https://de.wikipedia.org/wiki/Arthur_M._Hind

[43] https://de.wikipedia.org/wiki/Giordano_Berti?action=edit&redlink=1

[44] https://de.wikipedia.org/wiki/Special:BookSources/1572811307

[45] https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sola-Busca_tarot_deck?uselang=de

[46] http://trionfi.com/0/j/d/solabusca/

[47] https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783050075457-023/pdf?licenseType=restricted

[48] https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-485

Wer diesen Unterschied berücksichtigt, kann auch die Wirkung der Bilder genauer beschreiben. Eine feine gedruckte Linie und eine nachträglich gesetzte Farbe können verschiedene Akzente erzeugen. Ein schwarz-weiß reproduziertes Blatt vermittelt darum nicht in jeder Hinsicht dieselbe Wahrnehmung wie die kolorierte Karte. Für die späteren Kapitel zur Übernahme von Motiven wird diese Unterscheidung besonders wichtig: Weitergegeben werden können Umrisse, Gesten und Kompositionsideen, ohne dass die gesamte materielle Erscheinung oder ursprüngliche Bedeutung mitwandert.

Antike Gegenstände und die Freude am Vergleichen

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „In dieser Zeit war natürlich auch im übrigen Italien …“.[49]

»In dieser Zeit war natürlich auch im übrigen Italien der Eifer für die römischen Altertümer erwacht. Schon Boccaccio nennt die Ruinenwelt von Bajae „altes Gemäuer, und doch neu für moderne Gemüter“; seitdem galten sie als grösste Sehenswürdigkeit der Umgegend Neapels. Schon entstanden auch Sammlungen von Altertümern jeder Gattung. Ciriaco von Ancona durchstreifte nicht bloss Italien, sondern auch andere Länder des alten Orbis terrarum und brachte Inschriften und Zeichnungen in Menge mit; auf die Frage, warum er sich so bemühe, antwortete er: um die Toten zu erwecken. Die Historien der einzelnen Städte hatten von jeher auf einen wahren oder fingierten Zusammenhang mit Rom, auf direkte Gründung oder Kolonisation von dort aus hingewiesen; längst scheinen gefällige Genealogen auch einzelne Familien von berühmten römischen Geschlechtern deriviert zu haben. Dies lautete so angenehm, dass man auch im Lichte der beginnenden Kritik des 15. Jahrhunderts daran festhielt. Ganz unbefangen redete Pius II. in Viterbo zu den römischen Oratoren, die ihn um schleunige Rückkehr bitten: „Rom ist ja meine Heimat so gut wie Siena, denn mein Haus, die Piccolomini, ist vor alters von Rom nach Siena gewandert, wie der häufige Gebrauch der Namen Aeneas und Sylvius in unserer Familie beweist.“ Vermutlich hätte er nicht übel Lust gehabt, ein Julier zu sein.«

»Auch für Paul II. – Barbo von Venedig – wurde gesorgt, indem man sein Haus, trotz einer entgegenstehenden Abstammung aus Deutschland, von den römischen Ahenobarbus ableitete, die mit einer Kolonie nach Parma geraten und deren Nachkommen wegen Parteiung nach Venedig ausgewandert seien. Dass die Massimi von Q. Fabius Maximus, die Cornaro von den Cornelieren abstammen wollten, kann nicht befremden. Dagegen ist es für das folgende 16. Jahrhundert eine recht auffallende Ausnahme, dass der Novellist Bandello sein Geschlecht von vornehmen Ostgoten (I, Nov. 23.) abzuleiten sucht.«

»Kehren wir nach Rom zurück. Die Einwohner, „die sich damals Römer nannten“, gingen begierig auf das Hochgefühl ein, welches ihnen das übrige Italien entgegenbrachte. Wir werden unter Paul II., Sixtus IV. und Alexander Vl. prächtige Karnevalsaufzüge stattfinden sehen, welche das beliebteste Phantasiebild jener Zeit, den Triumph altrömischer Imperatoren, darstellten. Wo irgend Pathos zum Vorschein kam, musste es in jener Form geschehen. Bei dieser Stimmung der Gemüter geschah es am 18. April 1485, dass sich das Gerücht verbrei-

[49] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/30/

tete, man habe die wunderbar schöne, wohlerhaltene Leiche einer jungen Römerin aus dem Altertum gefunden. Lombardische Maurer, welche auf einem Grundstück des Klosters S. Maria nuova, an der Via Appia, ausserhalb der Caecilia Metella, ein antikes Grabmal aufgruben, fanden einen marmornen Sarkophag angeblich mit der Aufschrift: Julia, Tochter des Claudius. Das Weitere gehört der Phantasie an; die Lombarden seien sofort verschwunden samt den Schätzen und Edelsteinen, welche im Sarkophag zum Schmuck und Geleit der Leiche dienten; letztere sei mit einer sichernden Essenz überzogen und so frisch, ja so beweglich gewesen wie die eines eben gestorbenen Mädchens von 15 Jahren; dann hiess es sogar, sie habe noch ganz die Farbe des Lebens, Augen und Mund halb offen.«

»Man brachte sie nach dem Konservatorenpalast auf dem Kapitol, und dahin, um sie zu sehen, begann nun eine wahre Wallfahrt; viele kamen auch, um sie abzumalen; „denn sie war schön, wie man es nicht sagen noch schreiben kann, und wenn man es sagte oder schriebe, so würden es, die sie nicht sahen, doch nicht glauben“. Aber auf Befehl Innocenz VIII. musste sie eines Nachts vor Porta Pinciana an einem geheimen Ort verscharrt werden; in der Hofhalle der Konservatoren blieb nur der leere Sarkophag. Wahrscheinlich war über den Kopf der Leiche eine farbige Maske des idealen Stiles aus Wachs oder etwas Aehnlichem modelliert, wozu die vergoldeten Haare, von welchen die Rede ist, ganz wohl passen würden. Das Rührende an der Sache ist nicht der Tatbestand, sondern das feste Vorurteil, dass der antike Leib, den man endlich hier in Wirklichkeit vor sich zu sehen glaubte, notwendig herrlicher sein müsse als alles, was jetzt lebe.«

»Inzwischen wuchs die sachliche Kenntnis des alten Rom durch Ausgrabungen; schon unter Alexander VI. lernte man die sog. Grottesken, d. h. die Wand- und Gewölbedekoration der Alten kennen, und fand in Porto d'Anzo den Apoll vom Belvedere; unter Julius II. folgten die glorreichen Auffindungen des Laocoon, der vatikanischen Venus, des Torso, der Cleopatra u. a. m.; auch die Paläste der Grossen und Kardinäle begannen sich mit antiken Statuen und Fragmenten zu füllen. Für Leo X. unternahm Rafael jene ideale Restauration der ganz alten Stadt, von welcher sein (oder Castigliones) berühmter Brief spricht. Nach der bittern Klage über die noch immer dauernden Zerstörungen, namentlich noch unter Julius II., ruft er den Papst um Schutz an für die wenigen übriggebliebenen Zeugnisse der Grösse und Kraft jener göttlichen Seelen des Altertums, an deren Andenken sich noch jetzt diejenigen entzünden, die des Höhern fähig seien. Mit merkwürdig durchdringendem Urteil legt er dann den Grund zu einer vergleichenden Kunstgeschichte überhaupt und stellt am Ende denjenigen Begriff von „Aufnahme“ fest, welcher seitdem gegolten hat: er verlangt für jeden Ueberrest Plan, Aufriss und Durchschnitt gesondert.«

»Wie seit dieser Zeit die Archäologie, in speziellem Anschluss an die geheiligte Weltstadt und deren Topographie, zur besondern Wissenschaft heranwuchs, wie die vitruvianische Akademie wenigstens ein kolossales Programm aufstellte, kann nicht weiter ausgeführt werden. Hier dürfen wir bei Leo X. stehenbleiben, unter welchem der Genuss des Altertums sich mit allen andern Genüssen zu jenem wundersamen Eindruck verflocht, welcher dem Leben in Rom seine Weihe gab. Der Vatikan tönte von Gesang und Saitenspiel; wie ein Gebot zur Lebensfreude gingen diese Klänge über Rom hin, wenn auch Leo damit für sich kaum eben erreichte, dass sich Sorgen und Schmerzen verscheuchen liessen, und wenn auch seine bewusste Rechnung, durch Heiterkeit das Dasein zu verlängern, mit seinem frühen Tode fehlschlug. Dem glänzenden Bilde des leonischen Rom, wie es Paolo Giovio entwirft, wird man

sich nie entziehen können, so gut bezeugt auch die Schattenseiten sind: die Knechtschaft der Emporstrebenden und das heimliche Elend der Prälaten, welche trotz ihrer Schulden standesgemäss leben müssen, das Lotteriemässige und Zufällige von Leos literarischem Mäzenat, endlich seine völlig verderbliche Geldwirtschaft.«

»Derselbe Ariost, der diese Dinge so gut kannte und verspottete, gibt doch wieder in der sechsten Satire ein ganz sehnsüchtiges Bild von dem Umgang mit den hochgebildeten Poeten, welche ihn durch die Ruinenstadt begleiten würden, von dem gelehrten Beirat, den er für seine eigene Dichtung dort vorfände, endlich von den Schätzen der vatikanischen Bibliothek. Dies, und nicht die längst aufgegebene Hoffnung auf mediceische Protektion, meint er, wären die wahren Lockspeisen für ihn, wenn man ihn wieder bewegen wollte, als ferraresischer Gesandter nach Rom zu gehen.«

KAPITEL 8

SAE – Filmliste Sola Busca

Divination mit dem Sola-Busca-Tarot – Eine Neuplatonische – Hermetische Einweihung – Die Großen Arcana

Hardcover – 460 Seiten – ISBN 978-3-69638-268-1 – Preis 63,50 €. – © 2026 Volker H. Schendel – Verlag: BoD Norderstedt – 14,8 × 21,0 cm[50][51]

Es werden alle Großen Arcana des Sola-Busca-Tarots farbig abgebildet. Die farbige Wiedergabe ermöglicht es, die Bildkompositionen, Figuren, Symbole, Inschriften und ikonografischen Einzelheiten unmittelbar nachzuvollziehen und vergleichend zu untersuchen.

Das vermutlich 1491 entstandene Sola-Busca-Tarot ist nicht nur ein historisches Kartenspiel, sondern ein vielschichtiger Bildzyklus und eine außergewöhnliche Quelle zur Kulturgeschichte der italienischen Renaissance. Seine Darstellungen greifen antike, historische, mythologische und biblische Gestalten auf und verbinden sie mit der höfischen Bildungs- und Bildkultur Oberitaliens.

Das Sola-Busca-Tarot – Eine Reise durch das älteste vollständig erhaltene Tarot der Renaissance – Das Sola-Busca-Tarot gehört zu den geheimnisvollsten und kunsthistorisch bedeutendsten Kartenspielen der europäischen Renaissance. Um 1490 in Oberitalien entstanden, bildet es eine außergewöhnliche Verbindung von Bildkunst, Geschichte, Mythologie, religiöser Überlieferung, antiker Erinnerung und symbolischer Weltdeutung. Seine farbigen Kupferstiche gehören zu den frühesten vollständig erhaltenen Darstellungen eines Tarotspiels und eröffnen bis heute einen ungewöhnlich tiefen Zugang zu jener geistigen Welt, in der sich Renaissance-Humanismus, antike Mythologie, christliche Tradition, astrologische Vorstellungen und hermetisches Denken miteinander berührten. Dieses Buch nähert sich dem Sola-Busca-Tarot nicht als gewöhnlichem Wahrsagekartenspiel. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Frage, welche innere Ordnung sich hinter den Bildern verbirgt und wie die einzelnen Figuren, Namen, Attribute und Szenen miteinander verbunden werden können. Die Karten erscheinen dabei nicht als isolierte Bedeutungszeichen, sondern als Stationen eines größeren geistigen Weges. Jede Karte besitzt ihre eigene Gestalt und Geschichte, erhält ihre tiefere Bedeutung jedoch erst durch ihre Beziehung zu den übrigen Karten.

Das Besondere des Sola-Busca-Tarots liegt bereits in seiner äußeren Erscheinung. Während viele spätere Tarotdecks mit allgemein verständlichen allegorischen Figuren arbeiten, begegnen dem Betrachter hier zahlreiche Gestalten aus der Geschichte, der Bibel, der antiken Mythologie und der literarischen Überlieferung. Die Namen der Trümpfe verweisen unter anderem auf Persönlichkeiten wie Alexander den Großen, Nero, Julius Caesar, Bacchus, Cato, Nebukadnezar und andere Figuren, deren historische oder mythische Lebensgeschichten mit Fragen nach Macht, Schicksal, Erkenntnis, Krieg, Herrschaft, Opfer, Transformation und menschlicher Begrenztheit verbunden sind.

[50] https://buchshop.bod.de/divination-mit-dem-sola-busca-tarot-volker-h-schendel-9783696382681

[51] https://www.amazon.de/Sola-Busca-Tarot-Museum-Quality/dp/0738761168

Gerade diese ungewöhnliche Auswahl macht das Sola-Busca-Tarot zu einem Werk, das sich einer einfachen Deutung entzieht. Es ist kein geschlossenes Lexikon einzelner Symbole. Vielmehr entsteht seine Bedeutung aus der Spannung zwischen den dargestellten Personen und den geistigen Themen, die sich mit ihnen verbinden.

Rezensionen

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Amazon“[52] [53], „Thalia“[54], „Osiander“[55] und „Hugendubel“[56].

Ein ergänzender Verweis gilt „Orell Füssli“[57].

SAE – Filmliste Sola Busca –[58]

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Filmliste Tarot von Adams“[59] und „Geheimnisakademie – Tarot & Orakel – Sola Busca – MARIO – Ep. 4“[60] [61].[62] [63]

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „The Sola-Busca Tarocchi with Peter Mark Adams“[64] [65], „Peter Mark Adams, Mithras and the Esoteric Renaissance through the Sola-Busca-Tarot“[66] [67], „Mithras & The Game of Saturn: The Initiation You Were Never Meant to Find | Peter Mark Adams“[68] [69] und „The Game of Saturn with Peter Mark Adams“[70] [71].

---

[52] https://www.amazon.de/dp/369638268X

[53] https://www.amazon.de/portal/customer-reviews/369638268X/ref=cm_cr_dp_d_show_all_top?_encoding=UTF8&ie=UTF8&reviewerType=all_reviews

[54] https://www.thalia.de/shop/home/artikeldetails/A1081399537

[55] https://www.osiander.de/shop/home/artikeldetails/A1081399537#red-bewertungen

[56] https://www.hugendubel.de/de/buch_gebunden/volker_h_schendel-divination_mit_dem_sola_busca_tarot-54453618-produkt-details.html

[57] https://www.orellfuessli.ch/shop/home/artikeldetails/A1081399537#red-bewertungen

[58] https://www.youtube.com/playlist?list=PLUxw8z1U6whk

[59] https://www.youtube.com/playlist?list=PLQcmquEqbqSBJaTNJWYtI3Sb2DDVlyHTy

[60] https://www.youtube.com/watch?v=o-7nseGeAR8&t=927s

[61] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca9.mp4

[62] https://www.youtube.com/@GeheimnisakademieTarot/search?query=sola+busca

[63] https://www.youtube.com/playlist?list=PL7Yk6hQPntTFjJ-vKpjsqUbroa13Mgu1M

[64] https://www.youtube.com/watch?v=cI_3WLGBe30&list=PLUxw8z1U6whk&index=3&t=1820s

[65] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca1.mp4

[66] https://www.youtube.com/watch?v=pEG2coAz4HM&list=PLUxw8z1U6whk&index=4&t=580s

[67] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca2.mp4

[68] https://www.youtube.com/watch?v=w_TMIMVd75E

[69] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca3.mp4

[70] https://www.youtube.com/watch?v=1VsWH4UbU2I&list=PLZi66gncbTT4qEiZGwP1aTet5TbOzqjxJ&index=5&t=6s

[71] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca4.mp4

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Peter Mark Adams on Sola-Busca tarot, Reiki & Entity“[7273], „Peter Mark Adams | Game of Saturn: The Sola-Busca Tarot, Bloodlines, & The Demiurge Deal – THC“[7475], „Peter Mark Adams and Christopher Poncet on Magic, Art, and ‚Two Esoteric Tarots‘“[7677] und „Peter Mark Adams – Unlocking the Dark Secrets of the Game of Saturn & the Renaissance Occult“[7879].

Bilder sehen und über Bilder sprechen

Ein Film kann die Aufmerksamkeit gezielt lenken. Eine Nahaufnahme macht ein Detail sichtbar, ein Schnitt stellt zwei Karten nebeneinander, ein Kommentar gibt der Beobachtung bereits einen Namen. Diese Mittel sind für die Vermittlung hilfreich. Sie sollten bei der Quellenbewertung jedoch mitbedacht werden: Die Reihenfolge einer filmischen Präsentation ist nicht automatisch die historische Reihenfolge des Gegenstandes.

Bei einer besonders einleuchtenden filmischen Deutung lohnt sich deshalb die Rückkehr zum Standbild. Was bleibt erkennbar, wenn die Stimme des Erklärenden schweigt? Welche Behauptung stützt sich auf das Bild, welche auf einen zitierten Text und welche auf die Verbindung, die der Film selbst herstellt? Dieses Nachprüfen macht aus dem Zuschauer einen aktiven Leser der Bilder.

Der platonische Dialog Ion bietet hierfür einen historischen Gegenakzent. Er befragt die Autorität des Auslegers und das Verhältnis von Können und Begeisterung. Die folgende Quellenlektüre behandelt keine Filmtheorie und kein Tarot. Sie eröffnet aber eine präzise Frage, die sich auf heutige Vermittlung übertragen lässt: Worauf beruht der Anspruch eines Menschen, anderen den Sinn eines Werkes zu erklären?

Die Autorität des Auslegers im Ion

Quellenlektüre: Platon, Ion, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „(530) Sokrates: Willkommen dem Ion! Woher kommst du uns …“.[80]

»(530) Sokrates: Willkommen dem Ion! Woher kommst du uns jetzt gewandert? wohl von Hause aus Ephesos? Ion: Mit nichten, Sokrates; sondern von Epidauros vom Feste des Asklepios. Sokrates: Halten etwa die Epidaurier dem Gotte zu Ehren auch einen Wettstreit von Rhapsoden? Ion: Ja wohl, so wie ja auch in den übrigen Musenkünsten. Sokrates: Wie also? hast du uns mit gekämpft? und mit welchem Erfolge hast du gekämpft? Ion: Den ersten Preis

[72] https://www.youtube.com/watch?v=A6PK0cfBxjU&list=PLZi66gncbTT4qEiZGwP1aTet5TbOzqjxJ&index=6&t=988s

[73] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca5.mp4

[74] https://www.youtube.com/watch?v=ZMdY9V1iwyQ&t=4s

[75] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca6.mp4

[76] https://www.youtube.com/watch?v=LOtUt7SZwII&t=6s

[77] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca7.mp4

[78] https://www.youtube.com/watch?v=5z7U0qIih6c

[79] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca8.mp4

[80] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-erster-theil/chapter/23/

haben wir davon getragen, Sokrates. Sokrates: Wohl gesprochen! Wohlan denn, mache daß wir auch noch in den Panathenaien siegen. Ion: Das soll geschehen, so Gott will.«

»Sokrates: Wahrlich, oft habe ich schon Euch Rhapsoden beneidet um eure Kunst. Denn sowohl daß auch am Leibe immer geschmückt zu sein und euch aufs schönste zu zeigen euerer Kunst angemessen ist, als auch daß ihr in der Notwendigkeit seid mit vielen andern trefflichen Dichtern euch zu beschäftigen, besonders aber mit dem Homeros dem trefflichsten und göttlichsten der Dichter, und seinen Sinn zu verstehen, nicht seine Worte nur, das ist beneidenswert. Denn es kann doch keiner ein Rhapsode sein, wenn er nicht versteht was der Dichter meint; da ja der Rhapsode den Zuhörern den Sinn des Dichters überbringen soll, und dies gehörig zu verrichten, ohne einzusehen, was der Dichter meint, ist unmöglich. Dies alles also ist beneidenswert.«

»Ion: Ganz recht, Sokrates. Auch hat mir dies die meiste Mühe gemacht bei meiner Kunst; und ich glaube, daß ich am besten unter allen Menschen über den Homeros rede, und daß weder Metrodoros der Lampsakener, noch Stesimbrotos der Thasier, noch Glaukon, noch irgend einer der je gewesen so viele schöne Auslegungen über den Homeros vorzutragen weiß als ich.«

»Sokrates: Wohl gesprochen, Ion. Denn so wirst du mir auch nicht mißgönnen mir davon zu zeigen. Ion: Es lohnt auch schon zu hören, Sokrates, wie gut ich den Homeros ausgestattet habe. So daß ich glaube, ich verdiene von den Homeriden mit goldnem Kranze bekränzt zu werden. Sokrates: Gewiß ich werde auch noch Muße machen um dich zu hören. Jetzt aber beantworte mir nur dieses, ob du nur über (531) den Homeros so gewaltig bist oder auch über den Hesiodos und Archilochos? Ion: Keinesweges; sondern über den Homeros nur. Auch dünkt mich das genug. Sokrates: Gibt es aber nicht Manches, worüber Homeros und Hesiodos dasselbe sagen? Ion: Das glaube ich, und gar Vieles. Sokrates: Würdest du nun wohl besser auslegen, was Homeros hierüber sagt, als was Hesiodos? Ion: Das wohl gleich gut, glaube ich, worüber sie dasselbe sagen.«

»Sokrates: Und wie, worüber sie nicht dasselbe sagen? wie über das Wahrsagen spricht doch Homeros und auch Hesiodos? Ion: Freilich. Sokrates: Wie also? was auf gleiche Art und was auf abweichende diese beiden Dichter über die Wahrsagekunst sagen, würdest du das besser auslegen oder einer von den guten Wahrsagern? Ion: Von den Wahrsagern einer. Sokrates: Wenn du nun ein Wahrsager wärest, würdest du nicht, wie du das auf ähnliche Art gesagte auszulegen wüßtest auch das abweichende auszulegen wissen? Ion: Offenbar wohl.«

»Sokrates: Wie kannst du also über den Homeros zwar gewaltig sein, nicht aber über die andern Dichter? Spricht etwa Homeros über andere Gegenstände als worüber alle anderen Dichter auch? Handelt er nicht meistens vom Kriege und von dem Verkehr guter und böser Menschen unter einander, und Unkundiger und Kundiger, und von dem Umgang der Götter unter einander und mit den Menschen, wie sie mit ihnen umgehn, und von den Ereignissen im Himmel und in der Unterwelt und von den Erzeugungen der Götter sowohl als Heroen? Ist es nicht dies, worüber Homeros seine Gedichte gedichtet hat?«

»Ion: Ganz richtig, Sokrates. Sokrates: Und wie? die andern Dichter nicht gleichfalls über eben dieses? Ion: Ja, Sokrates. Aber sie haben doch gar nicht so gedichtet wie Homeros. Sokrates: Wie doch? schlechter? Ion: Bei weitem. Sokrates: Und Homeros besser? Ion: Besser, ja wohl, beim Zeus. Sokrates: Wenn nun, du edelster Freund Ion, unter Vielen, die über

Zahlen sprechen, Einer am besten spricht: so wird doch Einer den erkennen, der gut spricht. Ion: Das denke ich. Sokrates: Ob wohl derselbe, der auch die schlecht sprechenden, oder ein anderer? Ion: Derselbe gewiß. Sokrates: Nicht wahr der die Rechenkunst inne hat, der ist es? Ion: Ja. Sokrates: Und wie wenn über die Zuträglichkeit der Speisen unter Vielen Einer am besten spricht, wird ein Anderer den am besten sprechenden erkennen, daß er am besten spricht, und wiederum ein Anderer den schlechteren daß er schlechter? oder derselbe?«

»Ion: Offenbar ja doch derselbe. Sokrates: Wer ist es? welchen Namen hat er? Ion: Der Arzt ist es.«

»Sokrates: Wollen wir nun nicht im Allgemeinen sagen, daß allemal, wo über denselben Gegenstand Viele sprechen, Einer und derselbe den erkennen wird der gut spricht, und den der (532) schlecht. Oder wenn Jemand nicht den schlecht redenden erkennt, dann offenbar auch nicht den gut redenden von derselben Sache.«

»Ion: Das wollen wir. Sokrates: Derselbe also wird uns stark in beiden?«

KAPITEL 9

Die Magie von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in direkter Nachfolge des Hermetikers Ludovico Lazzarelli

Die Magie des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim wird in der älteren Forschung häufig als Synthese der Lehren von Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, der christlichen Kabbalah und des Neuplatonismus dargestellt. Dieses Deutungsmuster, das insbesondere durch die Arbeiten von Frances A. Yates im 20. Jahrhundert geprägt wurde, verstand Agrippa vor allem als einen Kompilator und Systematisierer bereits etablierter Strömungen der Renaissance. In dieser Perspektive erscheint seine De occulta philosophia als ein monumentales Kompendium, das disparate Traditionen – platonische Kosmologie, kabbalistische Spekulation, astrologische Naturphilosophie und magische Praxis – zu einer großen Synthese vereint. Seit den Forschungen von Wouter J. Hanegraaff hat sich dieses Bild jedoch erheblich verändert. Hanegraaff konnte überzeugend zeigen, dass Agrippas eigentliche hermetische Konzeption in entscheidenden Punkten unmittelbar an den heute lange unterschätzten christlichen Hermetiker Ludovico Lazzarelli anschließt. Damit verschiebt sich die Perspektive grundlegend: Agrippa erscheint nicht mehr lediglich als Erbe Ficinos, sondern als Fortführer einer spezifischen Form des christlichen Hermetismus, deren vollständigster Ausdruck Lazzarellis Crater Hermetis darstellt. Hanegraaff spricht deshalb sogar davon, dass Agrippas Hermetismus „lazzarellianisch“ sei und sich gerade dadurch von vielen älteren Interpretationen unterscheide.

Diese Neubewertung ist deshalb von großer Bedeutung, weil sie nicht nur eine Korrektur der Quellenabhängigkeiten darstellt, sondern das Verständnis dessen verändert, was unter „Renaissance-Hermetismus“ überhaupt zu verstehen ist. Lazzarelli innerhalb der Renaissance einen anderen Zugang zum Hermetismus entwickelte als Ficino. Während Ficino den Hermes Trismegistos vor allem als philosophischen Weisheitslehrer verstand, der eine uralte theologia prisca überliefert habe, interpretierte Lazzarelli die hermetischen Schriften als Anleitung zu einer tatsächlichen geistigen Wiedergeburt des Menschen. Ficinos Hermetik ist im Kern kontemplativ und erkenntnistheoretisch ausgerichtet: Sie soll die Seele zur Einsicht in die göttliche Ordnung führen. Lazzarelli hingegen radikalisiert diesen Ansatz, indem er Erkenntnis in Transformation überführt. Das Ziel war nicht bloß Erkenntnis, sondern Transformation. Der Mensch sollte zum lebendigen Abbild Gottes werden und an der schöpferischen Wirksamkeit des göttlichen Geistes teilnehmen. Im Crater Hermetis wird deshalb die Taufe des Geistes, die innere Regeneration und die Wiederherstellung des vor dem Sündenfall verlorenen Adamzustandes zum eigentlichen Zentrum der Hermetik. Diese „Hermetik der Wiedergeburt“ verschiebt den Akzent von der Philosophie zur soteriologischen Praxis.

Genau dieser Gedanke begegnet später bei Agrippa in seiner De occulta philosophia. Auch dort ist Magie keineswegs in erster Linie die Beherrschung geheimer Naturkräfte. Vielmehr definiert Agrippa die wahre Magie als höchste Vollendung aller Philosophie. Diese Definition ist nicht bloß rhetorisch, sondern strukturell gemeint: Die Magie steht am Ende eines Erkenntnisweges, der alle Disziplinen integriert. Die Magie umfasst Naturphilosophie, Mathematik und Theologie zugleich und vereinigt alle Wissenschaften zu einer einzigen Erkenntnis des göttlichen Kosmos. Bereits diese Dreigliederung erinnert an Lazzarellis Vorstellung,

dass der Mensch durch Erkenntnis und geistige Läuterung wieder in die göttliche Ordnung eintreten könne. Agrippa beschreibt den Magier daher nicht als Zauberer, sondern als wiederhergestellten Menschen, dessen Seele erneut mit dem göttlichen Licht verbunden ist. In diesem Sinne ist der Magier weniger ein Techniker als vielmehr ein verwandelter Ontologe: Seine Wirksamkeit beruht auf seinem Sein, nicht auf seinen Methoden.

Besonders deutlich wird die direkte Abhängigkeit von Lazzarelli an den Quellen. Die moderne Agrippa-Forschung konnte nachweisen, dass Agrippa zahlreiche Stellen des Crater Hermetis ausdrücklich benutzt. Teilweise übernimmt er sogar Zitate, die Lazzarelli seinerseits aus der jüdischen Kabbalah entnommen hatte. So stammt Agrippas einzige frühe Kenntnis des Zohar nicht aus einer eigenen hebräischen Lektüre, sondern unmittelbar aus Lazzarellis Werk. Ebenso verweist Agrippa mehrfach auf den Crater Hermetis als Autorität neben Plato, den Hermetica und den Neuplatonikern. Damit wird sichtbar, dass Lazzarelli für Agrippa keine Randfigur, sondern ein zentraler Vermittler zwischen Hermetik und christlicher Kabbalah war. Diese Vermittlungsfunktion ist ideengeschichtlich entscheidend, weil sie zeigt, dass die Integration kabbalistischer Elemente in die Renaissance-Magie nicht primär über Pico, sondern über lazzarellianische Hermetik erfolgt sein kann.

Noch grundlegender ist die Übereinstimmung im Menschenbild. Für Lazzarelli besitzt der Mensch aufgrund seiner Erschaffung nach dem Ebenbild Gottes eine schöpferische Würde. Nach der Reinigung seiner Seele kann er erneut am schöpferischen Logos teilnehmen. Diese Teilhabe bedeutet nicht, dass der Mensch Gott ersetzt, sondern dass er zum bewussten Werkzeug göttlicher Schöpfung wird. Lazzarelli spricht deshalb in erstaunlich kühner Sprache davon, dass der geistig erneuerte Mensch selbst schöpferisch tätig wird und gleichsam geistige Wesen hervorbringen kann. Diese Vorstellung wurde lange als exzentrische Einzelmeinung betrachtet. Hanegraaff hat jedoch gezeigt, dass gerade dieser Gedanke den Kern des lazzarellianischen Hermetismus bildet und später in veränderter Form bei Agrippa wiederkehrt. Damit erhält die oft marginalisierte Figur Lazzarellis eine zentrale systematische Bedeutung.

Bei Agrippa erscheint dieselbe Idee in philosophisch vorsichtigerer Gestalt. Der Magier besitzt Wirksamkeit nicht aufgrund eigener Macht, sondern weil seine Seele mit der Weltseele und letztlich mit Gott harmonisiert wird. Magische Handlungen funktionieren daher nur dann, wenn sie Ausdruck einer ontologischen Entsprechung zwischen Mensch, Kosmos und göttlicher Ordnung sind. Der Magier ist Vermittler der göttlichen Energien, nicht ihr unabhängiger Produzent. Dennoch bleibt die Grundidee dieselbe wie bei Lazzarelli: Wahre Magie entsteht aus der Wiederherstellung des ursprünglichen göttlichen Menschen. Diese Position markiert eine entscheidende Grenze gegenüber späteren, stärker technisierten oder instrumentalisierten Magiebegriffen der Frühen Neuzeit.

Hier zeigt sich auch Agrippas berühmte Lehre von den drei Welten. Das gesamte Universum gliedert sich in die elementare Welt der Natur, die himmlische Welt der Sterne und die intelligible Welt der Engel und göttlichen Ideen. Diese Ebenen sind keine voneinander getrennten Bereiche, sondern bilden eine lebendige Kontinuität. Jede niedrigere Ebene empfängt ihre Kräfte von der höheren. Der Mensch steht als Mikrokosmos genau im Schnittpunkt dieser Welten und kann sie deshalb miteinander verbinden. Diese kosmische Anthropologie entspricht unmittelbar Lazzarellis Vorstellung des regenerierten Menschen als Mittler zwi-

schen Erde und Himmel. Die Magie besteht folglich darin, diese kosmischen Beziehungen bewusst zu aktivieren. In dieser Perspektive wird der Mensch zu einem Knotenpunkt kosmischer Korrelationen, dessen innere Verfassung über die Wirksamkeit seiner Handlungen entscheidet.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist die zentrale Bedeutung des göttlichen Namens. Für Lazzarelli besitzen die göttlichen Namen nicht bloß symbolischen Charakter. Sie sind Träger realer schöpferischer Kraft, weil sie unmittelbar auf den göttlichen Logos zurückgehen. Agrippa entwickelt diese Auffassung zu einer umfassenden Theorie der magischen Sprache. Hebräische Gottesnamen, Engelsnamen, Siegel, Zahlen und Buchstaben wirken nicht aufgrund menschlicher Konvention, sondern weil sie an der ursprünglichen schöpferischen Sprache Gottes teilhaben. Dadurch wird Sprache selbst zu einer Form der Ontologie. Worte erschaffen nicht lediglich Vorstellungen, sondern vermitteln Wirklichkeit. Diese Sprachmagie gehört zu den originellsten Elementen der Renaissance-Magie und zeigt deutlich die Verbindung von Hermetik und christlicher Kabbalah. Gleichzeitig verweist sie auf eine tiefere metaphysische Annahme: dass Sein und Bedeutung im göttlichen Logos ursprünglich identisch sind.

Ebenso auffällig ist die gemeinsame Lehre vom Licht. Lazzarelli versteht das göttliche Licht als lebendige Gegenwart des Nous, des göttlichen Geistes, der den Kosmos durchdringt. Der Mensch empfängt dieses Licht nicht allein durch intellektuelle Spekulation, sondern durch innere Reinigung und Kontemplation. Agrippa übernimmt diese Lichtmetaphysik vollständig. Seine Vorstellung der spiritus-Lehre beschreibt den gesamten Kosmos als von einem feinen geistigen Medium durchzogen, das zwischen Materie und Geist vermittelt. Der spiritus mundi transportiert die göttlichen Kräfte durch die Natur und ermöglicht dadurch astrologische Einwirkungen, Sympathien, Antipathien und schließlich magische Operationen. Diese Vorstellung verbindet den Neuplatonismus Plotins mit dem Hermetismus Lazzarellis zu einer umfassenden Kosmologie lebendiger Kräfte. Sie stellt zugleich eine Alternative zu mechanistischen Naturauffassungen dar, indem sie qualitative Verbindungen und Resonanzen ins Zentrum rückt.

Auch die Astrologie erhält dadurch eine neue Funktion. Für Agrippa sind die Sterne keine deterministischen Schicksalsmächte. Sie sind vielmehr Vermittler göttlicher Einflüsse. Der Magier beobachtet die himmlischen Konstellationen nicht, um einem unabänderlichen Schicksal zu unterliegen, sondern um den geeigneten Augenblick zu erkennen, in dem bestimmte göttliche Energien leichter empfangen werden können. Damit wird Astrologie Bestandteil einer sakralen Kosmologie und nicht einer mechanischen Naturwissenschaft. Dieser Gedanke entspricht wiederum Lazzarellis Auffassung, dass der Kosmos liturgisch strukturiert sei und jede Ebene den göttlichen Willen widerspiegele. Astrologische Praxis wird so zu einer Form der Zeittheologie: der richtigen Abstimmung menschlichen Handelns auf kosmische Rhythmen.

Von entscheidender Bedeutung ist schließlich Agrippas Verständnis der Theurgie. Obwohl er den Begriff nicht ständig verwendet, entspricht seine gesamte Magietheorie dem spätantiken theurgischen Ideal. Wahre Magie bedeutet Aufstieg der Seele zu Gott durch symbolische, rituelle und kontemplative Handlungen. Sie ist niemals Selbstzweck und niemals bloße Manipulation der Natur. Gerade hierin unterscheidet sich Agrippa fundamental von späteren

Vorstellungen einer rein operativen oder dämonischen Magie. Sein Magier ähnelt vielmehr dem Priester oder Mystiker, dessen Handlungen Ausdruck einer bereits erreichten inneren Vergeistigung sind. Auch diese Auffassung steht in unmittelbarer Nähe zu Lazzarellis Hermetik, in der jede wahre magische Handlung letztlich ein Akt der Vergöttlichung des Menschen ist. Theurgie erscheint damit als performative Theologie: als Vollzug dessen, was sie erkennt.

Die neuere Forschung betrachtet deshalb die Beziehung zwischen Lazzarelli und Agrippa nicht mehr als bloßen literarischen Einfluss, sondern als direkte ideengeschichtliche Kontinuität. Während die klassische Interpretation – insbesondere jene von Frances A. Yates – Agrippa vor allem als Vertreter eines allgemeinen Renaissance-Hermetismus verstand, argumentiert Hanegraaff, dass Agrippas Hermetik in ihrer innersten Struktur auf Lazzarellis spezifischem christlichen Hermetismus beruht. Agrippa übernimmt nicht nur einzelne Zitate oder Motive, sondern das gesamte Programm einer spirituellen Wiederherstellung des Menschen, die auf der Einheit von Hermetik, Neuplatonismus und christlicher Kabbalah beruht. In dieser Perspektive erscheint Lazzarelli als das entscheidende Bindeglied zwischen der hermetischen Renaissance des 15. Jahrhunderts und der großen Synthese der okkulten Philosophie, die Agrippa im 16. Jahrhundert formulierte. Diese Neubewertung gehört heute zu den wichtigsten Ergebnissen der modernen Esoterikforschung und hat das Verständnis der Renaissance-Magie nachhaltig verändert. Sie zwingt dazu, die Renaissance nicht nur als Wiederentdeckung antiker Texte, sondern als Phase intensiver religiöser und anthropologischer Transformation zu begreifen, in der die Frage nach der Vergöttlichung des Menschen in den Mittelpunkt rückte.

Überlieferung ist mehr als gedankliche Verwandtschaft

Der im Kapitel verwendete Ausdruck Nachfolge verlangt eine genaue zeitliche Einordnung. Agrippas Lebensdaten und Werkgeschichte lassen eine spätere Aufnahme und Neuordnung älterer Traditionen zu. Sie erlauben nicht, sein ausgebautes System ohne Weiteres in das Jahr 1491 zurückzuverlegen. Ebenso wäre eine persönliche Unterweisung durch Lazzarelli eigens zu belegen; eine Gemeinsamkeit von Begriffen beweist sie nicht.

Eine Untersuchung geistiger Nachfolge kann auf mehreren Ebenen ansetzen. Ein Autor nennt einen Vorgänger ausdrücklich. Ein Text übernimmt eine charakteristische Formulierung. Ein Werk folgt einer ungewöhnlichen Gliederung, für die sich eine konkrete Vorlage feststellen lässt. Solche Befunde sind stärker als eine allgemeine Ähnlichkeit der Themen. Je verbreiteter ein Motiv war, desto weniger eignet es sich allein zum Nachweis einer unmittelbaren Verbindung.

Das bedeutet nicht, dass vergleichende Lektüre unterbleiben sollte. Sie kann zeigen, wie Vorstellungen über natürliche Kräfte, mathematische Ordnungen und religiöse Handlungen in späteren Systemen neu miteinander verbunden wurden. Für das Sola Busca ist dann jeweils zu fragen, ob die betreffende Vorstellung schon im späten 15. Jahrhundert greifbar war. Die Geschichte eines Gedankens wird dadurch differenzierter und häufig interessanter als die Behauptung einer ungebrochenen geheimen Linie.

Antike Sprache und die Veränderung ihrer Begriffe

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „In die übrigen Fachwissenschaften hinein dürfen wir den Humanismus …“.[81]

»In die übrigen Fachwissenschaften hinein dürfen wir den Humanismus nicht begleiten; jede derselben hat ihre Spezialgeschichte, in welcher die italienischen Forscher dieser Zeit, hauptsächlich vermöge des von ihnen neu entdeckten Sachinhaltes des Altertums, einen grossen neuen Abschnitt bilden, womit dann jedesmal das moderne Zeitalter der betreffenden Wissenschaft beginnt, hier mehr, dort weniger entschieden. Auch für die Philosophie müssen wir auf die besondern historischen Darstellungen verweisen. Der Einfluss der alten Philosophen auf die italienische Kultur erscheint dem Blicke bald ungeheuer gross, bald sehr untergeordnet. Ersteres besonders, wenn man nachrechnet, wie die Begriffe des Aristoteles, hauptsächlich aus seiner frühverbreiteten Ethik und Politik, Gemeingut der Gebildeten von ganz Italien wurden und wie die ganze Art des Abstrahierens von ihm beherrscht war. Letzteres dagegen, wenn man die geringe dogmatische Wirkung der alten Philosophen und selbst der begeisterten florentinischen Platoniker auf den Geist der Nation erwägt. Was wie eine solche Wirkung aussieht, ist in der Regel nur ein Niederschlag der Bildung im allgemeinen, eine Folge speziell italienischer Geistesentwicklungen.«

»Bei Anlass der Religion wird hierüber noch einiges zu bemerken sein. Weit in den meisten Fällen aber hat man es nicht einmal mit der allgemeinen Bildung, sondern nur mit der Aeusserung einzelner Personen oder gelehrter Kreise zu tun, und selbst hier müsste jedesmal unterschieden werden zwischen wahrer Aneignung antiker Lehre und blassem modemässigen Mitmachen. Denn für viele war das Altertum überhaupt nur eine Mode, selbst für solche, die darin sehr gelehrt wurden.«

»Indes braucht nicht alles, was unserm Jahrhundert als Affektation erscheint, damals wirklich affektiert gewesen zu sein. Die Anwendung griechischer und römischer Namen als Taufnamen z. B. ist noch immer viel schöner und achtungswerter als die heute beliebte von (zumal weiblichen) Namen, die aus Romanen stammen. Sobald die Begeisterung für die alte Welt grösser war als die für die Heiligen, erscheint es ganz einfach und natürlich, dass ein adliges Geschlecht seine Söhne Agamemnon, Achill und Tydeus taufen liess, dass der Maler seinen Sohn Apelles nannte und seine Tochter Minerva usw. Auch soviel wird sich wohl verteidigen lassen, dass statt eines Hausnamens, welchem man überhaupt entrinnen wollte, ein wohllautender antiker angenommen wurde. Einen Heimatsnamen, der alle Mitbürger mitbezeichnete und noch gar nicht zum Familiennamen geworden war, gab man gewiss um so lieber auf, wenn er zugleich als Heiligenname unbequem wurde; Filippo da S. Gemignano nannte sich Callimachus. Wer von der Familie verkannt und beleidigt sein Glück als Gelehrter in der Fremde machte, der durfte sich, auch wenn er ein Sanseverino war, mit Stolz zum Julius Pomponius Laetus umtaufen.«

»Auch die reine Uebersetzung eines Namens ins Lateinische oder ins Griechische (wie sie dann in Deutschland fast ausschliesslich Brauch wurde) mag man einer Generation zugute

[81] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/40/

halten, welche lateinisch sprach und schrieb und nicht bloss deklinable, sondern leicht in Prosa und Vers mitgleitende Namen brauchte. Tadelhaft und oft lächerlich war erst das halbe Aendern eines Namens, bis er einen klassischen Klang und einen neuen Sinn hatte, sowohl Taufnamen als Zunamen. So wurde aus Giovanni Jovianus oder Janus, aus Pietro Pierius oder Petreius, aus Antonio Aonius u. dgl., sodann aus Sannazaro Syncerus, aus Luca Grasso Lucius Crassus usw. Ariosto, der sich über diese Dinge so spöttisch auslässt, hat es dann noch erlebt, dass man Kinder nach seinen Helden und Heldinnen benannte.«

»Auch die Antikisierung vieler Lebensverhältnisse, Amtsnamen, Verrichtungen, Zeremonien usw. in den lateinischen Schriftstellern darf nicht zu strenge beurteilt werden. Solange man sich mit einem einfachen, fliessenden Latein begnügte, wie dies bei den Schriftstellern etwa von Petrarca bis auf Aeneas Sylvius der Fall war, kam dies allerdings nicht in auffallender Weise vor, unvermeidlich aber wurde es, seit man nach einem absolut reinen, zumal ciceronischen Latein strebte. Da fügten sich die modernen Dinge nicht mehr in die Totalität des Stiles, wenn man sie nicht künstlich umtaufte. Pedanten machten sich nun ein Vergnügen daraus, jeden Stadtrat als Patres conscripti, jedes Nonnenkloster als Virgines Vestales, jeden Heiligen als Divus oder Deus zu betiteln, während Leute von feinerm Geschmack wie Paolo Giovio damit wahrscheinlich nur taten, was sie nicht vermeiden konnten. Weil Giovio keinen Akzent darauf legt, stört es auch nicht, wenn in seinen wohllautenden Phrasen die Kardinäle Senatores heissen, ihr Dekan Princeps Senatus, die Exkommunikation Dirae, der Karneval Lupercalia usw. Wie sehr man sich hüten muss, aus dieser Stilsache einen voreiligen Schluss auf die ganze Denkweise zu ziehen, liegt gerade bei diesem Autor klar zutage.«

»Die Geschichte des lateinischen Stiles an sich dürfen wir hier nicht verfolgen. Volle zwei Jahrhunderte hindurch taten die Humanisten dergleichen, als ob das Lateinische überhaupt die einzige würdige Schriftsprache wäre und bleiben müsste. Poggio bedauert, dass Dante sein grosses Gedicht italienisch verfasst habe, und bekanntlich hatte Dante es in der Tat mit dem Lateinischen versucht und den Anfang des Inferno zuerst in Hexametern gedichtet. Das ganze Schicksal der italienischen Poesie hing davon ab, dass er nicht in dieser Weise fortfuhr, aber noch Petrarca verliess sich mehr auf seine lateinischen Dichtungen als auf seine Sonette und Canzonen, und die Zumutung lateinisch zu dichten, ist noch an Ariosto ergangen. Einen stärkern Zwang hat es in literarischen Dingen nie gegeben, allein die Poesie entwischte demselben grösstenteils, und jetzt können wir wohl ohne allzugrossen Optimismus sagen: es ist gut, dass die italienische Poesie zweierlei Organe hatte, denn sie hat in beiden Vortreffliches und Eigentümliches geleistet, und zwar so, dass man inne wird, weshalb hier italienisch, dort lateinisch gedichtet wurde. Vielleicht gilt Aehnliches auch von der Prosa; die Weltstellung und der Weltruhm der italienischen Bildung hing davon ab, dass gewisse Gegenstände lateinisch – Urbi et orbi – behandelt wurden, während die italienische Prosa gerade von denjenigen am besten gehandhabt worden ist, welchen es einen innern Kampf kostete, nicht lateinisch zu schreiben.«

KAPITEL 10

Die Übernahme der Originalmotive des Sola Busca Tarot in das Waite/Smith Tarot und in andere Decks ab 1909

SAE Filmliste The Sola-Busca Tarot[8283]

Werkausgabe Sola Busca – Bände I und II

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Band I“[84], „Band II“[85] und „Kommentar“[86].

Zusammenfassung für beide Bände

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Als PdF“[87], „Übersicht 1“[88] und „Übersicht 2“[89].

Rezensionen für beide Bände

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Verweis 1“[90], „Verweis 2“[91] und „Verweis 3“[92].

Die beiden Bände „Das Sola-Busca-Tarot – Die Großen Arcana“ und „Sola-Busca-Tarot – Die Kleinen Arcana“ erschließen gemeinsam alle 78 Karten dieses außergewöhnlichen Renaissance-Tarots. Dabei entsteht weit mehr als ein klassisches Nachschlagewerk zu einzelnen Karten. Die Ausgabe verbindet genaue Bildbetrachtung mit Geschichte, Mythologie, Hermetik, Neuplatonismus, Astrologie und philosophischen Fragen nach Freiheit, Verantwortung und persönlicher Entwicklung.

Band I widmet sich den 22 Großen Arcana und liest sie als zusammenhängenden Weg: vom offenen Anfang über Entscheidung, Macht, Wandel und Erkenntnis bis zur bewussten Einordnung des Menschen in ein größeres Ganzes. Band II überträgt diese Gedanken auf die 56 Kleinen Arcana. Stäbe, Schwerter, Kelche und Münzen stehen dabei für unterschiedliche Kräfte des Lebens – für Wollen und Handeln, Denken und Entscheiden, Gefühle und Beziehungen sowie Arbeit, Körper und materielle Wirklichkeit.

Besonders faszinierend ist die Aufmerksamkeit für die farbigen Kartenbilder. Figuren, Gesten, Werkzeuge, Gefäße und andere Details werden sorgfältig betrachtet und in größere Zu-

[82] https://www.youtube.com/playlist?list=PLUxw8z1U6whk

[83] https://www.amazon.de/Sola-Busca-Tarot-Museum-Quality/dp/0738761168

[84] https://buchshop.bod.de/das-sola-busca-tarot-band-i-volker-h-schendel-9783696729370

[85] https://buchshop.bod.de/sola-busca-tarot-band-ii-volker-h-schendel-9783696729639

[86] https://publicdomainreview.org/collection/sola-busca/

[87] https://talk.vonabisw.de/Busca/Zusammenfassung.pdf

[88] https://talk.vonabisw.de/Busca/Uebersicht.pdf

[89] https://talk.vonabisw.de/Busca/Uebersicht2.pdf

[90] https://talk.vonabisw.de/Busca/Rezension1.pdf

[91] https://talk.vonabisw.de/Busca/Rezension2.pdf

[92] https://talk.vonabisw.de/Busca/Rezension3.pdf

sammenhänge eingeordnet. Dadurch wird das Sola Busca als lebendiger Bildkosmos erfahrbar, dessen Themen auch nach mehr als 500 Jahren erstaunlich gegenwärtig wirken.

Beide Bücher ergänzen sich hervorragend: Der erste Band vermittelt die große Entwicklungsgeschichte, der zweite zeigt ihre Bedeutung im täglichen Leben. Eine gehaltvolle und anregende Gesamtausgabe für alle, die sich für Tarot, Renaissancekunst, Symbolwelten oder philosophische Bilddeutung interessieren.

Band I: Die Großen Arcana

Das Sola-Busca-Tarot – Band I – Die Großen Arcana – Volker H. Schendel – Hardcover – 352 Seiten – ISBN-13: 9783696729370 – Verlag: BoD – Books on Demand – Erscheinungsdatum: 26.08.2026 – Sprache: Deutsch – 19 x 27 cm Preis: 135,00 €.[93]

Inhalt von Band I

„Das Sola-Busca-Tarot – Band I: Die Großen Arcana“ eröffnet einen umfassenden Zugang zu einem der ältesten vollständig erhaltenen Tarotspiele Europas. Im Mittelpunkt stehen die zweiundzwanzig Großen Arcana, die im Buch vollständig und in Farbe abgebildet werden. Die farbigen Darstellungen machen die besondere Gestaltung der Karten mit ihren Figuren, Gewändern, Waffen, Symbolen und rätselhaften Gegenständen anschaulich und ermöglichen es, die jeweiligen Bildbeschreibungen unmittelbar nachzuvollziehen.

Das gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Sola-Busca-Tarot besitzt eine außergewöhnliche Bildsprache. Anstelle der aus späteren Tarotspielen bekannten Figuren begegnen dem Betrachter historische, mythologische und biblische Persönlichkeiten. Könige, Feldherren und Gestalten der antiken Überlieferung bilden einen vielschichtigen Bilderkosmos, in dem sich Geschichte, Mythologie, Philosophie und spirituelle Vorstellungen der italienischen Renaissance miteinander verbinden.

Einführende Kapitel stellen die Entstehungszeit sowie die Herkunfts- und Besitzgeschichte des Kartenspiels vor. Sie führen in das kulturelle Umfeld von Ferrara und Venedig ein und beleuchten mögliche Beziehungen zu humanistischen Kreisen und bedeutenden Familien der Renaissance. Weitere Themen sind neuplatonische und hermetische Vorstellungen, die damalige Astrologie, die Alexanderlegende und die Symbolwelt des Saturn. Auch die Idee, umfangreiches Wissen in kleinen, dicht komponierten Bildern zu bewahren, wird ausführlich behandelt.

Zusätzliche Abschnitte widmen sich den Hofkarten, Alexander dem Großen, Georgios Gemistos Plethon und Plutarch. Sie zeigen, wie antike Überlieferungen, Herrschaftsvorstellungen und unterschiedliche Bilder vom Aufbau des Kosmos in die Gestaltung des Sola Busca eingeflossen sein können. Außerdem wird dargestellt, wie einzelne Motive dieses historischen Kartenspiels später im Waite-Smith-Tarot und in anderen modernen Tarotdecks wiederaufgenommen wurden.

Den Hauptteil bildet die ausführliche Betrachtung sämtlicher Großen Arcana. Von Mato, dem Narren, bis zu Nabuchodenasor, der Welt, wird jede Karte einzeln vorgestellt und in

[93] https://buchshop.bod.de/catalogsearch/result/index/?q=Volker+H.+Schendel&bod_pers_id=956740

ihrer farbigen Gestaltung gezeigt. Die begleitenden Texte beschreiben die dargestellten Personen, ihre Haltung und Kleidung sowie die vorhandenen Tiere, Pflanzen, Waffen, Gefäße und Herrschaftszeichen. Historische und mythologische Zusammenhänge werden ebenso einbezogen wie philosophische, astrologische und alchemistische Bedeutungen.

In ihrer Abfolge entfalten die Karten einen symbolischen Entwicklungsweg. Er beginnt mit Aufbruch und der Entdeckung der eigenen Möglichkeiten, führt durch Erfahrungen von Erkenntnis, Macht und Verantwortung und schließt auch Prüfungen, Bindungen, Verluste und tiefgreifende Veränderungen ein. Die späteren Karten greifen Themen wie Hoffnung, innere Klarheit, Erneuerung und ein bewusstes Verhältnis zur Welt auf.

Durch die Verbindung der ausführlichen Erläuterungen mit den vollständigen farbigen Kartendarstellungen entsteht ein anschauliches Gesamtbild der Großen Arcana des Sola Busca. Das Buch lädt dazu ein, die Kunst und Gedankenwelt der Renaissance kennenzulernen und die Karten als zusammenhängende Bilderfolge über menschliche Entwicklung, Selbsterkenntnis und innere Ordnung zu betrachten.

Buchhandlungen

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Thalia“[94], „Hugendubel“[95], „Osiander“[96] und „Orell Füssli“[97].

Ein ergänzender Verweis gilt „Amazon“[98].

Rezension

Das Sola-Busca-Tarot Band I – Die Großen Arcana – ist kein Buch, das seine Leserinnen und Leser mit einem freundlichen Händedruck am Eingang begrüßt und ihnen anschließend zwanzig leicht verständliche Kartenbedeutungen serviert. Es öffnet eher eine schwere Tür in einer venezianischen Seitengasse des späten 15. Jahrhunderts. Dahinter klirren Waffen, Sterne leuchten über merkwürdigen Gefäßen, antike Herrscher stehen in Rüstung herum, und irgendwo scheint Saturn mit ernster Miene die Zeit zu zählen.

Wer das Sola-Busca-Tarot zum ersten Mal sieht, könnte zunächst vermuten, jemand habe die vertraute Tarotwelt in eine Werkstatt für historische Sonderanfertigungen geschickt. Statt Magier, Kaiserin oder Eremit begegnen einem Matus, Panfilio, Catone, Nerone und Nabuchodenasor. Ihre Namen wirken wie Auszüge aus einer antiken Chronik, einem Humanistenbrief und einem besonders eigensinnigen Theaterstück zugleich. Dazu kommen Lan-

[94] https://www.thalia.de/shop/home/artikeldetails/A1081460271

[95] https://www.hugendubel.de/de/buch_gebunden/volker_h_schendel-das_sola_busca_tarot_band_i-54498331-produktdetails.html

[96] https://www.osiander.de/shop/home/artikeldetails/A1081460271

[97] https://www.orellfuessli.ch/shop/home/artikeldetails/A1081460271

[98] https://www.amazon.de/Das-Sola-Busca-Tarot-Großen/dp/369672937X/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crid=18W7M35WG4GYI&dib=eyJ2IjoiMSJ9.j3KOlbY5pg-8LDS-eQiz36UjNJwvCwNuiIQit3OWkkBIrx5R5aUvgoGuZdeSF2iG.TTFk3EZZY4zN9tfWsO8N7_96Aud_gwJhmQhLdM-H5Ao&dib_tag=se&keywords=Sola+Busca+Band+I&qid=1787994149&s=books&sprefix=sola+busca+band+i%2Cstripbooks%2C97&sr=1-1

zen, Schilde, Feuerstellen, Werkzeuge, ungewöhnliche Gefäße und Gesten, die offenkundig etwas meinen, aber zunächst nicht verraten wollen, was genau.

Gerade diese eigentümliche Fremdheit nimmt der Band ernst. Er versucht nicht, aus dem Sola Busca ein modernes Tarot mit historischen Kostümen zu machen. Die Karten werden nicht vorschnell in ein vertrautes Schema gezwungen, sondern dürfen zunächst fremd bleiben: kantig, gelehrt, dramatisch und gelegentlich so rätselhaft wie ein Fundstück aus einer Truhe, deren Schlüssel verloren gegangen ist.

Ein Tarot aus einer anderen Welt

Das Sola Busca gehört zu den faszinierendsten erhaltenen Kartenspielen der Renaissance. Seine Bilderwelt steht weit entfernt von späteren Tarottraditionen, die heute vielen Menschen geläufig sind. Die Großen Arcana zeigen keine leicht wiedererkennbaren Archetypen mit festgelegtem Personal. Stattdessen treten historische, legendäre und literarisch überlieferte Gestalten auf, deren Bedeutung sich aus einem breiten kulturellen Hintergrund erschließt.

Der Band führt in diesen Hintergrund hinein. Norditalien gegen Ende des 15. Jahrhunderts bildet den geistigen und politischen Horizont: Venedig, Ferrara und Padua, Handelsstädte und Höfe, Humanisten und Gelehrte, antike Texte und christliche Deutungen, Astrologie, höfische Machtfragen und spekulative Philosophie. In einer solchen Welt konnten Figuren aus Rom, Babylon, Griechenland oder dem Alexanderroman nebeneinander auftreten, ohne dass dies als Widerspruch empfunden werden musste.

Das Buch liest die Trümpfe daher nicht wie eine Reihe isolierter Rätselbilder. Vielmehr erscheinen sie als Bewohner eines großen, etwas überfüllten Renaissancehauses. In einem Raum diskutiert vielleicht Aristoteles über Tugend, im nächsten plant ein Herrscher seine Karriere, in einem dritten wird ein alchemistisches Gefäß erhitzt, und auf dem Flur wartet Saturn mit einer Sanduhr, damit niemand die Folgen seines Handelns vergisst.

Dabei ist die historische Vorsicht des Bandes besonders wertvoll. Das Kartenspiel heißt nicht deshalb Sola Busca, weil ein geheimnisvoller Renaissance-Meister mit diesem Namen es erfunden hätte. Die Bezeichnung geht vielmehr auf eine spätere Besitzgeschichte zurück. Solche Informationen wirken auf den ersten Blick unspektakulär, erfüllen aber eine wichtige Funktion: Sie schaffen festen Boden unter den Füßen, bevor man sich an die schillernden, symbolischen und manchmal geradezu labyrinthischen Deutungen der Bilder heranwagt.

Alexander, Saturn und andere Mitspieler

Ein großer Erzählstrom des Buches führt in die Welt Alexanders des Großen. Dort tauchen Namen auf, die weit über die historische Biographie des makedonischen Königs hinausweisen: Olympias, Philipp, Ammon und Nektanebos. Sie gehören zu einer langen Überlieferung, in der Alexander nicht nur als Eroberer erscheint, sondern als Kind ungewöhnlicher Herkunft, als Figur zwischen göttlicher Abstammung, politischer Propaganda, Verkleidung, Magie und weltgeschichtlichem Ehrgeiz.

Der Alexanderroman war für das Mittelalter und die Renaissance keine bloße Abenteuerlektüre. Er bot ein Denkfeld für Fragen, die auch im Sola Busca immer wieder aufscheinen:

Was macht einen Herrscher legitim? Wo endet Begabung, und wo beginnt Selbstüberschätzung? Wann wird Wissen zur Einsicht, wann zum Mittel der Manipulation? Welche Rolle spielen Herkunft, Täuschung und Inszenierung für Macht?

So werden die Kartenfiguren nicht auf eine einzige Botschaft reduziert. Ein Herrscher ist nicht einfach Herrschaft, ein Krieger nicht einfach Mut, ein Gelehrter nicht automatisch Weisheit. Die Bilder behalten Reibung. Sie können Stärke und Gefahr, Berufung und Größenwahn, Schutz und Gewalt zugleich enthalten. Das macht sie lebendig. Das Sola Busca wirkt dadurch weniger wie ein moralisches Bilderbuch als wie ein Renaissance-Drama, in dem jede Figur schon beim ersten Auftritt einen Schatten in die Szene mitbringt.

Neben Alexander steht Saturn als eine der großen atmosphärischen Kräfte des Decks. Saturn ist hier nicht nur der Planet der Schwermut oder der dunklen Stimmung. Er verkörpert ebenso Dauer, Gedächtnis, Geduld, Begrenzung, Konzentration und das Gewicht der Zeit. Seine Welt ist nicht unbedingt bequem, aber sie ist genau. Sie fragt nicht bloß, was jemand will, sondern auch, ob dieser Wunsch Bestand hat.

Unter einem solchen saturnischen Blick erhalten Waffen, Verletzungen, Lasten, Arbeit und Feuer eine besondere Färbung. Sie werden zu Bildern von Prüfung und Verdichtung. Ein Schwert kann Macht bedeuten, aber ebenso Verantwortung. Feuer kann zerstören, reinigen oder verwandeln. Eine schwere Last kann niederdrücken, zugleich aber etwas sichtbar machen, das im Leichten und Bequemen verborgen geblieben wäre. Das Sola Busca scheint seine Figuren selten unangefochten davonzulassen. Fast alle müssen irgendwann mit dem rechnen, was sie tun, besitzen oder begehren.

Karten als große Erzählung

Den Kern des Bandes bilden die Einzeldeutungen der zweiundzwanzig Trümpfe. Namen, historische Vorlagen und literarische Überlieferungen werden ebenso berücksichtigt wie Kleidung, Körperhaltung, Blickrichtung, Gegenstände und Bilddetails. Das ist wichtig, denn im Sola Busca kann eine Handhaltung so viel Gewicht haben wie ein Name, ein Schild mehr erzählen als ein Gesicht und ein Gefäß zu einer Art philosophischem Nebenraum werden.

Besonders anregend ist die Aufmerksamkeit für Wiederholungen und Veränderungen. Motive erscheinen nicht nur einmal. Sie wandern durch die Folge, kehren verändert wieder oder erhalten in einer späteren Karte eine neue Wendung. Ein Objekt, das zunächst bloß rätselhaft wirkt, kann später in einen anderen Zusammenhang treten und dadurch erst seine Spannung entfalten. So entsteht allmählich der Eindruck, die Großen Arcana führten ein Gespräch miteinander.

Matus steht am Beginn dieser Folge. Seine Nähe zur späteren Figur des Narren ist erkennbar, doch der Band behandelt ihn nicht als bloße Vorstufe eines bekannten Tarotarchetyps. Matus ist kein bequemes Etikett. Er lässt sich eher als eine Figur des Anfangs verstehen: jemand, der noch nicht weiß, wohin der Weg führt, aber bereits unterwegs ist. Er besitzt Offenheit, Unfertigkeit, Beweglichkeit und vielleicht auch jene besondere Form von Glück, die Menschen manchmal haben, bevor sie verstehen, wie kompliziert alles werden kann.

Danach folgt keine einfache Karriereleiter vom Unwissenden zum Erleuchteten. Stattdessen entfaltet sich eine Abfolge von Begegnungen mit Macht, Ordnung, Ehrgeiz, Verlust, Gefahr,

Umkehr und Veränderung. Manche Figuren wirken wie Modelle gelungener Haltung, andere wie Warnzeichen in Menschengestalt. Wieder andere verweigern eine eindeutige Zuordnung und bleiben absichtlich doppeldeutig. Das passt zum Charakter des Decks: Es ist nicht daran interessiert, seine Karten mit einem einzigen Satz zu erledigen.

Die Trümpfe lassen sich dadurch als Weg lesen. Nicht unbedingt als Weg durch ein klar bestimmtes historisches Einweihungsritual, sondern als innere Bewegung. Der Mensch tritt in die Welt, trifft auf Verlockungen, wird mit Durchsetzungskraft und Widerstand konfrontiert, erlebt Grenzen und muss herausfinden, was von seinem Selbstbild übrig bleibt, wenn die äußeren Insignien der Macht einmal nicht mehr reichen.

Gefäße, Sterne, Feuer

Ein besonders schöner Strang der Untersuchung gilt den Gefäßen. Im Sola Busca tauchen sie in unterschiedlichen Formen auf: als Behälter, Schalen, technische oder rituell wirkende Objekte, als Dinge, die etwas aufnehmen, bewahren, mischen oder verwandeln können. Ein Gefäß ist in diesem Buch niemals nur Dekoration. Es kann leer oder gefüllt, offen oder geschlossen, nützlich oder geheimnisvoll sein. Es hat, wenn man so will, eine stille Karriere im Hintergrund der Bilder.

Der Vergleich mit Ludovico Lazzarellis Crater Hermetis erweitert diesen Gedankenraum. In hermetischen und neuplatonischen Zusammenhängen kann das Gefäß für Aufnahmefähigkeit, Mischung, Reinigung und geistige Erneuerung stehen. Es verweist auf die Möglichkeit, dass etwas aufgenommen werden muss, bevor es verstanden oder verwandelt werden kann. Ein Gefäß ist damit nicht bloß ein Behälter, sondern ein Ort des Übergangs.

Der Band macht daraus keine starre Formel. Nicht jede Schale wird zum kosmischen Symbol, nicht jeder Topf zur geheimen Weisheitsmaschine. Gerade diese Beweglichkeit ist überzeugend. Die historischen Vergleichstexte liefern keine fertigen Schlüssel, sondern öffnen Möglichkeiten. Sie helfen, die Bilder genauer anzusehen, ohne ihnen ihre Eigenwilligkeit zu nehmen.

Auch Feuer, Sterne, Werkzeuge und Waffen erscheinen in diesem Sinn als bewegliche Zeichen. Sie gehören nicht zu einem Symbollexikon, das überall dieselbe Übersetzung bereithält. Ihre Bedeutung verändert sich mit Figur, Szene und Stellung innerhalb der Folge. Das ist vielleicht die wichtigste Einladung des Buches: genauer schauen, langsamer verbinden, den Gegenständen Zeit lassen.

Für wen dieser Band leuchtet

Dieser erste Band zu den Großen Arcana richtet sich an Menschen, die nicht nur wissen möchten, „was eine Karte bedeutet“, sondern fragen, wie eine Bildwelt entsteht und welche Geschichten, Denkformen und kulturellen Spannungen in ihr weiterleben. Wer sich für Tarotgeschichte interessiert, findet hier reiches Material. Wer Renaissancekultur, Mythologie, Astrologie, Hermetik, Neuplatonismus oder die Nachwirkung antiker Stoffe erkundet, begegnet einem ungewöhnlichen visuellen Archiv.

Das Buch eignet sich besonders für eine Lektüre in Etappen. Eine Karte kann zum Ausgangspunkt für einen längeren Gedankengang werden; ein Name führt in den Alexanderro-

man, ein Gefäß zu hermetischen Vorstellungen, eine Rüstung zu Fragen der Macht und Selbstinszenierung. Man muss nicht alles beim ersten Durchgang endgültig einordnen. Im Gegenteil: Das Sola Busca gewinnt gerade dadurch, dass bestimmte Motive nach einer Pause wieder auftauchen und dann plötzlich vertrauter wirken.

Am Ende bleibt der Eindruck eines Kartenspiels, das sich nicht zähmen lassen möchte. Das Sola Busca ist gelehrt, wild, dunkel glänzend und voller Figuren, die mehr wissen oder mehr verbergen, als sie auf den ersten Blick erkennen lassen. Das Sola-Busca-Tarot Band I: Die Großen Arcana bietet einen kundigen Zugang zu dieser Welt, ohne ihre Rätsel wegzuräumen. Es stellt Türen auf, zeigt historische Wege und lässt genügend Raum dafür, dass Leserinnen und Leser selbst noch ein Stück weiter durch dieses seltsame Renaissance-Labyrinth gehen.

Band II: Die Kleinen Arcana

Sola-Busca-Tarot Band II – Die Kleinen Arcana – Volker H. Schendel – Hardcover – 588 Seiten – ISBN-13: 9783696729639 – Verlag: BoD – Books on Demand – Erscheinungsdatum: 26.08.2026 – Sprache: Deutsch – – 19 x 27 cm – Preis: 149,00 €.

Inhalt von Band II

„Das Sola-Busca-Tarot – Band II: Die Kleinen Arcana“ widmet sich ausführlich den sechsundfünfzig Kleinen Arcana eines der ältesten vollständig erhaltenen Tarotspiele Europas. Im Mittelpunkt stehen die vier Kartenreihen der Stäbe, Schwerter, Kelche und Münzen. Sämtliche Karten werden vollständig in Farbe dargestellt. Dadurch lassen sich die besondere Farbgebung, die Figuren, Gegenstände, Gewänder, Waffen, Gefäße und zahlreichen Einzelheiten der historischen Bildwelt unmittelbar betrachten und gemeinsam mit den Erläuterungen erschließen.

Das gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Sola-Busca-Tarot nimmt innerhalb der Tarotgeschichte eine besondere Stellung ein. Anders als bei vielen anderen frühen Kartenspielen zeigen seine Zahlenkarten nicht nur die jeweilige Anzahl an Stäben, Schwertern, Kelchen oder Münzen. Jede Karte besitzt eine eigenständige, figurenreiche Szene. Menschen tragen, bearbeiten oder betrachten Gegenstände, führen Handlungen aus und treten in rätselhafte Beziehungen zu ihrer Umgebung. So entsteht eine zusammenhängende Bilderwelt, in der sich Geschichte, Mythologie, Astrologie, Alchemie und die Philosophie der Renaissance begegnen.

Einführende Kapitel stellen die Entstehungs- und Besitzgeschichte des Sola-Busca-Tarots sowie sein kulturelles Umfeld vor. Behandelt werden die gelehrten und höfischen Kreise von Ferrara und Venedig, mögliche Verbindungen zur Familie Este und die Bedeutung antiker Überlieferungen für die Renaissance. Weitere Themen sind neuplatonische und hermetische Vorstellungen, die Alexanderlegende, die Symbolik des Saturn sowie die Idee, umfangreiches Wissen in kleinen, kunstvoll gestalteten Bildern zu verdichten.

Zusätzliche Abschnitte beschäftigen sich mit den Hofkarten, Alexander dem Großen, Georgios Gemistos Plethon und Plutarch. Auch heidnisch-antike Weltbilder, unterschiedliche Vorstellungen vom Aufbau des Kosmos und die Bedeutung astrologischer sowie magischer Traditionen werden erläutert. Darüber hinaus wird gezeigt, wie einzelne Motive des Sola

Busca später in das Waite-Smith-Tarot und in weitere moderne Tarotdecks übernommen wurden.

Den umfangreichsten Teil bildet die Einzelbetrachtung aller sechsundfünfzig Kleinen Arcana. Jede der vier Kartenreihen wird vollständig behandelt: vom Ass über die Zahlenkarten Zwei bis Zehn bis zu Bube, Ritter, Königin und König. Alle Karten sind in Farbe abgebildet und werden anhand ihrer Bildkomposition, ihrer Figuren und ihrer symbolischen Einzelheiten ausführlich beschrieben. Auf diese Weise können die historischen Darstellungen und ihre möglichen Bedeutungsebenen unmittelbar miteinander verbunden werden.

Die Stäbe stehen im Zusammenhang mit Kraft, Arbeit, Bewegung und zielgerichtetem Handeln. Ihre Karten zeigen, wie menschlicher Wille aufgebaut, geprüft und in eine sinnvolle Richtung gelenkt werden kann. Dabei entfaltet sich ein Weg von der ersten schöpferischen Energie über Anstrengung und Verantwortung bis zur bewussten Beherrschung der eigenen Kräfte.

Die Schwerter führen in die Welt des Denkens, Entscheidens und Unterscheidens. Sie veranschaulichen, dass Klarheit Grenzen schaffen und Ordnung ermöglichen kann. Zugleich erzählen ihre Bilder von den Folgen menschlicher Entscheidungen, von Auseinandersetzung, Schutz, Trennung und der Suche nach einer Erkenntnis, die sich mit Verantwortung verbindet.

Die Kelche bilden die Sphäre des Empfangens, der inneren Erfahrung und der Wandlung. Das Gefäß erscheint als Sinnbild für das, was aufgenommen, bewahrt, gemischt und weitergegeben wird. Die Karten beschäftigen sich mit Offenheit, Inspiration, Beziehung und der Fähigkeit, zwischen bereichernder Fülle und überwältigender Erfahrung zu unterscheiden.

Die Münzen stellen Gewicht, Wert, Maß, Austausch und sichtbare Verwirklichung in den Mittelpunkt. In ihnen verbindet sich geistige Erkenntnis mit dem konkreten Leben. Sie zeigen, wie Ideen und Fähigkeiten eine greifbare Gestalt erhalten und wie ein verantwortungsvoller Umgang mit Besitz, Arbeit und materiellen Möglichkeiten entstehen kann.

Gemeinsam entfalten die vier Reihen einen umfassenden symbolischen Entwicklungsweg. Denken, Wille, Empfänglichkeit und praktische Gestaltung erscheinen als Kräfte, die einander ergänzen. Die Karten erzählen von menschlicher Tätigkeit, von Belastungen und Prüfungen, aber auch von Reifung, Ausgleich und der Verwirklichung innerer Erkenntnisse im täglichen Leben.

Durch die Verbindung ausführlicher Erläuterungen mit den vollständigen farbigen Darstellungen sämtlicher Kleiner Arcana entsteht ein anschauliches Gesamtbild dieses außergewöhnlichen Renaissance-Tarots. Das Buch lädt dazu ein, jede Karte aufmerksam zu betrachten und die vier Reihen als vielschichtige Bildfolgen über Erkenntnis, Handeln, Wandlung und die bewusste Gestaltung des Lebens kennenzulernen.

Ein ergänzender Verweis gilt „Verlagsinformationen: BoD – Books on Demand GmbH Überseering 33 22297 Hamburg Internet: Erscheinungsjahr: 2026“[99].

Das Sola-Busca-Tarot – Band I und Band II erschließen das Tarotdeck als bedeutendes kulturhistorisches Zeugnis der oberitalienischen Renaissance. Im Vordergrund stehen die Kultur

[99] https://www.bod.de

Ferraras und Venedigs um 1491, der Renaissancehumanismus, die Wiederentdeckung der Antike sowie die politischen, gesellschaftlichen, philosophischen und religiösen Vorstellungen dieser Epoche.

Das vermutlich 1491 entstandene Sola-Busca-Tarot ist nicht nur ein historisches Kartenspiel, sondern ein vielschichtiger Bildzyklus und eine außergewöhnliche Quelle zur Kulturgeschichte der italienischen Renaissance. Seine Darstellungen greifen antike, historische, mythologische und biblische Gestalten auf und verbinden sie mit der höfischen Bildungs- und Bildkultur Oberitaliens.

In beiden Bänden werden sämtliche 78 Karten des vollständig erhaltenen Sola-Busca-Tarots farbig abgebildet. Band I enthält die 22 Großen Arcana, Band II die 56 Kleinen Arcana. Die vollständige farbige Wiedergabe ermöglicht es, die Bildkompositionen, Figuren, Symbole, Inschriften und ikonografischen Einzelheiten unmittelbar nachzuvollziehen und vergleichend zu untersuchen.

Die Bücher betrachten diese Bildwelt im Kontext der kulturellen Beziehungen zwischen Ferrara und Venedig. Sie behandeln die Rezeption der griechisch-römischen Antike, humanistische Bildung, historische Herrschaftsvorstellungen, religiöse Ideen, Mythologie und die symbolische Kommunikation an den oberitalienischen Höfen. Dadurch ermöglichen sie einen interdisziplinären Zugang zur Gedanken- und Vorstellungswelt des späten 15. Jahrhunderts.

Das vollständig erhaltene und kolorierte Exemplar des Sola-Busca-Tarots befindet sich heute in der Pinacoteca di Brera in Mailand und wurde dort 2009 im Rahmen einer Ausstellung einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert.

Beide Bände eignen sich insbesondere als Ergänzung für Bibliotheksbestände aus den Bereichen Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, Renaissanceforschung, Geschichte Italiens, Ikonografie, Philosophie, Religionswissenschaft und historische Bildforschung.

Abstract für Band I und Band II

Zuerst braucht der Mensch Wille. – Später muss er erkennen, dass Wille nicht genügt. – Er braucht Erkenntnis. – Später muss er erkennen, dass auch Erkenntnis zur Projektion werden kann. – Er gewinnt Macht. – Später muss er seinen Anspruch auf Macht relativieren. – Und schließlich begegnet er mit NENBROTO der Möglichkeit, dass sogar derjenige, der den ganzen Weg „verstanden“ hat, gerade dadurch wieder der Selbstüberhöhung verfällt.

In Band II die im ersten Band entwickelte Welt auszuweiten: historische Figuren, philosophische Hintergründe, Hermetik, Neuplatonismus, Alchemie, Mythologie und die Beziehungen zwischen diesen Bereichen.

Insgesamt das Sola Busca nicht lediglich zu entschlüsseln, sondern als gegenwärtigen hermetischen Einweihungsweg neu zu konstituieren. In einer systematischen Hermeneutik. Aus den 78 Bildern entsteht ein philosophischer Transformationsweg, dessen Ziel nicht die Akkumulation geheimen Wissens, sondern zunehmend die Relativierung von Wille, Macht, Interpretation und schließlich des Erkenntnissubjekts selbst ist.

Buchhandlungen

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Thalia“[100], „Hugendubel“[101], „Osiander“[102] und „Orell Füssli“[103].

Ein ergänzender Verweis gilt „Amazon“[104].

Rezension

Bildarchäologie der Kleinen Arcana im Sola-Busca-Tarot

Volker H. Schendel. – Das Sola-Busca-Tarot Band II – Die Kleinen Arcana

Mit dem zweiten Band seiner Sola-Busca-Studien wendet sich Volker H. Schendel den 56 Kleinen Arcana zu, jenem Teil des Decks, der in der älteren Tarotforschung lange als bloße Ergänzung der Trümpfe behandelt wurde, obwohl gerade hier eine der bemerkenswertesten Eigenheiten des Sola Busca liegt. Denn anders als in den meisten frühen Tarocchi sind die Zahlenkarten nicht auf wiederholte Farbzeichen reduziert, sondern in eigenständige, teils groteske, teils rätselhafte Bildszenen überführt. Band II nimmt diese Bilder nicht als illustrative Nebenzone, sondern als Träger eines eigenständigen, durch die vier Farben gegliederten, Symbolsystems ernst. Der Band folgt dabei einer klaren, wenn auch weit ausgreifenden Grundannahme – Die Kleinen Arcana lassen sich weder mit den späteren Bedeutungen des Waite-Smith-Tarots noch mit einer bloßen Liste einzelner Symbolentsprechungen angemessen erschließen. Ihre Bildsprache verlangt eine doppelte Arbeit. Einerseits müssen sichtbare Befunde Gegenstände, Körperhaltungen, Inschriften, Zahlen, Wiederholungen und Kompositionen genau beschrieben werden. Andererseits bedürfen diese Befunde eines historischen Horizonts, der Humanismus, antike Exempla, Alexanderroman, Astrologie, Hermetik, Neuplatonismus, Alchemie und höfische Bildkultur umfasst. Gerade diese Verbindung ist die große Stärke des Buches. Schendel bemüht sich konsequent darum, zwischen dem Bildbefund, einer historisch plausiblen Kontextualisierung und einer weiterführenden hermetischen Lesart zu unterscheiden. Das ist beim Sola Busca methodisch unverzichtbar. Das Deck lädt wie kaum ein anderes zur Überdeutung ein – Ein Gefäß scheint rasch zum Krater des Nous zu werden, eine Schlange zur alchemistischen Chiffre, ein Vogel zur Gottheit oder ein Schwert zur feststehenden geistigen Funktion. Schendel setzt hier wiederholt Grenzen. Nicht jedes Gefäß wird automatisch zum Crater Hermetis, nicht jede dunkle Szene zum Saturnritual und nicht jede Namensähnlichkeit zum Beweis direkter Abhängigkeit erklärt. Besonders überzeugend ist diese Vorsicht dort, wo der Band die historische Fremdheit der Karten gegen moderne Tarotgewohnheiten verteidigt. Die Stäbe werden nicht einfach als Feuer, die

[100] https://www.thalia.de/shop/home/artikeldetails/A1081460245

[101] https://www.hugendubel.de/de/buch_gebunden/volker_h_schendel-sola_busca_tarot_band_ii-54498147-produkt-details.html

[102] https://www.osiander.de/shop/home/artikeldetails/A1081460245

[103] https://www.orellfuessli.ch/shop/home/artikeldetails/A1081460245

[104] https://www.amazon.de/Sola-Busca-Tarot-Band-II/dp/3696729639/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crid=2RUZRCR6HMO5J&dib=eyJ2IjoiMSJ9.ri9wqCa3Hq-6nnwkK7RX_QH-NOHIPBAAV64Kgo2NCc0.TZyUZk1FinB5ez_fcDiGqlwpzhnaw3f8auXSgsoV0w8&dib_tag=se&keywords=Sola+Busca+Band+II&qid=1787998397&s=books&sprefix=sola+busca+band+ii%2Cstripbooks%2C93&sr=1-1

Schwerter nicht schlicht als Luft, die Kelche nicht pauschal als Gefühl und die Münzen nicht als Geld gelesen. Stattdessen erscheinen die vier Reihen als unterschiedliche Erfahrungsräume. Die Stäbe behandeln Arbeit, Bewegung, Last, Wachstum und gerichtete Kraft; die Schwerter bündeln Entscheidung, Trennung, Waffe, Urteil und mögliche Verletzung; die Kelche kreisen um Gefäßlichkeit, Verschluss, Innerlichkeit und Bewahrung; die Münzen führen in Materialität, Gewicht, Prägung, Arbeit, Feuer und Dauer. Diese Zuordnungen bleiben im besten Sinn dynamisch. Gerade die wiederkehrende Betonung von Last, Bindung, Grenze und Bearbeitung bewahrt die Deutung davor, aus den Farben psychologische Schablonen zu machen. Das Sola Busca erscheint nicht als Vorform moderner Persönlichkeitsdiagnostik, sondern als Bildwelt, in der Erkenntnis an Körper, Werkzeuge, politische Macht und materielle Widerstände gebunden bleibt. Der umfangreichste Teil des Bandes besteht aus Einzelinterpretationen. Hier zeigt sich Schendels besondere Fähigkeit zur langsamen Bildlektüre. Die Karten werden zunächst nahezu archäologisch betrachtet: Wie viele Gegenstände sind sichtbar? Wo steht eine Figur? Was wird berührt, gehalten, getragen oder gerade nicht getan? Erst danach folgt die Deutung. Diese Reihenfolge ist überzeugend, weil sie den Bildern ihre Widerständigkeit lässt. Gerade bei den Kleinen Arcana, deren Szenen oft keiner eindeutigen Erzählung folgen, ist die genaue Beschreibung kein bloßes Vorspiel, sondern bereits ein Teil der Erkenntnis. Zugleich entwickelt der Band über die Einzelkarten hinaus größere Bewegungen. Die Stabreihe wird unter anderem im Horizont von Arbeit, Landwirtschaft und alchemischem opus gelesen. Die Schwerter führen in eine Welt von Grenzziehung, Verdichtung, Entscheidung und zunehmend belastender Vielheit. Die Kelche verbinden geschlossene und geöffnete Gefäßformen mit Fragen nach Erinnerung, Aufnahmefähigkeit und verborgenem Inneren. Die Münzen schließlich führen am stärksten in die Sphäre der Verkörperung – Form muss getragen, geprägt, gewogen, gesammelt, erhitzt und bewahrt werden. Die leitende Idee eines Einweihungsweges gibt diesen Beobachtungen einen übergreifenden Zusammenhang. Sie ist als hermeneutisches Modell durchaus produktiv. Das Sola Busca zeigt nicht den Aufstieg durch eine harmlose Symbolleiter, sondern eine Folge von Prüfungen – Der Mensch muss unterscheiden, ohne zu verhärten; handeln, ohne der eigenen Macht zu verfallen; aufnehmen, ohne sich zu verlieren; verkörpern, ohne das Sichtbare zum letzten Maßstab zu machen. Der Band liest die Kleinen Arcana deshalb als eine Schule der Form. Gerade an diesem Punkt liegt allerdings auch seine methodische Grenze. Der Einweihungsweg ist nicht als historisch dokumentierte Gebrauchsanweisung des Decks nachweisbar. Schendel sagt das selbst vielfach und deutlich. Dennoch erzeugt die Wiederkehr derselben hermetischen Begriffe Saturn, Grenze, Wandlung, Läuterung, Daimon, Nous, geistige Geburt stellenweise den Eindruck eines sehr geschlossenen Gesamtmodells. Die Vorsicht der Einzelaussagen und die starke Kohärenz der Gesamtdeutung stehen dabei in einer produktiven, aber nicht spannungsfreien Beziehung. Der Leser muss daher akzeptieren, dass sich das Buch zwischen Kunstgeschichte, Symbolforschung und hermetischer Meditation bewegt. Als streng quellenkritische Rekonstruktion einer ursprünglichen Kartenlehre kann es nicht gelesen werden. Dafür ist die Überlieferungslage des Sola Busca zu lückenhaft, die Autorschaft ungeklärt und die genaue Funktion des Spiels unbekannt. Als historisch informierte, methodisch reflektierte Großdeutung besitzt der Band jedoch erhebliches Gewicht. Eine zentrale Rolle spielt dabei Peter Mark Adams – The Game of Saturn. Schendel übernimmt dessen These nicht unkritisch, sondern behandelt sie als weitreichendes Deutungsangebot: ein Modell, das Gewalt, Opfer, Herrschaft, Begrenzung und kosmische Macht

im Sola Busca zusammenzusehen versucht. Besonders gelungen ist, dass der Band Adams Saturn-Deutung nicht als endgültigen Schlüssel ausgibt. Sie wird als hermetische Konstruktion ernst genommen, ohne an die Stelle eines urkundlichen Beweises zu treten. Auch die Alexanderüberlieferung wird differenziert behandelt. Die Namen Alecxandro, Olinpia, Amone, Natanabo und R. Filipo bilden innerhalb der Hofkarten ein erkennbares Bezugsfeld. Der Band trennt jedoch sorgfältig zwischen dem historischen Alexander, den literarischen Fassungen des Alexanderromans und der späteren hermetischen Weiterdeutung. Dadurch wird die legendäre Zeugung durch Nektanebos und Ammon nicht zur historischen Nachricht, sondern zu einem wirkmächtigen Mythos über Herkunft, Maskierung, astrologische Zeit und Herrschaft. Die Kehrseite der Materialfülle liegt in der Länge einzelner Kartendeutungen. Die wiederholte Absicherung gegen vorschnelle Identifikationen ist sachlich notwendig, wird aber bisweilen redundant. Auch die immer wiederkehrende Rückbindung an Saturn, Alexander, Este-Kontext und hermetische Wiedergeburt erzeugt über große Strecken ein starkes Deutungsfeld, das den Eigenklang einzelner Karten gelegentlich überlagert. Eine straffere editorische Führung hätte die argumentative Kraft mancher Kapitel noch erhöht. Das mindert den Wert des Bandes jedoch nicht grundsätzlich. Im Gegenteil: Gerade weil Schendel die Kleinen Arcana nicht als Nachtrag zu den Trümpfen behandelt, sondern als komplexen Kosmos aus Bild, Materialität, Zahl und Beziehung, leistet Band II einen wichtigen Beitrag zur ernsthaften Beschäftigung mit dem Sola Busca. Er zeigt, dass die Zahlenkarten nicht nur Vorläufer späterer szenischer Tarotbilder sind, sondern ein eigenständiges Experiment der Renaissance-Bildkultur. Das Sola-Busca-Tarot Band II – Die Kleinen Arcana – ist kein Handbuch für schnelle Deutungen und keine abschließende Entschlüsselung eines angeblich vollständig rekonstruierbaren Geheimwissens. Sein Ertrag liegt anderswo: in der geduldigen Schulung des Blicks, in der methodischen Unterscheidung von Befund und Hypothese und in der Weigerung, die verstörende Fremdheit der Bilder vorschnell zu beruhigen. Für Leserinnen und Leser mit Vorkenntnissen in Tarotgeschichte, Renaissancekultur, Hermetik und ikonologischer Methodik ist der Band deshalb eine anregende, ambitionierte und diskussionswürdige Studie.

Die Übernahme der Originalmotive des Sola-Busca-Tarot in das Waite/Smith Tarot

Die Veröffentlichung des Waite/Smith-Tarots im Jahr 1909

Die Veröffentlichung des Waite/Smith-Tarots im Jahr 1909 markiert den entscheidenden Wendepunkt in der Wirkungsgeschichte des Sola-Busca-Tarots. Während das Sola Busca über vier Jahrhunderte nahezu unbekannt blieb und sich nur in wenigen Privatsammlungen befand, wurden seine Bildideen durch Arthur Edward Waite und insbesondere Pamela Colman Smith in einer völlig neuen Form wiederbelebt und weltweit verbreitet. Das Sola-Busca-Tarot wurde damit zur wichtigsten historischen Vorlage für die Entwicklung des modernen illustrierten Tarots, obwohl sein Einfluss lange Zeit kaum erkannt wurde.

Das Sola-Busca-Tarot war das erste vollständig erhaltene Tarotdeck, dessen vier Farben nicht nur aus einfachen Zahlenkarten bestanden, sondern auf jeder einzelnen Pip-Karte komplexe figürliche Szenen zeigten. Diese Innovation war im ausgehenden 15. Jahrhundert einzigartig. Während nahezu alle anderen Tarots der Renaissance ihre Zahlenkarten lediglich

als ornamentale Anordnung von Schwertern, Kelchen, Münzen oder Stäben darstellten, erzählte das Sola Busca bereits kleine Bildgeschichten voller Handlung, Symbolik und psychologischer Spannung. Genau dieses Prinzip wurde über 400 Jahre später zum Kern des Waite/Smith-Tarots. Pamela Colman Smith übernahm nicht einfach einzelne Motive, sondern das grundlegende Konzept einer vollständig illustrierten Kleinen Arkana. Dadurch wurde das Lesen der Karten intuitiver und erzählerischer und machte das Tarot erstmals auch ohne umfangreiche Kenntnisse der hermetischen Korrespondenzen unmittelbar verständlich. Das Rider-Waite-Smith-Tarot war nach heutigem Forschungsstand das zweite bedeutende Tarotdeck der Geschichte, das sämtliche Zahlenkarten mit eigenständigen Szenen ausstattete.

Dabei beschränkte sich die Übernahme keineswegs auf die Grundidee. Zahlreiche Bildkompositionen wurden direkt oder in stark überarbeiteter Form aus dem Sola Busca übernommen. Besonders offensichtlich ist dies bei der Drei der Schwerter. Im Sola Busca zeigt die Karte ein von drei Schwertern durchbohrtes Herz – eine Bildidee, die Pamela Colman Smith nahezu unverändert übernahm. Lediglich die dramatische Gewitterlandschaft im Hintergrund ist ihre eigene Ergänzung. Diese Karte gehört heute zu den bekanntesten Tarotbildern überhaupt und ist zugleich das deutlichste Beispiel für den direkten Einfluss des Sola Busca.

Auch andere Karten zeigen deutliche motivische Parallelen. Die Zehn der Schwerter des Waite/Smith erinnert in ihrer dramatischen Wirkung stark an die Zehn der Stäbe des Sola Busca, deren erschöpfte und überwältigte Figur das Motiv existenzieller Niederlage bereits vorwegnimmt. Ebenso lassen sich zwischen der Königin der Kelche beider Decks enge ikonographische Beziehungen erkennen. Haltung, Komposition und die kontemplative Atmosphäre weisen auf eine bewusste Orientierung Pamela Colman Smiths am italienischen Vorbild hin. Mehrere Kunsthistoriker sehen darüber hinaus Einflüsse des Sola Busca auf Karten wie Sieben der Schwerter, Neun der Stäbe, Fünf der Münzen und verschiedene Hofkarten, wobei diese Bezüge weniger wörtlich als vielmehr kompositorisch und symbolisch verstanden werden.

Entscheidend ist dabei, dass Smith die Motive nicht kopierte, sondern transformierte. Die Figuren des Sola Busca gehören einer hermetischen, alchemischen und humanistischen Bildwelt der italienischen Renaissance an. Ihre Kleidung, Waffen und Gesten verweisen auf antike Helden, historische Feldherren und komplexe philosophische Konzepte. Im Waite/Smith-Tarot werden diese gelehrten Renaissancefiguren durch allgemein verständliche Menschen ersetzt. Aus alchemischen Allegorien werden psychologische Szenen, aus humanistischen Anspielungen werden universelle menschliche Erfahrungen wie Hoffnung, Verlust, Liebe, Konflikt oder Erschöpfung. Dadurch wandelte sich das Sola-Busca-Erbe von einem aristokratischen Gelehrtenprogramm zu einer allgemein zugänglichen symbolischen Sprache.

Die eigentliche Revolution bestand deshalb weniger in einzelnen übernommenen Motiven als in der Übertragung eines gesamten Bildprinzips. Das Sola Busca bewies bereits um 1491, dass Zahlenkarten Geschichten erzählen können. Waite und Smith griffen genau diese Idee auf und entwickelten daraus das erste weltweit erfolgreiche moderne Tarot. Dieses neue Bildsystem wurde innerhalb weniger Jahrzehnte zum internationalen Standard.

Mit dem enormen Erfolg des Waite/Smith-Tarots begann eine zweite Phase der Wirkungsgeschichte des Sola Busca. Seit dem frühen 20. Jahrhundert orientierten sich Hunderte neuer Tarotdecks nicht mehr unmittelbar am historischen italienischen Original, sondern am Waite/Smith-Tarot, das seinerseits wesentliche Impulse aus dem Sola Busca übernommen hatte. Dadurch verbreitete sich die Bildsprache des Sola Busca indirekt in nahezu der gesamten modernen Tarotwelt. Zu den bekanntesten Nachfolgern gehören das Morgan-Greer Tarot, das Universal Waite Tarot, das Hanson-Roberts Tarot, das Robin Wood Tarot, das Golden Tarot, das Radiant Rider-Waite, das Universal Fantasy Tarot, das Llewellyn Tarot, das Gilded Tarot, das Shadowscapes Tarot, das Light Seer's Tarot sowie zahllose weitere Decks, deren Kleine Arkana unmittelbar auf den Kompositionen Pamela Colman Smiths beruhen. Selbst viele digitale Tarot-Apps und Online-Tarotprogramme verwenden bis heute diese ikonographische Tradition.

Seit den 1980er Jahren begann sich das Interesse zunehmend wieder dem eigentlichen Ursprung zuzuwenden. Kunsthistoriker und Tarotforscher wie Stuart R. Kaplan, Robert M. Place, Marco F. Berti, Peter Mark Adams sowie Morena Poltronieri konnten anhand ikonographischer Vergleiche immer deutlicher nachweisen, dass zahlreiche charakteristische Elemente des Waite/Smith-Tarots ihre eigentliche Quelle im Sola Busca besitzen. Damit wandelte sich die historische Bewertung grundlegend. Das Sola Busca wird heute nicht mehr lediglich als kurioses Renaissance-Tarot angesehen, sondern als entscheidendes Bindeglied zwischen den höfischen Tarocchi des 15. Jahrhunderts und der weltweiten Tarotkultur des 20. und 21. Jahrhunderts.

So ergibt sich eine bemerkenswerte kulturhistorische Entwicklung: Ein nahezu vergessenes Renaissance-Deck, das über Jahrhunderte nur wenigen Sammlern bekannt war, wurde durch seine indirekte Wiedergeburt im Waite/Smith-Tarot zum eigentlichen Ursprung der Bildsprache fast aller modernen Tarotkarten. Millionen von Menschen arbeiten heute mit Symbolen, deren Wurzeln bis in das Sola-Busca-Tarot des ausgehenden Quattrocento zurückreichen, ohne sich dieser historischen Kontinuität bewusst zu sein. Damit besitzt das Sola Busca eine Wirkungsgeschichte, die weit über seine ursprüngliche Entstehungszeit hinausreicht: Es ist nicht nur das älteste vollständig illustrierte Tarot der Welt, sondern zugleich die wichtigste ikonographische Quelle des modernen Tarot seit 1909.

Die Frage, wie Pamela Colman Smith (1878–1951) die Bildmotive des Sola-Busca-Tarots kennenlernte, gehört zu den wichtigsten und zugleich umstrittensten Themen der Tarotforschung. Heute gilt als nahezu gesichert, dass zahlreiche Motive der Kleinen Arkana des Rider-Waite-Smith-Tarots (1909) direkt vom Sola-Busca-Tarot übernommen oder stark davon inspiriert wurden. Weniger eindeutig ist jedoch die Frage, auf welchem Weg Smith Zugang zu diesem seltenen Renaissance-Deck erhielt.

Das Sola-Busca-Tarot entstand um 1490/91 in Norditalien und blieb über Jahrhunderte praktisch unbekannt. Es befand sich seit dem frühen 19. Jahrhundert in der Sammlung der Familie Busca in Mailand und war für die Öffentlichkeit kaum zugänglich. Zwar erschien bereits 1903 eine hochwertige fotografische Faksimile-Ausgabe mit 78 Tafeln durch den italienischen Kunsthistoriker Graf Francesco Malaguzzi Valeri, doch war diese Publikation in einer sehr kleinen Auflage erschienen und vor allem an Bibliotheken, Museen und bedeutende

Privatsammler verteilt worden. Genau diese Veröffentlichung wird heute als der wahrscheinlichste Übertragungsweg angesehen.

Arthur Edward Waite war hervorragend in den Londoner Kreisen der Esoterik, der Kunstgeschichte und des Antiquariats vernetzt. Er gehörte verschiedenen Geheimgesellschaften an, insbesondere dem Hermetic Order of the Golden Dawn, und verfügte über Kontakte zu Bibliotheken, Sammlern und Verlegern. Pamela Colman Smith bewegte sich in denselben Kreisen und arbeitete für Waite als Illustratorin des neuen Tarots. Es gilt deshalb als wahrscheinlich, dass entweder Waite selbst oder einer seiner Kontakte ein Exemplar des Faksimiles besaß oder zumindest Einsicht darin nehmen konnte.

Mehrere Indizien sprechen dafür, dass Smith tatsächlich mit dem Faksimile gearbeitet hat. Die Übereinstimmungen betreffen nicht nur allgemeine Kompositionen, sondern zahlreiche sehr spezifische Details, die kaum zufällig entstanden sein können. Besonders deutlich zeigt sich dies bei den Kleinen Arkana. Die Zehn der Stäbe mit der Figur, die ein Bündel von Stäben trägt, geht unmittelbar auf das Sola-Busca-Blatt zurück. Auch die Drei der Schwerter mit dem zentralen Herzmotiv, die Neun der Münzen mit der einzelnen eleganten Frau im Garten sowie mehrere weitere Karten weisen eine auffallend enge ikonographische Verwandtschaft auf. Diese Gemeinsamkeiten betreffen Haltung, Anordnung der Gegenstände, räumliche Komposition und teilweise sogar einzelne Gesten.

Bemerkenswert ist dabei, dass Smith die Motive nicht einfach kopierte. Vielmehr verwandelte sie die oft rätselhaften, alchemischen und militärischen Renaissancebilder in erzählerische Szenen mit psychologischer Aussagekraft. Während das Sola-Busca-Tarot voller Anspielungen auf Humanismus, Hermetik, Alchemie und antike Geschichte ist, übersetzte Smith dieselben Grundkompositionen in allgemein verständliche Bilder menschlicher Erfahrungen. Dadurch entstand erstmals ein vollständig illustriertes Tarot der Kleinen Arkana, das unmittelbar intuitiv gelesen werden konnte.

Wo genau Smith das Sola-Busca-Faksimile gesehen hat, ist jedoch bis heute nicht dokumentiert. Es existieren weder Briefe noch Tagebucheinträge oder Verlagsunterlagen, die den Zugang eindeutig nachweisen. Deshalb haben sich mehrere Hypothesen entwickelt.

Die heute am häufigsten vertretene Annahme lautet, dass Waite ein Exemplar der Ausgabe von 1903 beschaffte und Smith dieses während der Entwurfsarbeit zur Verfügung stellte. Diese These passt sowohl zeitlich als auch inhaltlich am besten, da zwischen der Veröffentlichung des Faksimiles (1903) und der Entstehung des Rider-Waite-Smith-Tarots (1908/09) nur wenige Jahre liegen.

Eine zweite Möglichkeit ist, dass Smith das Werk in einer großen Londoner Bibliothek oder einer privaten Kunstsammlung einsehen konnte. London verfügte bereits damals über bedeutende Bestände italienischer Renaissancekunst, und Waite hatte Zugang zu entsprechenden Kreisen.

Eine dritte Hypothese nimmt an, dass andere Mitglieder des Golden Dawn oder kunsthistorisch interessierte Freunde das Faksimile besaßen. Innerhalb dieses Netzwerks wurden Bücher und seltene Drucke häufig verliehen und gemeinsam studiert.

Weniger wahrscheinlich ist dagegen die Vorstellung, Smith habe das originale Sola-Busca-Tarot selbst gesehen. Dafür existieren keinerlei Hinweise. Das Original befand sich damals

weiterhin in italienischem Privatbesitz und war nur einem sehr kleinen Kreis von Forschern zugänglich.

Die moderne Forschung – unter anderem durch Autoren wie Peter Mark Adams, Christophe Poncet, Robert M. Place sowie Sofia Di Vincenzo – betrachtet den Einfluss des Sola-Busca-Tarots auf das Rider-Waite-Smith-Deck heute als gut belegt. Strittig ist nicht mehr das Ob, sondern lediglich das Wie des Zugangs. Der wahrscheinlichste Rekonstruktionsweg lautet daher: Der rekonstruierte Weg führt vom Original des Sola-Busca-Tarots von 1490/91 über die Faksimile-Ausgabe von 1903 zu Arthur Edward Waite beziehungsweise seinem Netzwerk, weiter zu Pamela Colman Smith und schließlich zum Rider-Waite-Smith-Tarot von 1909.

Damit wurde ein nahezu 400 Jahre altes Renaissance-Tarot zur wichtigsten ikonographischen Quelle des heute weltweit bekanntesten Tarotdecks. Smith übernahm dabei jedoch keine vollständigen Karten, sondern einzelne Bildideen und Kompositionen, die sie künstlerisch weiterentwickelte und in eine neue symbolische Sprache überführte. Dadurch blieb der Einfluss des Sola-Busca-Tarots lange unbemerkt und wurde erst im späten 20. Jahrhundert durch systematische Bildvergleiche eindeutig erkannt.

Rezension für Band I

Wenn dein Tarot plötzlich Renaissance studiert hat

Es gibt Bücher, die beginnen ganz höflich. Tür auf, Schuhe abtreten, hier ist die Einleitung, dort sind die Grundlagen und bitte nicht auf den Teppich krümeln.

Und dann gibt es „Das Sola-Busca-Tarot Band I – Die Großen Arcana“. Dieses Buch fühlt sich eher an, als würde man nachts versehentlich durch die falsche Tür gehen und plötzlich auf einer Renaissance-Party landen, auf der niemand weiß, wer einen eingeladen hat. Überall stehen bewaffnete Gestalten herum, irgendjemand heißt Nabuchodenasor, Saturn beobachtet die Lage vermutlich schon seit drei Jahrhunderten, und auf einem Tisch befindet sich ein Gefäß, das verdächtig danach aussieht, als hätte es eine eigene philosophische Agenda. Willkommen beim Sola-Busca-Tarot.

Wer Tarot bisher vor allem mit Magier, Kaiserin, Eremit und den üblichen Verdächtigen verbindet, bekommt hier erst einmal ein freundliches historisches „Haha, nein“. Stattdessen treten Matus, Panfilio, Catone, Nerone und andere Figuren auf, deren Namen klingen, als müsste man sie entweder in einer antiken Chronik nachschlagen oder dringend zu einer sehr extravaganten WG-Party einladen. Genau das macht den Reiz dieses Bandes aus.

Denn hier wird nicht versucht, das Sola Busca schnell in das Tarot zu verwandeln, das man vielleicht schon kennt. Diese Karten dürfen sonderbar sein. Sie dürfen Rüstungen tragen, Waffen herumschleppen, seltsame Gesten machen und Dinge festhalten, bei denen man spontan denkt: „Okay. Und was genau soll DAS jetzt sein?“ Die Antwort lautet erfreulich oft: Schauen wir genauer hin.

Und plötzlich befindet man sich mitten im Norditalien des späten 15. Jahrhunderts. Venedig, Ferrara und Padua bilden den Hintergrund einer Welt, in der Humanismus, antike Geschichten, christliche Vorstellungen, Astrologie, Politik, Philosophie und ziemlich große Ambitio-

nen gleichzeitig im kulturellen Kochtopf blubbern. Figuren aus Rom, Babylon, Griechenland und literarischen Überlieferungen können hier nebeneinander auftauchen, ohne dass jemand die historische Polizei ruft. Besonders spannend wird es rund um Alexander den Großen.

Aber natürlich wäre es für dieses Tarot viel zu langweilig, einfach nur Alexander auftreten zu lassen und Feierabend zu machen. Nein, seine ganze sagenhafte Umgebung kommt mit: Olympias, Philipp, Ammon und Nektanebos. Und damit landen wir in einer Welt, in der Abstammung kompliziert, Herrschaft dramatisch und die Grenze zwischen Geschichte, Legende, Propaganda, Verkleidung und Magie ungefähr so stabil ist wie ein Kartenhaus bei geöffnetem Fenster. Dahinter stecken erstaunlich moderne Fragen.

Wer darf eigentlich Macht haben? Was macht jemanden zu einem legitimen Herrscher? Wann wird Ehrgeiz großartig und wann komplett größenwahnsinnig? Ist Wissen automatisch Weisheit? Und wie viel von Macht besteht möglicherweise daraus, überzeugend so zu tun, als hätte man alles unter Kontrolle?

Kurz gesagt: Renaissance, aber mit Themen, die auch heute noch problemlos eine Gruppendiskussion eskalieren lassen könnten. Und dann kommt Saturn.

Saturn ist in diesem Kosmos nicht einfach der schlecht gelaunte Planet in der Ecke. Er bringt Zeit, Geduld, Begrenzung, Erinnerung, Konzentration und Konsequenzen mit. Im Grunde ist Saturn der Typ, der auf einer Party nichts sagt, dich aber so anschaut, dass du plötzlich über deine Lebensentscheidungen nachdenkst.

Unter diesem Blick verändern sich auch die vielen Waffen, Lasten und Feuerstellen der Karten. Ein Schwert ist dann nicht bloß „Schwert = Stärke, nächste Karte bitte“. Es kann ebenso Verantwortung mit sich bringen. Feuer kann zerstören, reinigen oder etwas verwandeln. Eine Last kann belasten – aber auch zeigen, was ein Mensch tatsächlich tragen kann.

Das Sola Busca scheint überhaupt wenig Interesse an eindimensionalen Figuren zu haben. Hier ist ein Krieger nicht automatisch mutig, ein Herrscher nicht automatisch mächtig und ein Gelehrter nicht automatisch weise. Menschen beziehungsweise Kartenfiguren dürfen widersprüchlich sein. Stärke kann gefährlich werden. Ehrgeiz kann antreiben oder verschlingen. Schutz und Gewalt können unangenehm dicht nebeneinanderliegen. Das macht diese alten Bilder erstaunlich lebendig.

Im Zentrum des Bandes stehen die 22 Trümpfe, die einzeln betrachtet werden. Dabei geht es nicht nur um Namen und mögliche historische Vorbilder. Kleidung, Körperhaltung, Blickrichtung, Gegenstände und kleine Details bekommen Aufmerksamkeit. Und das ist nötig.

Denn beim Sola Busca hat man schnell das Gefühl, dass selbst ein herumstehender Topf etwas weiß, was man selbst noch nicht weiß. Überhaupt: die Gefäße!

Sie entwickeln beinahe eine heimliche Nebenkarriere. Schalen, Behälter und merkwürdig technische oder rituell wirkende Objekte tauchen immer wieder auf. Sie können aufnehmen, bewahren, mischen oder verwandeln. Durch die Verbindung zu hermetischen und neuplatonischen Vorstellungen wird aus einem scheinbar simplen Behälter plötzlich ein möglicher Denkraum für Aufnahmefähigkeit, Reinigung und geistige Veränderung.

Das ist ungefähr der Moment, in dem man feststellt, dass man seit fünf Minuten über eine Renaissance-Schüssel nachdenkt. Und es macht Spaß.

Denn nichts muss sofort mit einem endgültigen Etikett versehen werden. Nicht jede Schale enthält automatisch das Geheimnis des Universums. Nicht jedes Feuer bedeutet dasselbe. Sterne, Waffen, Werkzeuge und Gefäße verändern ihre Wirkung je nachdem, wo und bei wem sie auftauchen. Dadurch beginnt man irgendwann, die Karten nicht mehr einzeln anzuschauen. Sie scheinen miteinander zu reden.

Motive tauchen erneut auf. Gegenstände verändern ihren Zusammenhang. Eine Geste erinnert an eine andere Karte. Etwas, das zunächst völlig rätselhaft war, bekommt später plötzlich Gesellschaft – und damit eine neue Bedeutung. Am Anfang steht Matus.

Man kann eine Verwandtschaft mit dem später bekannten Narren erkennen, doch Matus wird hier nicht einfach zum „Fool 1.0“ erklärt. Er wirkt vielmehr wie jemand am Anfang einer Reise: noch unfertig, beweglich, offen und unterwegs, ohne bereits zu wissen, welche historische, philosophische und möglicherweise ziemlich bewaffnete Gesellschaft gleich hinter der nächsten Ecke wartet. Danach folgt keine hübsche Treppe Richtung Erleuchtung. Zum Glück.

Stattdessen geht es durch Macht, Ehrgeiz, Ordnung, Gefahr, Verlust, Veränderung und Umkehr. Manche Gestalten könnten Vorbilder sein, andere Warnungen und wieder andere schauen einen bildlich gesprochen an und sagen: „Finde es selbst heraus.“

So entsteht aus den Großen Arcana beinahe eine Reise durch menschliche Möglichkeiten. Man tritt in die Welt, möchte etwas, kämpft um etwas, trifft auf Grenzen und muss irgendwann feststellen, dass Status, Rüstung und große Gesten nicht jede Frage beantworten.

Und genau deshalb ist dieses Buch besonders schön für Menschen, die bei Tarot nicht nur wissen wollen: „Was bedeutet die Karte?“

Sondern: „Warum sieht dieses verrückte Ding eigentlich so aus?“

Von dort führen die Wege überallhin. Zum Alexanderroman. Zu Astrologie und Saturn. Zu Hermetik und Neuplatonismus. Zu Renaissancepolitik, antiken Geschichten, Machtinszenierung und rätselhaften Gegenständen, die sich weigern, bloße Dekoration zu sein. Man muss dafür auch nicht alles auf einmal verstehen.

Vielleicht ist das sogar die angenehmste Art, sich diesem Deck zu nähern: Karte anschauen, hängen bleiben, weiterlesen, etwas entdecken, Buch zuklappen – und drei Tage später beim Zähneputzen plötzlich denken: Moment. Dieses Gefäß …

Das Sola Busca ist eben kein Tarot, das brav auf seinem Stuhl sitzt und wartet, bis man seine Bedeutung abgefragt hat. Es rasselt mit Rüstungen. Es zündet Feuer an. Es holt Alexander den Großen aus der Überlieferung. Es stellt Saturn in die Ecke. Es verteilt geheimnisvolle Behälter im Raum. Und dann schaut es zu, was man daraus macht.

„Das Sola-Busca-Tarot Band I – Die Großen Arcana“ lädt damit zu einer ungewöhnlichen Reise in eine Bildwelt ein, die gelehrt und wild, historisch und geheimnisvoll zugleich wirkt. Ein Buch für Tarotfans, Geschichtsnerds, Mythologie-Sammler, Symboljäger und alle Menschen, die beim Anblick eines 500 Jahre alten Kartenmotivs lieber fragen „Was zur Hölle passiert hier?“ als sich mit einer Drei-Wörter-Bedeutung zufriedenzugeben.

Und ganz nebenbei lernt man dabei vielleicht eine wichtige Sache: Wenn dir in einem Renaissance-Tarot ein bewaffneter antiker Herrscher, Saturn und ein verdächtig bedeutungsvol-

les Gefäß gleichzeitig begegnen, solltest du vermutlich nicht weitergehen. Du solltest genauer hinschauen.

Das Weiterleben einer Bildform

Wenn eine jüngere Karte ein älteres Motiv aufnimmt, sind mindestens zwei Geschichten zu erzählen. Die eine handelt von der Übertragung einer sichtbaren Form. Die andere betrifft den Sinn, den diese Form im neuen Zusammenhang erhält. Ein Künstler kann eine auffällige Haltung oder eine ungewöhnliche Anordnung übernehmen, ohne damit das gesamte Programm der Vorlage zu bestätigen.

Die moderne Wiederbegegnung mit dem Sola Busca hängt deshalb auch an den Medien seiner Verfügbarkeit. Fotografien erlauben Vergleiche, die zuvor eine Reise oder den Zugang zu einer Privatsammlung verlangt hätten. Zugleich verändern sie das Objekt: Maßstab, Farbe und Materialität treten zurück, Konturen und Komposition werden leichter vergleichbar. Eine Geschichte des Einflusses sollte solche Vermittlungsschritte benennen.

Für den Leser bietet sich eine einfache, aber ergiebige Betrachtung an. Zuerst wird notiert, welche Elemente tatsächlich übereinstimmen. Dann werden die Veränderungen beschrieben. Gerade das Veränderte kann zeigen, welche Aufgabe das Motiv in der jüngeren Karte übernimmt. Rezeption ist damit keine bloße Wiederholung. Sie ist ein historischer Vorgang, in dem ein Bild neue Nachbarn, neue Erwartungen und möglicherweise eine neue Bedeutung erhält.

KAPITEL 11

Das historische Rätsel um die Verwahrung des Sola Busca Tarot für 300 Jahre

Das Sola-Busca-Tarot gehört zu den größten historischen Rätseln der europäischen Kulturgeschichte. Obwohl das Deck um 1490–1491 entstand und als das älteste vollständig erhaltene Tarotdeck mit illustrierten Karten gilt, verschwand es nach seiner Entstehung für mehr als drei Jahrhunderte nahezu vollständig aus dem öffentlichen Bewusstsein. Die außergewöhnlich lange Phase seiner Verwahrung und Unsichtbarkeit wirft bis heute zahlreiche Fragen auf. Historische Quellen geben nur wenige Hinweise darauf, wo sich das Deck während dieser Zeit befand, wer Zugang dazu hatte und warum es niemals kopiert oder veröffentlicht wurde. Gerade diese lange verborgene Existenz trägt wesentlich zu seiner geheimnisvollen Aura bei.

Die ersten gesicherten Spuren führen in den kulturellen Kreis der italienischen Renaissance, insbesondere in das Spannungsfeld zwischen Venedig, Ferrara, Padua und den Marken. Dort existierten enge Verbindungen zwischen humanistischen Gelehrten, hermetischen Philosophen, Alchemisten, Kabbalisten und den Fürstenhöfen der Familie Este. Zahlreiche moderne Forscher vermuten deshalb, dass das Sola-Busca-Tarot ursprünglich nicht für den allgemeinen Spielgebrauch bestimmt war, sondern als luxuriöses Einzelstück oder als exklusives Lehr- und Meditationswerk für einen sehr kleinen Kreis gebildeter Auftraggeber entstand. Seine ungewöhnlich komplexe Bildsprache, die sich aus antiker Geschichte, Hermetik, Alchemie, Astrologie, Neuplatonismus und christlicher Mystik zusammensetzt, spricht gegen eine breite Nutzung und deutet auf eine hochgebildete Zielgruppe hin.

Nach dem Ende des 15. Jahrhunderts verliert sich jedoch jede eindeutige Spur des Decks. Weder Inventare bedeutender Bibliotheken noch die umfangreichen Kataloge der großen Renaissance-Sammlungen erwähnen das Sola-Busca-Tarot ausdrücklich. Auch in der Literatur über Tarot erscheint es über Jahrhunderte nicht. Während andere Tarotspiele immer wieder nachgedruckt und weiterentwickelt wurden, scheint das Sola-Busca-Deck vollständig aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden zu sein. Diese ungewöhnliche Stille hat zahlreiche Spekulationen hervorgerufen.

Eine der plausibelsten Erklärungen besteht darin, dass sich das Deck während dieser gesamten Zeit in einer privaten Adelsbibliothek oder Kunstsammlung befand. Renaissancefamilien wie die Este, die Gonzaga oder andere italienische Fürstenhäuser bewahrten zahlreiche Handschriften, Gemälde und wissenschaftliche Werke in ihren Privatarchiven auf, ohne dass diese jemals öffentlich zugänglich wurden. Solche Sammlungen gingen häufig durch Erbschaften, Heiraten oder politische Umbrüche in andere Privatbesitze über. Da Inventare oft unvollständig waren oder lediglich allgemeine Bezeichnungen verwendeten, konnte ein einzelnes Kartenspiel über Generationen hinweg nahezu unsichtbar bleiben.

Eine weitere Hypothese verbindet die lange Verwahrung mit dem außergewöhnlichen Inhalt des Decks. Viele moderne Interpretationen sehen im Sola-Busca-Tarot kein gewöhnliches Spiel, sondern ein komplexes ikonographisches Programm, das hermetische und alchemische Lehren verschlüsselt vermittelt. In einer Zeit, in der es immer wieder Spannungen zwi-

schen kirchlicher Orthodoxie und esoterischen Strömungen gab, könnte eine bewusste Beschränkung des Zugangs sinnvoll gewesen sein. Allerdings existieren hierfür keine direkten historischen Belege. Es handelt sich um eine interpretative Möglichkeit, nicht um eine nachgewiesene Tatsache.

Ebenso wird diskutiert, ob das Deck ursprünglich als einzigartiges Kunstwerk geschaffen wurde. Jede Karte ist aufwendig von Hand koloriert, mit außergewöhnlicher Detailgenauigkeit ausgeführt und in ihrer Bildsprache erheblich komplexer als die meisten zeitgenössischen Tarotspiele. Der materielle Wert allein hätte bereits ausgereicht, um eine sorgfältige Aufbewahrung in einer privaten Kunstkammer zu rechtfertigen. Hinzu kommt, dass Luxusobjekte der Renaissance häufig nicht öffentlich gezeigt wurden, sondern ausschließlich ausgewählten Gästen oder Familienmitgliedern zugänglich waren.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts tritt das Sola-Busca-Tarot wieder eindeutig in Erscheinung. Es gelangte in den Besitz der Familie Sola Busca, nach der das Deck heute benannt ist. Über die Jahrhunderte davor ist jedoch nicht bekannt, wann oder auf welchem Weg die Familie das Werk erhielt. Der Name „Sola Busca“ bezeichnet daher nicht die ursprünglichen Auftraggeber oder Schöpfer des Decks, sondern seine letzten bekannten privaten Eigentümer. Auch diese Besitzgeschichte enthält erhebliche Lücken, die bislang nicht vollständig geschlossen werden konnten.

Einen Wendepunkt markierte das Jahr 1907, als das Deck erstmals vollständig fotografisch reproduziert wurde. Diese Veröffentlichung machte das bis dahin nahezu unbekannte Werk erstmals einem größeren Kreis von Kunsthistorikern, Sammlern und später auch Tarotforschern zugänglich. Ironischerweise hatte diese Publikation weitreichende Folgen für die Geschichte des Tarot insgesamt. Es gilt heute als sehr wahrscheinlich, dass die Designerin Pamela Colman Smith bei der Gestaltung der Kleinen Arkana des späteren Rider–Waite–Smith Tarot auf die Fotografien des Sola-Busca-Tarots zurückgreifen konnte. Dadurch beeinflusste ein jahrhundertelang verborgenes Renaissancewerk indirekt das heute weltweit bekannteste Tarotdeck.

Seit dem späten 20. Jahrhundert hat sich die kunsthistorische Forschung intensiv mit der Rekonstruktion der verlorenen Besitzgeschichte beschäftigt. Wissenschaftler untersuchen Wappen, Besitzvermerke, Inventare, Familienarchive und stilistische Zusammenhänge, um die Wanderung des Decks zwischen dem späten 15. und dem 19. Jahrhundert nachzuvollziehen. Dennoch bleibt dieser Zeitraum weitgehend im Dunkeln. Es gibt bislang keine lückenlose Provenienz, die erklärt, wo das Sola-Busca-Tarot über rund 300 Jahre aufbewahrt wurde.

Gerade diese historische Lücke macht einen wesentlichen Teil seiner Faszination aus. Das Sola-Busca-Tarot erscheint dadurch nicht nur als außergewöhnliches Kunstwerk der italienischen Renaissance, sondern auch als ein nahezu vollständig verborgenes Zeugnis hermetischer Gelehrsamkeit, das mehrere Jahrhunderte außerhalb der öffentlichen Wahrnehmung überdauerte. Seine Wiederentdeckung wirkte deshalb wie die Öffnung einer Zeitkapsel: Ein nahezu unverändert erhaltenes Werk des ausgehenden Quattrocento trat nach Jahrhunderten der Unsichtbarkeit wieder ans Licht und eröffnete der modernen Forschung einen einzigartigen Einblick in die Bildwelt, Symbolik und Geistesgeschichte der italienischen Renaissance. Zugleich bleibt die Frage, wer das Deck über drei Jahrhunderte bewahrte und aus welchen

Gründen es der Öffentlichkeit entzogen blieb, eines der faszinierendsten ungelösten Rätsel der Tarotgeschichte.

Eine Überlieferungslücke ist kein Ereignisbericht

Eine lange Zeitspanne ohne bekannte Dokumente fordert die Vorstellungskraft heraus. Sie kann die Vermutung nahelegen, ein Objekt sei bewusst verborgen oder nur in einem kleinen Kreis weitergegeben worden. Historisch ist damit jedoch zunächst allein eine Lücke im gegenwärtig bekannten Material bezeichnet. Unzugängliche Familienarchive, nicht erhaltene Inventare und ungenaue Beschreibungen sind mögliche Gründe; welcher davon zutrifft, muss untersucht werden.

Besonders wichtig ist die Sprache früherer Verzeichnisse. Ein Eintrag über Karten muss nicht den später geläufigen Namen eines Spiels verwenden. Umgekehrt darf nicht jede Erwähnung alter Karten dem Sola Busca zugeschlagen werden. Eine Identifikation verlangt zusätzliche Merkmale, etwa Umfang, Material, ungewöhnliche Namen oder eine nachvollziehbare Verbindung zwischen Besitzern.

Die historische Lektüre über Handschriften und Sammlungen öffnet deshalb einen anderen Zugang zur Frage der Bewahrung. Sie zeigt, wie Besitz, Wertschätzung und Zugang organisiert sein konnten. Solche Beispiele beweisen keine bestimmte Verwahrung des Sola Busca. Sie erweitern aber den Bereich plausibler Fragen und erinnern daran, dass die Geschichte eines erhaltenen Gegenstandes auch von vielen nicht erhaltenen Schriftstücken abhängt.

Aufbau und Erhaltung von Bibliotheken

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Das Zusammenkommen der berühmten mediceischen Bibliothek hat eine ganz …“.[105]

»Das Zusammenkommen der berühmten mediceischen Bibliothek hat eine ganz besondere Geschichte, auf welche wir hier nicht eingehen können; der Hauptsammler für Lorenzo magnifico war Johannes Lascaris. Bekanntlich hat die Sammlung nach der Plünderung des Jahres 1494 noch einmal stückweise durch Kardinal Giovanni Medici (Leo X.) erworben werden müssen.«

»Die urbinatische Bibliothek (jetzt im Vatikan) war durchaus die Gründung des grossen Federigo von Montefeltro , der schon als Knabe zu sammeln begonnen hatte, später beständig 30-40 Scrittori an verschiedenen Orten beschäftigte, und im Verlauf der Zeit über 30 000 Dukaten daran wandte. Sie wurde, hauptsächlich mit Hülfe Vespasianos, ganz systematisch fortgesetzt und vervollständigt, und was dieser davon berichtet, ist besonders merkwürdig als Idealbild einer damaligen Bibliothek. Man besass z. B. in Urbino die Inventarien der Vaticana, der Bibliothek von S. Marco in Florenz, der viscontinischen Bibliothek von Pavia, ja selbst das Inventar von Oxford, und fand mit Stolz, dass Urbino in der Vollständigkeit der Schriften des einzelnen Autors jenen vielfach überlegen sei. In der Masse wog vielleicht noch das Mittelalter und die Theologie vor; da fand sich der ganze Thomas von Aquino, der

[105] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/31/

ganze Albertus magnus, der ganze Bonaventura usw.; sonst war die Bibliothek sehr vielseitig und enthielt z.«

»B. alle irgend beizuschaffenden medizinischen Werke. Unter den „Moderni“ standen die grossen Autoren des 14. Jahrhunderts, z. B. Dante, Boccaccio mit ihren gesamten Werken oben an; dann folgten 25 auserlesene Humanisten, immer mit ihren lateinischen und italienischen Schriften und allem, was sie übersetzt hatten. Unter den griechischen Codices überwogen sehr die Kirchenväter, doch heisst es bei den Klassikern u. a. in einem Zuge: alle Werke des Sophokles, alle Werke des Pindar, alle Werke des Menander – ein Codex, der offenbar frühe aus Urbino verschwunden sein muss, weil ihn sonst die Philologen bald ediert haben würden.«

»Von der Art wie damals Handschriften und Bibliotheken entstanden, erhalten wir auch sonst einige Rechenschaft. Der direkte Ankauf eines ältern Manuskriptes, welches einen raren oder allein vollständigen oder gar nur einzig vorhandenen Text eines alten Autors enthielt, blieb natürlich eine seltene Gabe des Glückes und kam nicht in Rechnung. Unter den Kopisten nahmen diejenigen, welche Griechisch verstanden, die erste Stelle und den Ehrennamen Scrittori im vorzugsweisen Sinne ein; es waren und blieben ihrer wenige, und sie wurden hoch bezahlt. Die übrigen, Copisti schlechtweg, waren teils Arbeiter, die einzig davon lebten, teils arme Gelehrte, die eines Nebengewinnes bedurften. Merkwürdigerweise waren die Kopisten von Rom um die Zeit Nicolaus V. meist Deutsche und Franzosen, wahrscheinlich Leute, die etwas bei der Kurie zu suchen hatten und ihren Lebensunterhalt herausschlagen mussten. Als nun z. B. Cosimo Medici für seine Lieblingsgründung, die Badia unterhalb Fiesole, rasch eine Bibliothek gründen wollte, liess er den Vespasiano kommen und erhielt den Rat: auf den Kauf vorrätiger Bücher zu verzichten, da sich, was man wünsche, nicht vorrätig finde, sondern schreiben zu lassen; darauf machte Cosimo einen Akkord mit ihm auf tagtägliche Auszahlung, und Vespasiano nahm 45 Schreiber und lieferte in 22 Monaten 200 fertige Bände. Das Verzeichnis, wonach man verfuhr, hatte Cosimo von Nicolaus V. eigenhändig erhalten. (Natürlich überwog die kirchliche Literatur und die Ausstattung für den Chordienst weit das übrige.)«

»Die Handschrift war jene schöne neu italienische, die schon den Anblick eines Buches dieser Zeit zu einem Genuss macht, und deren Anfang schon ins 14. Jahrhundert hinaufreicht. Papst Nicolaus V., Poggio, Giannozzo Manetti, Niccolò Niccoli und andere berühmte Gelehrte waren von Hause aus Kalligraphen und verlangten und duldeten nur Schönes. Die übrige Ausstattung, auch wenn keine Miniaturen dazukamen, war äusserst geschmackvoll, wie besonders die Codices der Laurenziana mit ihren leichten linearen Anfangs- und Schlussornamenten beweisen. Das Material war, wenn für grosse Herren geschrieben wurde, immer nur Pergament, der Einband in der Vaticana und zu Urbino gleichmässig ein Karmosinsammet mit silbernem Beschläge. Bei einer solchen Gesinnung, welche die Ehrfurcht vor dem Inhalt der Bücher durch möglichst edle Ausstattung an den Tag legen wollte, ist es begreiflich, dass die plötzlich auftauchenden gedruckten Bücher anfangs auf Widerstand stiessen. Federigo von Urbino „hätte sich geschämt“, ein gedrucktes Buch zu besitzen.«

»Die müden Abschreiber aber – nicht die, welche vom Kopieren lebten, sondern die vielen, welche ein Buch abschreiben mussten, um es zu haben – jubelten über die deutsche Erfindung. Für die Vervielfältigung der Römer und dann auch der Griechen war sie in Italien bald

und lange nur hier tätig, doch ging es damit nicht so rasch, als man bei der allgemeinen Begeisterung für diese Werke hätte denken sollen. Nach einiger Zeit bilden sich Anfänge der modernen Autors- und Verlagsverhältnisse, und unter Alexander VI. kam die präventive Zensur auf, indem es jetzt nicht mehr leicht möglich war, ein Buch zu zernichten, wie noch Cosimo sich es von Filelfo ausbedingen konnte.«

»Wie sich nun allmählich, im Zusammenhang mit dem fortschreitenden Studium der Sprachen und des Altertums überhaupt, eine Kritik der Texte bildete, ist so wenig ein Gegenstand dieses Buches als die Geschichte der Gelehrsamkeit überhaupt. Nicht das Wissen der Italiener als solches, sondern die Reproduktion des Altertums in Literatur und Leben muss uns beschäftigen. Doch sei über die Studien an sich noch eine Bemerkung gestattet.«

KAPITEL 12

Georgios Gemistos Plethon im Sola Busca Tarot

Georgios Gemistos Plethon (ca. 1355–1452), der sich selbst nach dem Philosophen Platon in „Plethon“ umbenannte, gehört zu den bedeutendsten geistigen Wegbereitern der italienischen Renaissance und nimmt in zahlreichen modernen Deutungen des Sola-Busca-Tarots eine Schlüsselstellung ein. Obwohl es keinen historischen Beleg dafür gibt, dass Plethon unmittelbar an der Entstehung des Sola-Busca-Tarots beteiligt war oder dessen Schöpfer beeinflusste, sehen verschiedene Autoren – insbesondere Peter Mark Adams – in seinem Denken einen wesentlichen philosophischen Hintergrund für das geistige Milieu, aus dem das Deck hervorging. Das Sola-Busca-Tarot erscheint aus dieser Perspektive nicht lediglich als Spiel oder als Sammlung moralischer Allegorien, sondern als visuelles Kompendium neuplatonischer, hermetischer, pythagoreischer und orphischer Ideen, deren Wiederbelebung Plethon maßgeblich gefördert hatte.

Plethon lebte im spätbyzantinischen Reich und wurde insbesondere durch seine Teilnahme am Konzil von Ferrara-Florenz (1438–1439) bekannt. Während dieses Konzils brachte er zahlreiche griechische Handschriften sowie sein tiefes Wissen über Platon, die Neuplatoniker und die spätantiken Mysterien nach Italien. Seine Vorträge über die Überlegenheit Platons gegenüber Aristoteles beeindruckten führende Humanisten nachhaltig. Zu seinen Zuhörern gehörten unter anderem Cosimo de’ Medici, dessen Interesse an der platonischen Philosophie schließlich zur Gründung der Florentiner Platonischen Akademie beitrug, sowie Marsilio Ficino, der später Platons Gesamtwerk und den hermetischen Corpus ins Lateinische übersetzte. Damit wurde Plethon zu einem entscheidenden Vermittler jener philosophischen Strömungen, welche die geistige Landschaft Oberitaliens in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachhaltig prägten.

Für das Sola-Busca-Tarot ist insbesondere Plethons Versuch bedeutsam, eine umfassende kosmologische Weltanschauung zu entwerfen, in der die sichtbare Welt als Ausdruck einer geordneten metaphysischen Hierarchie verstanden wird. Sein Werk Nomoi („Gesetze“), das nur fragmentarisch erhalten ist, beschreibt eine hierarchisch strukturierte Wirklichkeit, in der die Götter, planetarischen Mächte und kosmischen Intelligenzen gemeinsam die Ordnung des Universums hervorbringen. Diese Vorstellung ähnelt der symbolischen Architektur des Sola-Busca-Tarots, dessen Karten vielfach als Darstellung einer spirituellen Hierarchie gelesen werden können, in der Planetengötter, historische Herrscher, alchemische Prozesse und moralische Prüfungen miteinander verbunden sind.

Plethons Philosophie stellt den Menschen als Mittler zwischen der materiellen und der göttlichen Welt dar. Der Mensch besitzt die Fähigkeit, durch Selbsterkenntnis, philosophische Kontemplation und tugendhaftes Handeln an der göttlichen Ordnung teilzuhaben. Diese Idee entspricht der in modernen hermetischen Interpretationen des Sola-Busca-Tarots vertretenen Auffassung, dass die Karten einen Initiationsweg darstellen, auf dem der Suchende schrittweise die niederen Leidenschaften überwindet und sich den höheren Ebenen des Bewusstseins nähert. Die zahlreichen Krieger, Könige und Helden des Decks erscheinen dann weniger als historische Persönlichkeiten denn als personifizierte Entwicklungsstufen der Seele.

Von besonderer Bedeutung ist Plethons Rückgriff auf den Neuplatonismus und die orphisch-pythagoreische Tradition. Er verstand die antike Religion nicht als bloßen Mythos, sondern als Träger zeitloser metaphysischer Wahrheiten. Nach seiner Auffassung offenbarten Mythen, Rituale und Symbole eine tiefere kosmische Wirklichkeit, die nur durch philosophische Einweihung erkannt werden könne. Genau diese Verbindung von Bildsymbolik und verborgener Weisheit sehen zahlreiche moderne Autoren im Sola-Busca-Tarot verwirklicht. Die ungewöhnlichen Figuren, rätselhaften Attribute, Waffen, Pflanzen, Tiere und astrologischen Hinweise des Decks bilden demnach keine zufälligen Dekorationen, sondern ein bewusst verschlüsseltes philosophisches Programm.

Plethons Lehre vom Kosmos weist zudem zahlreiche Berührungspunkte mit der Hermetik auf. Obwohl er kein Hermetiker im engeren Sinn war, verband er platonische Metaphysik mit astrologischen, theologischen und kosmologischen Vorstellungen, die später in der Renaissance-Hermetik weiterentwickelt wurden. Im Sola-Busca-Tarot wird diese Synthese häufig in der Verbindung von Planetensymbolik, alchemischen Motiven und moralischer Transformation erkannt. Das Deck präsentiert den Menschen als Mikrokosmos, dessen innere Entwicklung den Gesetzen des Makrokosmos entspricht – ein Grundgedanke sowohl des Neuplatonismus als auch der hermetischen Philosophie.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist Plethons politische Philosophie. Er entwarf die Vision einer geistig erneuerten Elite, die ihre Herrschaft nicht allein aus Geburt oder militärischer Macht ableitet, sondern aus philosophischer Erkenntnis und moralischer Tugend. Diese Idee erinnert an die häufig vertretene These, dass das Sola-Busca-Tarot für einen kleinen Kreis hochgebildeter Humanisten und Adelsfamilien geschaffen wurde, insbesondere für das Umfeld der Este. Das Deck wäre demnach kein Volksprodukt, sondern ein intellektuelles Lehrwerk, dessen Symbolik nur Eingeweihten vollständig zugänglich war.

Plethons Wiederbelebung der antiken Mysterienreligionen bildet ebenfalls einen wichtigen Interpretationsschlüssel. Er vertrat die Ansicht, dass die Weisheit des Zoroaster, des Orpheus, des Pythagoras und Platon auf eine gemeinsame Urtradition zurückgehe. Diese Vorstellung einer prisca theologia, einer uralten, allen Religionen gemeinsamen Weisheit, wurde später von Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola weiterentwickelt. Viele Interpreten erkennen im Sola-Busca-Tarot genau einen solchen Versuch, unterschiedlichste Traditionen – antike Mythologie, Bibel, Hermetik, Astrologie, Alchemie und Geschichte – zu einer universalen Symbolsprache zu verschmelzen.

Schließlich besitzt Plethons Denken auch für die alchemische Deutung des Decks große Bedeutung. Obwohl er selbst keine alchemischen Traktate verfasste, verstand er die Vervollkommnung des Menschen als einen Prozess innerer Läuterung und Vergöttlichung. Dieser Gedanke entspricht der alchemischen Transformation von der prima materia zum philosophischen Gold und findet sich nach Ansicht moderner Forscher in zahlreichen Bildmotiven des Sola-Busca-Tarots wieder. Die Karten beschreiben demnach nicht nur äußere Ereignisse, sondern den inneren Wandel der Seele, die durch Prüfungen, Opfer und Erkenntnis schließlich ihre ursprüngliche göttliche Natur wiedererlangt.

Aus historischer Sicht bleibt festzuhalten, dass es keinen direkten Nachweis für einen Einfluss Plethons auf die Gestaltung des Sola-Busca-Tarots gibt. Sein Tod erfolgte mehrere Jahrzehnte vor der Entstehung des Decks, und keine zeitgenössische Quelle nennt ihn im

Zusammenhang mit dessen Auftraggebern oder Künstlern. Dennoch gilt Plethon heute als einer der wichtigsten geistigen Wegbereiter jener neuplatonisch-hermetischen Renaissancekultur, aus der das Sola-Busca-Tarot hervorging. Seine Wiederentdeckung Platons, seine Synthese antiker Weisheitstraditionen, seine kosmologische Philosophie und seine Vision einer philosophischen Initiation liefern einen überzeugenden ideengeschichtlichen Rahmen, innerhalb dessen sich das Sola-Busca-Tarot als verschlüsseltes Werk der Renaissance-Hermetik, der platonischen Metaphysik und der spirituellen Selbsterkenntnis verstehen lässt.

Plethon als Philosoph und als mögliche Bildfigur

Die historische Bedeutung Plethons und seine mögliche Darstellung auf einer Karte sind zwei getrennte Untersuchungsgegenstände. Seine Rolle in der platonischen Debatte erklärt, warum spätere Interpreten ihn in den Blick nehmen. Eine Bildidentifikation müsste zusätzlich zeigen, wodurch sich die betreffende Gestalt von einem allgemeinen Weisen, Lehrer oder antiken Autor unterscheidet.

Ein Porträtvergleich ist dabei nicht schon deshalb belastbar, weil zwei Köpfe ähnliche Bärte tragen. Es wäre zu prüfen, ob das Vergleichsbild zuverlässig benannt ist, ob es zur Entstehungszeit des Kartenspiels existierte und ob ein Künstler es kennen konnte. Auch die Funktion der Figur in ihrer jeweiligen Umgebung gehört zum Vergleich. Ein Detail gewinnt Gewicht durch die Verbindung mehrerer voneinander unabhängiger Anhaltspunkte.

Die hier folgende Quellenlektüre vertieft das Thema geistiger Selbstbestimmung, das für platonische Bildung wichtig ist. Sie wird nicht als versteckte Plethon-Biographie gelesen. Vielmehr zeigt sie einen begrifflichen Hintergrund, vor dem spätere Autoren über Wissen, Tugend und die Führung des eigenen Lebens nachdenken konnten. Der Schritt von diesem Hintergrund zu einer bestimmten Karte bleibt eine gesonderte Beweisaufgabe.

Politischer Ehrgeiz und die Prüfung des eigenen Wissens

Quellenlektüre: Unter Platons Namen überliefert: Erster Alkibiades, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „(103) Sokrates: O Sohn des Kleinias, ich glaube du …“.[106]

»(103) Sokrates: O Sohn des Kleinias, ich glaube du wunderst dich, daß ich, der ich dein erster Liebhaber gewesen, nun die übrigen aufgehört haben, mich allein nicht abwendig machen lasse, und daß die übrigen haufenweise sich mit dir unterhielten, ich aber seit so vielen Jahren dich auch nicht einmal angeredet habe. Hievon nun ist die Ursache nicht ein menschliches, sondern ein dämonisches Hindernis gewesen, von dessen Kraft du auch in der Folge noch hören wirst. Jetzt aber, da es mich nicht mehr hindert, habe ich mich dir genaht, und bin der guten Hoffnung, daß es mir auch künftig nicht mehr entgegen sein wird. In dieser Zeit nun habe ich ziemlich Acht gegeben und gemerkt, wie du dich gegen deine Liebhaber verhieltest. Nämlich ohnerachtet ihrer so viele gewesen und gar hochsinnige, war doch keiner, der nicht wäre überragt von deiner Großartigkeit zur Flucht gebracht worden. Die Gründe aber, vermöge deren du so über sie hinweggesehen, will ich dir darlegen.«

[106] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/27/

»Du meinst keines Menschen bedürftig zu sein zu nichts, weil das was du hast so reichlich ist, daß du nichts brauchst vom Leibe anfangend bis zur Seele. Denn du meinst zuerst sehr schön zu sein und sehr wohlgewachsen, und das kann Jeder deutlich sehen, daß du dich hierin nicht irrest; dann auch von dem glänzendsten Geschlecht in deiner Vaterstadt, welche wiederum die größte ist unter den hellenischen; und hier rühmst du dich von Vaterseite die trefflichsten Freunde und Verwandten zu haben, welche dir dienen würden, wenn es irgend nötig wäre, und von Mutterseite nicht wenigere noch geringere. Mehr aber als alles insgesamt was ich angeführt, (104) glaubst du vermöge dir Perikles der Sohn des Xanthippos, welchen dein Vater dir und deinem Bruder zum Vormunde gesetzt, der nicht nur in dieser Stadt auszurichten vermag was er nur will, sondern auch in ganz Hellas und bei vielen und großen Geschlechtern der Ausländer.«

»Ich würde auch hinzusetzen, wie reich du bist: aber hierauf scheinst du mir am wenigsten groß zu tun. Mit dem allen nun dich brüstend hast du deine Liebhaber überwunden, und sie, weit unter dir darin, sind überwunden worden, und dir ist das nicht entgangen. Daher weiß ich auch gewiß daß du dich wunderst, was ich wohl denke, daß ich mich gar nicht abwendig machen lasse von der Liebe, und was für eine Hoffnung ich wohl haben muß, daß ich noch bleibe, da die Andern schon zurückgetreten sind.«

»Alkibiades: Und vielleicht weißt du nicht, Sokrates, daß du mir nur um ein weniges zuvorgekommen bist. Denn ich hatte eben im Sinne dir zuerst entgegenzugehn und dich auf dasselbige anzureden, was du doch eigentlich willst, und was für eine Hoffnung im Auge habend du mich quälst, und überall, wo ich nur bin, auf das sorgfältigste dich auch zeigest. Denn ich wundere mich in der Tat was doch deine Absicht ist, und möchte es gern erfahren.«

»Sokrates: Also wirst du mir, wie es scheint, willig zuhören, wenn du doch, wie du sagst, Lust hast zu erfahren was ich denke, und ich also als zu einem der hören und aushalten will, reden kann. Alkibiades: Gewiß gar sehr, also rede nur. Sokrates: Siehe wohl zu; denn es wäre kein Wunder, wenn ich wie ich schwer angefangen habe, nun auch schwer wieder aufhören könnte. Alkibiades: O Guter, rede nur, ich will schon hören.«

»Sokrates: So sei es denn geredet. Schwer ist es freilich wohl für einen Liebhaber sich an einen Mann wenden, dem Liebhaber nichts anhaben können; dennoch aber muß ich es wagen, meine Meinung kund zu tun. Nämlich, o Alkibiades, wenn ich dich mit demjenigen, was wir eben durchgegangen sind, zufrieden gesehen hätte, und gesonnen dein Leben damit hinzubringen: so hätte ich schon längst von meiner Liebe abgelassen, wie ich von mir selbst glaube. Nun aber will ich dich (105) noch ganz anderer Gedanken die du hegst vor dir selbst bezüchtigen, woraus du auch erkennen wirst, daß ich immer sehr wohl auf dich Acht gehabt habe. Ich denke nämlich von dir, daß wenn dir einer der Götter sagte, o Alkibiades, willst du wohl das behaltend, was du jetzt hast, leben, oder lieber gleich tot sein, wenn es dir nicht erlaubt sein soll größeres zu erwerben? ich denke du würdest wählen tot zu sein.«

»Und nun, auf welche Hoffnung lebst du? das will ich dir sagen. Du glaubst, sobald du nur bei den Volksversammlungen der Athener zugegen sein werdest, und das werde ja in gar wenigen Tagen geschehen, werdest du den Athenern dort zeigen, daß du solcher Ehre wert seiest, wie weder Perikles noch irgend ein Anderer von allen, die nur je gewesen, und wenn du ihnen dies gezeigt, werdest du dann am meisten vermögen in der Stadt; wärest du aber hier der größte, dann wärest du es auch bei den andern, nicht nur Hellenen sondern auch den

Barbaren, die mit uns in demselben Weltteil wohnen. Und wenn nun derselbige Gott dir sagte, hier in Europa solltest du zwar herrschen, aber nach Asien solle dir nicht erlaubt sein überzugehn und an die dortigen Angelegenheiten deine Hand zu legen: so dünkt mich werdest du auch auf diese Bedingungen allein nicht leben wollen, wenn du nicht mit deinem Namen und deiner Macht kurz zu sagen alle Menschen erfüllen darfst.«

»Und ich meine, außer dem Kyros und Xerxes hältst du wohl keinen sonderlich der Rede wert. Daß du nun diese Hoffnung hegst weiß ich sehr wohl, und vermute es nicht nur. Vielleicht nun wirst du sagen, weil du weißt, daß ich wahr rede, Was hat doch aber dies, o Sokrates, mit dem zu schaffen was du vorhattest zu erklären, weshalb nämlich du nicht von mir abläßt? Das will ich dir sagen, lieber Sohn des Kleinias und der Deinomache. Nämlich allen diesen Gedanken ist es dir unmöglich die Krone aufzusetzen ohne mich, so große Gewalt glaube ich zu haben über deine Angelegenheiten und über dich. Deshalb glaube ich auch, hat mir so lange der Gott nicht verstattet mit dir zu reden, auf den ich wartete, wann er es doch zulassen würde. Denn so wie du Hoffnungen hegest, vor der Stadt zu beweisen daß du ihr alles wert bist, und wenn du es bewiesen, dann nichts mehr sein würde, was du nicht gleich solltest ausrichten können: so hoffe auch ich bei dir alles auszurichten, wenn ich dir gezeigt habe, daß ich dir alles wert bin, und daß weder Vormund noch Verwandter noch sonst jemand im Stande ist dir die Macht zu verschaffen, nach der du strebst, außer ich, mit Gott freilich.«

»So lange du nun jünger und ehe du so großer Hoffnung voll wärest ließ mich wie mich dünkt, der Gott nicht mit dir reden, damit ich nicht vergeblich redete. Nun aber hat er es verstattet, denn nun möchtest du mich wohl hören.«

KAPITEL 13

Die Familie Este im Sola Busca Tarot

Die Familie Este nimmt in der Erforschung des Sola-Busca-Tarots eine zentrale Stellung ein, auch wenn bis heute nicht endgültig geklärt ist, ob sie tatsächlich den Auftrag für das Deck erteilte oder lediglich den kulturellen und intellektuellen Hintergrund bildete, in dem es entstand. Die Este gehörten im 15. Jahrhundert zu den bedeutendsten Herrscherdynastien Italiens und regierten von Ferrara aus über eines der einflussreichsten Zentren der Renaissance. Ihr Hof war berühmt für seine außergewöhnliche Förderung von Kunst, Literatur, Musik, Philosophie, Astrologie, Alchemie und den hermetischen Wissenschaften. In kaum einem anderen italienischen Fürstenhof verbanden sich höfische Kultur, humanistische Gelehrsamkeit und esoterische Spekulation so eng miteinander. Gerade dieses Milieu entspricht in bemerkenswerter Weise der komplexen Bildsprache des Sola-Busca-Tarots.

Die Este betrachteten Kunstwerke nicht lediglich als Dekoration oder Statussymbole, sondern als Träger verschlüsselter politischer, moralischer und philosophischer Botschaften. Künstler arbeiteten häufig mit Humanisten, Philosophen und Gelehrten zusammen, sodass Bilder zu Trägern mehrschichtiger Bedeutungen wurden. Das Sola-Busca-Tarot folgt genau diesem Prinzip. Seine Karten erschließen sich nicht durch einfache Symbolik, sondern setzen Kenntnisse der antiken Geschichte, der römischen Mythologie, der Hermetik, der Alchemie, der Astrologie und der Renaissancephilosophie voraus. Dadurch erscheint das Deck weniger als gewöhnliches Spiel, sondern vielmehr als intellektuelles Werk für einen gebildeten Kreis von Eingeweihten.

Besonders Ferrara entwickelte sich unter den Este zu einem Zentrum der Tarotgeschichte. Bereits seit der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden dort prachtvolle Tarocchi für den Adel. Die berühmten Este-Tarots sowie andere höfische Kartenspiele zeigen, dass das Tarot am Hof der Familie Este einen hohen kulturellen Stellenwert besaß. Karten dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern konnten zugleich moralische Belehrung, politische Selbstdarstellung und philosophische Reflexion vermitteln. Das Sola-Busca-Tarot steht zwar stilistisch und ikonographisch deutlich eigenständiger da als die früheren höfischen Tarots, knüpft jedoch an diese Tradition anspruchsvoller Bildprogramme an.

Mehrere Kunsthistoriker sehen deshalb enge Verbindungen zwischen dem Sola-Busca-Tarot und dem kulturellen Umfeld der Este. Der Ausstellungskatalog Le Carte di Corte. Gioco e Magia alla Corte degli Estensi (1987) machte bereits deutlich, dass Spielkarten am Este-Hof weit über ihren spielerischen Zweck hinausgingen und eng mit höfischer Repräsentation sowie magisch-philosophischen Vorstellungen verbunden waren. Spätere Forschungen, insbesondere von Marco F. Berti, vertieften diese Zusammenhänge und ordneten das Sola-Busca-Tarot in die hermetisch-alchemische Kultur Norditaliens am Ende des Quattrocento ein.

Auch die künstlerische Gestaltung des Decks verweist auf ein höfisches Publikum. Die Figuren tragen aufwendig ausgearbeitete Rüstungen, kostbare Gewänder und Embleme, wie sie an italienischen Fürstenhöfen verbreitet waren. Viele Karten zeigen antike Feldherren, Kaiser und legendäre Gestalten, deren Auswahl kaum zufällig erscheint. Vielmehr spiegeln sie

das humanistische Interesse der Renaissance wider, antike Geschichte als Spiegel gegenwärtiger Herrschaft zu verstehen. Für die Este waren römische Tugenden wie virtus, Weisheit, Tapferkeit und Selbstbeherrschung wichtige Bestandteile ihrer politischen Selbstdarstellung. Das Sola-Busca-Tarot greift diese Ideale auf, stellt sie jedoch häufig in einer ambivalenten oder sogar kritischen Weise dar. Helden erscheinen gebrochen, Sieger tragen Zeichen ihres Untergangs, und Macht wird stets mit Vergänglichkeit verbunden.

Besondere Bedeutung besitzt die Verbindung zur hermetischen und alchemischen Kultur, die am Hof der Este außergewöhnlich stark vertreten war. Ferrara stand in engem Austausch mit Gelehrten, die sich mit der Übersetzung antiker Texte, der Kabbala, der Astrologie und den Schriften des Hermes Trismegistos beschäftigten. Die Wiederentdeckung des Corpus Hermeticum beeinflusste das geistige Klima erheblich. Das Sola-Busca-Tarot enthält zahlreiche Symbole, die sich mit dieser Tradition verbinden lassen: Gefäße, Feuer, Waffen, Pflanzen, astrologische Anspielungen und alchemische Metaphern erscheinen nicht isoliert, sondern bilden ein komplexes Netz von Bedeutungen. Dadurch entsteht der Eindruck eines Bildsystems, das den Prozess innerer Transformation ebenso beschreibt wie politische oder kosmologische Ordnungen.

Moderne Autoren wie Peter Mark Adams gehen noch einen Schritt weiter und sehen das Sola-Busca-Tarot als bewusst verschlüsseltes Initiationswerk, das für einen kleinen Kreis hochgebildeter Auftraggeber geschaffen wurde. Nach dieser Deutung wären Familien wie die Este ideale Adressaten gewesen, da sie über die notwendige Bildung, die finanziellen Mittel und das Interesse an hermetischen Lehren verfügten. Adams interpretiert das Deck als eine Art philosophisches Grimoire, das Alchemie, Astrologie, Neuplatonismus und Mysterientraditionen miteinander verbindet. Ob die Este tatsächlich die Auftraggeber waren, bleibt zwar unbelegt, doch ihr kulturelles Umfeld bietet den plausibelsten historischen Rahmen für ein derart anspruchsvolles Werk.

Auch die Verbindung zu Ludovico Lazzarelli wird häufig über das Este-Milieu hergestellt. Lazzarelli bewegte sich in denselben humanistischen Netzwerken Norditaliens und verband christliche Mystik mit Hermetik und Magie. Einige Forscher vermuten, dass seine Ideen oder zumindest der von ihm vertretene geistige Horizont auf das Bildprogramm des Sola-Busca-Tarots eingewirkt haben könnten. Damit würde das Deck nicht lediglich höfische Unterhaltung darstellen, sondern ein visuelles Kompendium der philosophischen Strömungen sein, die an den italienischen Renaissancehöfen diskutiert wurden.

Gleichzeitig verkörpert die Familie Este das politische Ideal einer Dynastie, die sich als Vermittlerin zwischen weltlicher Macht und geistiger Weisheit verstand. Herrschaft sollte nicht allein militärisch legitimiert werden, sondern durch Bildung, Tugend und die Pflege der Künste. Das Sola-Busca-Tarot reflektiert diese Vorstellung, indem es immer wieder die Spannung zwischen Macht und Erkenntnis, Krieg und Weisheit, Herrschaft und Schicksal thematisiert. Die Karten zeigen, dass selbst die größten Herrscher den kosmischen Gesetzen unterworfen bleiben und wahre Größe erst durch Selbsterkenntnis entsteht.

Obwohl es bislang keinen eindeutigen urkundlichen Nachweis gibt, dass die Familie Este Auftraggeber des Sola-Busca-Tarots war, gilt sie in der heutigen Forschung als eines der wichtigsten historischen Bezugssysteme für das Deck. Ihr Hof vereinte Humanismus, Hermetik, Astrologie, Alchemie, Kunst und politische Symbolik in einer Weise, die sich nahezu

vollständig im ikonographischen Programm des Sola-Busca-Tarots widerspiegelt. Deshalb erscheint die Este-Dynastie weniger als zufälliger historischer Hintergrund denn als das kulturelle Milieu, in dem ein derart komplexes, vielschichtiges und esoterisch aufgeladenes Tarot überhaupt entstehen konnte.

Ferrara zwischen Hofkultur und politischer Abhängigkeit

Die Este sind für die Geschichte gelehrter Bilder ein wichtiger Vergleichsfall. Ein Fürstenhof war zugleich Haushalt, politisches Zentrum und Ort der Darstellung von Rang. Ein Bildprogramm konnte dort Bildung sichtbar machen, dynastische Erinnerung fördern und das Gespräch innerhalb eines ausgewählten Kreises anregen. Diese Funktionen schließen einander nicht aus.

Die ausführliche historische Lektüre zu Ferrara zeigt, wie Burckhardt Fürstenherrschaft, öffentliche Anerkennung und literarische Förderung zusammendachte. Sein Text darf weder als zeitgenössisches Selbstzeugnis der Este noch als Beleg für ihren Besitz des Sola Busca gelesen werden. Er beschreibt vielmehr jene politischen und sozialen Bedingungen, die bei einer Vermutung über höfische Adressaten mitgeprüft werden sollten.

Besonders ergiebig ist die Frage, welche Form von Bildung ein Gegenstand voraussetzt. Eine antike Inschrift kann einem Betrachter vertraut sein und einem anderen verschlossen bleiben. Das macht den Gegenstand zu einem möglichen Unterscheidungsmerkmal innerhalb der Gesellschaft. Es erklärt jedoch noch keine absichtliche Geheimhaltung. Bildung konnte demonstriert werden; ein schwer verständliches Bild konnte gerade deshalb gezeigt werden, weil seine Entschlüsselung Ansehen versprach.

Die Este und die öffentliche Gestalt ihrer Herrschaft

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Der Staat als Kunstwerk“. Auszug, beginnend mit „Die Regierung der Este in Ferrara, Modena und Reggio …“.[107]

»Die Regierung der Este in Ferrara, Modena und Reggio hält zwischen Gewaltsamkeit und Popularität eine merkwürdige Mitte. Im Innern des Palastes gehen entsetzliche Dinge vor; eine Fürstin wird wegen vorgeblichen Ehebruchs mit einem Stiefsohn enthauptet (1425); eheliche und uneheliche Prinzen fliehen vom Hof und werden auch in der Fremde durch nachgesandte Mörder bedroht (letzteres 1471); dazu beständige Komplotte von aussen; der Bastard eines Bastardes will dem einzigen rechtmässigen Erben (Ercole I.) die Herrschaft entreissen; später (1493) soll der letztere seine Gemahlin vergiftet haben, nachdem er erkundet, dass sie ihn vergiften wollte, und zwar im Auftrag ihres Bruders Ferrante von Neapel. Den Schluss dieser Tragödien macht das Komplott zweier Bastarde gegen ihre Brüder, den regierenden Herzog Alfons I. und den Kardinal Ippolito (1506), welches beizeiten entdeckt und mit lebenslänglichem Kerker gebüsst wurde. – Ferner ist die Fiskalität in diesem Staate höchst ausgebildet und muss es sein, schon weil er der bedrohteste unter allen grossen und

[107] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/8/

mittlern Staaten von Italien ist und der Rüstungen und Befestigungen in hohem Grade bedarf.«

»Allerdings sollte in gleichem Masse mit der Steuerkraft auch der natürliche Wohlstand des Landes gesteigert werden, und Marchese Nicolò (+ 1441) wünschte ausdrücklich, dass seine Untertanen reicher würden als andere Völker. Wenn die rasch wachsende Bevölkerung einen Beleg für den wirklich erreichten Wohlstand abgibt, so ist es in der Tat ein wichtiges Faktum, dass (1497) in der ausserordentlich erweiterten Hauptstadt keine Häuser mehr zu vermieten waren. Ferrara ist die erste moderne Stadt Europas; hier zuerst entstanden auf den Wink der Fürsten so grosse, regelmässig angelegte Quartiere; hier sammelte sich durch Konzentration der Beamtenschaft und künstlich herbeigezogene Industrie ein Residenzvolk; reiche Flüchtlinge aus ganz Italien, zumal Florentiner, wurden veranlasst, sich hier anzusiedeln und Paläste zu bauen. Allein die indirekte Besteuerung wenigstens muss einen eben nur noch erträglichen Grad von Ausbildung erreicht haben. Der Fürst übte wohl eine Fürsorge, wie sie damals auch bei andern italienischen Gewaltherrschern, z. B. bei Galeazzo Maria Sforza, vorkam: bei Hungersnöten liess er Getreide aus der Ferne kommen und teilte es, wie es scheint, umsonst aus; allein in gewöhnlichen Zeiten hielt er sich schadlos durch das Monopol, wenn nicht des Getreides, doch vieler andern Lebensmittel: Salzfleisch, Fische, Früchte, Gemüse, welche letztere auf und an den Wällen von Ferrara sorgfältig gepflanzt wurden.«

»Die bedenklichste Einnahme aber war die von dem Verkauf der jährlich neu besetzten Aemter, ein Gebrauch, der durch ganz Italien verbreitet war, nur dass wir über Ferrara am besten unterrichtet sind. Zum Neujahr 1502 heisst es z. B.: die meisten kauften ihre Aemter um gesalzene Preise (salati); es werden Factoren verschiedener Art, Zolleinnehmer, Domänenverwalter (massarî), Notare, Podestàs, Richter und selbst Capitani, d. h. herzogliche Oberbeamte von Landstädten einzeln angeführt. Als einer von den „Leutefressern“, welche ihr Amt teuer bezahlt haben und welche das Volk hasst „mehr als den Teufel“, ist Tito Strozza genannt, hoffentlich nicht der berühmte lateinische Dichter. Um dieselbe Jahreszeit pflegte der jeweilige Herzog in Person eine Runde durch Ferrara zu machen, das sogenannte Andar per ventura, wobei er sich wenigstens von den Wohlhabendern beschenken liess. Doch wurde dabei kein Geld, sondern nur Naturalien gespendet.«

»Der Stolz des Herzogs war es nun, wenn man in ganz Italien wusste, dass in Ferrara den Soldaten ihr Sold, den Professoren der Universität ihr Gehalt immer auf den Tag ausbezahlt wurde, dass die Soldaten sich niemals eigenmächtig am Bürger und Landmann erholen durften, dass Ferrara uneinnehmbar sei und dass im Kastell eine gewaltige Summe gemünzten Geldes liege. Von einer Scheidung der Kassen war keine Rede; der Finanzminister war zugleich Hausminister. Die Bauten des Borso (1430-1471), Ercole I. (bis 1505) und Alfons I. (bis 1534) waren sehr zahlreich, aber meist von geringem Umfang; man erkennt darin ein Fürstenhaus, das bei aller Prachtliebe – Borso erschien nie anders als in Goldstoff und Juwelen – sich auf keine unberechenbare Ausgabe einlassen will. Alfonso mag von seinen zierlichen kleinen Villen ohnehin gewußt haben, daß sie den Ereignissen unterliegen würden, Belvedere mit seinen schattigen Gärten, wie Montana mit den schönen Fresken und Springbrunnen.«

»Die dauernd bedrohte Lage entwickelte in diesen Fürsten unleugbar eine grosse persönliche Tüchtigkeit; in einer so künstlichen Existenz konnte sich nur ein Virtuose mit Erfolg bewe-

gen, und jeder musste sich rechtfertigen und erweisen als den, der die Herrschaft verdiene. Ihre Charaktere haben sämtlich grosse Schattenseiten, aber in jedem war etwas von dem, was das Ideal der Italiener ausmachte. Welcher Fürst des damaligen Europas hat sich so sehr um die eigene Ausbildung bemüht, wie z. B. Alfonso I.? Seine Reise nach Frankreich, England und den Niederlanden war eine eigentliche Studienreise, die ihm eine genauere Kenntnis von Handel und Gewerben jener Länder eintrug. Es ist töricht, ihm die Drechslerarbeit seiner Erholungsstunden vorzuwerfen, da sie mit seiner Meisterschaft im Kanonengiessen und mit seiner vorurteilslosen Art, die Meister jedes Faches um sich zu haben, zusammenhing. Die italienischen Fürsten sind nicht wie die gleichzeitigen nordischen auf den Umgang mit einem Adel angewiesen, der sich für die einzige beachtenswerte Klasse der Welt hält und auch den Fürsten in diesen Dünkel hineinzieht; hier darf und muss der Fürst jeden kennen und brauchen, und ebenso ist auch der Adel zwar der Geburt nach abgeschlossen, aber in geselliger Beziehung durchaus auf persönliche, nicht auf Kastengeltung gerichtet, wovon unten weiter zu handeln sein wird.«

KAPITEL 14

Die Elitenfamilien als Adressat des Sola Busca Tarot

Der Elitenfamilien der italienischen Renaissance als Adressat des Sola-Busca-Tarot ist eine der wichtigsten Deutungslinien für das Verständnis dieses außergewöhnlichen Tarotspiels. Anders als spätere populäre Tarotdecks des 18. und 19. Jahrhunderts entstand der Sola-Busca-Tarot nicht als ein einfaches Spiel- oder Wahrsageinstrument für breite Bevölkerungsschichten, sondern innerhalb eines kulturellen Umfeldes, das von Höfen, Humanisten, Gelehrtenzirkeln, Künstlerwerkstätten und wohlhabenden Patrizierfamilien geprägt war. Seine komplexe Bildsprache, seine lateinischen Inschriften, seine Anspielungen auf antike Geschichte, Hermetik, Alchemie, Astrologie sowie auf christliche und neuplatonische Philosophie setzen einen gebildeten Betrachter voraus, der über Kenntnisse verfügte, wie sie vor allem in den Elitenkreisen des späten 15. Jahrhunderts vorhanden waren.

Der Sola-Busca-Tarot entstand vermutlich um 1491 in Norditalien, wahrscheinlich im Umfeld von Venedig oder der venezianisch-adriatischen Kulturzone. Diese Region war ein Schnittpunkt von Handelsrouten, kulturellen Einflüssen und intellektuellen Strömungen, in denen byzantinische, arabische und lateinische Traditionen miteinander verschmolzen. Die Auftraggeber oder ursprünglichen Besitzer werden häufig in Verbindung mit wohlhabenden Familien gebracht, die Zugang zu humanistischer Bildung und den intellektuellen Netzwerken der Renaissance hatten. Der Name des Spiels stammt von späteren Besitzern: Die Karten befanden sich im Besitz der Familien Sola-Busca, bevor sie in die Sammlung der Pinacoteca di Brera gelangten. Die ursprüngliche Entstehung steht jedoch in einem breiteren Zusammenhang der höfischen Kultur Norditaliens, in der Kunstwerke zugleich Träger von Prestige, Wissen und symbolischer Selbstvergewisserung waren.

Die italienischen Renaissance-Eliten betrachteten Kunstwerke nicht nur als Dekoration, sondern als Träger von Wissen, Status und geistiger Selbstvergewisserung. Ein Werk wie der Sola-Busca-Tarot erfüllte mehrere Funktionen gleichzeitig: Er konnte als luxuriöses Spielobjekt dienen, als gelehrtes Rätselbuch, als Sammlung moralischer Beispiele und als verschlüsseltes philosophisches Lehrsystem. Seine 78 Karten sind mit Figuren versehen, die Namen antiker Helden, Herrscher, Philosophen und mythologischer Gestalten tragen. Figuren wie Alexander der Große, Julius Caesar, Nero, Catone, Sardanapalus oder andere antike Persönlichkeiten erscheinen nicht nur als historische Gestalten, sondern als symbolische Archetypen menschlicher Tugenden, Laster und geistiger Entwicklungsstufen. Dabei wird Geschichte selbst zu einem moralisch-philosophischen Reservoir, aus dem der Betrachter exemplarische Lebensmodelle und Warnbilder entnehmen konnte.

Für eine Elitefamilie der Renaissance war die Beschäftigung mit solchen Bildern Teil einer umfassenden humanistischen Bildungsidee. Der ideale Renaissance-Mensch sollte die antiken Quellen studieren, die Philosophie Platons und der Neuplatoniker kennen, die Natur als ein symbolisch geordnetes Ganzes verstehen und die Verbindung zwischen Kosmos, Seele und göttlicher Ordnung erkennen. Der Sola-Busca-Tarot passt genau in diese Welt: Er verbindet die Tradition der emblematischen Kunst, der mnemotechnischen Bilder, der Allegorie und der hermetischen Philosophie. In diesem Sinne fungieren die Karten nicht als isolierte

Bilder, sondern als Knotenpunkte eines dichten Netzes von Bedeutungen, die sich nur im Zusammenspiel erschließen.

Besonders wichtig ist der Bezug zu den großen italienischen Familien, die als Mäzene der Renaissance wirkten. Familien wie die Medici in Florenz, die Gonzaga in Mantua, die Este in Ferrara oder venezianische Patriziergeschlechter förderten Kunst, Philosophie, Alchemie und humanistische Studien. In diesen Kreisen zirkulierten Manuskripte von Marsilio Ficino, Übersetzungen platonischer Texte, Schriften über Magie und Naturphilosophie sowie astrologische und alchemistische Werke. Der Sola-Busca-Tarot gehört kulturell in dieselbe Atmosphäre. Er ist Ausdruck einer Welt, in der Wissen nicht disziplinär getrennt, sondern als Einheit von Philosophie, Religion, Naturbeobachtung und symbolischer Interpretation verstanden wurde.

Der Tarot war dabei wahrscheinlich weniger ein Instrument der Zukunftsdeutung im modernen Sinne. Für die Renaissance-Elite lag sein Wert vielmehr in der Kontemplation und Interpretation von Symbolen. Die Karten konnten als eine Art philosophisches Gedächtnissystem verstanden werden. Der Betrachter musste Verbindungen herstellen: zwischen antiker Geschichte, moralischer Entwicklung, astrologischen Kräften, alchemischen Transformationen und der menschlichen Seele. Diese Art des Umgangs mit Bildern entspricht der Renaissance-Tradition der ars memoriae, der Gedächtniskunst, bei der Bilder als Speicher komplexer geistiger Inhalte dienten. Jede Karte konnte dabei als locus fungieren, als Ort innerhalb eines inneren Gedächtnispalastes, an dem Wissen abgelegt und wieder abgerufen wurde.

Ein zentraler Aspekt ist die Verbindung zur Alchemie. Der Sola-Busca-Tarot enthält zahlreiche Motive, die an alchemische Prozesse erinnern: Gefäße, Feuer, Metalle, kosmische Symbole, Transformationen und Darstellungen von Tod und Wiedergeburt. Für gebildete Adelige und Patrizier war Alchemie nicht nur die Suche nach Gold, sondern eine Naturphilosophie, die eine innere Umwandlung des Menschen beschrieb. Der materielle Prozess der Metallveredelung wurde als Gleichnis für die Läuterung der Seele verstanden. Dadurch konnte der Tarot als ein symbolischer Weg der Selbstvervollkommnung gelesen werden. Die Abfolge der Karten lässt sich in dieser Perspektive als eine Art initiatischer Prozess interpretieren, der von Unordnung zu Ordnung, von Unwissenheit zu Erkenntnis und von Zersplitterung zu Einheit führt.

Auch der Einfluss der Hermetik und des Neuplatonismus spielt eine große Rolle. In den Elitenkreisen der Renaissance verbreitete sich die Vorstellung, dass der Mensch ein Mikrokosmos sei, der mit dem Makrokosmos verbunden ist. Die sichtbare Welt galt als Spiegel einer unsichtbaren geistigen Ordnung. Bilder waren deshalb nicht bloße Darstellungen, sondern konnten als Vermittler zwischen verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit dienen. Genau in diesem Sinn kann der Sola-Busca-Tarot als ein Werk betrachtet werden, das sich an einen Kreis richtete, der fähig war, solche Mehrdeutigkeiten zu entschlüsseln. Die Karten erscheinen als visuelle Analogien zu philosophischen Texten, deren Sinn sich nur durch kontemplatives Lesen und interpretative Arbeit erschließt.

Ein möglicher geistiger Hintergrund wird häufig mit Persönlichkeiten wie Ludovico Lazzarelli verbunden. Obwohl keine direkte Autorschaft oder Gestaltung durch Lazzarelli bewiesen ist, wird er oft als Beispiel für jene humanistisch-hermetische Kultur genannt, in der christliche Mystik, Hermetik, Kabbala, antike Weisheit und Philosophie miteinander ver-

bunden wurden. Der Sola-Busca-Tarot erscheint in diesem Umfeld als ein visuelles Werk derselben geistigen Strömung. Er steht exemplarisch für eine Epoche, in der die Grenzen zwischen Theologie, Philosophie und esoterischem Wissen durchlässig waren.

Auch die Form des Decks selbst deutet auf einen anspruchsvollen Nutzerkreis hin. Die Karten sind ungewöhnlich aufwendig gestaltet, nummeriert und mit erklärenden Namen versehen. Sie verlangen nicht spontanes Spielen, sondern Studium. Ein gewöhnlicher Kartenspieler des 15. Jahrhunderts hätte kaum Zugang zu den komplexen mythologischen und philosophischen Ebenen gehabt. Der ideale Besitzer war vielmehr ein gebildeter Hofmann, ein Humanist, ein Sammler oder ein Mitglied einer wohlhabenden Familie, die Kunstwerke als Ausdruck kultureller Überlegenheit sammelte. Die Rezeption des Decks setzt daher nicht nur Bildung, sondern auch Muße voraus – ein weiteres Privileg der sozialen Elite.

Die Funktion als Prestigeobjekt darf daher nicht unterschätzt werden. Ein solches Tarotspiel konnte in einem Renaissance-Palast neben illuminierten Handschriften, astrologischen Instrumenten, antiken Skulpturen und alchemistischen Geräten existieren. Es demonstrierte nicht nur Reichtum, sondern auch Bildung. Wer die Karten lesen konnte, zeigte seine Zugehörigkeit zu einer intellektuellen Elite. In diesem Sinne fungierte der Sola-Busca-Tarot auch als soziales Distinktionsmittel, das kulturelles Kapital sichtbar machte.

Zugleich eröffnet das Deck eine epistemische Dimension: Es zeigt, wie Wissen in der Renaissance organisiert, gespeichert und vermittelt wurde. Nicht in systematischen Traktaten allein, sondern in Bildern, Analogien und symbolischen Ordnungen. Der Sola-Busca-Tarot kann daher auch als ein Medium der Wissensverdichtung verstanden werden, in dem disparate Traditionen – antike Historiographie, astrologische Korrespondenzlehren, alchemische Symbolik und christliche Moral – in eine visuelle Form überführt wurden.

In dieser Perspektive erscheint der Sola-Busca-Tarot weniger als Vorläufer des modernen Wahrsage-Tarots, sondern als ein Renaissance-Grimoire in Kartenform, geschaffen für eine gebildete Elite, die in Bildern verborgene philosophische und kosmologische Systeme suchte. Seine eigentliche Zielgruppe waren jene Familien und Kreise, die sich als Erben der Antike verstanden und Kunst, Wissenschaft, Magie und Spiritualität nicht getrennt betrachteten. Der Sola-Busca-Tarot war somit ein Instrument der Erinnerung, Meditation und geistigen Initiation – ein Bilderbuch der Renaissance für Menschen, die hinter den sichtbaren Formen eine verborgene Ordnung des Kosmos erkennen wollten. Zugleich bleibt er ein einzigartiges Zeugnis jener historischen Konstellation, in der sich ästhetische Form, intellektueller Anspruch und esoterische Symbolik zu einem dichten, vielschichtigen Artefakt verbanden, das bis heute nur teilweise entschlüsselt ist.

Bildung als Zugang und als Grenze

Von einer Elite zu sprechen ist nur dann hilfreich, wenn der Begriff genauer gefasst wird. Politische Macht, Vermögen, sprachliche Ausbildung und gelehrte Kontakte müssen nicht bei denselben Personen zusammenfallen. Ein Künstler konnte über Bildwissen verfügen, das einem reichen Auftraggeber fehlte. Ein Humanist konnte hochgebildet und dennoch von einem Patron abhängig sein.

Bei einem anspruchsvollen Kartenprogramm ist deshalb mit verschiedenen Arten des Verstehens zu rechnen. Der eine Betrachter erkannte einen antiken Namen, ein anderer schätzte

die handwerkliche Ausführung, ein dritter entwickelte eine weiterführende Allegorie. Dass ein Werk unterschiedlich tief verstanden werden konnte, ist nicht gleichbedeutend mit der Existenz eines fest organisierten Einweihungskreises.

Die historische Ergänzung über den Cortigiano verdeutlicht, wie vielfältig Erwartungen an höfische Bildung waren. Sie behandelt Verhalten, Fertigkeiten und den Umgang mit anderen Menschen. Für die Kartenlektüre ergibt sich daraus eine soziale Frage: Wurde Wissen still bewahrt, öffentlich vorgeführt oder im Gespräch erprobt? Ein und dasselbe Bild konnte in diesen Situationen unterschiedliche Aufgaben übernehmen. Die Vorstellung eines einzigen, für alle Betrachter identischen Gebrauches wäre daher eigens zu begründen.

Gesellschaftlicher Rang und die Möglichkeiten der Bildung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Geselligkeit und die Feste“. Auszug, beginnend mit „Jede Kulturepoche, die in sich ein vollständig durchgebildetes Ganze …“.[108]

»Jede Kulturepoche, die in sich ein vollständig durchgebildetes Ganze vorstellt, spricht sich nicht nur im staatlichen Zusammenleben, in Religion, Kunst und Wissenschaft kenntlich aus, sondern sie drückt auch dem geselligen Dasein ihren bestimmten Stempel auf. So hatte das Mittelalter seine nach Ländern nur wenig verschiedene Hof- und Adelssitte und Etikette, sein bestimmtes Bürgertum.«

»Die Sitte der italienischen Renaissance ist hievon in den wichtigsten Beziehungen das wahre Widerspiel. Schon die Basis ist eine andere, indem es für die höhere Geselligkeit keine Kastenunterschiede mehr, sondern einen gebildeten Stand im modernen Sinne gibt, auf welchen Geburt und Herkunft nur noch dann Einfluss haben, wenn sie mit ererbtem Reichtum und gesicherter Musse verbunden sind. In absolutem Sinne ist dies nicht zu verstehen, indem die Standeskategorien des Mittelalters bald mehr, bald weniger sich geltend zu machen suchen, und wäre es auch nur, um mit der ausseritalienischen, europäischen Vornehmheit in irgendeinem Rangverhältnis zu bleiben; aber der allgemeine Zug der Zeit war offenbar die Verschmelzung der Stände im Sinn der neuern Welt.«

»Von erster Wichtigkeit war hiefür das Zusammenwohnen von Adligen und Bürgern in den Städten mindestens seit dem 12. Jahrhundert, wodurch Schicksale und Vergnügungen gemeinschaftlich wurden und die Anschauung der Welt vom Bergschloss aus von vornherein am Entstehen verhindert war. Sodann liess sich die Kirche in Italien niemals zur Apanagierung der jüngern Söhne des Adels brauchen wie im Norden; Bistümer, Domherrnstellen und Abteien wurden oft nach den unwürdigsten Rücksichten, aber doch nicht wesentlich nach Stammtafeln vergeben, und wenn die Bischöfe viel zahlreicher, ärmer und aller weltlichen Fürstenhoheit in der Regel bar und ledig waren, so blieben sie dafür in der Stadt wohnen, wo ihre Kathedrale stand, und bildeten samt ihrem Domkapitel ein Element der gebildeten Bevölkerung derselben. Als hierauf absolute Fürsten und Tyrannen emporkamen, hatte der Adel in den meisten Städten allen Anlass und alle Musse, sich ein Privatleben zu schaffen , welches politisch gefahrlos und mit jeglichem feinern Lebensgenusse geschmückt, dabei

[108] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/58/

übrigens von dem der reichen Bürger gewiss kaum zu unterscheiden war. Und als die neue Poesie und Literatur seit Dante Sache eines jeden wurde, als vollends die Bildung im Sinne des Altertums und das Interesse für den Menschen als solchen hinzutrat, während Condottieren Fürsten wurden und nicht nur die Ebenbürtigkeit, sondern auch die eheliche Geburt aufhörten, Requisite des Thrones zu sein , da konnte man glauben, ein Zeitalter der Gleichheit sei angebrochen, der Begriff des Adels völlig verflüchtigt.«

»Die Theorie, wenn sie sich auf das Altertum berief, konnte schon aus dem einen Aristoteles die Berechtigung des Adels bejahen oder verneinen. Dante z. B. leitet noch aus der einen aristotelischen Definition, „Adel beruhe auf Trefflichkeit und ererbtem Reichtum“ seinen Satz her: „Adel beruhe auf eigener Trefflichkeit oder auf der der Vorfahren.“ Aber an andern Stellen gibt er sich damit nicht mehr zufrieden; er tadelt sich, weil er selbst im Paradies, im Gespräch mit seinem Ahn Cacciaguida, der edlen Herkunft gedacht habe, welche doch nur ein Mantel sei, von dem die Zeit beständig abschneide, wenn man nicht täglich neuen Wert hinzusetze. Und im Convito löst er den Begriff nobile und nobiltà fast gänzlich von jeder Bedingung der Geburt ab und identifiziert ihn mit der Anlage zu jedem sittlichen und intellektuellen Vorrang; ein besonderer Akzent wird dabei auf die höhere Bildung gelegt, indem die nobiltà die Schwester der filosofia sein soll.«

»Je konsequenter hierauf der Humanismus sich die Anschauungsweise der Italiener dienstbar machte, desto fester überzeugte man sich auch, dass die Abstammung über den Wert des Menschen nicht entscheide. Im 15. Jahrhundert war dies schon die herrschende Theorie. Poggio in seinem Gespräch „vom Adel“ ist mit seinen Interlokutoren – Niccolò Niccoli und Lorenzo Medici, Bruder des grossen Cosimo – schon darüber einverstanden, dass es keine andere Nobilität mehr gebe als die des persönlichen Verdienstes. Mit den schärfsten Wendungen wird manches von dem persifliert, was nach dem gewöhnlichen Vorurteil zum adligen Leben gehört. „Vom wahren Adel sei einer nur um so viel weiter entfernt, je länger seine Vorfahren kühne Missetäter gewesen. Der Eifer für Vogelbeize und Jagd rieche nicht stärker nach Adel als die Nester der betreffenden Tiere nach Balsam. Landbau, wie ihn die Alten trieben, wäre viel edler als dies unsinnige Herumrennen in Wald und Gebirge, wobei man am meisten den Tieren selber gleiche.«

»Eine Erholung dürfe dergleichen etwa vorstellen, nicht aber ein Lebensgeschäft.“ Vollends unadlig erscheine das französische und englische Ritterleben auf dem Lande oder in Waldschlössern, oder gar das deutsche Raubrittertum. Der Medici nimmt hierauf einigermassen die Partei des Adels, aber – bezeichnend genug – nicht mit Berufung auf ein angeborenes Gefühl, sondern weil Aristoteles im V. Buch der Politica den Adel als etwas Seiendes anerkenne und definiere, nämlich eben als beruhend auf Trefflichkeit und ererbtem Reichtum. Allein Niccoli erwidert: Aristoteles sage dies nicht als seine Ueberzeugung, sondern als allgemeine Meinung; in der Ethik, wo er sage was er denke, nenne er denjenigen adlig, welcher nach dem wahren Guten strebe. Umsonst hält ihm nun der Medici den griechischen Ausdruck für Adel, nämlich Wohlgeborenheit, Eugeneia entgegen; Niccoli findet das römische Wort nobilis, d. h. bemerkenswert, richtiger, indem selbiges den Adel von den Taten abhängig mache. Ausser diesen Raisonnements wird die Stellung des Adels in den verschiedenen Gegenden Italiens folgendermassen skizziert.«

»In Neapel ist der Adel träge und gibt sich weder mit seinen Gütern noch mit dem als schmachvoll geltenden Handel ab; entweder tagediebt er zu Hause oder sitzt zu Pferde. Auch der römische Adel verachtet den Handel, bewirtschaftet aber seine Güter selbst; ja wer das Land baut, dem eröffnet sich von selbst der Adelsrang; „es ist eine ehrbare, wenn auch bäurische Nobilität.“ Auch in der Lombardie leben die Adligen vom Ertrag der ererbten Landgüter; Abstammung und Enthaltung von gewöhnlichen Geschäften machen hier schon den Adel aus. In Venedig treiben die Nobili, die regierende Kaste, sämtlich Handel; ebenso sind in Genua Adlige und Nichtadlige sämtlich Kaufleute und Seefahrer und nur durch die Geburt unterschieden; einige freilich lauern auch als Wegelagerer in Bergschlössern. In Florenz hat sich ein Teil des alten Adels dem Handel ergeben; ein anderer Teil (gewiss der weit kleinere) erfreut sich seines Ranges und gibt sich mit gar nichts ab als mit Jagd und Vogelbeize.«

KAPITEL 15

Herkunfts- und Besitzgeschichte (Provenienz) des Sola Busca Tarot

Das Sola-Busca-Tarot entstand am Ende des 15. Jahrhunderts in der italienischen Renaissance, wahrscheinlich im Zusammenhang mit Ferrara und Venedig. Lange wurde diskutiert, ob Ferrara oder Venedig der eigentliche Entstehungsort war. Die Kupferstiche stehen stilistisch in einer Tradition, die mit Ferrara verbunden wurde, während die vollständige Bemalung und mehrere Hinweise auf den Karten stark auf einen venezianischen Zusammenhang deuten. Die heutige Forschung sieht besonders die venezianische Elitekultur als entscheidenden Kontext.

Der entscheidende Name ist Marin Sanudo der Jüngere (1466–1536), ein venezianischer Humanist, Historiker und Sammler. Auf mehreren Karten finden sich Hinweise, die mit Sanudo verbunden werden: insbesondere das Monogramm „M.S." sowie heraldische Zeichen, die als Bezüge zu venezianischen Adelsfamilien wie Sanudo und Venier interpretiert wurden. Die Pinacoteca di Brera beschreibt deshalb Sanudo als möglichen Besitzer und als die Person, die für die Kolorierung des Decks in Venedig im Jahr 1491 verantwortlich gewesen sein könnte.

Damit entsteht ein neues Bild: Das Deck war vermutlich kein anonymes Spielkartenprodukt, sondern ein humanistisches Luxusobjekt innerhalb des venezianischen Adels- und Gelehrtenmilieus. Marin Sanudo gehörte zu jener Elite, die sich für antike Geschichte, römische Vorbilder, Chronistik, Philosophie und auch für alchemische oder hermetische Wissensformen interessierte. Gerade dies erklärt die ungewöhnliche Bildsprache: Die Karten zeigen nicht einfache Tarot-Symbole, sondern römische Feldherren, Könige, Philosophen und Figuren aus der antiken Geschichte.

Die Verbindung zu Ferrara ist dennoch wichtig. Ferrara war eines der großen Zentren der italienischen Renaissance, besonders für Tarotproduktion, Humanismus, Astrologie und alchemische Studien. Eine verbreitete Forschungshypothese sieht den Ursprung der Druckplatten beziehungsweise die künstlerische Vorbereitung in einem ferrarischen Umfeld, während das fertige kolorierte Luxusdeck nach Venedig gelangte.

Die Vorstellung, dass das Deck von Ferrara als Geschenk nach Venedig gelangte, gehört in diesen Zusammenhang: Ferrara und Venedig standen in engem politischen und kulturellen Austausch, aber ein eindeutig dokumentierter Schenkungsakt des Sola-Busca-Decks ist nicht sicher nachgewiesen. Es ist daher besser zu formulieren: Das Deck könnte aus dem ferrarischen Kunstmilieu stammen oder dort beeinflusst worden sein und in den Besitz eines venezianischen Humanisten wie Marin Sanudo gelangt sein.

Erst viel später erscheint die Besitzgeschichte, aus der der heutige Name Sola-Busca hervorgeht: Im 19. Jahrhundert befand sich das vollständige kolorierte Deck bei der Marchesa Busca (geb. Duchessa Serbelloni). Sie machte es Gelehrten zugänglich und ermöglichte die Untersuchung dieses außergewöhnlichen Renaissanceobjekts.

Danach gelangte es in den Besitz des Conte Sola beziehungsweise der Familie Sola. Aus diesen beiden späteren Besitzerbezeichnungen entstand der Name Sola-Busca-Tarot. Er verbindet somit zwei Provenienznamen.

Die Entwicklung führt demnach aus dem Renaissance-Humanistenkreis in Ferrara beziehungsweise Venetien um 1491 zu Marin Sanudo dem Jüngeren als möglichem venezianischem Besitzer. Auf spätere unbekannte Besitzphasen folgten die Marchesa Busca, geborene Serbelloni, und der Conte Sola beziehungsweise die Familie Sola. Im Jahr 2009 ging das Deck an den italienischen Staat über und gelangte in die Pinacoteca di Brera in Mailand.

Gerade für die Interpretation nach Peter Mark Adams ist diese Korrektur entscheidend: Der Schlüssel zum Deck liegt nicht in einer späteren „Tarottradition", sondern in einem Netzwerk aus Ferrara, Venedig, Adel, Humanismus, antiker Geschichtsschreibung, politischer Symbolik und möglicherweise hermetisch-alchemischem Wissen. Marin Sanudo und sein venezianisches Umfeld gehören damit wahrscheinlich zu den wichtigsten Schlüsseln zum Verständnis des ursprünglichen Programms des Decks.

Wie eine Besitzgeschichte überprüfbar wird

Eine Provenienz besteht aus einzelnen belegten Stationen. Ihre Qualität hängt daran, wie diese miteinander verbunden werden. Ein Familienname, eine Heirat und ein späterer Besitznachweis ergeben nicht von selbst eine lückenlose Kette. Zwischen ihnen können Übertragungen, Verkäufe oder andere Wege liegen, die bisher unbekannt sind.

Auch Zuschreibung und Provenienz sind auseinanderzuhalten. Die erste fragt nach der Herstellung, die zweite nach dem Besitz und der Weitergabe. Ein vorgeschlagener Herstellungsort kann die Suche nach frühen Besitzern lenken, aber deren Existenz nicht beweisen. Ebenso kann ein späterer Name eines Kartenspiels auf seine Besitzer zurückgehen, ohne den ursprünglichen Namen zu überliefern.

Die folgenden historischen Beispiele zum Aufbewahren und Weitergeben von Texten sind deshalb als Vergleich zu lesen. Sie machen Mechanismen sichtbar, die in konkreten Fällen dokumentiert sind. Für das Sola Busca bleibt die Aufgabe, vergleichbar genaue Zeugnisse zu finden. Eine offene Stelle sollte im Buch erkennbar offenbleiben; gerade dadurch kann ein künftiger Fund die Geschichte tatsächlich verändern.

Lebensbeschreibungen als historische Quellen

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen". Auszug, beginnend mit „Ausserhalb des Gebietes der Poesie haben die Italiener zuerst …".[109]

»Ausserhalb des Gebietes der Poesie haben die Italiener zuerst von allen Europäern den historischen Menschen nach seinen äussern und innern Zügen und Eigenschaften genau zu schildern eine durchgehende Neigung und Begabung gehabt.«

»Allerdings zeigt schon das frühere Mittelalter bemerkenswerte Versuche dieser Art, und die Legende musste als eine stehende Aufgabe der Biographie das Interesse und das Geschick für individuelle Schilderung wenigstens bis zu einem gewissen Grade aufrecht halten. In den Kloster- und Domstiftannalen werden manche Hierarchen, wie z. B. Meinwerk von Paderborn, Godehard von Hildesheim usw. recht anschaulich beschrieben, und von mehrern unserer deutschen Kaiser gibt es Schilderungen, nach antiken Mustern, etwa Sueton, verfasst,

[109] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/53/

welche die kostbarsten Züge enthalten; ja diese und ähnliche profane „vitae“ bilden allmählich eine fortlaufende Parallele zu den Heiligengeschichten. Doch wird man weder Einhard noch Radevicus nennen dürfen neben Joinvilles Schilderung des heiligen Ludwig, welche als das erste vollkommene Geistesbildnis eines neu-europäischen Menschen allerdings sehr vereinzelt dasteht. Charaktere wie St. Ludwig sind überhaupt selten, und dazu gesellt sich noch das seltene Glück, dass ein völlig naiver Schilderer aus allen einzelnen Zügen und Ereignissen eines Lebens die Gesinnung heraus erkennt und sprechend darstellt. Aus welch kümmerlichen Quellen muss man das innere Wesen eines Friedrich II., eines Philipp des Schönen zusammen erraten. Vieles, was sich dann bis zu Ende des Mittelalters als Biographie gibt, ist eigentlich nur Zeitgeschichte und ohne Sinn für das Individuelle des zu preisenden Menschen geschrieben.«

»Bei den Italienern wird nun das Aufsuchen der charakteristischen Züge bedeutender Menschen eine herrschende Tendenz, und dies ist es, was sie von den übrigen Abendländern unterscheidet, bei welchen dergleichen mehr nur zufällig und in ausserordentlichen Fällen vorkömmt. Diesen entwickelten Sinn für das Individuelle kann überhaupt nur derjenige haben, welcher selbst aus der Rasse herausgetreten und zum Individuum geworden ist.«

»Im Zusammenhang mit dem weitherrschenden Begriff des Ruhmes entsteht eine sammelnde und vergleichende Biographik, welche nicht mehr nötig hat, sich an Dynastien und geistliche Reihefolgen zu halten wie Anastasius, Agnellus und ihre Nachfolger, oder wie die Dogenbiographen von Venedig. Sie darf vielmehr den Menschen schildern, wenn und weil er bedeutend ist. Als Vorbilder wirken hierauf ausser Sueton auch Nepos, die viri illustres und Plutarch ein, soweit er bekannt und übersetzt war; für literaturgeschichtliche Aufzeichnungen scheinen die Lebensbeschreibungen der Grammatiker, Rhetoren und Dichter, welche wir als Beilagen zu Sueton kennen, wesentlich als Urbilder gedient zu haben, auch das vielgelesene Leben Virgils von Donatus.«

»Wie nun biographische Sammlungen, Leben berühmter Männer, berühmter Frauen, mit dem 14. Jahrhundert aufkamen, wurde schon oben erwähnt. Soweit sie nicht Zeitgenossen schildern, hängen sie natürlich von den frühern Darstellern ab; die erste bedeutende freie Leistung ist wohl das Leben Dantes von Boccaccio. Leicht und schwungvoll hingeschrieben und reich an Willkürlichkeiten, gibt diese Arbeit doch das lebhafte Gefühl von dem Ausserordentlichen in Dantes Wesen. Dann folgen, zu Ende des 14. Jahrhunderts, die „vite“ ausgezeichneter Florentiner, von Filippo Villani. Es sind Leute jedes Faches: Dichter, Juristen, Aerzte, Philologen, Künstler, Staats- und Kriegsmänner, darunter noch lebende. Florenz wird hier behandelt wie eine begabte Familie, wo man die Sprösslinge notiert, in welchen der Geist des Hauses besonders kräftig ausgesprochen ist. Die Charakteristiken sind nur kurz, aber mit einem wahren Talent für das Bezeichnende gegeben und noch besonders merkwürdig durch das Zusammenfassen der äussern Physiognomie mit der innern. Fortan haben die Toscaner nie aufgehört, die Menschenschilderung als eine Sache ihrer speziellen Befähigung zu betrachten, und von ihnen haben wir die wichtigsten Charakteristiken der Italiener des 15. und 16.«

»Jahrhunderts überhaupt. Giovanni Cavalcanti (in den Beilagen zu seiner florentinischen Geschichte, vor 1450) sammelt Beispiele bürgerlicher Trefflichkeit und Aufopferung, politischen Verstandes, sowie auch kriegerischer Tüchtigkeit, von lauter Florentinern. Papst Pius II. gibt in seinen Kommentarien wertvolle Lebensbilder von berühmten Zeitgenossen; neuerlich ist auch eine besondere Schrift seiner frühern Zeit wieder abgedruckt worden, welche

gleichsam die Vorarbeiten zu jenen Porträts, aber mit eigentümlichen Zügen und Farben enthält. Dem Jakob von Volterra verdanken wir pikante Porträts der römischen Kurie nach Pius. Von Vespasiano Fiorentino war schon oft die Rede, und als Quelle im ganzen gehört er zum Wichtigsten, was wir besitzen, aber seine Gabe des Charakterisierens kommt noch nicht in Betracht neben derjenigen eines Macchiavelli, Niccolò Valori, Guicciardini, Varchi, Francesco Vettori und anderer, von welchen die europäische Geschichtschreibung vielleicht so nachdrücklich als von den Alten auf diesen Weg gewiesen wurde. Man darf nämlich nicht vergessen, dass mehrere dieser Autoren in lateinischen Uebersetzungen frühe ihren Weg nach dem Norden fanden.«

»Und ebenso gäbe es ohne Giorgio Vasari von Arezzo und sein unvergleichlich wichtiges Werk noch keine Kunstgeschichte des Nordens und des neuern Europas überhaupt.«

»Von den Oberitalienern des 15. Jahrhunderts soll Bartolommeo Fazio (von Spezzia) höhere Bedeutung haben. Platina, aus dem Cremonesischen gebürtig, repräsentiert in seinem „Leben Pauls II.“ bereits die biographische Karikatur. Vorzüglich wichtig aber ist die von Piercandido Decembrio verfasste Schilderung des letzten Visconti, eine grosse erweiterte Nachahmung des Sueton. Sismondi bedauert, dass so viele Mühe an einen solchen Gegenstand gewandt worden, allein für einen grössern Mann hätte vielleicht der Autor nicht ausgereicht, während er völlig genügt, um den gemischten Charakter des Filippo Maria und an und in demselben mit wunderwürdiger Genauigkeit die Voraussetzungen, Formen und Folgerungen einer bestimmten Art von Tyrannis darzustellen. Das Bild des 15. Jahrhunderts wäre unvollständig ohne diese in ihrer Art einzige Biographie, welche bis in die feinsten Miniaturpünktchen hinein charakteristisch ist. – Späterhin besitzt Mailand an dem Geschichtschreiber Corio einen bedeutenden Bildnismaler; dann folgt der Comaske Paolo Giovio, dessen grössere Biographien und kleinere Elogien weltberühmt und für Nachfolger aller Länder ein Vorbild geworden sind. Es ist leicht, an hundert Stellen Giovios Flüchtigkeit und auch wohl (doch nicht so häufig als man glaubt) seine Unredlichkeit nachzuweisen, und eine ernste höhere Absicht liegt ohnehin nie in einem Menschen wie er war. Allein der Atem des Jahrhunderts weht durch seine Blätter, und sein Leo, sein Alfonso, sein Pompeo Colonna leben und bewegen sich vor uns mit völliger Wahrheit und Notwendigkeit, wenngleich ihr tieferes Wesen uns hier nicht kund wird.«

»Unter den Neapolitanern nimmt Tristan Caracciolo (S. 62 [Anm. 63]), soweit wir urteilen können, ohne Frage die erste Stelle ein, obwohl seine Absicht nicht einmal eine streng biographische ist. Wundersam verflechten sich in den Gestalten, die er uns vorführt, Schuld und Schicksal, ja man könnte ihn wohl einen unbewussten Tragiker nennen. Die wahre Tragödie, welche damals auf der Szene keine Stätte fand, schritt mächtig einher durch die Paläste, Strassen und Plätze. – Die „Worte und Taten Alfons des Grossen“, von Antonio Panormita bei Lebzeiten des Königs geschrieben, sind merkwürdig als eine der frühsten derartigen Sammlungen von Anekdoten und weisen wie scherzhaften Reden.«

KAPITEL 16

Die Figur Alexander der Große im Sola Busca Tarot

Alexander der Große nimmt im Sola-Busca-Tarot eine außergewöhnliche Stellung ein, weil er nicht nur als historische Persönlichkeit erscheint, sondern als Symbolfigur eines kosmischen, politischen und esoterischen Ideals der Renaissance. Das Sola-Busca-Tarot, entstanden gegen Ende des 15. Jahrhunderts im norditalienischen Humanistenmilieu, ist das älteste vollständig erhaltene illustrierte Tarotspiel mit einer eigenständigen ikonographischen Sprache. Anders als spätere Tarotdecks zeigt es auf den Trumpfkarten keine rein allegorischen Figuren wie „Der Narr", „Die Liebenden" oder „Der Eremit", sondern häufig benannte historische, mythologische und biblische Gestalten, darunter römische Kaiser, Helden, Philosophen und Herrscher. In dieser bewussten Abkehr von abstrakten Allegorien zugunsten konkret benannter Figuren spiegelt sich ein zentraler Impuls der Renaissance: die Rückkehr zur Geschichte als Träger universaler Wahrheiten.

Alexander der Große verkörpert in diesem Kontext den Archetyp des Welteroberers, des kosmischen Königs und des Menschen, der durch Wissen, Mut und göttliche Inspiration über die Grenzen des gewöhnlichen Menschen hinauswächst. Er steht für die Renaissance-Idee des uomo universale – des vollkommenen Menschen, der militärische Macht, Philosophie, Wissenschaft, Kunst und Magie miteinander verbindet. Diese Figur ist nicht nur politisch gedacht, sondern ontologisch: Sie beschreibt ein Menschenbild, das zwischen Mikro- und Makrokosmos vermittelt und imstande ist, die Ordnung des Kosmos im eigenen Handeln zu spiegeln.

Im humanistischen Denken des 15. Jahrhunderts war Alexander daher weit mehr als ein Eroberer. Er galt als ein Vermittler zwischen Ost und West, zwischen Griechenland, Ägypten, Persien und Indien. Besonders in der Renaissance wurde er mit der Vorstellung verbunden, dass die höchsten Weisheiten der Welt – die griechische Philosophie, ägyptische Mysterienlehren, orientalische Wissenschaften und astrologische Kenntnisse – in einer großen, verborgenen Tradition zusammengehören. Diese Idee einer prisca sapientia, einer uralten, ursprünglich einheitlichen Weisheit, bildet den geistigen Hintergrund, vor dem Alexander zu einer emblematischen Figur werden konnte.

Gerade deshalb passt Alexander in den geistigen Horizont des Sola-Busca-Tarot. Das Deck entstand in einem Milieu, in dem sich Platonismus, Hermetik, Astrologie, Alchemie und politische Symbolik durchdrangen. Figuren wurden nicht isoliert dargestellt, sondern als Knotenpunkte eines komplexen Bedeutungsnetzes gelesen. Alexander erscheint dort nicht einfach als historische Figur, sondern als Bild eines Menschen, der die Grenzen des Irdischen überschreitet und versucht, eine universale Ordnung zu verwirklichen – eine Ordnung, die zugleich politisch, kosmisch und innerlich gedacht ist.

Die Renaissance betrachtete Alexander insbesondere durch die Brille des Neuplatonismus. Denker wie Marsilio Ficino entwickelten die Vorstellung, dass der Mensch durch geistige Läuterung und durch die Hinwendung zu höheren kosmischen Prinzipien seine natürliche Begrenztheit transzendieren könne. In diesem Zusammenhang wurde Alexander als inspirierter Herrscher gedeutet – als jemand, der nicht nur Länder erobert, sondern Wissen sam-

melt und ordnet. Die in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Alexanderromanen ausgeschmückten Begegnungen mit ägyptischen Priestern, persischen Magiern und indischen Gymnosophisten wurden als Stationen eines Erkenntnisweges gelesen.

Im Sola-Busca-Tarot entspricht Alexander deshalb nicht nur dem Krieger, sondern dem Eingeweihten: dem Eroberer der äußeren Welt, dem Sucher nach verborgenem Wissen, dem Herrscher über die vier Elemente und dem Menschen, der versucht, die kosmische Ordnung zu erkennen. Diese Mehrdeutigkeit ist typisch für das Deck, in dem jede Figur gleichzeitig historische Person, astrologisches Symbol, moralisches Exemplum und esoterisches Zeichen ist.

Alexander der Große erscheint im Sola-Busca-Tarot als König der Schwerter (Re di Spade), bezeichnet als „Alecxandro M.“. Er gehört damit zu den Hofkarten der kleinen Arkana. Die Trumpfkarte XVIII trägt dagegen den Namen „Lentulo“. Eine Gleichsetzung Alexanders mit dieser Trumpfkarte ist unzutreffend.

Auf der ersten Deutungsebene verkörpert Alexander den kosmischen Eroberer. Historisch steht er für Expansion, Grenzüberschreitung, Ehrgeiz und die Fähigkeit, scheinbar Unmögliches zu erreichen. In der Renaissance wurde diese Leistung als Ausdruck außergewöhnlicher menschlicher Potenz verstanden. Doch diese Größe ist ambivalent: Der Drang zur grenzenlosen Ausdehnung birgt die Gefahr der Hybris. Alexander wird so zu einer Figur, die den Übergang vom legitimen Streben nach Größe zur Selbstüberschätzung markiert – ein zentrales Thema humanistischer Anthropologie.

Auf einer tieferen Ebene erscheint Alexander als platonischer Mensch, als ein Wesen zwischen materieller und geistiger Welt. Seine Eroberungen können symbolisch als Bewegung des Geistes gelesen werden, der das Bekannte überschreitet, um zur Erkenntnis zu gelangen. In dieser Perspektive wird die äußere Expansion zu einer inneren Reise. Alexander nähert sich damit der Figur des philosophischen Königs aus Platons Politeia: eines Herrschers, der Macht nur insofern legitim ausübt, als sie durch Einsicht und Weisheit geleitet ist.

Eng damit verbunden ist das hermetische Motiv der Vereinigung der Gegensätze, der coincidentia oppositorum. Alexander verkörpert die Verbindung von Osten und Westen, von Krieg und Wissen, von Macht und Philosophie, von menschlicher Begrenztheit und göttlicher Inspiration. Sein Reich erscheint in dieser Lesart als historische Vorwegnahme einer universalen Kultur, in der Unterschiede nicht aufgehoben, sondern integriert werden. Der wahre Herrscher, so die implizite Botschaft, ist nicht derjenige, der andere unterwirft, sondern derjenige, der Gegensätze in sich selbst zu ordnen vermag.

Auch astrologisch lässt sich die Figur deuten. Das Sola-Busca-Tarot operiert mit einer dichten symbolischen Beziehung zwischen menschlichen Figuren und kosmischen Kräften. Alexander wurde in der Renaissance häufig mit einer besonderen planetarischen Konstellation in Verbindung gebracht, vor allem mit Mars und Jupiter. Mars steht für Krieg, Mut und Durchsetzungskraft, Jupiter für Königtum, Expansion und Ordnung. In ihrer Verbindung entsteht das Bild des kriegerischen Herrschers, der nicht zerstört, sondern eine Welt strukturiert – eine Synthese, die Alexander idealtypisch verkörpert.

Innerhalb des Decks entfaltet sich seine Bedeutung zudem relational. Im Vergleich zu anderen Herrscherfiguren wird deutlich, dass Alexander nicht einfach ein König ist, sondern ein

Reichsgründer – jemand, der Ordnung nicht verwaltet, sondern schafft. In Bezug auf weltbezogene Karten, die Ganzheit und Vollendung thematisieren, erscheint er als Anfang einer Bewegung: als derjenige, der die Einheit der Welt anstrebt, ohne sie jemals vollständig zu erreichen. Zusammen mit anderen Helden- und Herrscherfiguren bildet er ein Programm der virtus, der menschlichen Fähigkeit, über sich hinauszuwachsen.

In einer besonders dichten esoterischen Lesart kann Alexander schließlich als Initiationsfigur verstanden werden. Sein Weg folgt einem archetypischen Muster: Ausgang aus der Begrenzung, Überschreitung von Grenzen, Begegnung mit fremdem Wissen, Konfrontation mit der eigenen Endlichkeit. Dass Alexander jung stirbt, verleiht dieser Bewegung eine tragische Dimension. Er erreicht nahezu alles – und doch bleibt das Entscheidende unerfüllt. Die äußere Welt lässt sich nicht vollständig erobern; die eigentliche Transformation ist eine innere.

Diese ältere, vielschichtige Symbolik wurde in späteren Tarottraditionen nur teilweise bewahrt. Im Rider-Waite-Deck etwa erscheint Alexander nicht mehr als eigene Figur; seine Qualitäten verteilen sich auf mehrere Archetypen wie den Kaiser, den Wagen oder die Welt. Das Sola Busca bewahrt somit eine frühere Phase der Tarotentwicklung, in der historische Individuen selbst als Träger universaler Bedeutungen fungieren.

Alexander der Große im Sola-Busca-Tarot ist daher weder bloß Feldherr noch moralisches Beispiel. Er ist eine Verdichtung zentraler Renaissance-Ideen: des Aufstiegs des Menschen, der Einheit von Wissen und Macht, der Verbindung von Mikro- und Makrokosmos und der ständigen Gefahr der Hybris. In der Karte des Königs der Schwerter – Alecxandro M. kulminieren platonische Philosophie, hermetische Spekulation und astrologisches Denken zu einem Bild des Menschen, der die Welt erobern will, um ihre verborgene Ordnung zu erkennen – und der dabei lernen muss, dass die größte Eroberung nicht im Äußeren, sondern in der Transformation des eigenen Selbst liegt.

Wenn man daher nach einem „Alexander-Komplex“ im Sola Busca fragt, muss man nicht eine einzelne Karte isolieren, sondern ein Netzwerk von Figuren und Bedeutungsfeldern betrachten, das sich um seine Gestalt gruppiert.

Im Zentrum steht der König der Schwerter – Alecxandro M., die eigentliche Alexander-Karte. Als König der Schwerter verkörpert Alexander nicht nur den militärischen Eroberer, sondern den souveränen Geist, der durch Urteilskraft, Strategie und intellektuelle Durchdringung Ordnung schafft. Das Schwert ist im Renaissance-Kontext nicht bloß ein Instrument des Krieges, sondern ein Symbol der Vernunft, der Entscheidung und der Unterscheidungskraft. Alexander erscheint damit als Figur, die zwei Ebenen vereint: äußerlich als Feldherr, König und Begründer eines Weltreiches, innerlich als Gestalt der geistigen Disziplin, der Selbstüberwindung und des Strebens nach universaler Erkenntnis. Er ist die höchste Ausprägung des Schwert-Prinzips.

Dieses Zentrum wird durch weitere Karten vorbereitet und gerahmt. Der König der Münzen – „R. Filipo“, Philipp II. von Makedonien, bildet die materielle und politische Grundlage. Die Münzen stehen hier für Staatlichkeit, Ressourcen und Organisationskraft. Philipp schafft das Instrument, das Alexander später einsetzt: Er etabliert die Machtstruktur, die Alexander zur Expansion befähigt. In dieser Konstellation erscheint Geschichte als Staffelung von Potenzial und Verwirklichung: Philipp als Aufbau, Alexander als Entfaltung.

Die Königin der Schwerter – „Olinpia“, Olympias, erweitert diese Genealogie um eine mystische Dimension. Als Mutter Alexanders symbolisiert sie nicht nur Herkunft, sondern eine Form von Schicksal und verborgener Bestimmung. In antiken und mittelalterlichen Alexandertraditionen wird seine Geburt häufig von göttlichen Zeichen begleitet; Olympias erscheint als Trägerin eines Geheimnisses, das zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre vermittelt. Im Renaissance-Horizont verweist dies auf die Vorstellung, dass außergewöhnliche Menschen eine besondere kosmische Signatur tragen.

Diese Linie wird durch den Ritter der Kelche – „Natanabo“, Nektanebos II., weiter vertieft. In den mittelalterlichen Alexander-Romanzen tritt Nektanebos als Magier und Astrologe auf, der mit Alexanders Geburt verbunden ist, sie prophezeit oder sogar mythisch beeinflusst. Hier öffnet sich der Horizont nach Ägypten als Ort uralter Weisheit. Symbolisch steht diese Karte für Astrologie, geheimes Wissen und prophetische Erkenntnis – eine Dimension, die Alexanders Gestalt über die reine Historizität hinaushebt und sie in einen größeren kosmischen Zusammenhang einordnet.

Eine weitere Erweiterung erfolgt durch die Königin der Kelche – „Polisena“, Polyxena. Sie gehört nicht unmittelbar zur historischen Biographie Alexanders, sondern zum mythologischen Umfeld. Ihre Präsenz verweist auf die Einbindung Alexanders in den trojanischen Sagenkreis, der im Mittelalter eng mit seiner Legende verknüpft wurde. Alexander erscheint in diesen Traditionen mitunter als Erbe oder Fortsetzer der trojanischen Linie. Polyxena symbolisiert damit Schicksal, heroische Abstammung und die Verbindung von Mythos und Geschichte.

Über diese Einzelfiguren hinaus ist jedoch die gesamte Schwert-Familie entscheidend. Vom Ass bis zur Zehn der Schwerter, über Bube, Ritter (Amone), Königin (Olinpia) bis zum König (Alecxandro M.) entfaltet sich ein zusammenhängender Bedeutungsraum. Die Schwerter stehen im Sola Busca für Krieg, Intelligenz, Macht, Entscheidung und geistige Transformation. Alexander ist nicht isoliert, sondern der Kulminationspunkt dieser Reihe – die vollendete Form des Prinzips, das sich in den vorhergehenden Karten graduell entwickelt.

Liest man diese Karten als zusammenhängende Struktur, ergibt sich ein kohärenter Zyklus: Philipp II. als Grundlage politischer und materieller Macht; Olympias als Trägerin des geheimnisvollen Ursprungs; Nektanebos als Vermittler ägyptischer Weisheit und astrologischer Deutung; Alexander selbst als Verwirklichung des universalen Herrschers; und Polyxena als Einbindung in den mythischen Horizont der antiken Welt.

Die tiefere Aussage des Sola Busca liegt damit in einer komplexen Genealogie: Alexander erscheint nicht als isolierter historischer Akteur, sondern als Ergebnis einer vielschichtigen Konstellation. Ein Reich bereitet ihn vor, eine Mutter trägt das Zeichen seiner Bestimmung, eine ältere Weisheitstradition deutet sein Erscheinen, und mythische Narrative legitimieren seine Größe. In ihm verdichten sich Geschichte, Mythos, Astrologie und die intellektuellen Strömungen des Renaissance-Humanismus.

Gerade hierin liegt seine zentrale Bedeutung im Sola Busca: Alexander markiert die Schnittstelle zwischen verschiedenen Ordnungssystemen – politisch, kosmologisch, symbolisch. Er verkörpert den Versuch, Welt nicht nur zu erobern, sondern zu verstehen und zu integrieren. In dieser Perspektive wird er zur paradigmatischen Figur eines universalen Anspruchs, der gleichermaßen historisch konkret und symbolisch überhöht ist.

Alexander zwischen Bericht und vorbildhafter Erzählung

Alexander ist nicht nur eine historische Person, sondern auch eine Figur in Texten mit unterschiedlichen Absichten. Ein Bericht über einen Feldzug, eine moralische Lebensbeschreibung und eine wunderreiche Erzählung können denselben Namen verwenden und dennoch sehr verschiedene Bilder entwerfen. Für die Auslegung einer Karte muss deshalb geklärt werden, welche dieser Überlieferungsformen als Vergleich herangezogen wird.

Die Frage nach dem vorbildlichen Herrscher führt unmittelbar zur Selbstbeherrschung. Ein Sieger über andere Menschen konnte in moralischen Texten daran gemessen werden, ob er auch seine eigenen Leidenschaften beherrschte. Dadurch wird Macht zu einem ambivalenten Gegenstand: Sie kann Fähigkeiten sichtbar machen und zugleich ihre Grenzen offenlegen. Ein Waffenattribut allein legt darum keine eindeutige positive oder negative Bewertung fest.

Die angefügte politische Quellenlektüre stammt aus einer späteren Phase der Renaissance. Machiavellis Fürst wurde 1513 verfasst und ist deshalb keine mögliche Druckvorlage von 1491. Der Text dient hier als zeitlich nachgeordnetes Vergleichsstück. Er zeigt, wie antike Herrschaftsbeispiele in einer neuen politischen Argumentation verwendet werden konnten. Diese Verwendung eines antiken Namens ist nicht mit einer getreuen Nacherzählung seines Lebens gleichzusetzen.

Machiavelli über die Verwendung großer Vorbilder

Quellenlektüre: Niccolò Machiavelli, Buch vom Fürsten, Kapitel 6, nach der Übersetzung von August Wilhelm Rehberg, in der von Max Oberbreyer herausgegebenen Ausgabe. Auszug, beginnend mit „Niemand wundre sich, wenn ich bei Allem, was ich …“.[110]

»Niemand wundre sich, wenn ich bei Allem, was ich von ganz neuen Herrschaften und von Regenten und Staaten überhaupt sagen werde, große Beispiele anführe. Denn da die Menschen fast immer in gebahnten Wegen gehen, und in ihren Handlungen Andre nachahmen, so muß bei allem Unvermögen, denen gleich zu kommen, die man nachahmt, ein Mann von Geist doch immer sich die edelsten Muster vorsetzen, damit er wenigstens, wenn seine Tugenden gleich das Ziel nicht erreichen, doch einigen Wohlgeruch von sich gebe; er muß es machen, wie kluge Schützen, die erkennen, daß das Ziel zu weit entfernt und der Bogen zu schwach sei, und deswegen die Richtung höher nehmen: nicht um durch Anstrengung bis dahin zu gelangen, sondern um dadurch das Ziel wenigstens zu erreichen. Ich sage also, daß ein neuer Fürst mehr oder weniger Schwierigkeit findet, sich in der Herrschaft zu behaupten, je nachdem er mehr oder weniger Geisteskräfte besitzt. Und da sowol Tapferkeit als Glück einen Privatmann auf den Fürstenstuhl erhebt, so können auch die Schwierigkeiten in der Behauptung der neuen Würde auf beiderlei Art vermieden oder vermindert werden.«

»Oft hat der sich am längsten erhalten, der doch das wenigste Glück hatte. Es wird das Geschäft auch oft dadurch erleichtert, wenn der gänzliche Mangel andrer Staaten den Fürsten nöthigt, in seinem neuen Gebiete zu wohnen. Aber um auf die zu kommen, welche durch eigne Tapferkeit mehr als durch Glück auf einen Thron erhoben sind, so sage ich, daß Moses, Cyrus, Romulus, Theseus und ähnliche die vorzüglichsten gewesen sind. Von Moses ist

[110] https://www.gutenberg.org/files/39816/39816-h/39816-h.htm

hier nicht viel zu sagen, weil er nur ausführte, was ihm von Gott aufgetragen war, und er also nur deswegen bewundert zu werden verdient, weil Gott ihn seiner Aufträge würdigte. Wenn wir aber den Cyrus und Andere, die neue Herrschaften gegründet haben, betrachten, so finden wir sie selbst wirklich bewunderungswerth: auch sind sie wenig in ihrer Handlungsweise von Moses verschieden, dem göttliche Belehrung zu Statten kam. Wenn man ihr Leben und ihre Handlungen untersucht, so finden wir, daß sie dem Glücke wenig mehr als die Gelegenheit verdankten, das auszuführen, was sie ausgedacht hatten.«

»Wenn die Gelegenheit gefehlt hätte, so wäre die Kraft ihres Geistes verhaucht: hätte es aber an dieser gefehlt, so wäre die Gelegenheit vergeblich dagewesen. So mußte Moses das israelitische Volk in egyptischer Sklaverei finden, damit es bereit sei, ihm zu folgen. Romulus mußte ausgesetzt werden, um den Gedanken zu fassen, Rom zu gründen und König zu werden. Cyrus mußte die Perser mit der medischen Herrschaft unzufrieden, und die Meder durch den langen Frieden weichlich und weibisch finden. Theseus konnte seinen Geist nicht beweisen, wenn er die Athenienser nicht zerstreut vorfand. Diese Gelegenheiten haben jene großen Männer glücklich gemacht: durch die Größe ihres Geistes aber erkannten sie die Gelegenheit, und dadurch ward ihr Vaterland glücklich und berühmt. Diejenigen, welche durch ähnliche Kraft Fürsten werden, haben Schwierigkeiten zu überwinden, um die Herrschaft zu erlangen: behaupten sie aber sehr leicht. Die Schwierigkeiten, die sie zu überwinden haben, entstehen zum Theil von den neuen Einrichtungen, die sie genöthigt sind einzuführen, um die neue Verfassung und ihre eigne Sicherheit zu begründen.«

»Dabei muß man erwägen, daß es gar keine Sache von größerer Schwierigkeit und von zweifelhafterem Erfolge gibt, als sich zum Haupte einer neuen Staatsverfassung aufzuwerfen. Denn Alle die, welche sich in der alten Ordnung der Dinge wohl befanden, sind der neuen feindlich; und diese hat nur laue Verteidiger an denen, welche dabei zu gewinnen hoffen: theils, wegen der Furcht vor den Gegnern, welche die Gesetze für sich haben; theils, weil die Menschen von Natur mißtrauisch sind, und an eine neue Sache nicht glauben, bis sie sie wirklich klar vor sich sehen. Daher kommt es, daß diejenigen, die der neuen Ordnung feindlich sind, sie bei jeder Gelegenheit theilweise angreifen, die Freunde derselben sie aber mit solcher Lauheit vertheidigen, daß das Oberhaupt sammt ihnen in Gefahr gerathen kann. Um hier ein richtiges Urtheil zu fällen, muß man wohl untersuchen, ob die Neuerer auf eignen Füßen stehen, oder von Andern abhängen; ob sie mithin ihr Unternehmen mittelst guter Worte oder durch Gewalt durchsetzen können.«

»Im ersten Falle geht es ihnen stets schlecht, und sie gelangen zu nichts. Wenn sie aber auf eignen Füßen stehen und durch eigne Kräfte mit Gewalt durchsetzen können, so mißlingt es selten. Daher haben alle bewaffneten Propheten den Sieg davongetragen; die unbewaffneten aber sind zu Grunde gegangen; denn zu jenen Ursachen kommt noch der Wankelmuth des Volks hinzu, welches sich leicht etwas einreden läßt, aber sehr schwer dabei festzuhalten ist. Und der Plan muß so angelegt sein, daß, wenn sie aufhören zu glauben, man sie mit Gewalt dazu anhalten kann. Moses, Cyrus, Theseus, Romulus hätten ihre Anordnungen nicht lange aufrecht erhalten können, wenn sie nicht Gewalt der Waffen hätten gebrauchen können; so wie es zu unsern Zeiten dem Fra Girolamo Savonarola gegangen ist, der mit sammt seiner neuen Staatsverfassung zu Grunde ging, als das Volk aufhörte ihm zu glauben, und er keine Mittel hatte, seine Jünger beim Glauben festzuhalten, und die Ungläubigen zu überführen.«

»Solche haben daher große Schwierigkeiten zu überwinden, und müssen dies Abenteuer durch ihre eigne Tapferkeit bestehen. Sobald sie aber gesiegt haben und anfangen hohes Ansehn zu erlangen, ihre Neider daneben aus dem Wege geschafft sind, so bleiben sie mächtig, sicher, geehrt und glücklich. So großen Beispielen will ich noch eins hinzufügen, das zwar geringer ist, aber doch damit verglichen werden kann, und statt aller andern ähnlichen dienen soll. Dies sei Hiero von Syracus. Er ward aus einem Privatmann Fürst von Syracus, und das Glück hatte keinen weitern Antheil daran, als daß es die Gelegenheit herbeiführte: denn die Syracusaner, welche unterdrückt waren, wählten ihn zu ihrem Anführer, und in dieser Stelle erwarb er sich durch Verdienste die fürstliche Würde. Seine Eigenschaften waren so edel, daß von ihm erzählt wird, es habe schon als Privatmann ihm nichts zum Herrschen gefehlt, als die wirkliche Herrschaft selbst. Er löste die alte Armee auf und schuf eine neue; verließ seine alten Verbindungen und knüpfte neue an.«

»Zahlreiche Freunde und Krieger hingen ihm an, mit deren Hilfe er jede Verfassung einrichten konnte: also, daß er zwar viele Mühe hatte aufwenden müssen, um zu erwerben, aber nur wenig, um das Erworbene zu behaupten.«

KAPITEL 17

Die Familie Sola Busca – Marquise Busca and Count Sola

Die genealogische Verbindung führt von der Familie Serbelloni über die Busca zu den Sola Cabiati. Gian Galeazzo Serbelloni (1744–1802), letzter Herzog seiner Linie, hatte als Haupterbin seine Tochter Luigia Serbelloni. Luigia Serbelloni heiratete Marchese Lodovico Busca Arconati Visconti. Dadurch gingen große Teile des Besitzes der Serbelloni – einschließlich Archive und Sammlungen – an die Familie Busca über. Deren Nachfahrin Antonietta Busca heiratete Conte Andrea Sola-Cabiati. Durch diese Ehe gelangten wiederum die Archive und Familiengüter an die Familie Sola-Cabiati.

Die historischen Quellen sprechen nicht ursprünglich von einer Familie Sola-Busca, sondern von Sola-Cabiati. Andrea Sola-Cabiati ordnete Ende des 19. Jahrhunderts sogar die Archive der Familien Busca, Serbelloni und Arcimboldi. Diese Bestände wurden später als Archivio Sola Busca bezeichnet, weil sie sich im Besitz der Nachkommen befanden, in denen die Linien Sola und Busca zusammenliefen.

Was noch fehlt

Ein Beleg für einen amtlichen Akt der Namensänderung von Sola-Cabiati zu Sola-Busca fehlt bislang. Ein solcher Nachweis wäre sehr wahrscheinlich in einem Eintrag im Stato Civile, dem Standesamt, in einem königlichen Dekret zur Namensvereinigung (Regio Decreto) oder im Libro d'Oro della Nobiltà Italiana zu suchen. Diese Dokumente sind offenbar bisher nicht digital veröffentlicht.

Ich halte es für gut möglich, dass sich der genaue Rechtsakt in den Beständen des Archivio Sola Busca oder im Archivio di Stato di Milano nachweisen lässt. Dort liegen umfangreiche Familienakten, Genealogien und Nachlassunterlagen der Familien Serbelloni, Busca und Sola.

Die Suche führt zu einem interessanten Ergebnis: Einen bisher öffentlich nachweisbaren königlichen Namensänderungsakt von „Sola-Cabiati" zu „Sola-Busca" gibt es bislang nicht. Dafür gibt es aber starke Indizien, wie sich der Name entwickelte.

Was urkundlich belegt ist

Aus den genealogischen Unterlagen des Staatsarchivs Mailand ergibt sich eindeutig: Antonietta Busca Arconati Visconti (1853/54–1917) heiratete Andrea Sola Cabiati (1844–1908) im Jahr 1872 (nicht 1871, wie manche Sekundärquellen angeben). Ihre Kinder trugen weiterhin den Familiennamen Sola Cabiati, nicht Sola-Busca. Das spricht zunächst gegen eine sofortige amtliche Bildung des Doppelnamens.

Wann erscheint „Sola-Busca"?

Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts taucht der Name „Archivio Sola-Busca" auf. Dabei handelt es sich um das Familienarchiv, in das die Archive der Familien Serbelloni, Busca und Sola-Cabiati zusammengeführt wurden. Ein zeitgenössischer Bericht erklärt ausdrücklich, dass diese Archive durch die Heiraten der Familien zusammengekommen waren.

Zu unterscheiden sind der juristische Familienname Sola Cabiati und die Bezeichnung Sola-Busca für das Familienarchiv und die Besitzlinie.

Auch bei den Besitzungen

Dasselbe Muster findet sich bei den Familiengütern. Die Villa am Comer See wird in amtlichen Quellen meist Villa Sola Cabiati genannt, im allgemeinen Sprachgebrauch aber häufig Villa Sola Busca. Die Eigentümer werden weiterhin als Erben der Sola Cabiati bezeichnet.

Warum nennt das Tarot dann „Sola-Busca“?

Wahrscheinlich deshalb, weil das Deck im 20. Jahrhundert innerhalb genau dieser Besitzlinie aufbewahrt wurde. Kunsthistoriker übernahmen die Bezeichnung, unter der das Familienarchiv und die Sammlungen bekannt waren. Der Name des Tarots ist daher offenbar ein Sammlungs- bzw. Besitzname, nicht zwingend der amtliche Familienname der Eigentümer.

Der fehlende Baustein

Der endgültige Beweis wäre ein Dokument aus den Beständen der ehemaligen Consulta Araldica oder dem Libro d’Oro della Nobiltà Italiana, in dem eine offizielle Genehmigung des Doppelnamens Sola-Busca eingetragen wäre. Das Libro d’Oro enthält genau solche Anerkennungen, genealogischen Tafeln und Namensdekrete.

Der Familienname und die Besitzlinie

Die in der Tarotliteratur häufig wiederholte Aussage, das Deck habe der „Familie Sola-Busca“ gehört, ist wahrscheinlich eine Vereinfachung. Die genealogischen Primärquellen zeigen vielmehr, dass die eigentliche Adelslinie Sola Cabiati hieß und durch die Heirat mit Antonietta Busca Arconati Visconti die Besitzungen der Familie Busca erbte. Die Bezeichnung Sola-Busca scheint sich zunächst als Name des Familienarchivs und der Besitzlinie etabliert zu haben und wurde später auch für die Eigentümer des Tarots verwendet.

Der nächste Schritt wäre eine Recherche direkt im Libro d’Oro della Nobiltà Italiana oder im Archiv der Consulta Araldica nach einem Eintrag zu Gian Lodovico Sola Cabiati oder seinen Nachkommen. Dort ließe sich wahrscheinlich endgültig klären, ob und wann der amtliche Doppelname „Sola-Busca“ tatsächlich verliehen oder anerkannt wurde. Das wäre der bislang fehlende Nachweis in der Provenienzgeschichte des Sola-Busca-Tarots.

Die Frage, warum gerade dieses außergewöhnliche Renaissance-Tarot in den Besitz der Familie Sola Busca gelangte und was dieser Besitzweg über seinen ursprünglichen historischen Kontext aussagt, gehört zu den spannendsten und zugleich schwierigsten Fragen der Tarotgeschichte. Das Sola-Busca-Tarot ist eines der frühesten vollständig erhaltenen illustrierten Tarotspiele Europas und unterscheidet sich grundlegend von den späteren Tarottraditionen. Es handelt sich nicht um ein gewöhnliches Kartenspiel, sondern um ein außergewöhnlich anspruchsvolles Kunst- und Wissensobjekt der italienischen Renaissance. Gerade deshalb ist die Geschichte seiner Weitergabe durch verschiedene Besitzer von großer Bedeutung, auch wenn die genaue Provenienz über mehrere Jahrhunderte nicht vollständig dokumentiert ist.

Der Name „Sola Busca“ bezeichnet nicht den ursprünglichen Künstler oder den ursprünglichen Auftraggeber des Decks, sondern geht auf eine spätere Besitzgeschichte zurück. Die Familie Sola Busca war eine italienische Adels- beziehungsweise Patrizierfamilie, in deren Besitz sich ein vollständiges Exemplar dieses außergewöhnlichen Tarotspiels befand. Über den genauen Zeitpunkt, an dem das Deck in die Familie gelangte, existieren keine eindeutigen archivalischen Belege. Es gibt keine erhaltene Kaufurkunde, keinen Auftragstext und keinen Brief, der den Übergang vom ursprünglichen Renaissance-Milieu zur Familie Sola Busca eindeutig beschreibt. Gerade diese Lücke hat dazu geführt, dass das Deck bis heute von einem gewissen historischen Geheimnis umgeben ist.

Um den möglichen Weg des Decks zu verstehen, muss man den kulturellen Hintergrund seiner Entstehung betrachten. Das Sola-Busca-Tarot entstand wahrscheinlich um das Jahr 1491 in Norditalien, in einer Region, die von den großen Zentren der Renaissance geprägt war. Besonders diskutiert werden Zusammenhänge mit Venedig, Ferrara und dem norditalienischen Humanismus. Diese Gebiete waren im späten 15. Jahrhundert Zentren einer außergewöhnlichen intellektuellen Bewegung, in der antike Philosophie, römische Geschichte, Astrologie, Hermetik, Alchemie und christliche Theologie miteinander verbunden wurden.

Die Herstellung des Decks war außerordentlich kostspielig. Die Karten wurden nicht einfach gezeichnet, sondern als hochwertige Kupferstiche ausgeführt und anschließend teilweise von Hand koloriert. Kupferstich war damals eine relativ neue und technisch anspruchsvolle Kunstform. Ein solches Werk konnte nicht für eine breite Bevölkerung bestimmt gewesen sein. Es erforderte einen wohlhabenden Auftraggeber oder einen Besitzerkreis, der sowohl über finanzielle Mittel als auch über ein Interesse an humanistischer Bildung verfügte.

Der ursprüngliche Kontext des Sola-Busca-Tarots war deshalb wahrscheinlich der einer Renaissance-Bibliothek, eines Gelehrtenhauses oder eines aristokratischen Hofes. Es passt in dieselbe kulturelle Welt wie die großen humanistischen Sammlungen Italiens, in denen antike Handschriften, Skulpturen, Medaillen, astrologische Texte und philosophische Werke gesammelt wurden. Ein solches Tarot war vermutlich weniger ein Spielzeug zur Unterhaltung als ein visuelles Wissenssystem. Die Karten konnten als Gedächtnisbilder, philosophische Betrachtungsobjekte und Träger von Symbolwissen dienen.

Die Motive des Decks zeigen deutlich diese humanistische Ausrichtung. Die Trumpfkarten tragen Namen antiker Persönlichkeiten und Gestalten aus Geschichte und Mythologie. Figuren wie Alexander der Große, Julius Caesar oder andere berühmte Herrscher erscheinen nicht zufällig. Sie gehören zur Renaissance-Tradition der sogenannten „viri illustri“, der „berühmten Männer“, die als Beispiele für Tugend, Macht, Schicksal, Ruhm und moralische Entscheidung betrachtet wurden. Die Beschäftigung mit solchen Figuren sollte nicht nur historische Kenntnisse vermitteln, sondern auch eine Reflexion über das menschliche Leben ermöglichen.

In diesem Zusammenhang ist es wahrscheinlich, dass das Deck für eine gebildete Elite geschaffen wurde. Ein Besitzer sollte die Bilder nicht nur betrachten, sondern ihre Anspielungen entschlüsseln können. Die Karten sprechen eine Sprache aus Symbolen: antike Namen, astrologische Hinweise, militärische Motive, mythologische Figuren und philosophische Vorstellungen verbinden sich zu einer komplexen Bildwelt. Ein Renaissance-Humanist hätte

darin möglicherweise ein komprimiertes Modell der Welt gesehen – eine Sammlung von Beispielen menschlicher Möglichkeiten, Gefahren und geistiger Entwicklungen.

Warum gelangte ein solches Werk später aus diesem humanistischen Umfeld zur Familie Sola Busca? Eine plausible Erklärung ist, dass es über eine private Sammlung weitergegeben wurde. In der Renaissance wurden wertvolle Bücher, Bilder, Medaillen und andere Kunstobjekte häufig innerhalb von Familien vererbt. Ein ungewöhnliches Werk konnte über Generationen hinweg in einer Bibliothek bleiben, auch wenn seine ursprüngliche Bedeutung sich veränderte. Ein Nachkomme musste nicht mehr alle philosophischen Hintergründe verstehen, um den materiellen und historischen Wert eines solchen Objekts zu erkennen.

Eine weitere Möglichkeit ist, dass das Tarot als Geschenk oder als Sammlungsstück zwischen gebildeten Familien weitergereicht wurde. In der italienischen Renaissance waren Geschenke von Kunstwerken ein wichtiges Mittel sozialer und politischer Beziehungen. Ein außergewöhnliches Werk konnte als Zeichen von Freundschaft, Bildung oder Prestige übergeben werden. Ein solches Tarot hätte sich besonders für einen Kreis geeignet, der Interesse an antiker Geschichte und Symbolik hatte.

Der Besitz durch die Familie Sola Busca sagt deshalb viel über die Art des Objekts aus. Es bestätigt indirekt, dass das Deck nicht nur als Kartenspiel betrachtet wurde. Ein gewöhnliches Spiel hätte kaum über Jahrhunderte hinweg als wertvolles Familienobjekt überlebt. Die Tatsache, dass dieses Deck bewahrt wurde, zeigt, dass seine Besitzer darin etwas Besonderes sahen: ein Kunstwerk, ein Wissensobjekt oder ein Zeugnis einer vergangenen intellektuellen Epoche.

Besonders interessant ist auch, dass das Deck nicht einfach verloren ging, obwohl es fast drei Jahrhunderte lang außerhalb des öffentlichen Bewusstseins blieb. Viele frühe Tarotspiele existieren heute nur noch in Fragmenten oder sind vollständig verschwunden. Das Sola-Busca-Tarot überlebte wahrscheinlich gerade deshalb, weil es in einer privaten Sammlung geschützt wurde. Der Rückzug aus der Öffentlichkeit war paradoxerweise die Voraussetzung für seine Erhaltung.

Als das Deck später wieder entdeckt und kunsthistorisch untersucht wurde, veränderte sich die Wahrnehmung des gesamten Tarots. Man erkannte, dass die frühesten Tarotbilder nicht ausschließlich mit Wahrsagerei verbunden waren, sondern tief in der Renaissance-Kultur von Humanismus, Erinnerungskunst und Symbolphilosophie standen. Das Sola-Busca-Tarot wurde dadurch zu einem wichtigen Schlüssel für das Verständnis der Entwicklung des Tarotbildes.

Auch seine spätere Wirkung ist bedeutend. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das Deck von Tarotforschern und Künstlern wiederentdeckt. Besonders die Ähnlichkeiten einzelner Kompositionen mit späteren Tarotbildern zeigen, dass das Sola-Busca-Tarot eine wichtige visuelle Quelle für die moderne Tarottradition war. Die Bildsprache von späteren Decks, insbesondere des Rider-Waite-Tarots, steht teilweise in einem indirekten Zusammenhang mit dieser Renaissance-Vorlage.

Die historische Bedeutung der Familie Sola Busca liegt somit nicht darin, dass sie das Tarot geschaffen hätte, sondern darin, dass ihr Besitz dazu beitrug, ein einzigartiges Dokument der Renaissance zu bewahren. Das Deck ist ein Überrest einer Zeit, in der Bilder nicht nur deko-

rativ waren, sondern als Träger von Wissen, Philosophie und geistiger Erkenntnis verstanden wurden. Sein Weg von einem unbekannten Renaissance-Auftraggeber über private Sammlungen bis zur Familie Sola Busca zeigt, dass das Sola-Busca-Tarot ursprünglich wahrscheinlich für Menschen geschaffen wurde, die in Bildern ein Mittel zur Verbindung von Geschichte, Mythologie, Philosophie und Selbsterkenntnis sahen.

Familienüberlieferung und das Gedächtnis der Dinge

Ein Gegenstand kann über Generationen aufbewahrt werden, während sich das Wissen um seine Herkunft verändert. Spätere Familienmitglieder kennen möglicherweise den Besitz, aber nicht mehr den ursprünglichen Anlass der Anschaffung. Eine ehrwürdige Überlieferung ist deshalb als Zeugnis der Erinnerung ernst zu nehmen, ohne jede Einzelheit als zeitnah dokumentiert vorauszusetzen.

Familiengeschichten und Inventare ergänzen einander. Die eine Form kann Beziehungen und Selbstbilder erzählen, die andere Gegenstände knapp verzeichnen. Gerade die knappen Angaben verlangen genaue Aufmerksamkeit: Ein alter Name, eine abweichende Schreibweise oder eine summarische Beschreibung kann entscheidend sein. Die Interpretation sollte diese Unsicherheit sichtbar lassen, statt sie durch einen flüssigen Erzählübergang zu überdecken.

Die folgende historische Lektüre zu Haus- und Familiengeschichten vertieft diese Form des Erinnerns. Sie zeigt, weshalb private Überlieferung für Kulturgeschichte so ergiebig ist und weshalb sie zugleich geprüft werden muss. Für das Sola Busca öffnet sich damit eine Geschichte seiner späteren Wertschätzung: Wie wurde aus einem erhaltenen Kartenspiel ein benanntes Sammlungsstück und schließlich ein Gegenstand öffentlicher Forschung?

Hausgeschichten und Familiengedächtnis

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen“. Auszug, beginnend mit „Den Anfang dazu machen die Haus- und Familiengeschichten aus …“.[111]

»Den Anfang dazu machen die Haus- und Familiengeschichten aus dem 14. und 15. Jahrhundert, welche noch in ziemlicher Anzahl namentlich in den florentinischen Bibliotheken handschriftlich vorhanden sein sollen; naive, im Interesse des Hauses und des Schreibenden abgefasste Lebensläufe, wie z. B. der des Buonaccorso Pitti.«

»Eine tiefere Selbstkritik ist auch nicht gerade in den Kommentarien Pius II. zu suchen; was man hier von ihm als Menschen erfährt, beschränkt sich sogar dem ersten Anschein nach darauf, dass er meldet, wie er seine Karriere machte. Allein bei weiterm Nachdenken wird man dieses merkwürdige Buch anders beurteilen. Es gibt Menschen, die wesentlich Spiegel dessen sind, was sie umgibt; man tut ihnen Unrecht, wenn man sich beharrlich nach ihrer Ueberzeugung, nach ihren inneren Kämpfen und tiefern Lebensresultaten erkundigt. So ging Aeneas Sylvius völlig auf in den Dingen, ohne sich um irgendeinen sittlichen Zwiespalt sonderlich zu grämen; nach dieser Seite deckte ihn seine gutkatholische Orthodoxie, soweit als nötig war. Und nachdem er in allen geistigen Fragen, die sein Jahrhundert beschäftigten,

[111] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/54/

mitgelebt und mehr als einen Zweig derselben wesentlich gefördert hatte, behielt er doch am Ende seiner Laufbahn noch Temperament genug übrig, um den Kreuzzug gegen die Türken zu betreiben und am Gram ob dessen Vereitelung zu sterben.«

»Auch die Selbstbiographie des Benvenuto Cellini geht nicht gerade auf Beobachtungen über das eigene Innere aus. Gleichwohl schildert sie den ganzen Menschen, zum Teil wider Willen, mit einer hinreissenden Wahrheit und Fülle. Es ist wahrlich kein kleines, dass Benvenuto, dessen bedeutendste Arbeiten blosser Entwurf geblieben und untergegangen sind, und der uns als Künstler nur im kleinen dekorativen Fach vollendet erscheint, sonst aber, wenn man bloss nach seinen erhaltenen Werken urteilt, neben so vielen grössern Zeitgenossen zurückstehen muss, – dass Benvenuto als Mensch die Menschen beschäftigen wird bis ans Ende der Tage. Es schadet ihm nicht, dass der Leser häufig ahnt, er möchte gelogen oder geprahlt haben; denn der Eindruck der gewaltig energischen, völlig durchgebildeten Natur überwiegt. Neben ihm erscheinen z. B. unsere nordischen Selbstbiographien, so viel höher ihre Tendenz und ihr sittliches Wesen bisweilen zu achten sein mag, doch als ungleich weniger vollständig in der Darstellung. Er ist ein Mensch, der alles kann, alles wagt und sein Mass in sich selber trägt.«

»Und noch ein anderer ist hier zu nennen, der es ebenfalls mit der Wahrheit nicht immer soll genau genommen haben: Girolamo Cardano von Mailand (geb. 1500). Sein Büchlein de propria vita wird selbst sein grosses Andenken in der Geschichte der Naturforschung und der Philosophie überleben und übertönen wie die vita Benvenutos dessen Werke, obwohl der Wert der Schrift wesentlich ein anderer ist. Cardano fühlt sich als Arzt selber den Puls und schildert seine physische, intellektuelle und sittliche Persönlichkeit samt den Bedingungen, unter welchen sich dieselbe entwickelt hatte, und zwar aufrichtig und objektiv, soweit ihm dies möglich war. Sein zugestandenes Vorbild, Marc Aurels Schrift auf sich selbst, konnte er in dieser Beziehung deshalb überbieten, weil ihn kein stoisches Tugendgebot genierte. Er begehrt weder sich noch die Welt zu schonen; beginnt doch sein Lebenslauf damit, dass seiner Mutter die versuchte Abtreibung der Leibesfrucht nicht gelang. Es ist schon viel, dass er den Gestirnen, die in seiner Geburtsstunde gewaltet, nur seine Schicksale und seine intellektuellen Eigenschaften auf die Rechnung schreibt und nicht auch die sittlichen; übrigens gesteht er (Kapitel 10) offen ein, dass ihm der astrologisch erworbene Wahn, er werde das vierzigste und höchstens das fünfundvierzigste Jahr nicht überleben, in seiner Jugend viel geschadet habe.«

»Doch es ist uns hier nicht erlaubt, ein so stark verbreitetes, in jeder Bibliothek vorhandenes Buch zu exzerpieren. Wer es liest, wird in die Dienstbarkeit jenes Mannes kommen, bis er damit zu Ende ist. Cardano bekennt allerdings, dass er ein falscher Spieler, rachsüchtig, gegen jede Reue verhärtet, absichtlich verletzend im Reden gewesen; – er bekennt es freilich ohne Frechheit wie ohne fromme Zerknirschung, ja ohne damit interessant werden zu wollen, vielmehr mit dem einfachen, objektiven Wahrheitssinn eines Naturforschers. Und was das Anstössigste ist, der sechsundsiebzigjährige Mann findet sich nach den schauerlichsten Erlebnissen, bei einem sehr erschütterten Zutrauen zu den Menschen, gleichwohl leidlich glücklich: noch lebt ihm ja ein Enkel, noch besitzt er sein ungeheures Wissen, den Ruhm wegen seiner Werke, ein hübsches Vermögen, Rang und Ansehen, mächtige Freunde, Kunde von Geheimnissen, und was das beste ist: den Glauben an Gott. Nachträglich zählt er die Zähne in seinem Munde; es sind ihrer noch fünfzehn.«

»Doch als Cardano schrieb, sorgten auch in Italien Inquisitoren und Spanier bereits dafür, dass solche Menschen entweder sich nicht mehr ausbilden konnten oder auf irgendeine Weise umkamen. Es ist ein grosser Sprung von da bis auf die Memoiren des Alfieri.«

»Es wäre indes ungerecht, diese Zusammenstellung von Selbstbiographen zu schliessen, ohne einen sowohl achtbaren als glücklichen Menschen zu Worte kommen zu lassen. Es ist dies der bekannte Lebensphilosoph Luigi Cornaro, dessen Wohnung in Padua schon als Bauwerk klassisch und zugleich eine Heimat aller Musen war. In seinem berühmten Traktat „vom mässigen Leben“ schildert er zunächst die strenge Diät, durch welche es ihm gelungen, nach früherer Kränklichkeit ein gesundes und hohes Alter, damals von 83 Jahren, zu erreichen; dann antwortet er denjenigen, welche das Alter über 65 Jahre hinaus überhaupt als einen lebendigen Tod verschmähen; er beweist ihnen, dass sein Leben ein höchst lebendiges und kein totes sei. „Sie mögen kommen, sehen und sich wundern über mein Wohlbefinden, wie ich ohne Hülfe zu Pferde steige, Treppen und Hügel hinauf laufe, wie ich lustig, amüsant und zufrieden bin, wie frei von Gemütssorgen und widerwärtigen Gedanken. Freude und Friede verlassen mich nicht... Mein Umgang sind weise, gelehrte, ausgezeichnete Leute von Stande, und wenn diese nicht bei mir sind, lese und schreibe ich, und suche damit wie auf jede andere Weise andern nützlich zu sein nach Kräften.«

»Von diesen Dingen tue ich jedes zu seiner Zeit, bequem, in meiner schönen Behausung, welche in der besten Gegend Paduas gelegen und mit allen Mitteln der Baukunst auf Sommer und Winter eingerichtet, auch mit Gärten am fliessenden Wasser versehen ist. Im Frühling und Herbst gehe ich für einige Tage auf meinen Hügel in der schönsten Lage der Euganeen, mit Brunnen, Gärten und bequemer und zierlicher Wohnung; da mache ich auch wohl eine leichte und vergnügliche Jagd mit, wie sie für mein Alter passt. Einige Zeit bringe ich dann in meiner schönen Villa in der Ebene zu; dort laufen alle Wege auf einen Platz zusammen, dessen Mitte eine artige Kirche einnimmt; ein mächtiger Arm der Brenta strömt mitten durch die Anlagen, lauter fruchtbare, wohl angebaute Felder, alles jetzt stark bewohnt, wo früher nur Sumpf und schlechte Luft und eher ein Wohnsitz für Schlangen als für Menschen war. Ich war's, der die Gewässer ableitete; da wurde die Luft gut und die Leute siedelten sich an und vermehrten sich, und der Ort wurde so ausgebaut, wie man ihn jetzt sieht, so dass ich in Wahrheit sagen kann. an dieser Stätte gab ich Gott einen Altar und einen Tempel und Seelen, um ihn anzubeten.«

KAPITEL 18

Museo Internazionale dei Tarocchi (Internationales Tarotmuseum) in Riola di Vergato

Ein ergänzender Verweis gilt „Homepage“[112].

Das Museo Internazionale dei Tarocchi in Riola di Vergato stellt innerhalb der europäischen Museumslandschaft eine bemerkenswerte Ausnahme dar, da es sich nicht lediglich als Ausstellungsort, sondern als interdisziplinäres Forschungszentrum zur Geschichte, Ikonographie und kulturellen Bedeutung des Tarots versteht. Gegründet von Morena Poltronieri und Ernesto Fazioli, zwei zentralen Figuren der italienischen Tarotforschung, verfolgt die Institution ein dezidiert kulturhistorisches Programm: Tarot erscheint hier nicht primär als Instrument der Divination, sondern als komplexes Bild- und Wissenssystem, das tief in die intellektuellen, künstlerischen und politischen Kontexte der europäischen Renaissance eingebettet ist.

Die Grundlage des Museums bildet eine über Jahrzehnte gewachsene Privatsammlung, die seit den 1980er Jahren systematisch aufgebaut wurde. Ausgehend von historischen Kartendecks entwickelte sich ein umfangreiches Archiv, das heute neben Originalen und Reproduktionen auch Druckgraphiken, Handschriften, seltene Buchbestände sowie moderne künstlerische Adaptionen umfasst. Diese Materialfülle erlaubt es, die Entwicklung des Tarots diachron vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart nachzuvollziehen und zugleich synchrone Vergleichsperspektiven zwischen verschiedenen regionalen und ikonographischen Traditionen zu eröffnen.

Ein zentrales Charakteristikum der Arbeit von Poltronieri und Fazioli liegt in der methodischen Trennung zwischen der historischen Genese des Tarots als höfisches Kartenspiel und seiner späteren esoterischen Umdeutung. Während viele populäre Darstellungen dazu neigen, beide Ebenen zu vermischen, insistiert das Museum auf einer präzisen historischen Kontextualisierung: Die frühesten Tarots entstehen im Umfeld norditalienischer Fürstenhöfe – insbesondere in Mailand, Ferrara und Bologna – und sind zunächst Teil einer aristokratischen Spiel- und Repräsentationskultur. Erst in späteren Jahrhunderten werden diese Bildprogramme durch hermetische, kabbalistische und okkulte Deutungssysteme überformt. Diese Differenzierung bildet einen methodischen Schlüssel, der es ermöglicht, die Karten zunächst als Produkte spezifischer historischer Milieus zu verstehen, bevor ihre rezeptionsgeschichtlichen Transformationen analysiert werden.

Innerhalb dieser Perspektive nimmt die norditalienische Tradition eine herausragende Stellung ein. Besonders Bologna wird von den Kuratoren als eines der zentralen Zentren der Tarotentwicklung hervorgehoben. Die detaillierte Beschäftigung mit dem Tarocchino sowie mit regionalen Varianten der Bildtypen macht deutlich, dass es sich beim Tarot nie um ein einheitliches System handelte, sondern um ein Netzwerk verwandter, aber lokal differenzierter Bildtraditionen. Die Rekonstruktion der Beziehungen zwischen Werkstätten in Ferrara, Venedig und Mailand eröffnet darüber hinaus Einblicke in die künstlerischen Austauschpro-

[112] https://www.museodeitarocchi.com/en/home

zesse der Renaissance und zeigt, wie stark die Entwicklung des Tarots von diesen kulturellen Netzwerken geprägt wurde.

Einen besonderen Schwerpunkt bildet die ikonographische Analyse der Trumpfkarten. Hier verbinden Poltronieri und Fazioli kunsthistorische Methoden mit Ansätzen der Religions- und Symbolforschung. Die einzelnen Bildmotive werden nicht isoliert betrachtet, sondern in Beziehung gesetzt zu mittelalterlicher Sakralkunst, antiker Mythologie, humanistischer Emblematik sowie zu politischen Bildprogrammen der Zeit. Durch den Vergleich mit Freskenzyklen, Emblembüchern oder numismatischen Quellen wird sichtbar, dass viele Motive des Tarots Teil eines breiteren visuellen Diskurses sind, der im 15. Jahrhundert europaweit präsent war. Diese Herangehensweise erlaubt es, die Karten als integralen Bestandteil der visuellen Kultur des Quattrocento zu verstehen.

Innerhalb dieses Forschungsfeldes kommt dem Sola-Busca-Tarot eine Schlüsselstellung zu. Für Poltronieri und Fazioli repräsentiert dieses Deck einen Höhepunkt der Renaissance-Tarotproduktion, nicht zuletzt weil es als erstes vollständig illustriertes Tarot überliefert ist und eine außergewöhnlich dichte und komplexe Bildsprache aufweist. Ihre Arbeiten betonen insbesondere die Einbindung des Decks in den humanistischen Diskurs des späten 15. Jahrhunderts, die Bezugnahme auf antike historische Figuren sowie die vielfältigen Bezüge zu Mythologie, Astrologie und politischer Symbolik. Gleichzeitig zeichnen sie sich durch eine methodische Zurückhaltung aus: Anstatt jede ikonographische Einzelheit als Teil eines esoterischen Geheimcodes zu interpretieren, plädieren sie für eine kontextuelle Lesart, die historische Plausibilität und Quellenlage ernst nimmt.

Gerade in dieser vorsichtigen, quellenorientierten Interpretation liegt die besondere Bedeutung ihrer Forschung. Während neuere Autoren – etwa Peter Mark Adams – weitergehende hermetische oder initiatische Deutungen entwickeln, schaffen Poltronieri und Fazioli die notwendige empirische und ikonographische Grundlage, auf der solche Interpretationen überhaupt erst aufbauen können. Ihre Arbeiten liefern gewissermaßen das historische „Koordinatensystem“, innerhalb dessen spekulativere Ansätze verortet und kritisch geprüft werden können.

Darüber hinaus zeichnet sich das Museum durch seine konsequente Verbindung von Forschung und Vermittlung aus. Durch Ausstellungen, Vorträge, Workshops und internationale Kooperationen wird ein Raum geschaffen, in dem sich akademische Kunstgeschichte, Sammlerpraxis und zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung begegnen. Diese dialogische Struktur trägt wesentlich dazu bei, das Tarot nicht als statisches historisches Objekt, sondern als lebendige kulturelle Form zu begreifen, die bis in die Gegenwart hinein produktiv ist.

Insgesamt lässt sich das Museo Internazionale dei Tarocchi als eine institutionelle Schnittstelle beschreiben, an der sich unterschiedliche Erkenntnisinteressen kreuzen: historische Rekonstruktion, ikonographische Analyse, religionswissenschaftliche Interpretation und künstlerische Praxis. Gerade im Hinblick auf das Sola-Busca-Tarot besitzt diese Arbeit grundlegende Bedeutung. Wer sich wissenschaftlich mit diesem Deck beschäftigt, kommt an den Forschungen von Poltronieri und Fazioli kaum vorbei, da sie nicht nur zentrale Quellen erschließen, sondern auch einen methodisch reflektierten Rahmen bereitstellen, der eine differenzierte und historisch fundierte Interpretation überhaupt erst ermöglicht.

Das Museum als Ort verschiedener Geschichten

Ein Tarotmuseum bewahrt nicht nur Zeugnisse der frühen Spielgeschichte. Es kann ebenso dokumentieren, wie spätere Künstler Karten neu gestalteten und wie Sammler ihnen unterschiedliche Bedeutungen gaben. Für den Besucher entstehen dadurch mehrere Zeitebenen. Ein jüngeres Werk kann eine historische Vorlage kommentieren, ohne deren ursprünglichen Gebrauch zu überliefern.

Diese Unterscheidung macht den Museumsbesuch ergiebiger. Man kann nach Herstellung und Herkunft fragen, aber auch nach der Auswahl einer Ausstellung. Welche Karten werden gemeinsam gezeigt? Wird ein Spiel als Kunstwerk, als Gebrauchsgegenstand oder als Instrument einer bestimmten Praxis präsentiert? Die Antwort hängt nicht allein am Objekt, sondern auch an den begleitenden Texten und seiner Nachbarschaft zu anderen Werken.

Die angefügte historische Betrachtung des Sammelns antiker Gegenstände führt in eine frühere Phase solcher Bedeutungszuweisungen. Sie zeigt eine Welt, in der der Besitz und das Erkennen eines alten Gegenstandes selbst Teil der Bildung wurden. Zwischen der Sammlung eines Renaissancegelehrten und einem heutigen Museum besteht keine unveränderte institutionelle Linie. Vergleichbar bleibt jedoch die Frage, wie aus einem einzelnen Ding ein Zeugnis einer größeren Geschichte wird.

Rom und die Wahrnehmung seiner antiken Überreste

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Vor allem geniesst die Ruinenstadt Rom selber jetzt eine …“.[113]

»Vor allem geniesst die Ruinenstadt Rom selber jetzt eine andere Art von Pietät als zu der Zeit, da die Mirabilia Romae und das Geschichtswerk des Wilhelm von Malmesbury verfasst wurden. Die Phantasie des frommen Pilgers wie die des Zaubergläubigen und des Schatzgräbers tritt in den Aufzeichnungen zurück neben der des Historikers und Patrioten. In diesem Sinne wollen Dantes Worte verstanden sein: Die Steine der Mauern von Rom verdienten Ehrfurcht, und der Boden, worauf die Stadt gebaut ist, sei würdiger, als die Menschen sagen. Die kolossale Frequenz der Jubiläen lässt in der eigentlichen Literatur doch kaum eine andächtige Erinnerung zurück; als besten Gewinn vom Jubiläum des Jahres 1300 bringt Giovanni Vilani seinen Entschluss zur Geschichtschreibung mit nach Hause, welchen der Anblick der Ruinen von Rom in ihm geweckt. Petrarca gibt uns noch Kunde von einer zwischen klassischem und christlichem Altertum geteilten Stimmung; er erzählt, wie er oftmals mit Giovanni Colonna auf die riesigen Gewölbe der Diocletiansthermen hinaufgestiegen; hier, in der reinen Luft, in tiefer Stille, mitten in der weiten Rundsicht redeten sie zusammen, nicht von Geschäften, Hauswesen und Politik, sondern, mit dem Blick auf die Trümmer ringsum, von der Geschichte, wobei Petrarca mehr das Altertum, Giovanni mehr die christliche Zeit vertrat; dann auch von der Philosophie und von den Erfindern der Künste. Wie oft seitdem bis auf Gibbon und Niebuhr hat diese Ruinenwelt die geschichtliche Kontemplation geweckt.«

[113] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/29/

»Dieselbe geteilte Empfindung offenbart auch noch Fazio degli Uberti in seinem um 1360 verfassten Dittamondo, einer fingierten visionären Reisebeschreibung, wobei ihn der alte Geograph Solinus begleitet wie Virgil den Dante. So wie sie Bari zu Ehren des S. Nicolaus, Monte Gargano aus Andacht zum Erzengel Michael besuchen, so wird auch in Rom die Legende von Araceli und die von S. Maria in Trastevere erwähnt, doch hat die profane Herrlichkeit des alten Rom schon merklich das Uebergewicht; eine hehre Greisin in zerrissenem Gewand – es ist Roma selber – erzählt ihnen die glorreiche Geschichte und schildert umständlich die alten Triumphe; dann führt sie die Fremdlinge in der Stadt herum und erklärt ihnen die sieben Hügel und eine Menge Ruinen – che comprender potrai, quanto fui bella! – «

»Leider war dieses Rom der avignonesischen und schismatischen Päpste in bezug auf die Reste des Altertums schon bei weitem nicht mehr, was es einige Menschenalter vorher gewesen war. Eine tödliche Verwüstung, welche den wichtigsten noch vorhandenen Gebäuden ihren Charakter genommen haben muss, war die Schleifung von 140 festen Wohnungen römischer Grossen durch den Senator Brancaleone um 1258; der Adel hatte sich ohne Zweifel in den besterhaltenen und höchsten Ruinen eingenistet gehabt. Gleichwohl blieb noch immer unendlich viel mehr übrig, als was gegenwärtig aufrechtsteht, und namentlich mögen viele Reste noch ihre Bekleidung und Inkrustation mit Marmor, ihre vorgesetzten Säulen u. a. Schmuck gehabt haben, wo jetzt nur der Kernbau aus Backsteinen übrig ist. An diesen Tatbestand schloss sich nun der Anfang einer ernsthaften Topographie der alten Stadt an. In Poggios Wanderung durch Rom ist zum erstenmal das Studium der Reste selbst mit dem der alten Autoren und mit dem der Inschriften (welchen er durch alles Gestrüpp hindurch nachging) inniger verbunden, die Phantasie zurückgedrängt, der Gedanke an das christliche Rom geflissentlich ausgeschieden.«

»Wäre nur Poggios Arbeit viel ausgedehnter und mit Abbildungen versehen! Er traf noch sehr viel mehr Erhaltenes an als achtzig Jahre später Rafael. Er selber hat noch das Grabmal der Caecilia Metella und die Säulenfronte eines der Tempel am Abhang des Kapitols zuerst vollständig und dann später bereits halbzerstört wiedergesehen, indem der Marmor noch immer den unglückseligen Materialwert hatte, leicht zu Kalk gebrannt werden zu können; auch eine gewaltige Säulenhalle bei der Minerva unterlag stückweise diesem Schicksal. Ein Berichterstatter vom Jahre 1443 meldet die Fortdauer dieses Kalkbrennens, „welches eine Schmach ist; denn die neuern Bauten sind erbärmlich, und das Schöne an Rom sind die Ruinen“. Die damaligen Einwohner in ihren Campagnolenmänteln und Stiefeln kamen den Fremden vor wie lauter Rinderhirten, und in der Tat weidete das Vieh bis zu den Banchi hinein; die einzige gesellige Reunion waren die Kirchgänge zu bestimmten Ablässen; bei dieser Gelegenheit bekam man auch die schönen Weiber zu sehen.«

»In den letzten Jahren Eugens IV. (+ 1447) schrieb Blondus von Forlì seine Roma instaurata, bereits mit Benützung des Frontinus und der alten Regionenbücher, sowie auch (scheint es) des Anastasius. Sein Zweck ist schon bei weitem nicht bloss die Schilderung des Vorhandenen, sondern mehr die Ausmittelung des Untergegangenen. Im Einklang mit der Widmung an den Papst tröstet er sich für den allgemeinen Ruin mit den herrlichen Reliquien der Heiligen, welche Rom besitze.«

»Mit Nicolaus V. (1447-1455) besteigt derjenige neue monumentale Geist, welcher der Renaissance eigen war, den päpstlichen Stuhl. Durch die neue Geltung und Verschönerung der Stadt Rom als solcher wuchs nun wohl einerseits die Gefahr für die Ruinen, andererseits aber auch die Rücksicht für dieselben als Ruhmestitel der Stadt. Pius II. ist ganz erfüllt von antiquarischem Interesse, und wenn er von den Altertümern Roms wenig redet, so hat er dafür denjenigen des ganzen übrigen Italiens seine Aufmerksamkeit gewidmet und diejenigen der Umgebung der Stadt in weitem Umfange zuerst genau gekannt und beschrieben. Allerdings interessieren ihn als Geistlichen und Kosmographen antike und christliche Denkmäler und Naturwunder gleichmässig, oder hat er sich Zwang antun müssen, als er z. B. niederschrieb: Nola habe grössere Ehre durch das Andenken des St. Paulinus als durch die römischen Erinnerungen und durch den Heldenkampf des Marcellus? Nicht dass etwa an seinem Reliquienglauben zu zweifeln wäre, allein sein Geist ist schon offenbar mehr der Forscherteilnahme an Natur und Altertum, der Sorge für das Monumentale, der geistvollen Beobachtung des Lebens zugeneigt.«

»Noch in seinen letzten Jahren als Papst, podagrisch und doch in der heitersten Stimmung, lässt er sich auf dem Tragsessel über Berg und Tal nach Tusculum, Alba, Tibur, Ostia, Falerii, Ocriculum bringen und verzeichnet alles, was er gesehen; er verfolgt die alten Römerstrassen und Wasserleitungen und sucht die Grenzen der antiken Völkerschaften um Rom zu bestimmen. Bei einem Ausflug nach Tibur mit dem grossen Federigo von Urbino vergeht die Zeit beiden auf das angenehmste mit Gesprächen über das Altertum und dessen Kriegswesen, besonders über den trojanischen Krieg: selbst auf seiner Reise zum Kongress von Mantua (1459) sucht er, wiewohl vergebens, das von Plinius erwähnte Labyrinth von Clusium und besieht am Mincio die sogenannte Villa Virgils. Dass derselbe Papst auch von den Abbreviatoren ein klassisches Latein verlangte, versteht sich beinahe von selbst; hat er doch einst im neapolitanischen Krieg die Arpinaten amnestiert als Landsleute des M. T. Cicero, sowie des C.«

»Marius, nach welchen noch viele Leute dort getauft waren. Ihm allein als Kenner und Beschützer konnte und mochte Blondus seine Roma triumphans zueignen, den ersten grossen Versuch einer Gesamtdarstellung des römischen Altertums.«

KAPITEL 19

Prof. Dr. Wouter J. Hanegraaff et.al. Ludovico Lazzarelli (1447-1500)

The Hermetic Writings and Related Documents[114]

Die Edition Lodovico Lazzarelli (1447–1500): The Hermetic Writings and Related Documents von Wouter J. Hanegraaff und Ruud M. Bouthoorn stellt nicht nur eine philologisch zuverlässige Grundlage bereit, sondern markiert zugleich einen historiographischen Wendepunkt in der Bewertung des Renaissance-Hermetismus insgesamt. Indem sie erstmals das verstreute und teilweise schwer zugängliche Textkorpus Lazzarellis in einer kritischen Gesamtedition zugänglich macht, hebt sie eine Gestalt ins Zentrum, die lange Zeit entweder marginalisiert oder missverstanden wurde. Gerade die Verbindung aus editorischer Präzision, umfassender Kontextualisierung und interpretativer Neubewertung macht den Band zu einem Schlüsselwerk der neueren Ideengeschichte.

Zentral für das Verständnis Lazzarellis ist die Einsicht, dass sein Hermetismus weder als bloße Rezeption antiker Texte noch als humanistische Spielart philosophischer Synkretismen begriffen werden kann. Vielmehr handelt es sich um ein dezidiert religiöses Projekt, das auf Transformation und Heilsvermittlung zielt. Im Crater Hermetis verdichtet sich dieses Programm in paradigmatischer Weise: Der Dialog entfaltet eine Soteriologie, in der Erkenntnis nicht nur intellektuelles Erfassen, sondern ontologische Verwandlung bedeutet. Die Aufnahme des göttlichen „Nous“ aus dem hermetischen Krater wird bei Lazzarelli zu einem Akt der Wiedergeburt, der sich strukturell mit christlichen Vorstellungen von Gnade, Inkarnation und Pneumatologie verschränkt. Die Identifikation von Poimandres mit Christus ist dabei mehr als eine allegorische Gleichsetzung; sie impliziert eine theologische Relektüre der gesamten hermetischen Tradition, die diese in die Heilsgeschichte integriert und zugleich universalisiert.

Diese Perspektive unterscheidet Lazzarelli deutlich von Marsilio Ficino, der zwar die Prisca Theologia betonte, aber eine gewisse Distanz zwischen paganer Weisheit und christlicher Offenbarung aufrechterhielt. Lazzarelli hingegen radikalisiert dieses Modell: Für ihn ist die hermetische Offenbarung nicht nur Vorstufe oder Vorbereitung, sondern integraler Bestandteil derselben göttlichen Selbstmitteilung, die im Christentum ihre Vollendung findet. Daraus ergibt sich eine bemerkenswerte Aufwertung der Hermetik, die nicht länger apologetisch gerechtfertigt werden muss, sondern als genuine Offenbarungsquelle fungiert.

Die Epistola Enoch vertieft diese Perspektive, indem sie die subjektive Dimension dieser Offenbarungserfahrung erschließt. Lazzarelli präsentiert sich hier nicht lediglich als Gelehrter, sondern als Zeuge eines charismatischen Ereignisses. Die Begegnung mit Giovanni Mercurio da Correggio wird als epiphanisches Moment inszeniert, das seine bisherige Existenz transformiert und ihn in eine neue Rolle als Vermittler göttlicher Wahrheit versetzt. In dieser Hinsicht lässt sich der Text auch als Dokument spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Prophetie lesen, in dem individuelle Erfahrung, biblische Typologie und hermetische Speku-

[114] https://www.wouterjhanegraaff.net/lodovico-lazzarelli

lation ineinandergreifen. Die Bezugnahme auf Henoch unterstreicht dabei den Anspruch unmittelbarer Gottesnähe und esoterischer Einweihung.

Die alchemischen Schriften ergänzen dieses Bild, indem sie die symbolische Sprache der Transformation konkretisieren. Lazzarelli bewegt sich hier in einer Tradition, die Alchemie primär als spirituellen Prozess versteht, doch verleiht er ihr eine spezifisch christlich-hermetische Ausrichtung. Die Umwandlung von Materie wird zur Chiffre für die Läuterung der Seele, während Begriffe wie solve et coagula in eine Dynamik von Tod und Wiedergeburt überführt werden, die sich mit der Passion und Auferstehung Christi parallelisieren lässt. Dadurch entsteht ein dichtes Netz von Analogien zwischen Kosmos, Mensch und Gott, das die alchemische Symbolik in ein umfassendes religiöses Weltbild integriert.

Besonders aufschlussreich ist die editorische Entscheidung, die Werke Lazzarellis mit zeitgenössischen Dokumenten zu kombinieren. Die Biographie seines Bruders Filippo liefert nicht nur biographische Daten, sondern vermittelt auch Einblicke in die soziale und kulturelle Einbettung eines Autors, der sich zwischen humanistischer Gelehrsamkeit und religiöser Inspiration bewegte. Die Texte Correggios wiederum eröffnen den Zugang zu einer Form performativer Prophetie, die sich bewusst öffentlicher Inszenierung bediente und dadurch sowohl Faszination als auch Irritation hervorrief. Trithemius' Bericht fungiert schließlich als externes Zeugnis, das diese Phänomene aus der Perspektive eines gelehrten Beobachters bestätigt und zugleich kritisch rahmt.

Hanegraaffs Einleitung entfaltet aus diesem Material eine umfassende Neubewertung, die weit über die Person Lazzarellis hinausreicht. Methodisch bemerkenswert ist dabei die Verbindung von ideengeschichtlicher Analyse mit religionswissenschaftlichen Kategorien wie „Offenbarung", „Charisma" und „Esoterik". Lazzarelli erscheint nicht mehr als Randfigur eines primär rationalistischen Humanismus, sondern als Vertreter einer Strömung, in der intellektuelle, mystische und prophetische Elemente untrennbar miteinander verbunden sind. Diese Perspektive erlaubt es, den Renaissance-Hermetismus als Teil einer breiteren religiösen Erneuerungsbewegung zu verstehen, die auf eine unmittelbare Erfahrung des Göttlichen zielte und dabei traditionelle Autoritäten sowohl nutzte als auch transformierte.

Die Neubewertung der Figur Giovanni Mercurio da Correggio ist in diesem Zusammenhang besonders folgenreich. Indem Hanegraaff ihn als charismatischen Propheten ernst nimmt, verschiebt sich der Fokus von einer rein textbasierten Ideengeschichte hin zu einer Geschichte religiöser Praxis und Erfahrung. Correggio wird so zu einem Katalysator, der zeigt, wie hermetische Ideen in konkrete Lebensformen übersetzt werden konnten. Für Lazzarelli bedeutet dies, dass seine Schriften nicht nur als theoretische Entwürfe, sondern als Ausdruck eines existentiellen Engagements gelesen werden müssen.

Schließlich liegt die weiterreichende Bedeutung des Bandes darin, dass er etablierte Narrative der Renaissanceforschung korrigiert. Die lange dominierende Interpretation, die den Hermetismus vor allem als Vorläufer moderner Naturwissenschaften betrachtete, wird durch ein Modell ersetzt, das die religiöse Dimension in den Vordergrund rückt. Dadurch eröffnen sich neue Anschlussmöglichkeiten, etwa zur Erforschung visueller Kultur, symbolischer Systeme und esoterischer Traditionen. Die Diskussion um das Sola-Busca-Tarot ist ein gutes Beispiel: Auch wenn direkte Belege fehlen, zeigt die Einbindung Lazzarellis in ein dichtes

Netzwerk hermetisch-christlicher Vorstellungen, wie plausibel es ist, ikonographische Programme dieser Zeit im Licht solcher Ideen neu zu lesen.

Insgesamt erweist sich die Edition somit nicht nur als philologisches Referenzwerk, sondern als interpretativer Schlüsseltext, der das Verständnis der italienischen Renaissance in Richtung einer komplexeren, stärker religiös geprägten Kultur verschiebt. Lazzarelli erscheint darin als exemplarische Figur eines Denkens, das die Grenzen zwischen Philosophie, Theologie, Mystik und Magie bewusst überschreitet und gerade in dieser Grenzüberschreitung seine produktive Kraft entfaltet.

SAE Filmliste Divination

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Infinite Fire Webinar IV – Wouter J. Hanegraaff on Platonic Orientalism“[115][116], „Infinite Fire Webinar V – Prof. Dr. Wouter J. Hanegraaff on The Real Hermetic Tradition“[117][118] und „Astrotalk Filmliste Infinite Fire“[119].

Der platonische Orientalismus und seine Erforschung werden im Kapitel „Der Platonische Orientalismus in der Renaissance“ ausführlich behandelt.

Eine Edition verändert die Möglichkeiten des Lesens

Die Edition hermetischer Schriften erlaubt es, Argumente im Zusammenhang zu lesen. Gerade bei Lazzarelli ist das entscheidend: Ein einzelner Satz über geistige Wiedergeburt kann in einer modernen Darstellung wie eine allgemeine Lehre wirken. Im Werk selbst gehört er zu einer Gesprächssituation, einer religiösen Begrifflichkeit und einer bestimmten Abfolge von Gedanken.

Seine Laufbahn lässt sich außerdem nicht auf einen einzigen esoterischen Text reduzieren. Der biographische Forschungsbeitrag von Guido Arbizzoni verzeichnet seine dichterische Tätigkeit, Aufenthalte bei unterschiedlichen Förderern und die Dichterkrönung durch Friedrich III. im Jahr 1468. Er weist zugleich auf den lobenden Charakter der vom Bruder verfassten Lebensbeschreibung hin. Damit enthält bereits die Rekonstruktion seiner Biographie eine Aufgabe der Quellenkritik.[120]

Für die Kartenlektüre eröffnet sich daraus eine weiterführende Frage. Ist eine bestimmte Bilddeutung aus einem nachweisbaren Text Lazzarellis entwickelt, oder wird ihm eine allgemein angenommene Renaissancelehre zugeschrieben? Nur im ersten Fall lässt sich die Verbindung an Formulierungen und Argumenten prüfen. Die historische Vertiefung zur Stellung der Humanisten erinnert ergänzend daran, dass solche Autoren zugleich Lehrer, Dichter und Menschen mit konkreten Erwerbs- und Anerkennungsbedingungen waren.

---

[115] https://www.youtube.com/watch?v=s2HCOuY-EiE&list=PLlx8qA3u_BLFdl4kYjhL1zBLkKgXncJdB&index=1&t=499s

[116] https://talk.vonabisw.de/Divination/Wouter1.mp4

[117] https://www.youtube.com/watch?v=gdLTDzFogzs&list=PLlx8qA3u_BLFdl4kYjhL1zBLkKgXncJdB&index=2&t=8s

[118] https://talk.vonabisw.de/Divination/Wouter2.mp4

[119] https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKPz4q3EX-seD7xl957pRvZ6ZF1xJlHs

[120] https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-lazzarelli_(Dizionario-Biografico)/

Die Humanisten als Vermittler des Altertums

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Wer waren nun diejenigen, welche das hochverehrte Altertum mit …“.[121]

»Wer waren nun diejenigen, welche das hochverehrte Altertum mit der Gegenwart vermittelten und das erstere zum Hauptinhalt der Bildung der letztern erhoben?«

»Es ist eine hundertgestaltige Schar, die heute dieses, morgen jenes Antlitz zeigt; so viel aber wusste die Zeit und wussten sie selbst, dass sie ein neues Element der bürgerlichen Gesellschaft seien. Als ihre Vorläufer mögen am ehesten jene vagierenden Kleriker des 12. Jahrhunderts gelten, von deren Poesie oben die Rede gewesen ist; dasselbe unstete Dasein, dieselbe freie und mehr als freie Lebensansicht, und von derselben Antikisierung der Poesie wenigstens der Anfang. Jetzt aber tritt der ganzen wesentlich noch immer geistlichen und von Geistlichen gepflegten Bildung des Mittelalters eine neue Bildung entgegen, die sich vorzüglich an dasjenige hält, was jenseits des Mittelalters liegt. Die aktiven Träger derselben werden wichtige Personen, weil sie wissen was die Alten gewusst haben, weil sie zu schreiben suchen wie die Alten schrieben, weil sie zu denken und bald auch zu empfinden beginnen wie die Alten dachten und empfanden. Die Tradition, der sie sich widmen, geht an tausend Stellen in die Reproduktion über.«

»Es ist von Neuern öfter beklagt worden, dass die Anfänge einer ungleich selbständigern, scheinbar wesentlich italienischen Bildung, wie sie um 1300 in Florenz sich zeigten, nachher durch das Humanistenwesen so völlig überflutet worden seien. Damals habe in Florenz alles lesen können, selbst die Eseltreiber hätten Dantes Canzonen gesungen, und die besten noch vorhandenen italienischen Manuskripte hätten ursprünglich florentinischen Handarbeitern gehört; damals sei die Entstehung einer populären Enzyklopädie wie der „Tesoro“ des Brunetto Latini möglich gewesen; und dies alles habe zur Grundlage gehabt eine allgemeine Tüchtigkeit des Charakters, wie sie durch die Teilnahme an den Staatsgeschäften, durch Handel und Reisen, vorzüglich durch systematischen Ausschluss alles Müßigganges in Florenz zur Blüte gebracht worden war. Damals seien denn auch die Florentiner in der ganzen Welt angesehen und brauchbar gewesen, und nicht umsonst habe Papst Bonifaz VIII. sie in jenem Jahre das fünfte Element genannt. Mit dem stärkern Andringen des Humanismus seit 1400 sei dieser einheimische Trieb verkümmert, man habe fortan die Lösung jedes Problems nur vom Altertum erwartet und darob die Literatur in ein blosses Zitieren aufgehen lassen; ja der Untergang der Freiheit hänge hiemit zusammen, indem diese Erudition auf einer Knechtschaft unter der Autorität beruhte, das munizipale Recht dem römischen aufopferte und schon deshalb die Gunst der Gewaltherrscher suchte und fand.«

»Diese Anklagen werden uns noch hie und da beschäftigen, wo dann ihr wahres Mass und der Ersatz für die Einbusse zur Sprache kommen wird. Hier ist nur vor allem festzustellen, dass die Kultur des kräftigen 14. Jahrhunderts selbst notwendig auf den völligen Sieg des Humanismus hindrängte und dass gerade die Grössten im Reiche des speziell italienischen

[121] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/32/

Geistes dem schrankenlosen Altertumsbetrieb des 15. Jahrhunderts Tür und Tor geöffnet haben.«

»Vor allen Dante. Wenn eine Reihenfolge von Genien seines Ranges die italienische Kultur hätte weiterführen können, so würde sie selbst bei der stärksten Anfüllung mit antiken Elementen beständig einen hocheigentümlichen nationalen Eindruck machen. Allein Italien und das ganze Abendland haben keinen zweiten Dante hervorgebracht, und so war und blieb er derjenige, welcher zuerst das Altertum nachdrücklich in den Vordergrund des Kulturlebens hereinschob. In der Divina Commedia behandelt er die antike und die christliche Welt zwar nicht als gleichberechtigt, doch in beständiger Parallele; wie das frühere Mittelalter Typen und Antitypen aus den Geschichten und Gestalten des Alten und des Neuen Testamentes zusammengestellt hatte, so vereinigt er in der Regel ein christliches und ein heidnisches Beispiel derselben Tatsache. Nun vergesse man nicht, dass die christliche Phantasiewelt und Geschichte eine bekannte, die antike dagegen eine relativ unbekannte, vielversprechende und aufregende war und dass sie in der allgemeinen Teilnahme notwendig das Uebergewicht bekommen musste, als kein Dante mehr das Gleichgewicht erzwang.«

»Petrarca lebt in den Gedanken der meisten jetzt als grosser italienischer Dichter; bei seinen Zeitgenossen dagegen kam sein Ruhm in weit höherm Grade davon her, dass er das Altertum gleichsam in seiner Person repräsentierte, alle Gattungen der lateinischen Poesie nachahmte und Briefe schrieb, welche als Abhandlungen über einzelne Gegenstände des Altertums einen für uns unbegreiflichen, für jene Zeit ohne Handbücher aber sehr erklärlichen Wert hatten.«

»Mit Boccaccio verhält es sich ganz ähnlich; er war 200 Jahre lang in ganz Europa berühmt, ehe man diesseits der Alpen viel von seinem Decamerone wusste, bloss um seiner mythographischen, geographischen und biographischen Sammelwerke in lateinischer Sprache willen. Eines derselben, „De genealogia Deorum“, enthält im 14. und 15. Buch einen merkwürdigen Anhang, worin er die Stellung des jugendlichen Humanismus zu seinem Jahrhundert erörtert. Es darf nicht täuschen, dass er immerfort nur von der „Poesie“ spricht, denn bei näherm Zusehen wird man bemerken, dass er die ganze geistige Tätigkeit des Poeten-Philologen meint. Diese ist es, deren Feinde er auf das schärfste bekämpft: die frivolen Unwissenden, die nur für Schlemmen und Prassen Sinn haben; die sophistischen Theologen, welchen Helikon, der kastalische Quell und der Hain des Phöbus als blosse Torheiten erscheinen; die geldgierigen Juristen, welche die Poesie für überflüssig halten, insofern sie kein Geld verdient; endlich die (in Umschreibung, aber kenntlich gezeichneten) Bettelmönche, die gern über Heidentum und Immoralität Klage führen.«

»Darauf folgt die positive Verteidigung, das Lob der Poesie, namentlich des tiefern, zumal allegorischen Sinnes, den man ihr überall zutrauen müsse, der wohlberechtigten Dunkelheit, die dem dumpfen Sinn der Unwissenden zur Abschreckung dienen dürfe. Und endlich rechtfertigt der Verfasser das neue Verhältnis der Zeit zum Heidentum überhaupt, in klarer Beziehung auf sein gelehrtes Werk. Anders als jetzt möge es allerdings damals sich verhalten haben, da die Urkirche sich noch gegen die Heiden verteidigen musste; heutzutage – Jesu Christo sei Dank! – sei die wahre Religion erstarkt, alles Heidentum vertilgt und die siegreiche Kirche im Besitz des feindlichen Lagers; jetzt könne man das Heidentum fast (fere) ohne

Gefahr betrachten und behandeln. Es ist dasselbe Argument, mit welchem sich dann die ganze Renaissance verteidigt hat.«

»Es war also eine neue Sache in der Welt und eine neue Menschenklasse, welche dieselbe vertrat. Es ist unnütz, darüber zu streiten, ob diese Sache mitten in ihrem Siegeslauf hätte stillhalten, sich geflissentlich beschränken und dem rein Nationalen ein gewisses Vorrecht hätte wahren sollen. Man hatte ja keine stärkere Ueberzeugung als dies, dass das Altertum eben der höchste Ruhm der italienischen Nation sei.«

KAPITEL 20

Die Einweihung in Eleusis und deren Fortführung nach der Zerstörung des Tempels durch Proklos und dessen Nachfolger

Die eleusinischen Mysterien gehörten über nahezu zwei Jahrtausende zu den bedeutendsten Einweihungsritualen der antiken Welt. Ihr religiöses Zentrum war das Heiligtum von Eleusis, etwa zwanzig Kilometer westlich von Athen. Dort entwickelte sich seit der mykenischen Zeit ein Kult um Demeter und Persephone, dessen eigentliche Form im Laufe des 7. bis 5. Jahrhunderts v. Chr. entstand und bis in die Spätantike nahezu unverändert erhalten blieb. Anders als die öffentlichen Opferkulte der griechischen Religion besaßen die Mysterien einen initiatischen Charakter. Nur Eingeweihte durften an ihrem innersten Vollzug teilnehmen, und jeder Teilnehmer verpflichtete sich durch einen heiligen Eid zum Schweigen. Deshalb ist bis heute nicht bekannt, was im Innersten des Telesterions tatsächlich geschah. Die antiken Autoren berichten lediglich von einer tief erschütternden religiösen Erfahrung, die den Teilnehmern eine neue Sicht auf Leben, Tod und Unsterblichkeit vermittelte.

Diese strukturelle Verschlossenheit ist keineswegs ein bloßes Defizit der Quellenlage, sondern selbst ein wesentlicher Bestandteil des Phänomens. Das Schweigen schützt nicht nur ein verborgenes Ritual, sondern verweist auf eine Form von Wissen, die sich grundsätzlich der diskursiven Mitteilung entzieht. Bereits hier zeigt sich ein Grundmotiv, das die gesamte spätere Wirkungsgeschichte der Mysterien prägen sollte: Wahrheit erscheint nicht als lehrbarer Inhalt, sondern als transformierende Erfahrung. In diesem Sinne kann man die eleusinischen Mysterien als eine der frühesten institutionalisierten Formen eines Erfahrungswissens verstehen, das jenseits von Mythos und rationaler Erklärung angesiedelt ist und gerade dadurch eine besondere Autorität gewann.

Schon früh verbanden Philosophen die eleusinischen Mysterien nicht nur mit Fruchtbarkeitsriten, sondern mit einer geistigen Transformation. Bereits Plutarch, Cicero und später die Neuplatoniker verstanden die Initiation als symbolischen Tod des gewöhnlichen Menschen und als Geburt eines höheren geistigen Selbst. Der Abstieg der Persephone in die Unterwelt wurde zum Bild für das Eintreten der Seele in die materielle Welt, ihre Rückkehr zum Bild der geistigen Wiedergeburt. Damit wurde Eleusis zunehmend philosophisch interpretiert. Besonders in der neuplatonischen Tradition erschien der äußere Kult nur noch als sichtbarer Ausdruck einer universellen metaphysischen Wahrheit.

Diese allegorische Deutung stellt jedoch keine bloße Rationalisierung dar, sondern eine Transformation der religiösen Symbolik in ein philosophisches System. Der Mythos wird nicht entwertet, sondern vertieft: Persephones Abstieg ist nicht nur ein Naturvorgang, sondern ein ontologisches Prinzip. Die zyklische Struktur von Verlust und Wiederkehr wird zur Grundfigur des Seins selbst. In dieser Perspektive erscheinen die Mysterien als dramatische Inszenierung kosmischer Prozesse, an denen der Mensch existentiell teilhat.

Diese Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt im spätantiken Neuplatonismus. Nach Plotin, Porphyrios und vor allem Iamblichos entstand die Vorstellung, dass jede wahre Einweihung letztlich eine Annäherung der Seele an das Göttliche sei. Iamblichos entwickelte die Theurgie als eine sakrale Praxis, durch welche göttliche Kräfte selbst den Aufstieg der Seele be-

wirken. Damit erhielt Eleusis eine neue philosophische Deutung. Die Mysterien waren nicht länger bloß ein lokaler Kult, sondern Ausdruck eines kosmischen Einweihungsweges.

Gerade bei Iamblichos zeigt sich eine entscheidende Verschiebung gegenüber Plotin: Während dieser den Aufstieg primär als inneren, intellektuellen Akt versteht, betont Iamblichos die Notwendigkeit ritueller Handlungen, die den Menschen über seine eigene begrenzte Erkenntnisfähigkeit hinausheben. Die Theurgie ist somit keine Magie im trivialen Sinne, sondern eine Ontologie der Teilnahme: Der Mensch wird nicht durch eigenes Denken vergöttlicht, sondern durch die Einwirkung höherer Prinzipien, die sich in symbolischen Handlungen manifestieren. Damit wird der rituelle Kern der Mysterien in ein philosophisches System integriert, ohne seine Eigenständigkeit aufzugeben.

Das Ende des historischen Heiligtums kam im späten vierten Jahrhundert. Im Jahr 395 n. Chr. drangen die Westgoten unter Alarich I. in Griechenland ein. Antike Quellen berichten von der Verwüstung weiter Teile Attikas, wobei auch Eleusis zerstört wurde. Zwar ist die archäologische Rekonstruktion einzelner Ereignisse schwierig, doch gilt als gesichert, dass der Kult danach nicht mehr in seiner traditionellen Form weitergeführt werden konnte. Hinzu kamen die Religionsgesetze der christlichen Kaiser, insbesondere unter Theodosius I., welche heidnische Opfer und Mysterien zunehmend verboten. Das Telesterion verfiel, Priesterfamilien verschwanden, und die äußere Institution der Mysterien hörte auf zu existieren.

Dieser historische Bruch darf jedoch nicht vorschnell als vollständiges Ende verstanden werden. Vielmehr markiert er eine Transformation der religiösen Form: Was zuvor an einen konkreten Ort und eine institutionelle Praxis gebunden war, löst sich aus diesen Bedingungen und sucht neue Ausdrucksformen. Gerade die Auflösung des äußeren Kultes eröffnet den Raum für eine radikale Verinnerlichung, die den weiteren Verlauf der europäischen Geistesgeschichte entscheidend prägen sollte.

Gerade an diesem Punkt beginnt jedoch die Geschichte ihrer geistigen Fortführung. Der bedeutendste Vertreter dieser letzten Phase war Proklos (412–485). Obwohl er mehrere Jahrzehnte nach der Zerstörung des Heiligtums lebte, betrachtete er sich ausdrücklich als Erbe der alten Mysterientradition. Für ihn waren die Mysterien keine verlorene Vergangenheit, sondern Ausdruck ewiger metaphysischer Wahrheiten, die unabhängig vom Fortbestand einzelner Tempel existierten. Der wahre Tempel befand sich nicht mehr in Eleusis aus Stein, sondern in der gereinigten Seele des Philosophen.

Diese Verschiebung vom äußeren zum inneren Tempel ist von grundlegender Bedeutung. Sie entspricht einer allgemeinen Tendenz der Spätantike, religiöse Praxis zunehmend zu interiorisieren und zugleich philosophisch zu systematisieren. Der Tempel wird zur Metapher der Seele, das Ritual zur Struktur des Denkens, und die Initiation zur Erkenntnisbewegung. Damit entsteht eine Form von Spiritualität, die nicht mehr an ethnische oder lokale Traditionen gebunden ist, sondern prinzipiell universalisierbar erscheint.

Proklos war Leiter der Platonischen Akademie in Athen und verband philosophische Spekulation mit religiöser Praxis. Seine zahlreichen Hymnen an Demeter, Athena, Helios und andere Gottheiten zeigen, dass seine Philosophie niemals bloß theoretisch war. Vielmehr verstand er Philosophie selbst als Einweihungsweg. Das Studium Platons war für ihn bereits Teil einer Mysterienpraxis. Jede Stufe philosophischer Erkenntnis entsprach einer höheren Initiation.

Dabei entwickelte Proklos eine umfassende Symboltheorie. Nach seiner Auffassung besitzt jede sichtbare Wirklichkeit eine unsichtbare Ursache. Rituale, Symbole, Zahlen, geometri-

sche Formen und Mythen sind keine bloßen Zeichen, sondern reale Vermittler göttlicher Kräfte. Diese Auffassung erlaubte es ihm, die verlorenen Tempel geistig zu ersetzen. Die eigentliche Einweihung geschieht nicht durch den Ort, sondern durch die innere Teilnahme an den göttlichen Wirklichkeiten, die sich hinter den Symbolen verbergen.

Diese Theorie lässt sich als eine Ontologie der Symbolizität verstehen: Das Symbol ist nicht Repräsentation, sondern Präsenz. In ihm ist das Göttliche wirklich wirksam. Dadurch wird jede Ebene der Wirklichkeit potenziell sakral, sofern sie richtig interpretiert und in den Aufstiegsprozess integriert wird. Die Welt selbst wird so zu einem kosmischen Tempel, in dem jede Erscheinung eine Spur ihres Ursprungs trägt.

Besonders wichtig wurde dabei seine Lehre von den sogenannten Seirai, den göttlichen Ursachenketten. Jede Gottheit wirkt nach Proklos durch eine eigene Kette geistiger Vermittlungen bis in die materielle Welt hinein. Wer sich durch Gebet, Kontemplation, Theurgie und philosophische Reinigung auf eine solche göttliche Kette einstimmt, wird selbst Teil dieser Aufstiegslinie. Damit entsteht eine Form der Einweihung, die unabhängig von jedem historischen Tempel vollzogen werden kann.

Diese Vorstellung impliziert eine dynamische Struktur des Seins: Alles ist in geordneten Abhängigkeiten miteinander verbunden, und der Aufstieg der Seele bedeutet, diese Verbindungen bewusst nachzuvollziehen und zu durchlaufen. Initiation ist somit kein einmaliges Ereignis, sondern ein kontinuierlicher Prozess der Angleichung an die göttliche Ordnung.

Die eigentliche Fortführung der eleusinischen Mysterien erfolgte daher nicht durch eine Wiedererrichtung des Heiligtums, sondern durch deren philosophische Verinnerlichung. Der äußere Kult wurde in einen inneren Erkenntnisweg verwandelt. Während in Eleusis einst heilige Gegenstände gezeigt wurden, spricht Proklos von intelligiblen Schauungen der Seele. Während früher Prozessionen stattfanden, beschreibt er den Aufstieg des Denkens durch die verschiedenen Ebenen des Kosmos. Die Initiation wird zu einem Prozess der Vergöttlichung (theosis).

Diese Transformation bedeutet jedoch keine Entleerung, sondern eine Intensivierung: Was zuvor an äußere Handlungen gebunden war, wird nun in die Struktur des Bewusstseins selbst verlegt. Die Mysterien werden dadurch zugleich subtiler und umfassender, da sie nicht mehr auf bestimmte Zeiten und Orte beschränkt sind.

Diese Entwicklung setzte sich unmittelbar nach Proklos fort. Sein wichtigster Schüler war Marinos von Neapolis, der eine Lebensbeschreibung seines Lehrers verfasste. Marinos schildert Proklos als einen Menschen, der täglich mehrere religiöse Rituale vollzog, Hymnen sang, Opfer darbrachte und verschiedene Mysterien ehrte. Besonders bemerkenswert ist seine Aussage, Proklos habe sämtliche bedeutenden Mysterientraditionen Griechenlands als Teile einer einzigen göttlichen Weisheit betrachtet. Dadurch wurde Eleusis in eine universale initiatische Tradition eingeordnet.

Ein weiterer bedeutender Nachfolger war Isidor von Alexandria. Für ihn blieb die philosophische Schule selbst ein Ort sakraler Einweihung. Die Lehrer galten als geistige Hierophanten, welche ihre Schüler schrittweise in höhere Erkenntnisse einführten. Der Unterricht war daher niemals bloß akademisch, sondern besaß einen liturgischen und initiatischen Charakter.

Die letzte große Gestalt dieser Entwicklung war Damascios, der letzte Scholarch der Platonischen Akademie. In seinen Schriften erscheint das höchste göttliche Prinzip als absolut un-

aussprechlich. Jede wahre Einweihung führt deshalb letztlich in das Schweigen hinein. Damit knüpft Damascios unmittelbar an das alte Schweigegebot der eleusinischen Mysterien an. Was einst im Telesterion verborgen blieb, bleibt nun als philosophisches Geheimnis bestehen.

Hier schließt sich ein Kreis: Das Schweigen, das am Anfang als rituelle Verpflichtung stand, wird nun zum philosophischen Prinzip. Die höchste Wahrheit kann nicht gesagt werden, sondern nur erfahren. Damit erreicht die Transformation der Mysterien ihren radikalsten Ausdruck.

Als Kaiser Justinian I. im Jahr 529 die pagane Akademie schließen ließ, schien auch diese letzte Form der Fortführung beendet. Tatsächlich emigrierten Damascios und mehrere Philosophen an den Hof des persischen Königs Chosrau I.. Ob sie dort ihre religiösen Praktiken fortführten, ist ungewiss; doch zeigt ihre Auswanderung, dass sie ihre philosophisch-religiöse Tradition als lebendiges Erbe bewahren wollten.

Die Wirkung dieser geistigen Fortführung endete jedoch keineswegs im sechsten Jahrhundert. Über den anonymen Autor des sogenannten Pseudo-Dionysius Areopagita gelangten zahlreiche Gedanken des Proklos in die christliche Mystik. Seine Lehre von den himmlischen Hierarchien, vom göttlichen Licht und vom stufenweisen Aufstieg der Seele zeigt deutliche Abhängigkeiten vom spätantiken Neuplatonismus. Auf diese Weise wurden wesentliche Strukturen der alten Mysterien in christlicher Form weitergetragen.

Im Mittelalter wirkten diese Ideen über Johannes Scotus Eriugena, später über Meister Eckhart und schließlich in der Renaissance über Marsilio Ficino weiter. Ficino verstand die platonische Philosophie ausdrücklich als eine uralte Weisheitsreligion, deren Wurzeln bis zu den Mysterien von Eleusis zurückreichen. Die Initiation wurde nun endgültig als innere Verwandlung der Seele interpretiert.

In der christlichen Kabbala bei Giovanni Pico della Mirandola und Johannes Reuchlin verschmolzen neuplatonische Aufstiegslehren mit jüdischer Mystik. Auch hier erscheint der Mensch als Wanderer durch verschiedene Seinsstufen bis zur Vereinigung mit Gott – ein Motiv, das bereits den philosophisch interpretierten eleusinischen Mysterien zugrunde lag.

Diese lange Wirkungsgeschichte zeigt, dass Eleusis weniger als historisches Ereignis denn als Struktur religiöser Erfahrung verstanden werden muss. Die konkrete Kultpraxis verschwand, doch die Form der Initiation – verstanden als Transformation des Menschen durch symbolisch vermittelte Erfahrung – blieb erhalten und wurde immer wieder neu interpretiert.

Aus religionsgeschichtlicher Sicht kann deshalb gesagt werden, dass Eleusis zwar als historischer Kult unterging, seine eigentliche initiatische Struktur jedoch in den neuplatonischen Philosophenschulen überlebte. Proklos verwandelte den äußeren Tempel in einen inneren Tempel der Seele. Die Hierophanten wurden zu Philosophen, die Prozession zur geistigen Kontemplation, die heiligen Schauobjekte zu intelligiblen Ideen, und die eigentliche Initiation wurde zum Prozess der Vergöttlichung. Dadurch gelang es, den Kern der eleusinischen Mysterien trotz der Zerstörung des Heiligtums zu bewahren.

Gerade deshalb betrachten zahlreiche moderne Forscher den spätantiken Neuplatonismus nicht als bloße Philosophie, sondern als die letzte große Mysterienreligion der Antike. Die Schule des Proklos war weniger eine Universität als eine spirituelle Gemeinschaft, in der philosophisches Denken, religiöse Praxis, Theurgie und Einweihung untrennbar miteinander verbunden waren. In diesem Sinne setzte sich die Tradition von Eleusis nicht architekto-

nisch, sondern geistig fort: Die Steine des Tempels gingen zugrunde, doch die Idee der Einweihung überlebte in der neuplatonischen Philosophie und prägte über Byzanz, die christliche Mystik und die Renaissance bis in die moderne Esoterik und Religionsphilosophie hinein das Verständnis einer inneren, transformativen Mysterienpraxis.

Darüber hinaus lässt sich argumentieren, dass diese Transformation einen grundlegenden Paradigmenwechsel in der Religionsgeschichte markiert: den Übergang von ortsgebundenen Kulten zu universalisierbaren Formen innerer Spiritualität. In diesem Sinne stehen die eleusinischen Mysterien am Beginn einer Entwicklung, die bis in moderne Konzepte von Selbstverwirklichung, Bewusstseinsentwicklung und spiritueller Praxis hineinreicht. Ihre eigentliche Bedeutung liegt daher nicht nur in ihrer historischen Existenz, sondern in ihrer anhaltenden Fähigkeit, als Modell einer tiefgreifenden inneren Wandlung interpretiert zu werden.

Was von einer Einweihung überliefert werden kann

Die spätantike Beschäftigung mit Mysterien muss von der Fortdauer eines konkreten Kultbetriebs unterschieden werden. Ein Philosoph kann Einweihungssprache verwenden, religiöse Handlungen ausüben und ältere Überlieferungen auslegen, ohne damit den unveränderten Vollzug der eleusinischen Mysterien weiterzuführen. Für eine solche institutionelle Kontinuität wären Zeugnisse über Träger, Orte und Praktiken erforderlich.

Proklos lebte von 412 bis 485. Seine philosophische Arbeit in Athen und sein religiöses Leben werden unter anderem durch den Schüler Marinos beschrieben. Diese Lebensbeschreibung ist zugleich ein Lob des Lehrers. Ihre Aussagen über philosophischen Aufstieg und religiöse Fähigkeiten sind deshalb als Selbstverständnis einer Schule zu lesen, nicht wie das Protokoll eines neutralen Beobachters.[122]

Die folgende Lektüre aus Platons Phaidon vertieft das Verhältnis von philosophischer Lebensführung, Reinigung und Tod. Sie führt in einen Text, der späteren Platonikern tatsächlich als Gegenstand der Auslegung vorlag. Damit entsteht ein nachvollziehbarer Weg der Textrezeption. Ob und wie Motive dieser Rezeption das Sola Busca erreichten, bleibt eine weitere Frage. Gerade diese Trennung macht es möglich, philosophische Kontinuität ernst zu nehmen, ohne eine unbewiesene Weitergabe identischer Riten zu behaupten.

Philosophie Reinigung und die Vorbereitung auf den Tod

Quellenlektüre: Platon, Phaidon, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Euch Richtern aber, will ich nun Rede darüber stehen, …“.[123]

»Euch Richtern aber, will ich nun Rede darüber stehen, daß ich mit Grunde der Meinung bin, ein Mann, welcher wahrhaft philosophisch sein Leben vollbracht, müsse getrost sein, wenn (64) er im Begriff ist zu sterben, und der frohen Hoffnung, daß er dort Gutes in vollem Maß erlangen werde, wann er gestorben ist. Wie das nun so sein möge, o Simmias und Kebes, das will ich versuchen euch deutlich zu machen. Nämlich diejenigen, die sich auf rechte Art mit der Philosophie befassen, mögen wohl, ohne daß es freilich die Andern merken, nach gar nichts anderm streben, als nur zu sterben und tot zu sein. Ist nun dieses wahr: so wäre es ja

[122] https://plato.stanford.edu/entries/proclus/

[123] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/19/

wohl wunderlich, wenn sie ihr ganzes Leben hindurch zwar sich um nichts anders bemühten als um dieses, wenn es nun aber selbst käme, hernach wollten unwillig sein über das, wonach sie so lange gestrebt und sich bemüht haben. – Da lachte Kebes und sagte.«

»Beim Zeus, Sokrates, wiewohl ich jetzt eben nicht im mindesten lachlustig bin, hast du mich doch zu lachen gemacht. Ich denke nämlich, wenn die Leute so dies hörten, würden sie glauben, dies sei ganz vortrefflich gesagt gegen die Philosophen, und würden gewiß gewaltig beistimmen, die bei uns nun gar, es sei so, die Philosophen sehnten sich wirklich zu sterben, und sie ihrerseits wüßten auch, daß sie wohl verdienten dies zu erlangen. – Da würden sie auch ganz wahr sprechen, o Simmias, das eine ausgenommen, daß sie das recht gut wüßten. Denn weder wissen sie, wie die wahrhaften Philosophen den Tod wünschen, noch wie sie ihn verdienen und was für einen Tod. Laßt uns nun, sprach er, jenen den Abschied geben, zu uns selbst aber sagen, ob wir wohl glauben, daß der Tod etwas sei? – Allerdings fiel Simmias ein. – Und wohl etwas anderes als die Trennung der Seele von dem Leibe? und daß das heiße tot sein, wenn abgesondert von der Seele der Leib für sich allein ist, und auch die Seele abgesondert von dem Leibe für sich allein ist.«

»Oder sollte wohl der Tod etwas anderes sein als dieses? – Nein, sondern eben dieses. – So bedenke denn, Guter, ob auch dich dasselbe bedünkt wie mich; denn hieraus, glaube ich, werden wir das besser erkennen, wonach wir fragen. Scheint dir, daß es sich für einen philosophischen Mann gehöre, sich Mühe zu geben um die sogenannten Lüste, wie um die am Essen und Trinken? – Nichts weniger wohl, o Sokrates, sprach Simmias. – Oder um die aus dem Geschlechtstriebe? – Keinesweges. – Und die übrige Besorgung des Leibes, glaubst du, daß ein solcher sie groß achte? wie schöne Kleider und Schuhe und andere Arten von Schmuck des Leibes zu haben, glaubst du, daß er es achte oder verachte mehr als höchst nötig ist sich hierum zu kümmern? – Verachten, dünkt mich wenigstens, wird es der wahrhafte Philosoph. – Dünkt dich also nicht überhaupt eines solchen ganze Beschäftigung nicht um den Leib zu sein, sondern soviel nur möglich von ihm abgekehrt und der Seele zugewendet? – Das dünkt mich. – Also hierin zuerst zeigt sich der Philosoph als (65) ablösend seine Seele von der Gemeinschaft mit dem Leibe vor den übrigen Menschen allen. – Offenbar. – Und die meisten Menschen meinen doch, o Simmias, wem dergleichen nicht süß ist, und wer daran keinen Teil hat, dem lohne es nicht zu leben, sondern ganz nahe sei der am Totsein, der sich um die angenehmen Empfindungen nicht bekümmere, welche durch den Leib kommen. – Du sprichst vollkommen recht. – Wie aber nun mit dem Erwerb der richtigen Einsicht selbst, ist dabei der Leib im Wege oder nicht, wenn ihn jemand bei dem Streben danach zum Gefährten mit aufnimmt?«

»Ich meine so, Gewähren wohl Gesicht und Gehör den Menschen einige Wahrheit? Oder singen uns selbst die Dichter das immer vor, daß wir nichts genau hören noch sehen? Und doch wenn unter den Wahrnehmungen, die dem Leibe angehören, diese nicht genau sind und sicher: dann die andern wohl gar nicht; denn alle sind ja wohl schlechter als diese; oder dünken sie dich das nicht? – Freilich, sagte er. – Wann also trifft die Seele die Wahrheit? Denn wenn sie mit dem Leibe versucht etwas zu betrachten, dann offenbar wird sie von diesem hintergangen. – Richtig. – Wird also nicht in dem Denken, wenn irgendwo, ihr etwas von dem Seienden offenbar? – Ja. – Und sie denkt offenbar am besten, wenn nichts von diesem sie trübt, weder Gehör noch Gesicht noch Schmerz und Lust, sondern sie am meisten ganz für sich ist, den Leib gehn läßt, und soviel irgend möglich ohne Gemeinschaft und Verkehr mit ihm dem Seienden nachgeht. – So ist es. – Also auch dabei verachtet des Philosophen

Seele am meisten den Leib, flieht von ihm, und sucht für sich allein zu sein? – So scheint es. – Wie nun hiemit, o Simmias.«

»Sagen wir, daß das gerechte etwas sei oder nichts? – Wir behaupten es ja freilich beim Zeus. – Und nicht auch das schöne und gute? – Wie sollte es nicht? – Hast du nun wohl schon jemals hievon das mindeste mit Augen gesehen? – Keinesweges, sprach er. – Oder mit sonst einer Wahrnehmung, die vermittelst des Leibes erfolgt, es getroffen? ich meine aber alles dieses, Größe Gesundheit, Stärke, und mit einem Worte von allem insgesamt das Wesen was jegliches wirklich ist; wird etwa vermittelst des Leibes hievon das eigentlich wahre geschaut, oder verhält es sich so, wer von uns am meisten und genauesten es darauf anlegt, jegliches selbst unmittelbar zu denken was er untersucht, der kommt auch am nächsten daran, jegliches zu erkennen? – Allerdings. – Und der kann doch jenes am reinsten ausrichten, der am meisten mit dem Gedanken allein zu jedem geht, ohne weder das Gesicht mit anzuwenden beim Denken, noch irgend einen anderen Sinn mit (66) zuzuziehen bei seinem Nachdenken, sondern sich des reinen Gedankens allein bedienend, auch jegliches rein für sich zu fassen trachtet, so viel möglich geschieden von Augen und Ohren, und um es kurz zu sagen von dem ganzen Leibe, der nur verwirrt und die Seele nicht läßt Wahrheit und Einsicht erlangen, wenn er mit dabei ist.«

»Ist es nicht ein solcher, o Simmias, der wenn irgend einer das Wahre treffen wird? – Über die Maßen hast du Recht, o Sokrates, sprach Simmias. – Ist es nun nicht natürlich, daß durch dieses alles eine solche Meinung bei den wahrhaft philosophierenden aufkommt, so daß sie auch dergleichen unter sich reden. Es wird uns ja wohl gleichsam ein Fußsteig heraustragen mit der Vernunft in der Untersuchung, weil so lange wir noch den Leib haben und unsere Seele mit diesem Übel im Gemenge ist, wir nie befriedigend erreichen können, wornach uns verlangt; und dieses sagen wir doch sei das Wahre. Denn der Leib macht uns tausenderlei zu schaffen wegen der notwendigen Nahrung, dann auch wenn uns Krankheiten zustoßen verhindern uns diese das Wahre zu erjagen, und auch mit Gelüsten und Begierden, Furcht und mancherlei Schattenbildern und vielen Kindereien erfüllt er uns; so daß recht in Wahrheit, wie man auch zu sagen pflegt, wir um seinetwillen nicht einmal dazu kommen auch nur irgend etwas richtig einzusehen.«

KAPITEL 21

Hermetik – Hermes Trismegistus

Ergänzende Zugänge zur Hermetik bieten der „Secret History of Western Esotericism Podcast – SHWEP“[124], das Gespräch „Astrology in Persia and Ottoman with Öner Döşer and Dr. Benjamin Dykes“[125][126], die Materialien „Hermetik / Hermetic Spirituality – Hermes Trismegistos“[127] und „Universum Hermeticum in 5 Teilen“[128].

Von Prof. Dr. Frances Amelia Yates am Warburg Institut sind „Giordano Bruno and the Hermetic Tradition“ und „The Occult Philosophy in the Elizabethan Age“ in den Routledge Classics genannt. Von Prof. Dr. Wouter Jacobus Hanegraaff in Amsterdam gehören „Dictionary of Gnosis and Western Esotericism“ (2005), „Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture“ sowie „Hermetic Spirituality and the Historical Imagination: Altered States of Knowledge in Late Antiquity“ (2022) zu den aufgeführten Werken.

Für das deutschsprachige Corpus Hermeticum werden Jens Holzhausen, die Bände 7.1 und 7.2 sowie die Bibliothekssignatur GWLB 2000 4519 angeführt. Für Band 7.3 ist das Jahr 2023 vermerkt; außerdem wird Carsten Colpe genannt. Eine weitere Ausgabe ist „Das Corpus Hermeticum einschließlich der Fragmente des Stobaeus“, aus dem Griechischen neu übertragen von Prof. Dr. Karl-Gottfried Eckart, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Folker Siegert.[129][130]

Hinzu kommen „Manfred Ehmer – Das Corpus Hermeticum“[131] und „Die Seele im 20. Jahrhundert: Eine Kulturgeschichte“ von Prof. Dr. Kocku von Stuckrad, verzeichnet unter GWBL 2020 9152.[132]

Die Publikation „Universum Hermeticum – Kosmogonie und Kosmologie in hermetischen Schriften“, herausgegeben von Niclas Förster und Uwe-Karsten Plisch, erschien bei Mohr Siebeck als Band 131 der Reihe „Studien und Texte zu Antike und Christentum / Studies and Texts in Antiquity and Christianity“. Angegeben sind 308 Seiten, die ISBN 978-3161576157 und die Bibliothekssignatur GWBL 2022 2374.[133][134]

---

[124] https://kosmologie.vonabisw.de/secret-history

[125] https://www.youtube.com/watch?v=mhN7L9ZzFxQ&t=159s

[126] https://talk.vonabisw.de/Steven/Karma3.mp4

[127] https://kosmologie.vonabisw.de/hermetic-spirituality-with-prof-wouter-hanegraaff

[128] https://kosmologie.vonabisw.de/universum-hermeticum-in-5-teilen

[129] https://gvk.k10plus.de/SET=1/TTL=1/CMD?MATCFILTER=N&MATCSET=N&ACT0=&IKT0=&TRM0=&ACT3=%2A&IKT3=8183&ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=YOP&TRM=eckart+corpus+hermeticum&TRM3=

[130] https://gvk.k10plus.de/SET=1/TTL=1/MAT=/NOMAT=T/CLK?IKT=8062&TRM=Corpus+Hermeticum+einschlie%C3%9Flich+der+Fragmente+des+Stobaeus

[131] https://www.manfred-ehmer.net/bücher/das-corpus-hermeticum/

[132] https://www.amazon.de/s/ref=dp_byline_sr_book_1?ie=UTF8&field-author=Kocku+von+Stuckrad&text=Kocku+von+Stuckrad&sort=relevancerank&search-alias=books-de

[133] https://www.amazon.de/s/ref=dp_byline_sr_book_1?ie=UTF8&field-author=Niclas+F%C3%B6rster&text=Niclas+F%C3%B6rster&sort=relevancerank&search-alias=books-de

Universum Hermeticum legt den Fokus auf kosmologische und kosmogonische Vorstellungen im Corpus Hermeticum und in weiteren, der antiken Hermetik zugerechneten Schriften. Die Beiträge untersuchen den synkretistischen Entstehungsprozess der Schriften und deren Gegenstand und Wirkung im Kontext der antiken Religions- und Philosophiegeschichte. Der Band bündelt dazu in interdisziplinärer Perspektive Beiträge verschiedener Forschungsrichtungen und Wissenschaftsdisziplinen wie u. a. Altphilologie, Theologie, Philosophiegeschichte, Religionswissenschaft, Ägyptologie sowie Gnosisforschung und betritt auf diese Weise wissenschaftliches Neuland. Niclas Förster und Uwe-Karsten Plisch publizieren in erweiterter Form Vorträge einer im Februar 2018 an der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen veranstalteten Tagung über „Kosmogonie und Kosmologie in hermetischen Schriften".

Herausgegeben von Liv Ingeborg Lied, Christoph Markschies, Martin Wallraff und Christian Wildberg – Beirat: Peter Brown, Susanna Elm, Johannes Hahn, Emanuela Prinzivalli und Jörg Rüpke – Die Reihe widmet sich der Erforschung des antiken Christentums in seiner ganzen Breite und in seinen vielfältigen Ausprägungen und Kontexten von den Anfängen bis etwa zum siebten Jahrhundert. Das schließt sowohl Arbeiten zur klassischen Dogmen-, Ideen- und Theologiegeschichte ein als auch Studien zur Sozialgeschichte, zur Entwicklung der betreffenden Institutionen und zur Frömmigkeit und Mentalität des antiken Christentums. Ein besonderer Akzent der Reihe liegt auf Ansätzen, die das antike Christentum in seiner Wechselwirkung und Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Judentum und seiner griechisch-römischen Umwelt darstellen. Daher finden Bände aus der Theologie ebenso Aufnahme wie Studien aus benachbarten altertumswissenschaftlichen Disziplinen wie Alte Geschichte, Klassische und Altorientalische Philologie, Archäologie und Antike Philosophie. In der Reihe erscheinen verschiedene Formate wie Monographien, Texteditionen, Tagungsbände und Aufsatzbände einzelner Autoren.

Zum Alter der Hermetik und des Corpus Hermeticum ist der Beitrag „Alter der Hermetik / des Corpus Hermeticum – Quelle der göttlichen Weisheit des Hermes Trismegistos"[135] angeführt. Eine Rezension gilt „Die göttliche Weisheit des Hermes Trismegistos – Pseudo-Apuleius, Asclepius", erschienen in erster Auflage bei Mohr Siebeck in Tübingen 2021 in der Reihe „Scripta Antiquitatis Posterioris ad Ethicam Religionemque pertinentia".[136][137][138]

Zu Hanegraaffs „Hermetic Spirituality and the Historical Imagination – Altered States of Knowledge in Late Antiquity" von 2022 stehen weitere Informationen und Gespräche zur Verfügung.[139][140][141][142] Ergänzend wird auf Paul Oskar Kristeller und die „Filmliste Prof. Dr. Wouter J. Hanegraaff"[143] verwiesen.

---

[134] https://www.amazon.de/s/ref=dp_byline_sr_book_2?ie=UTF8&field-author=Uwe-Karsten+Plisch&text=Uwe-Karsten+Plisch&sort=relevancerank&search-alias=books-de

[135] https://www.youtube.com/watch?v=9IXSFPFOKF8

[136] https://www.mohrsiebeck.com/buch/die-goettliche-weisheit-des-hermes-trismegistos-9783161601088?no_cache=1

[137] https://talk.vonabisw.de/Rezension/Hermes.mp4

[138] https://www.youtube.com/watch?v=MWgY02_SQ34

[139] https://www.wouterjhanegraaff.net/books

[140] https://www.youtube.com/watch?v=RocoS-vOGFk

Dr. Christian H. Bull veröffentlichte 2018 „The Tradition of Hermes Trismegistus: The Egyptian Priestly Figure as a Teacher of Hellenized Wisdom“ als Band 186 der Reihe „Religions in the Graeco-Roman World“.[144] Weitere Materialien bieten „Thot Hermes“[145], „The Hermetica“[146][147][148] und „Hermetic Philosophy and Hermeticism – Filmliste – Corpus Hermeticum“[149].

Die „Infinite Fire Webinars“ sind als Filmliste verzeichnet[150]; die ergänzenden Videodateien reichen von IF1 bis IF9.[151] Die Reihe „Encyclopedia Hermetica: A Big History“ ist ebenfalls als Filmliste zugänglich[152]; dazu sind die Dateien EH1 bis EH47 genannt.[153][154][155][156][157][158]

Zu den dort angeführten Beiträgen zählen „Platonic Orientalism – Historiographical Concepts in the Study of Western Esotericism“ (1/2), „The Shadow of Orthodoxy – Historiographical Concepts in the Study of Western Esotericism“ (2/2), „An Annal of the Western Esoteric Tradition (1135–1616)“, „Is the Kybalion Really Hermetic?“ und „On Agrippa’s Occult Philosophy and Reuchlin’s Cabala“. Ergänzend steht die „Filmliste Hermeticism“[159] zur Verfügung.

Die Edition „Lodovico Lazzarelli (1447–1500): The Hermetic Writings and Related Documents“ von Wouter J. Hanegraaff und Ruud M. Bouthoorn erschien 2005 bei der Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies Corporation.[160]

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Der 1. Teil der fünfteiligen Videoreihe „Universum Hermeticum“ behandelt „Kosmologie der klassisch-hermetischen Texte“. Er ist als Videodatei sowie auf YouTube und Bitchute aufgeführt“[161][162][163], „Der 2. Teil der fünfteiligen

---

[141] https://www.youtube.com/watch?v=7AyVkUD-5XE

[142] https://talk.vonabisw.de/Divination/Busca10.mp4

[143] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbExTuqRk07fpUHmaOVh3KNkR

[144] https://gvk.k10plus.de/SET=3/TTL=5/SHW?FRST=9%2FPRS%3DHOL

[145] https://www.youtube.com/@ThothHermes/videos

[146] https://www.youtube.com/playlist?list=PLgXnVPHyr8WPAnwY-PAAWyNmDIgzCgJdQ

[147] https://www.youtube.com/watch?v=N7hrzOCxaIE

[148] https://www.youtube.com/watch?v=xYrfPbZRCk4

[149] https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ__PGORcBKxNBjy-A49C8fUd4COs8Vi9

[150] https://www.youtube.com/playlist?list=PL3shawgvk4eDElg4CKzL_LQaKwj_Io0Tn

[151] https://talk.vonabisw.de/Hermetik/IF1.mp4

[152] https://www.youtube.com/playlist?list=PLNnqqvK2yDEGjSgvvMMsoCOui_uRBo8-2

[153] https://talk.vonabisw.de/Hermetik/EH1.mp4

[154] https://www.youtube.com/watch?v=ooz6GlsxytE

[155] https://www.youtube.com/watch?v=joA8523GHSg&t=5s

[156] https://www.youtube.com/watch?v=495f0D1mH3g

[157] https://www.youtube.com/watch?v=7rCF6vSeZ3k

[158] https://www.youtube.com/watch?v=HChbKi96B3c

[159] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEzOL0SVTNuV1ZAUF_hIlLFC

[160] https://gvk.k10plus.de/SET=2/TTL=7/SHW?FRST=5%2FPRS%3DHOL

[161] https://talk.vonabisw.de/Hermes/UH1.mp4

Videoreihe „Universum Hermeticum“ behandelt „Hermetik und Ägypten“. Er ist als Videodatei sowie auf YouTube und Bitchute aufgeführt“[164][165][166], „Der 3. Teil der fünfteiligen Videoreihe „Universum Hermeticum“ behandelt „Hermetik – Naturwissenschaft und Magie“. Er ist als Videodatei sowie auf YouTube und Bitchute aufgeführt“[167][168][169] und „Der 4. Teil der fünfteiligen Videoreihe „Universum Hermeticum“ behandelt „Hermetik und frühes Christentum“. Er ist als Videodatei sowie auf YouTube und Bitchute aufgeführt“[170][171][172].

Ein ergänzender Verweis gilt „Der 5. Teil der fünfteiligen Videoreihe „Universum Hermeticum“ behandelt „Hermetik und Gnosis“. Er ist als Videodatei sowie auf YouTube und Bitchute aufgeführt“[173][174][175].

Hermes als Autorname und als Gestalt der Weisheit

Bei Hermes Trismegistos ist zunächst zwischen dem antiken Götternamen, der legendären Weisheitsgestalt und den unter diesem Namen überlieferten Schriften zu unterscheiden. Ein Renaissanceautor konnte den Namen als Zeichen ehrwürdiger Autorität verwenden. Für den heutigen Leser folgt daraus nicht, dass alle so bezeichneten Texte von einer einzigen historischen Person stammen.

Die Frage nach der Autorität eines Textes wird in Platons Phaidros auf eine andere Weise gestellt. Dort erzählt Sokrates von Theuth und einer Erfindung der Schrift. Der Einwand gegen die Schrift betrifft nicht ihre bloße Nützlichkeit, sondern die Gefahr, dass äußere Zeichen mit innerem Wissen verwechselt werden. Der Auszug ist keine hermetische Schrift und darf nicht mit dem Corpus Hermeticum gleichgesetzt werden. Er zeigt jedoch, wie eine ägyptisch benannte Weisheitsgestalt innerhalb eines griechischen philosophischen Gesprächs eine bestimmte argumentative Aufgabe erhält.

Für die Bilder des Sola Busca ist dieser Unterschied anregend. Ein Zeichen kann Wissen bewahren, Wissen anregen oder bloß den Eindruck von Wissen erzeugen. Die Karte beantwortet nicht selbstständig die Frage, welche dieser Möglichkeiten der Betrachter verwirk-

---

[162] https://www.youtube.com/watch?v=sLyX4Kl_sRM&t=89s

[163] https://www.bitchute.com/video/YgxaMDZOAIzA/

[164] https://talk.vonabisw.de/Hermes/UH2.mp4

[165] https://www.youtube.com/watch?v=Xvr2gs9k0cg

[166] https://www.bitchute.com/video/7RIiu4AJJssd/

[167] https://talk.vonabisw.de/Hermes/UH3.mp4

[168] https://www.youtube.com/watch?v=dpN0G6lx6rQ&t=15s

[169] https://www.bitchute.com/video/pFbMgGewKUa9/

[170] https://talk.vonabisw.de/Hermes/UH4.mp4

[171] https://www.youtube.com/watch?v=984gMsJo1pc&t=28s

[172] https://www.bitchute.com/video/xHbLCPhCQYCG/

[173] https://talk.vonabisw.de/Hermes/UH5.mp4

[174] https://www.youtube.com/watch?v=iPkQdCn-JXE&t=314s

[175] https://www.bitchute.com/video/KrCPexTLrDpo/

licht. Damit führt die Quellenlektüre von der vermeintlichen Autorität des Bildes zur Verantwortung seiner Auslegung.

Theuth die Schrift und die Grenzen äußerer Zeichen

Quellenlektüre: Platon, Phaidros, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Sokrates: Ich habe also gehört, zu Neukratis in Ägypten …“.[176]

»Sokrates: Ich habe also gehört, zu Neukratis in Ägypten sei einer von den dortigen alten Göttern gewesen, dem auch der Vogel, welcher Ibis heißt, geheiliget war, er selbst aber der Gott habe Theuth geheißen. Dieser habe zuerst Zahl und Rechnung erfunden, dann die Meßkunst und die Sternkunde, ferner das Brett- und Würfelspiel, und so auch die Buchstaben. Als König von ganz Ägypten habe damals Thamus geherrscht in der großen Stadt des oberen Landes, welche die Hellenen das ägyptische Thebe nennen, den Gott selbst aber Ammon. Zu dem sei Theuth gegangen, habe ihm seine Künste gewiesen, und begehrt sie möchten den andern Ägyptern mitgeteilt werden. Jener fragte, was doch eine jede für Nutzen gewähre, und je nachdem ihm, was Theuth darüber vorbrachte, richtig oder unrichtig dünkte, tadelte er oder lobte. Vieles nun soll Thamus dem Theuth über jede Kunst dafür und dawider gesagt haben, welches weitläufig wäre alles anzuführen. Als er aber an die Buchstaben gekommen, habe Theuth gesagt: Diese Kunst, o König, wird die Ägypter weiser machen und gedächtnisreicher, denn als ein Mittel für den Verstand und das Gedächtnis ist sie erfunden.«

»Jener aber habe erwidert: O kunstreichster Theuth, Einer weiß, was zu den Künsten gehört, ans Licht zu gebären; ein Anderer zu beurteilen, wieviel Schaden und Vorteil sie denen bringen, die sie gebrauchen (275) werden. So hast auch du jetzt als Vater der Buchstaben aus Liebe das Gegenteil dessen gesagt, was sie bewirken. Denn diese Erfindung wird der Lernenden Seelen vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung des Gedächtnisses, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittelst fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für das Gedächtnis, sondern nur für die Erinnerung hast du ein Mittel erfunden, und von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst. Denn indem sie nun vieles gehört haben ohne Unterricht, werden sie sich auch vielwissend zu sein dünken, da sie doch unwissend größtenteils sind, und schwer zu behandeln, nachdem sie dünkelweise geworden statt weise.«

»Phaidros: O Sokrates, leicht erdichtest du uns ägyptische und was sonst für ausländische Reden du willst.«

»Sokrates: Sollen doch, o Freund, in des Zeus dodonäischem Tempel einer Eiche Reden die ersten prophetischen gewesen sein. Den damaligen nun, weil sie eben nicht so weise waren als ihr Jüngeren, genügte es in ihrer Einfalt auch der Eiche und dem Stein zuzuhören, wenn sie nur wahr redeten. Dir aber macht es vielleicht einen Unterschied, wer der Redende ist und von wannen. Denn nicht darauf allein siehst du, ob sich so oder anders die Sache verhält.«

[176] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-erster-theil/chapter/5/

»Phaidros: Mit Recht hast du mich gescholten. Auch dünkt mich mit den Buchstaben es sich so zu verhalten, wie der Thebäer sagt.«

»Sokrates: Wer also eine Kunst in Schriften hinterläßt, und auch wer sie aufnimmt, in der Meinung daß etwas deutliches und sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist einfältig genug, und weiß in Wahrheit nichts von der Weissagung des Ammon, wenn er glaubt, geschriebene Reden wären noch sonst etwas als nur demjenigen zur Erinnerung, der schon das weiß, worüber sie geschrieben sind.«

»Phaidros: Sehr richtig.«

»Sokrates: Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich; denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Eben so auch die Schriften. Du könntest glauben sie sprächen als verständen sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so enthalten sie doch nur ein und dasselbe stets. Ist sie aber einmal geschrieben, so schweift auch überall jede Rede gleichermaßen unter denen umher, die sie verstehen, und unter denen, für die sie nicht gehört, und versteht nicht, zu wem sie reden soll, und zu wem nicht. Und wird sie beleidiget oder unverdienterweise beschimpft, so bedarf sie immer ihres Vaters Hülfe; denn selbst ist sie weder sich zu schützen noch zu helfen im Stande.«

»Phaidros: Auch hierin hast du ganz recht gesprochen. (276) Sokrates: Wie aber? wollen wir nicht nach einer anderen Rede sehen, der Schwester von dieser, wie die ächte entsteht, und wieviel besser und kräftiger als jene sie gedeiht? Phaidros: Welche doch meinst du, und wie soll sie entstehen? Sokrates: Welche mit Einsicht geschrieben wird in des Lernenden Seele, wohl im Stande sich selbst zu helfen, und wohl wissend zu reden und zu schweigen, gegen wen sie beides soll. Phaidros: Du meinst die lebende und beseelte Rede des wahrhaft Wissenden, von der man die geschriebene mit Recht wie ein Schattenbild ansehen könnte.«

»Sokrates: Allerdings eben sie. Sage mir aber dieses, ob ein verständiger Landmann den Samen, den er vor andern pflegen und Früchte von ihm haben möchte, recht eigens im heißen Sommer in einem Adonisgärtchen bauen und sich freuen wird ihn in acht Tagen schön in die Höhe geschossen zu sehen? oder ob er dieses nur als ein Spiel und bei festlichen Gelegenheiten tun wird, wenn er es ja tut; jenen aber, womit es ihm ernst ist, nach den Vorschriften der Kunst des Landbaues in den gehörigen Boden säen, und zufrieden sein, wenn was er gesäet im achten Monat seine Vollkommenheit erlangt?«

»Phaidros: Gewiß so, o Sokrates, würde er dieses im Ernst, jenes, wie du sagtest, nur anders tun. Sokrates: Und sollen wir sagen, daß wer vom Gerechten, Schönen und Guten Erkenntnis besitzt, weniger verständig als der Landmann verfahren werde mit seinem Samen? Phaidros: Keinesweges wohl. Sokrates: Nicht zum Ernst also wird er sie ins Wasser schreiben, mit Tinte sie durch das Rohr aussäend, mit Worten, die doch unvermögend sind, sich selbst durch Rede zu helfen, unvermögend aber auch die Wahrheit hinreichend zu lehren? Phaidros: Wohl nicht, wie zu vermuten.«

»Sokrates: Freilich nicht; sondern die Schriftgärtchen wird er nur Spieles wegen, wie es scheint, besäen und beschreiben. Wenn er aber schreibt, um für sich selbst einen Vorrat von Erinnerungen zu sammeln auf das vergeßliche Alter, wenn er es etwa erreicht, und für Jeden, welcher derselben Spur nachgeht: so wird er sich freuen, wenn er sie zart und schön gedei-

hen sieht; und wenn Andere sich mit andern Spielen ergötzen, bei Gastmahlen sich benetzend und was dem verwandt ist, dann wird jener statt dessen seine Reden spielend durchnehmen.«

»Phaidros: Ein gar herrliches, o Sokrates, nennst du neben den geringeren Spielen: das Spiel dessen, der von der Gerechtigkeit, und was du sonst erwähntest, dichtend mit Reden zu spielen weiß.«

KAPITEL 22

Das Leben von Proklos gelebt auf der Leiter der Tugenden

Die Vorstellung, dass Proklos sein Leben auf einer „Leiter der Tugenden“ lebte, gehört zu den zentralen Gedanken des spätantiken Neuplatonismus und bildet zugleich einen der eindrucksvollsten Versuche der antiken Philosophie, Ethik, Metaphysik und religiöse Praxis in eine einzige, kohärente Lebensform zu integrieren. Zwar verwendet Proklos selbst nicht durchgehend den Ausdruck „Leiter der Tugenden“ als feststehenden terminus technicus, doch beschreibt er den geistigen Aufstieg der Seele in einer klar gegliederten, hierarchischen Folge von Tugenden, die den Menschen Schritt für Schritt aus der Verstrickung in die sinnliche Welt herausführen und ihn schließlich zur Vereinigung mit dem Göttlichen emporheben. Diese Ordnung ist dabei keineswegs nur ein abstraktes Lehrschema, sondern wird in der Überlieferung ausdrücklich als gelebte Realität verstanden: Sein gesamtes Leben galt seinen Schülern als die konkrete Verkörperung dieser aufsteigenden Struktur. Die wichtigste Quelle hierfür ist die von seinem Schüler Marinos von Neapolis verfasste Vita Procli, die nicht nur biographische Daten liefert, sondern Proklos bewusst als exemplarischen Philosophen inszeniert, dessen Existenz selbst zur philosophischen Demonstration wird.

Für Proklos beginnt dieser Weg mit den politischen oder bürgerlichen Tugenden (aretai politikai), die den notwendigen Ausgangspunkt jeder höheren Entwicklung darstellen. Diese Tugenden entsprechen dem klassischen Ideal, das bereits bei Platon angelegt ist, insbesondere in der Politeia, und umfassen Gerechtigkeit, Tapferkeit, Besonnenheit und Klugheit im konkreten, sozialen Leben. Der Mensch lernt hier zunächst, seine Leidenschaften zu ordnen, Maß zu halten und seine Pflichten gegenüber Familie, Stadt und Mitmenschen zu erfüllen. Es handelt sich um eine Ethik der Einfügung in die kosmische und gesellschaftliche Ordnung, in der das Individuum nicht isoliert existiert, sondern als Teil eines größeren Ganzen verstanden wird. Obwohl Proklos selbst keine politischen Ämter bekleidete, schildert Marinos ihn als außergewöhnlich gerecht, großzügig und hilfsbereit. Er kümmerte sich um Arme, unterstützte Freunde finanziell, vermittelte in Streitigkeiten und behandelte selbst philosophische Gegner mit bemerkenswerter Fairness und Respekt. Diese Haltung verweist auf eine Transformation des politischen Ideals: Die politische Tugend bedeutet für Proklos nicht Machtausübung oder öffentliche Karriere, sondern die ethische Verantwortung innerhalb der Gemeinschaft sowie die harmonische Integration des individuellen Lebens in die Ordnung des Kosmos. In dieser Perspektive wird die Polis gleichsam zum Abbild einer höheren Ordnung, deren Prinzipien im Individuum verwirklicht werden müssen.

Darauf folgen die reinigenden Tugenden (aretai kathartikai), die den eigentlichen Übergang von der ethischen zur metaphysischen Existenz markieren. Hier beginnt der innere Aufstieg im strengen Sinne, denn die Seele wendet sich nun bewusst von der Dominanz der sinnlichen Welt ab und richtet sich auf das Geistige aus. Diese Reinigung bedeutet jedoch keineswegs eine radikale Körperfeindlichkeit, sondern vielmehr eine hierarchische Neuordnung: Der Körper wird nicht negiert, sondern der Vernunft untergeordnet. Affekte und Begierden verlieren ihre tyrannische Macht und werden in den Dienst eines höheren Lebens gestellt. Marinos beschreibt Proklos als außergewöhnlich diszipliniert und asketisch, ohne dass diese Askese als bloße Selbstverneinung erscheint. Er schlief wenig, arbeitete nahezu ununterbro-

chen, fastete regelmäßig und hielt religiöse Reinheitsvorschriften mit großer Genauigkeit ein. Sein Alltag war streng strukturiert und folgte einem Rhythmus, der sowohl körperliche als auch geistige Aspekte integrierte. Philosophie erscheint hier nicht mehr als theoretische Beschäftigung, sondern als umfassende Lebenspraxis, als eine Form spiritueller Askese, die den Menschen schrittweise von der Bindung an das Vergängliche löst. In diesem Stadium wird die Seele gewissermaßen „durchsichtig" für das Geistige, indem sie die Störungen der Leidenschaften überwindet.

Die dritte Stufe bilden die kontemplativen oder theoretischen Tugenden (aretai theoretikai), auf denen sich die Seele vollständig auf die Erkenntnis der ewigen Wahrheiten ausrichtet. Hier erreicht der Aufstieg eine neue Qualität, da das Denken selbst transformiert wird. Mathematik, Dialektik, Metaphysik und Theologie sind nicht länger bloße Disziplinen des Wissens, sondern Mittel zur Angleichung des menschlichen Intellekts an den göttlichen Nous. Erkenntnis ist nicht Akkumulation von Information, sondern Teilhabe an einer objektiven, intelligiblen Ordnung. Proklos widmete nahezu jede Stunde seines Tages diesem kontemplativen Leben: Marinos berichtet, dass er täglich Vorlesungen hielt, umfangreiche Kommentare zu Platon und anderen Philosophen verfasste und zugleich dichterisch tätig war, indem er Hymnen komponierte. Diese Verbindung von rationaler Analyse und religiöser Dichtung ist charakteristisch für den spätantiken Neuplatonismus. Das Ziel besteht darin, den gesamten Kosmos als durchstrukturierte Offenbarung göttlicher Vernunft zu erkennen, in der jedes einzelne Seiende seinen Platz innerhalb einer hierarchischen Totalität besitzt. Der Philosoph wird hier zum Interpreten des Kosmos, dessen Denken sich zunehmend mit der Struktur des Seins selbst deckt.

Über diesen theoretischen Tugenden stehen die paradigmatischen Tugenden (aretai paradeigmatikai), die eine weitere qualitative Steigerung darstellen. Auf dieser Ebene genügt es nicht mehr, die göttliche Ordnung zu erkennen; vielmehr beginnt die eigentliche Vergöttlichung (homoiosis theō), also die Angleichung an Gott. Der Philosoph besitzt Tugenden nicht mehr nur als menschliche Eigenschaften, sondern wird selbst zu einem lebendigen Abbild der intelligiblen Urbilder. Sein Handeln erfolgt nicht mehr durch bewusste Anstrengung, sondern spontan im Einklang mit der höheren Ordnung. Marinos beschreibt Proklos als eine Persönlichkeit von außergewöhnlicher Milde, innerer Ruhe und geistiger Klarheit. Selbst schwere Krankheiten, äußere Konflikte oder politische Spannungen konnten ihn nicht aus seiner Gelassenheit bringen. Diese Unerschütterlichkeit ist kein Zeichen von Gleichgültigkeit, sondern Ausdruck einer tiefen Verankerung im intelligiblen Bereich. Der Mensch hat hier eine Schwelle überschritten: Er ist nicht mehr bloß ein vernünftiges Wesen, sondern ein Mittler zwischen der sinnlichen und der intelligiblen Welt, dessen Existenz selbst paradigmatischen Charakter erhält.

Die höchste Stufe schließlich bilden die hieratischen oder theurgischen Tugenden, die den spezifischen Beitrag des späten Neuplatonismus zur antiken Philosophie markieren. Für Proklos reicht das menschliche Denken allein nicht aus, um die letzte Vereinigung mit dem Einen zu erreichen, da dieses jenseits aller begrifflichen Bestimmbarkeit liegt. Die Seele ist daher auf die Hilfe der Götter angewiesen. Durch heilige Rituale, Gebete, Hymnen, symbolische Handlungen und theurgische Praktiken öffnet sich der Philosoph für göttliche Energien, die ihn über die Grenzen des Intellekts hinausheben. Diese Auffassung geht wesentlich auf Iamblichos zurück, wird von Proklos jedoch systematisch integriert und philosophisch be-

gründet. Marinos berichtet zahlreiche Episoden, in denen Proklos Opfer darbrachte, Hymnen sang, Orakel konsultierte und sich in tiefer Frömmigkeit mit den traditionellen Göttern Griechenlands verbunden fühlte. Entscheidend ist dabei, dass diese Praktiken nicht als Magie im trivialen Sinne verstanden werden, sondern als sakrale Vollzüge, die eine reale Verbindung zwischen Mensch und göttlicher Sphäre herstellen. Theurgie ist somit keine irrationale Ergänzung zur Philosophie, sondern deren Vollendung auf einer Ebene, die das diskursive Denken transzendiert.

Bemerkenswert ist, dass Marinos den gesamten Tagesablauf des Proklos als konkrete Ausprägung dieser Tugendleiter schildert. Der Tag begann mit Gebeten und rituellen Handlungen, setzte sich mit philosophischen Vorlesungen und Diskussionen fort, wurde durch intensives Studium mathematischer und metaphysischer Probleme vertieft und endete wiederum mit Hymnen und kontemplativer Versenkung. Selbst scheinbar banale Tätigkeiten wie Essen, Schlafen oder soziale Begegnungen waren in eine umfassende geistige Disziplin eingebettet. Nichts geschah zufällig oder ungeordnet; vielmehr war jeder Moment Teil eines größeren, sinnhaften Zusammenhangs. Das Leben selbst wurde so zu einer Art Liturgie des Denkens, in der Theorie und Praxis, Rationalität und Frömmigkeit untrennbar miteinander verschmolzen.

Diese Tugendleiter ist zugleich als ontologische Leiter zu verstehen, da jede Stufe einer bestimmten Ebene des Seins entspricht. Die politischen Tugenden ordnen das Leben in der materiellen Welt, die reinigenden Tugenden lösen die Seele schrittweise von dieser Bindung, die theoretischen Tugenden verbinden sie mit dem göttlichen Intellekt, die paradigmatischen Tugenden machen sie diesem Intellekt ähnlich, und die theurgischen Tugenden eröffnen schließlich den Zugang zur Vereinigung mit dem transzendenten Einen, das jenseits allen Denkens und aller Sprache steht. In dieser Perspektive ist Ethik nicht von Metaphysik zu trennen: Der moralische Fortschritt ist identisch mit einem Aufstieg im Sein selbst.

Damit wird verständlich, weshalb spätere christliche Autoren, Renaissance-Humanisten und Hermetiker in Proklos das Ideal des philosophischen Weisen erblickten. Sein Leben erschien als praktische Verwirklichung einer umfassenden spirituellen Aufstiegslehre, in der Ethik, Philosophie, Religion und Mystik eine unauflösliche Einheit bilden. Die „Leiter der Tugenden“ ist daher weit mehr als eine moralische Skala; sie ist der vollständige Weg der Rückkehr der Seele von der Zerstreuung im Sinnlichen über Reinigung und Erkenntnis bis hin zur Vergöttlichung und zur mystischen Gemeinschaft mit dem Einen. Für Proklos ist der wahre Philosoph nicht nur ein Denker, sondern ein Mensch, dessen gesamtes Leben selbst zum sichtbaren Ausdruck der kosmischen Ordnung geworden ist, ein Leben, in dem sich die Struktur des Universums in der Existenz eines einzelnen Menschen widerspiegelt und zur Erscheinung kommt.

Tugend als Aufbau eines Lebensbildes

Marinos ordnet das Leben des Proklos nach einer Folge von Tugenden. Dazu gehören natürliche, ethische und politische Fähigkeiten ebenso wie reinigende, geistige und theurgische Stufen. Der Aufbau soll zeigen, dass der Philosoph ein erfülltes und glückliches Leben er-

reicht habe. Eine solche Ordnung ist bereits eine Deutung der Biographie: Ereignisse werden danach ausgewählt, was sie über die Vollendung des Lehrers aussagen sollen.[177]

Das ist für ein Buch über Bilderfolgen methodisch aufschlussreich. Auch dort kann eine Reihenfolge als Aufstieg gelesen werden. Zu prüfen bleibt, ob diese Reihenfolge historisch vorgegeben ist und ob jede Station tatsächlich die behauptete Funktion erfüllt. Eine äußerlich passende Zahl oder ein ansprechendes Schema reicht nicht aus.

Die ergänzende platonische Quellenlektüre fragt nach dem Verhältnis von gutem Leben, Lust und Einsicht. Sie macht deutlich, dass Tugend nicht nur als feierlicher Rangname auftritt, sondern Gegenstand eines anstrengenden Gesprächs ist. Die philosophische Bewegung besteht im Unterscheiden und Begründen. Wer eine Karte als Stufe einer Tugendleiter deutet, sollte daher auch erläutern, welches Problem dieser Stufe entspricht und woran ihr behaupteter Fortschritt erkennbar wäre.

Die Frage nach dem guten Leben im Philebos

Quellenlektüre: Platon, Philebos, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „(11) Sokrates: Sieh also zu, Protarchos, was für eine …“.[178]

»(11) Sokrates: Sieh also zu, Protarchos, was für eine Rede du jetzt vom Philebos übernehmen willst, und gegen was für eine von unserer Seite streiten, falls sie dir nicht zu Sinne sollte gesprochen sein. Wollen wir sie uns beide noch einmal wiederholen? Protarchos: Allerdings.«

»Sokrates: Philebos nämlich sagt, daß für alles lebendige in dem Wohlbefinden das Gute bestehe, und in der Lust und dem Vergnügen und was sonst mit dieser Gattung zusammenstimmt. Von unserer Seite aber ist das Bedenken, daß vielleicht doch nicht dieses, sondern das Vernünftigsein und das Erkennen und sich erinnern, und was wiederum hiemit verwandt ist, richtige Meinung und wahrhafte Folgerungen, besser sein mag als Lust und trefflicher für alles was nur daran teilnehmen kann, und für die, so es können das vorteilhafteste von allem hieran teilzuhaben, für die jetzigen sowohl als für die künftigen. Behaupten wir nicht dies ungefähr, o Philebos, von beiden Seiten?«

»Philebos: Ganz unstreitig, o Sokrates. Sokrates: Und übernimmst du diesen dir jetzt übertragenen Satz, o Protarchos? Protarchos: Ich muß ihn wohl übernehmen; denn Philebos der schöne ist uns ja ermüdet. Sokrates: Und auf alle Weise soll doch das Wahre darüber herausgebracht werden? Protarchos: Das soll freilich. Sokrates: Wohlan! so laß uns außer dem vorigen auch noch dieses feststellen. Protarchos: Was doch? Sokrates: Daß jetzt auch jeglicher von beiden unternehmen muß eine gewisse Beschaffenheit und Verfassung der Seele als diejenige aufzuzeigen, welche allen Menschen vermag das Leben glückselig zu machen. Nicht so? Protarchos: Allerdings so. Sokrates: Also ihr die des Wohlbefindens, und wir dagegen die des Vernünftigseins? Protarchos: So ist es.«

»Sokrates: Wie aber wenn sich noch eine andere besser zeigt als diese? werden nicht dann, falls sie sich der Lust verwandter zeigt, zwar wir beide von der jene Beschaffenheit festhal-

[177] https://plato.stanford.edu/entries/proclus/

[178] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/21/

tenden Lebensweise überwunden werden, doch aber dann das Leben der Lust den Sieg davon tragen über das der Erkenntnis?«

»Protarchos: Ja. (12) Sokrates: Falls aber der Vernünftigkeit verwandter, dann siegt doch die Vernunft über die Lust und diese wird überwunden. Gebt ihr zu, daß dies so fest stehe, oder wie? Protarchos: Mir wenigstens gefällt es. Sokrates: Wie aber dem Philebos? was meinst du? Philebos: Mir ist auf alle Weise annehmlich, und wird es immer sein, daß die Lust siegt. Du aber, Protarchos wirst ja selbst wissen. Protarchos: Nachdem du uns die Rede übergeben, o Philebos, bist du auch nicht mehr Herr darüber, dem Sokrates dies zuzugestehen oder nicht. Philebos: Richtig gesprochen. Ich will mich auch nur lossagen, und rufe jetzt die Göttin selbst zum Zeugen. Protarchos: Auch wir wollen dir dies wohl gern mit bezeugen, daß du das gesagt hast, was du sagst. Allein das weitere, o Sokrates, wollen nun wir mit Philebos Beistimmung, oder wie er es sonst halten will, durchzuführen versuchen.«

»Sokrates: Das wollen wir versuchen, und zwar von der Göttin selbst anfangend, welche zwar Aphrodite genannt wird, wie dieser behauptet, ihr eigentlichster Namen aber sei Lust. Protarchos: Ganz richtig.«

»Sokrates: Meine Angst aber, Protarchos, die ich immer habe wegen der Benennungen der Götter, ist gar nichts gewöhnliches, sondern ärger als jede Furcht. So auch jetzt die Aphrodite will ich, wie es ihr selbst lieb ist, benennen; Lust aber weiß ich, ist ein gar krauses Ding, und eben von ihr, wie gesagt, müssen wir anfangen daran zu gehn und zuzusehen, was für eine Natur sie eigentlich hat. Denn so anzuhören ist sie freilich ganz einfach nur Eins, aber vielfältige Gestalten nimmt sie doch an, und die einander auf gewisse Weise wirklich unähnlich sind. Denn sieh nur, Lust zu empfinden, schreiben wir dem ausschweifenden Menschen zu, und Lust auch wiederum dem besonnenen, eben inwiefern er besonnen ist; und eben so Lust dem Unvernünftigen und mit unvernünftigen Meinungen und Hoffnungen erfüllten, und Lust zu empfinden auch wiederum dem Vernünftigen, eben inwiefern er vernünftig ist; und wer nun von diesen beiden Arten der Lust, daß sie einander ähnlich wären, behaupten wollte, wie sollten wir den nicht mit vollem Recht für unvernünftig halten?«

»Protarchos: Freilich entstehen diese, o Sokrates, aus entgegengesetzten Dingen, doch aber sind sie selbst einander nicht entgegengesetzt. Denn wie sollte nicht Lust der Lust, dieselbige Sache sich selbst am ähnlichsten sein unter allen Dingen?«

»Sokrates: Freilich auch Farbe, du Wunderlicher, wird von der Farbe wenigstens was dieses selbst betrifft das Farbesein auch ganz und gar nicht einmal verschieden sein; aber das Weiße, wissen wir doch alle, ist dem Schwarzen außer der Verschiedenheit auch noch das allerentgegengesetzteste. Eben so Gestalt ist mit der Gestalt in derselben Hinsicht der Gattung nach ganz eins, die Arten aber sind den Arten teils ganz entgegengesetzt, teils haben sie tausendfältige Verschiedenheiten von einander. Und vieles andere werden wir finden, daß es sich eben so verhält, (13) so daß du dieser Rede nicht trauen darfst, welche auch das Entgegengesetzteste zu Einem macht. Ich fürchte aber, daß wir manche Lust der andern werden entgegengesetzt finden.«

»Protarchos: Vielleicht! aber wie soll das unserm Satze schaden?«

»Sokrates: Weil du sie, werden wir sagen, unähnlich wie sie einander sind, doch alle noch mit einem andern Namen benennst. Denn du sagst ja, alles angenehme sei gut. Daß nun das

angenehme nicht alles angenehm wäre, dagegen kann kein Satz auftreten. Aber da vieles davon schlecht ist und auch gut, wie wir sagen, sagst du doch von allen aus sie seien gut, obgleich du zugibst, daß sie einander unähnlich sind, wenn dir es jemand in der Rede abdringen will. Was ist nun das selbige den schlechten gleichermaßen wie den guten einwohnende, weshalb du aller Lust zuschreibst, daß sie gutes ist?«

»Protarchos: Wie sagst du, Sokrates? Glaubst du wohl, irgend jemand werde einräumen, nachdem er einmal festgesetzt, die Lust sei das Gute, daß er sich hernach gefallen lassen werde, wenn du sagst, einige gewisse Arten der Lust wären zwar gut, andere gewisse Arten aber schlecht? Sokrates: Doch aber unähnlich wirst du gestehen daß sie einander sind, und einige auch entgegengesetzt. Protarchos: Nicht doch sofern sie Lust sind.«

»Sokrates: Da werden wir wieder auf dieselbe Rede getrieben, o Protarchos, und werden auch nicht einmal, daß eine Lust von der andern verschieden sei, sondern daß sie alle ähnlich sind, behaupten müssen. Und alle die eben angeführten Beispiele tun uns nichts; sondern wir werden das versuchen und vorbringen, was die schlechtesten unter allen, und die zugleich in solchen Reden ganz neu sind.«

»Protarchos: Was doch meinst du?«

»Sokrates: Daß, falls ich dich nachahmen und mich wehren wollte, wenn ich etwa das Herz gehabt hätte zu sagen, daß das unähnlichste dem unähnlichsten von allen am ähnlichsten sei, ich nur dasselbe zu sagen brauchte, und wir zeigen uns dann wohl jünger als billig, und unsere Rede wird uns festsitzen und drauf gehn. Also laß sie uns nur wieder umwenden. Und vielleicht wenn wir auf die selbigen Wendungen zurückkommen, werden wir miteinander einig werden.«

»Protarchos: Sage wie?«

KAPITEL 23

Agency im Sola Busca Tarot

Für die Erforschung des Sola-Busca-Tarots besitzt der philosophische Begriff der Agency eine besondere Bedeutung, weil er eine grundlegende Frage aufwirft: Sind die auf den Karten dargestellten Figuren lediglich bildliche Symbole, die vom menschlichen Betrachter mit Bedeutung versehen werden, oder sind sie im Rahmen eines neuplatonischen, hermetischen und theurgischen Weltbildes als eigenständige geistige Akteure (agents) zu verstehen, die über eine eigene Wirksamkeit verfügen? Diese Fragestellung berührt den Übergang zwischen einer modernen, psychologischen Symboltheorie und einer vormodernen Ontologie, in der Bilder nicht ausschließlich als Zeichen, sondern als Vermittlungsinstanzen zwischen verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit aufgefasst werden. Sie eröffnet zugleich ein erkenntnistheoretisches Spannungsfeld, in dem sich die Frage nach der Natur von Bedeutung, Wahrnehmung und Realität selbst neu stellt: Ist Bedeutung ein Produkt des menschlichen Geistes, oder ist der menschliche Geist vielmehr in ein bereits bedeutungsstrukturiertes Universum eingebettet, dessen Zeichen- und Bildformen ihm vorausliegen?

Aus heutiger, überwiegend säkularer Perspektive werden Tarotbilder meist als Projektionsträger verstanden. Die Figuren erhalten ihre Bedeutung durch den Betrachter, durch psychologische Prozesse oder kulturelle Konventionen. Agency liegt in diesem Modell ausschließlich beim Menschen. Die Karten handeln nicht; sie sind passive Medien, auf die Wünsche, Ängste, Erinnerungen und archetypische Strukturen projiziert werden. Diese Auffassung findet sich in unterschiedlichen Varianten der modernen Tiefenpsychologie, Semiotik und Kognitionswissenschaft. Sie korrespondiert mit einem erkenntnistheoretischen Paradigma, das Bedeutung als konstruiert begreift und den Symbolen keinen eigenständigen ontologischen Status zuschreibt. In dieser Perspektive ist das Tarot ein Spiegel, kein Akteur; ein Instrument der Selbstreflexion, aber kein eigenständiger Teilnehmer am Erkenntnisprozess.

Das geistige Umfeld, in dem das Sola-Busca-Tarot gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstand, beruhte jedoch auf grundlegend anderen metaphysischen Voraussetzungen. Im Renaissance-Neuplatonismus, im Hermetismus, in der christlichen Kabbala und in Teilen der aristotelischen Naturphilosophie wurde das Universum als lebendiger, gestufter Kosmos verstanden, dessen Ebenen durch Sympathien, Entsprechungen und Vermittlungsinstanzen miteinander verbunden sind. Zwischen der materiellen Welt und dem höchsten göttlichen Prinzip existieren zahlreiche Zwischenstufen: Intelligenzen, Engel, Planetengeister, Daimones, Seelenkräfte und archetypische Formen. Diese Zwischenwesen besitzen keine bloß metaphorische Existenz, sondern werden als reale Wirkursachen innerhalb der kosmischen Ordnung aufgefasst. Agency ist daher nicht ausschließlich dem Menschen vorbehalten, sondern verteilt sich auf verschiedene Ebenen des Seins. Diese Verteilung impliziert eine Ontologie relationaler Wirksamkeit: Dinge existieren nicht isoliert, sondern in einem Geflecht gegenseitiger Beeinflussung, in dem auch Bilder und Zeichen als operative Knotenpunkte fungieren können.

Im Denken des Marsilio Ficino erhält diese Vorstellung eine systematische philosophische Ausarbeitung. Ficino beschreibt den Kosmos als durch die anima mundi, die Weltseele, miteinander verbunden. Bilder, Musik, Planetensiegel, Edelsteine oder bestimmte Rituale besit-

zen nach seiner Auffassung deshalb Wirksamkeit, weil sie reale Korrespondenzen zu den höheren Ebenen des Universums herstellen. Ein Bild ist nicht lediglich eine Illustration, sondern kann als Empfänger und Vermittler kosmischer Kräfte dienen. Agency entsteht hier aus einer Wechselwirkung zwischen Mensch, Symbol und kosmischer Ordnung. Der Mensch aktiviert diese Beziehung zwar bewusst, doch die Kräfte, mit denen er in Kontakt tritt, besitzen eine von ihm unabhängige Eigenwirklichkeit. Diese Dynamik lässt sich als eine Form resonanter Ontologie beschreiben: Das Bild wirkt, weil es in struktureller Übereinstimmung mit den Kräften steht, die es repräsentiert, und gerade diese Übereinstimmung verleiht ihm operative Potenz.

Diese Vorstellung wurde innerhalb der hermetischen Tradition noch weiter entwickelt. Das Corpus Hermeticum beschreibt den Menschen als Mikrokosmos innerhalb eines lebendigen Makrokosmos. Erkenntnis bedeutet hier nicht lediglich intellektuelles Verstehen, sondern Partizipation an den schöpferischen Kräften des Universums. Symbole wirken deshalb nicht ausschließlich repräsentativ, sondern operativ. Sie können Bewusstseinszustände verändern, spirituelle Einsichten vermitteln oder den Menschen in Resonanz mit kosmischen Prinzipien bringen. Agency verteilt sich somit auf Mensch, Symbol und Kosmos gleichermaßen. Diese operative Dimension von Symbolen impliziert, dass Erkenntnis selbst ein transformierender Akt ist, bei dem der Erkennende nicht unverändert bleibt, sondern durch den Kontakt mit dem Symbol in einen Prozess der inneren und äußeren Umgestaltung eintritt.

Auch die christliche Kabbala, insbesondere bei Johannes Reuchlin, versteht heilige Namen, Buchstaben und Zahlen nicht lediglich als sprachliche Zeichen, sondern als Träger realer göttlicher Energien. Das Alphabet besitzt schöpferische Kraft, weil Sprache selbst an der göttlichen Schöpfung teilhat. Zeichen handeln daher nicht nur als Informationsträger, sondern als Medien göttlicher Wirksamkeit. Übertragen auf das Sola-Busca-Tarot eröffnet dies die Möglichkeit, auch Bilder, Namen und ikonographische Kombinationen als operative Elemente einer spirituellen Praxis zu verstehen. Die Kombination aus Bild und Inschrift gewinnt dadurch eine besondere Dichte: Sie fungiert nicht nur als Bedeutungsträger, sondern als Verdichtung unterschiedlicher Wirkebenen, in denen visuelle, sprachliche und numerische Dimensionen ineinandergreifen.

In der Renaissance-Theurgie erhält Agency eine nochmals vertiefte Dimension. Rituale sollen nicht ausschließlich psychologische Veränderungen hervorrufen, sondern reale Beziehungen zwischen Mensch und höheren geistigen Wesen ermöglichen. Die Handlung des Theurgen besteht nicht darin, übernatürliche Mächte zu beherrschen, sondern sich freiwillig in einen größeren kosmischen Handlungszusammenhang einzufügen. Agency wird damit zu einem kooperativen Prozess, an dem sowohl der Mensch als auch geistige Akteure beteiligt sind. Handlungsmacht entsteht nicht durch Kontrolle, sondern durch Teilhabe. Diese Vorstellung relativiert zugleich das moderne Ideal des autonomen Subjekts: Der Mensch ist nicht der alleinige Ursprung von Handlung, sondern ein Knotenpunkt innerhalb eines umfassenderen Gefüges von Wirksamkeiten.

Diese Sichtweise knüpft an den antiken Begriff des Daimons an, wie er bereits bei Plato erscheint und später von den Neuplatonikern weiterentwickelt wurde. Daimones vermitteln zwischen göttlicher und menschlicher Welt. Sie besitzen eigene Intentionalität, Wahrnehmung und Handlungsmöglichkeiten. Werden Figuren des Sola-Busca-Tarots als personifi-

zierte Daimones oder planetarische Intelligenzen gelesen, dann sind sie nicht lediglich Allegorien menschlicher Eigenschaften, sondern eigenständige Vermittlungsinstanzen innerhalb eines mehrschichtigen Kosmos. In dieser Lesart verwandelt sich die ikonographische Vielfalt des Decks in ein strukturiertes Ensemble von Akteuren, die jeweils spezifische Kräfte, Tugenden oder dynamische Prinzipien verkörpern und im Zusammenspiel eine komplexe kosmische Dramaturgie entfalten.

Einen modernen philosophischen Zugang zu dieser Vorstellung entwickelte Henri Corbin mit seiner Lehre vom Mundus Imaginalis. Corbin unterscheidet scharf zwischen subjektiver Fantasie und einer ontologisch eigenständigen imaginalen Welt. Diese imaginale Welt besitzt eine eigene Wirklichkeit zwischen sinnlicher und rein intelligibler Existenz. Die dort begegnenden Gestalten sind nach Corbin weder Halluzinationen noch bloße Symbole des Unbewussten. Sie verfügen über Eigenständigkeit, Initiative und dialogische Präsenz. Sie können dem Menschen erscheinen, ihn lehren, prüfen oder führen. Agency liegt deshalb nicht nur im menschlichen Bewusstsein, sondern auch bei den imaginalen Wesen selbst. Das Bild wird zum Ort einer realen Begegnung. Für die Interpretation des Sola-Busca-Tarots bedeutet dies, dass seine Figuren als Zugänge zu einer solchen imaginalen Sphäre verstanden werden könnten, in der Erkenntnis als dialogisches Geschehen erfolgt.

Diese Auffassung wurde innerhalb der partizipatorischen Religionsphilosophie von Jorge Ferrer weiterentwickelt. Ferrer kritisiert sowohl den religiösen Objektivismus als auch den psychologischen Subjektivismus. Spirituelle Erfahrungen entstehen nach seiner Auffassung weder ausschließlich durch objektiv vorhandene metaphysische Tatsachen noch allein durch innere Projektionen des Individuums. Vielmehr entstehen sie in einem partizipatorischen Ereignis, an dem Mensch, Gemeinschaft, Praxis, Symbolwelt und möglicherweise transpersonale Wirklichkeiten gemeinsam beteiligt sind. Agency verteilt sich somit auf mehrere Akteure innerhalb eines relationalen Prozesses. Kein einzelner Teilnehmer erzeugt die Erfahrung allein; sie entsteht aus ihrem Zusammenwirken. Diese Perspektive erlaubt es, das Tarot nicht als statisches System, sondern als dynamisches Ereignisfeld zu begreifen, in dem Bedeutung immer wieder neu hervorgebracht wird.

Auch die analytische Psychologie Carl Gustav Jungs nähert sich dieser Problematik an, obwohl sie meist vorsichtiger formuliert. Archetypen erscheinen bei Jung häufig mit einer bemerkenswerten Eigenaktivität. In Träumen, Visionen oder der Aktiven Imagination treten sie dem Ich als autonome Gestalten gegenüber, widersprechen ihm, überraschen es oder entwickeln einen eigenen Willen. Jung beschreibt diese Erfahrung phänomenologisch, ohne sich eindeutig zur ontologischen Eigenexistenz der Gestalten festzulegen. Seine Theorie bewegt sich daher an der Grenze zwischen psychischer Autonomie archetypischer Strukturen und einer möglichen transpersonalen Agency. Gerade diese Schwebe macht seine Position für die Interpretation des Sola-Busca-Tarots besonders fruchtbar, da sie eine Brücke zwischen moderner Psychologie und vormoderner Ontologie schlägt, ohne sich vollständig auf eine der beiden Seiten festzulegen.

Neuere Ansätze der Religionsphilosophie, der Anthropologie und der Material Culture Studies haben den Agency-Begriff nochmals erweitert. Autoren wie Alfred Gell zeigen, dass auch Kunstwerke als soziale Akteure verstanden werden können. Bilder beeinflussen Entscheidungen, erzeugen Emotionen, strukturieren Rituale und verändern Beziehungen zwi-

schen Menschen. Agency bedeutet hier nicht Bewusstsein im menschlichen Sinne, sondern die Fähigkeit, Handlungen auszulösen und soziale Prozesse zu verändern. In ähnlicher Weise spricht Bruno Latour im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie von verteilter Agency, bei der Menschen, Objekte, Zeichen und Institutionen gemeinsam Handlungsketten hervorbringen. Auch wenn diese Theorien keine metaphysische Eigenexistenz geistiger Wesen behaupten, lösen sie Agency vom ausschließlich menschlichen Subjekt und eröffnen damit eine Brücke zu vormodernen Vorstellungen. Sie zeigen, dass Handlungsmacht auch ohne personale Intentionalität gedacht werden kann, was den Übergang zu älteren kosmologischen Modellen erleichtert.

Vor diesem Hintergrund kann das Sola-Busca-Tarot als ein komplexes Netzwerk verschiedener Formen von Agency verstanden werden. Die historischen Figuren, Götter, Heroen, Planetensymbole, Tiere, Waffen, Pflanzen und Embleme sind dann nicht bloß dekorative Elemente oder moralische Allegorien. Innerhalb eines neuplatonisch-hermetischen Weltbildes können sie als Träger spezifischer Kräfte, intelligibler Formen oder imaginaler Präsenzen erscheinen, die den Betrachter nicht nur zur Interpretation auffordern, sondern selbst aktiv auf den Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess einwirken. Das Kartendeck fungiert damit nicht lediglich als Medium menschlicher Deutung, sondern als Ort einer Begegnung zwischen verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit. Es wird zu einem epistemischen Instrument, das Erkenntnis nicht nur repräsentiert, sondern mit hervorbringt.

Gerade diese Möglichkeit unterscheidet eine rein psychologische Lesart des Sola-Busca-Tarots von einer philosophisch-historischen Rekonstruktion seines ursprünglichen Renaissance-Kontextes. Agency bezeichnet hier nicht nur die Fähigkeit des Menschen, mit Hilfe der Karten Erkenntnisse zu gewinnen, sondern die Annahme, dass Bilder, Symbole und geistige Vermittlungsinstanzen selbst an der Hervorbringung von Erkenntnis beteiligt sind. Das Tarot wird dadurch von einem passiven Zeichensystem zu einem aktiven Erkenntnisinstrument, dessen Bildwelt innerhalb der neuplatonischen Kosmologie als Teil eines lebendigen und dialogischen Universums verstanden werden konnte. In dieser Perspektive erscheint das Sola-Busca-Tarot nicht lediglich als kulturelles Artefakt, sondern als ein Medium, in dem sich unterschiedliche Ontologien von Bild, Geist und Welt kreuzen und bis heute wirksam bleiben.

Handeln und Verantwortung

Der moderne Begriff Agency wird verständlicher, wenn man die Handlung nicht vom Handelnden trennt. Eine Figur kann im Bild aktiv erscheinen und dennoch unter Zwang handeln; eine ruhende Gestalt kann eine bewusste Entscheidung verkörpern. Sichtbare Bewegung und Handlungsmacht sind deshalb nicht dasselbe. Auch die Frage, wem eine Tat zugerechnet wird, gehört zur Deutung.

Platons Gorgias bietet dazu einen scharfen Vergleich. Im Gespräch wird geprüft, ob Menschen, die scheinbar tun können, was ihnen beliebt, deshalb schon tun, was sie wirklich wollen. Die Unterscheidung führt von Machtmitteln zu den Zielen des Handelns. Ein Erfolg kann sich als schädlich erweisen, wenn der Handelnde das Gute verfehlt. Die nachfolgende Passage stellt diese Argumentation im Zusammenhang vor.

Auf das Sola Busca lässt sich daraus keine feste Bedeutungsliste übertragen. Der Text eröffnet vielmehr Fragen an einzelne Figuren: Was scheint ihr Ziel zu sein? Welche Mittel verwenden sie? Zeigt das Bild eine gelingende Handlung oder eine Belastung durch sie? Solche Fragen können ein Bild differenzierter erschließen als die unmittelbare Gleichsetzung von Kraft, Herrschaft und geistiger Überlegenheit.

Tun was man will und wissen was gut ist

Quellenlektüre: Platon, Gorgias, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Sokrates: Also mußt du zeigen, daß die Redner Erkenntnis …“.[179]

»Sokrates: Also mußt du zeigen, daß die Redner Erkenntnis haben, und die Redekunst eine Kunst ist, nicht bloße Schmeichelei, (467) mich widerlegend. Wenn du mich aber unwiderlegt läßt, so werden die Redner, wenn sie in den Städten tun, was ihnen gut dünkt, und so auch die Tyrannen, hieran nichts Gutes besitzen. Und Macht haben soll doch wie du behauptest etwas Gutes sein. Ausrichten aber was einen bedünkt ohne Erkenntnis, das räumst auch du ein, sei ein Übel. Oder nicht?«

»Polos: Das räume ich ein. Sokrates: Wie also sollten wohl Redner Macht haben im Staate oder auch Tyrannen, wenn nicht dem Sokrates zuvor vom Polos bewiesen wird, daß sie bewirken was sie wollen? Polos: Das ist mir ein Mann! Sokrates: Ich läugne, daß sie bewirken was sie wollen. Widerlege mich. Polos: Hast du nicht eben zugegeben, daß sie bewirken, was ihnen dünkt das Beste zu sein? Sokrates: Das gebe ich auch noch zu. Polos: So bewirken sie ja, was sie wollen? Sokrates: Das läugne ich. Polos: Ohnerachtet sie bewirken was ihnen gut dünkt? Sokrates: Ja. Polos: Erbärmliche Sachen sagst du, und ganz ungewaschene. Sokrates: Ei, teures Freundchen, daß ich dich doch nach deiner Weise anrede, schelte nicht; sondern wenn du verstehst mich zu fragen, so zeige daß ich unrecht habe, wo nicht, so antworte selbst.«

»Polos: Ich will auch antworten, um doch zu sehen was du meinst.«

»Sokrates: Denkst du denn, daß die Menschen dasjenige wollen was sie jedesmal tun? oder vielmehr jenes, um deswillen sie dasjenige tun was sie tun? Wie etwa, die Arzenei einnehmen von den Ärzten, denkst du, daß die dasjenige wollen, was sie tun, Arzenei nehmen und Schmerzen haben, oder jenes das Genesen, um deswillen sie sie nehmen?«

»Polos: Offenbar das Genesen, [um deswillen sie die Arzenei nehmen].«

»Sokrates: So auch bei den Schiffahrttreibenden, und die auf anderes Gewerbe ausgehn, ist was sie wollen, nicht dasjenige, was sie jedesmal tun. Denn wer will wohl zu Schiffe sein, und in Gefahr schweben und Händel haben? Sondern jenes, denke ich, um deswillen sie zu Schiffe gehn, das Reichwerden; denn um des Reichtums willen gehn sie zu Schiffe.«

»Polos: Allerdings. Sokrates: Ist es nun nicht eben so mit Allem, wenn jemand etwas um eines andern willen tut, so will er nicht das, was er tut, sondern das, um deswillen er es tut? Polos: Ja. Sokrates: Gibt es nun wohl etwas, das nicht entweder gut wäre oder übel, oder zwischen beiden, weder gut noch übel? Polos: Eins von diesen ganz notwendig, Sokrates.

[179] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/3/

Sokrates: Sagst du nun nicht, daß gut die Weisheit ist und die Gesundheit und der Reichtum, und das Übrige der Art, übel aber das Gegenteil hievon? Polos: Allerdings.«

»Sokrates: Weder gut noch übel aber meinst du sei dergleichen, (468) was bisweilen mit dem Guten zusammenhängt, bisweilen mit dem Übel, bisweilen mit keinem von beiden? wie sitzen und gehn, laufen und schiffen; und wiederum wie Stein und Holz und anderes dergleichen. Meinst du nicht dies? oder nennst du etwas anderes weder gut noch böse?«

»Polos: Nein, sondern dieses. Sokrates: Tun sie nun etwa dies mittlere um des Guten willen, wenn sie es tun, oder das Gute um des mittleren willen? Polos: Das mittlere doch wohl um des Guten willen. Sokrates: Dem Guten also nachtrachtend gehn wir, wenn wir gehn, in der Meinung daß es besser sei, und wenn wir im Gegenteil stehen, so stehen wir um des nämlichen willen, des Guten. Oder nicht? Polos: Ja. Sokrates: Also töten wir auch wenn wir Jemand töten, und vertreiben und berauben des Vermögens, in der Meinung es sei uns besser dieses zu tun als nicht? Polos: Allerdings. Sokrates: Um des Guten willen also tut alles dieses, wer es tut. Polos: Das gebe ich zu. Sokrates: Haben wir nun nicht eingestanden, was wir um eines Andern willen tun, dieses selbst wollten wir eigentlich nicht, sondern nur jenes, um deswillen wir es eigentlich tun?«

»Polos: Unbedenklich.«

»Sokrates: Also wollen wir nicht hinrichten und des Landes verweisen und des Vermögens berauben, so schlechthin an sich; sondern wenn uns dergleichen nützlich ist wollen wir es tun, ist es uns aber schädlich dann nicht. Denn nur das Gute wollen wir, wie du behauptest, das weder gut noch üble aber wollen wir nicht, noch auch das üble. Nicht wahr? Dünkt dich daß ich recht habe, Polos, oder nicht? Warum antwortest du nicht?«

»Polos: Recht.«

»Sokrates: Wenn wir also hierin einig sind, so wird, wenn Jemand einen hinrichten läßt, oder aus dem Staate vertreibt, oder seines Vermögens beraubt, in der Meinung, es sei für ihn selbst besser, es ist aber in der Tat schlimmer für ihn, dieser zwar allerdings tun, was ihn gut dünkt; nicht wahr?«

»Polos: Ja. Sokrates: Aber etwa auch was er will, wenn es doch ein Übel für ihn ist? Was antwortest du nicht? Polos: Nein also; er scheint mir nicht zu tun, was er will. Sokrates: Kann man also wohl sagen, ein solcher habe Macht in diesem Staat, wenn doch mächtig sein, wie du einräumtest, etwas Gutes ist? Polos: Man kann es nicht sagen. Sokrates: Recht also hatte ich, als ich sagte, es könne gar wohl ein Mensch, der in der Stadt ausrichtet was ihm bedünkt, dennoch nicht mächtig sein, noch auch ausrichten was er will.«

»Polos: Also du, Sokrates, wünschtest nicht, daß dir frei stände zu tun was dich gut dünkt in der Stadt, lieber als es nicht zu können, und bist nicht neidisch, wenn du einen siehst, der ums Leben gebracht hat, wen es ihm beliebte, oder des Eigentums beraubt, oder ins Gefängnis gesetzt?«

»Sokrates: Meinst du rechtmäßig oder unrechtmäßig? Polos: Wie er es auch tue, ist es nicht in beiden Fällen zu beneiden? Sokrates: Sprich besser, o Polos! Polos: Wie so? (469) Sokrates: Man soll ja wohl weder die nicht zu beneidenden beneiden, noch die Elenden, sondern die bedauern. Polos: Und wie? so meinst du, stehe es mit denjenigen, von welchen ich rede? Sokrates: Wie wohl anders? Polos: Wer also töten kann, wen es ihn beliebt, der dünkt dich,

wenn er ihn mit Recht tötet, elend zu sein und bedauernswürdig? Sokrates: Nein das nicht; aber auch nicht beneidenswert. Polos: Behauptetest du nicht eben, er sei ein Elender? Sokrates: Von dem unrechtmäßig tötenden, o Freund, und daß er bedauernswürdig wäre dazu; wer aber rechtmäßig, wäre auch nicht zu beneiden. Polos: Vielmehr wer unrechtmäßiger Weise sterben muß, ist bedauernswürdig und elend.«

»Sokrates: Weniger als der ihn tötet, Polos, und auch weniger, als der rechtmäßiger Weise sterben muß. Polos: Wie das, Sokrates? Sokrates: So, wie ja Unrecht tun das größte aller Übel ist. Polos: Also dies ist das größte? nicht Unrecht leiden größer? Sokrates: Keineswegs. Polos: Du also wolltest Unrecht leiden lieber als Unrecht tun?«

KAPITEL 24

Kabbalah im Kontext des Sola Busca Tarot

Es gibt keine explizite oder allgemein anerkannte Kabbala-Symbolik im Sola-Busca-Tarot, wie sie später etwa im Hermeticismus des 19. Jahrhunderts oder im Rider–Waite–Smith Tarot erscheint. Dennoch gibt es gute historische Gründe dafür, dass kabbalistische Ideen indirekt zum geistigen Umfeld des Sola Busca gehörten. In der Forschung ist dies allerdings umstritten. Diese Spannung zwischen nachweisbarer Abwesenheit konkreter kabbalistischer Strukturen und zugleich plausibler intellektueller Nähe ist methodisch zentral: Sie zwingt dazu, zwischen ikonographischer Evidenz und ideengeschichtlichem Kontext strikt zu unterscheiden.

Das Sola-Busca-Tarot entstand um 1490/91 in Oberitalien, wahrscheinlich im Umfeld von Ferrara oder Venedig. Gerade diese Regionen waren im späten 15. Jahrhundert Zentren eines außergewöhnlichen Austauschs zwischen christlichem Humanismus, Neuplatonismus, Hermetik, Astrologie und den ersten Rezeptionen der jüdischen Kabbala durch christliche Gelehrte. Nach dem Fall von Konstantinopel (1453) gelangten zahlreiche griechische Handschriften nach Italien, während zugleich jüdische Gelehrte und hebräische Texte in humanistischen Kreisen zunehmend Beachtung fanden. Das geistige Klima, aus dem das Sola Busca hervorging, war daher offen für verschiedene Formen esoterischen Wissens. Diese Offenheit war jedoch kein diffuses „Esoterikgemisch“, sondern ein hochreflektierter, philologisch gestützter Diskursraum, in dem antike Autoritäten, spätantike Traditionsstränge und neue Übersetzungen miteinander verschränkt wurden.

Besonders wichtig war Giovanni Pico della Mirandola, der als erster christlicher Philosoph die jüdische Kabbala systematisch mit dem Platonismus und der Hermetik verband. Seine berühmten Conclusiones von 1486 behaupteten, dass die Kabbala den stärksten Beweis für die Wahrheit des Christentums liefere. Pico arbeitete eng mit jüdischen Gelehrten zusammen und ließ zahlreiche kabbalistische Texte übersetzen. Sein Projekt war dabei weniger eine bloße Rezeption als vielmehr eine Transformation: Die Kabbala wurde in ein christlich-platonisches System integriert und dadurch funktionalisiert. Sein Freund Marsilio Ficino war zwar selbst kein Kabbalist im engeren Sinn, entwickelte jedoch eine hermetisch-platonische Kosmologie, die später vielfach mit der christlichen Kabbala verschmolz. Ficinos Konzept einer durch Emanation strukturierten Wirklichkeit, durchzogen von sympathetischen Kräften und vermittelt durch Bilder, Zahlen und musikalische Proportionen, bildet einen entscheidenden Hintergrund für das Verständnis visueller Programme der Zeit. Beide wirkten genau in der Zeit, in der das Sola Busca entstand, und prägten ein Milieu, in dem die Idee einer symbolisch codierten Welt selbstverständlich war.

Für das Tarot selbst gibt es jedoch keine eindeutigen Belege, dass seine Schöpfer bewusst kabbalistische Lehren kodierten. Im Gegensatz zu späteren okkulten Tarots fehlen alle charakteristischen Elemente: keine Zuordnung der 22 Trümpfe zu den 22 hebräischen Buchstaben, kein Baum des Lebens, keine zehn Sephiroth, keine hebräischen Inschriften, keine eindeutig identifizierbaren kabbalistischen Gottesnamen, keine erkennbare Struktur nach den 32 Pfaden der Kabbala. Diese Abwesenheit ist nicht zufällig, sondern verweist auf eine andere

Funktionsweise von Bildern in der Renaissance: Symbolik ist hier oft historisch, moralisch und politisch codiert, nicht systematisch-mystisch im späteren Sinne.

Diese Verbindungen entstanden erst mehrere Jahrhunderte später, insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert durch Autoren wie Antoine Court de Gébelin, Éliphas Lévi, Samuel Liddell MacGregor Mathers und den Hermetic Order of the Golden Dawn. Erst dort wurde das Tarot systematisch mit der Kabbala verbunden. Diese nachträgliche Systematisierung folgt einem anderen Erkenntnisinteresse: Sie sucht nicht historische Authentizität, sondern eine universale symbolische Grammatik, in der Tarot, Kabbala, Astrologie und Alchemie als Teile eines kohärenten esoterischen Systems erscheinen. Methodisch handelt es sich daher um eine rückprojizierende Konstruktion, die für die Rezeptionsgeschichte des Tarots zentral, für seine Entstehung jedoch nur bedingt relevant ist.

Dennoch sehen einige moderne Forscher indirekte Berührungspunkte. Das Sola Busca enthält zahlreiche Motive, die sich in einem gemeinsamen philosophischen Horizont mit der Kabbala bewegen: die Vorstellung einer gestuften Wirklichkeit, einer Verbindung zwischen himmlischen und irdischen Kräften, der Wirksamkeit von Namen und Bildern, astrologischer Einflüsse sowie einer spirituellen Transformation des Menschen. Diese Themen finden sich sowohl im Renaissance-Neuplatonismus als auch in der christlichen Kabbala, ohne dass daraus eine direkte Abhängigkeit folgt. Gerade die Idee, dass Bilder nicht nur darstellen, sondern wirken – etwa als Träger von virtus oder als Medien kosmischer Kräfte – ist ein entscheidender Berührungspunkt zwischen hermetischer Magietheorie, astrologischer Praxis und kabbalistischer Sprachmetaphysik.

Hinzu kommt, dass sich im Umfeld von Ferrara und Venedig bedeutende jüdische Gemeinden befanden. Ferrara entwickelte sich im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Zentren jüdischer Gelehrsamkeit in Italien. Hebräische Handschriften, Bibelauslegungen und kabbalistische Traditionen waren dort bekannt. Es ist daher durchaus möglich, dass die Schöpfer des Sola Busca einzelne Vorstellungen aus diesem Milieu kannten oder indirekt aufnahmen. Ein direkter Nachweis fehlt jedoch. Die Situation lässt sich als „kulturelle Osmose“ beschreiben: Ideen zirkulieren, ohne dass sie in klar identifizierbaren Formen oder Begriffen fixiert werden.

Ein Blick auf die spezifische Ikonographie des Sola Busca vertieft dieses Bild. Die auffällige Orientierung an römischer Geschichte, an Figuren wie Marius, Sulla oder Nero, verweist auf ein humanistisches Interesse an exempla historica und politischer Moral. Gleichzeitig erscheinen diese Figuren in ungewöhnlich transformierter Form, oft mit Attributen, die eher allegorisch oder astrologisch als strikt historisch zu deuten sind. Diese Überlagerung von Geschichtsbewusstsein, Allegorie und kosmologischer Symbolik ist typisch für den Renaissance-Humanismus und lässt sich ebenso gut aus der Tradition der imagines agentes oder der Gedächtniskunst erklären wie aus esoterischen Strömungen.

Auch die durchgehende Individualisierung aller Karten – im Gegensatz zu den später standardisierten Tarots – spricht gegen ein festes, schematisches System wie die Kabbala der 32 Pfade. Stattdessen scheint das Deck eher ein offenes, vielschichtiges Bedeutungsfeld zu erzeugen, das zur kontemplativen Deutung einlädt, ohne eine eindeutige „Lesart“ vorzuschreiben. In diesem Sinne könnte man das Sola Busca eher als ein Produkt einer gelehrten Bildkultur verstehen, die verschiedene Diskurse – historisch, astrologisch, moralphilosophisch

und möglicherweise auch proto-kabbalistisch – miteinander verschränkt, ohne sie in ein einheitliches System zu zwingen.

Einige neuere Autoren – insbesondere aus der esoterischen Literatur – behaupten, das gesamte Sola Busca sei nach kabbalistischen Prinzipien aufgebaut. Für diese These gibt es bislang keine überzeugenden historischen Belege. Die kunsthistorische Forschung betrachtet das Deck vielmehr als ein außergewöhnliches Produkt des italienischen Renaissance-Humanismus, in dem antike Geschichte, römische Ikonographie, astrologische Symbolik, neuplatonische Philosophie, Hermetik und möglicherweise einzelne Einflüsse der christlichen Kabbala zusammenkommen, ohne dass die Kabbala das tragende Organisationsprinzip des Kartenwerks bildet. Diese Einschätzung entspricht auch einem vorsichtigen methodischen Ansatz, der zwischen plausibler Kontextualisierung und unbelegter Systemprojektion unterscheidet.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Kabbala gehört wahrscheinlich zum intellektuellen Umfeld des Sola-Busca-Tarots, aber nicht zu seiner eindeutig nachweisbaren Symbolsprache. Historisch gesichert ist die Einbettung des Decks in das humanistisch-neuplatonische Milieu der italienischen Renaissance. Eine direkte kabbalistische Codierung der Karten bleibt hingegen spekulativ und wird von der Mehrheit der Fachforschung nicht als bewiesen angesehen. Für ein vertieftes Verständnis des Sola Busca sind daher Neuplatonismus, Hermetik, Astrologie, antike Geschichtsvorstellungen und die humanistische Gelehrtenkultur derzeit wesentlich besser belegte Interpretationsrahmen als eine explizite kabbalistische Lesart. Gerade in dieser Offenheit liegt jedoch auch der Reiz des Decks: Es fungiert weniger als verschlüsseltes System denn als Resonanzraum eines intellektuellen Zeitalters, in dem unterschiedliche Wissensformen noch nicht strikt getrennt, sondern in produktiver Spannung miteinander verbunden waren.

Die Entwicklung der christlichen Kabbala erreichte um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert mit dem deutschen Humanisten Johannes Reuchlin (1455–1522) ihren ersten systematischen Höhepunkt. Während Giovanni Pico della Mirandola die jüdische Kabbala zunächst als philosophische und apologetische Ressource für das Christentum entdeckt hatte, war es Reuchlin, der sie zu einem geschlossenen christlich-kabbalistischen Denksystem ausarbeitete. Seine beiden Hauptwerke, das De verbo mirifico (1494) und insbesondere das De arte cabalistica (1517), begründeten eine Tradition, die die europäische Esoterik über Jahrhunderte prägen sollte und bis in die hermetische Philosophie des 17. Jahrhunderts sowie in die okkulten Strömungen des 19. Jahrhunderts nachwirkte.

Reuchlin war einer der bedeutendsten Hebraisten seiner Zeit. Anders als viele Humanisten begnügte er sich nicht mit lateinischen Übersetzungen, sondern studierte die hebräische Sprache intensiv und arbeitete mit jüdischen Gelehrten zusammen. Dadurch erhielt er Zugang zu Quellen, die den meisten christlichen Intellektuellen verschlossen blieben. Zu den von ihm herangezogenen Werken gehörten Teile des Sefer Jezirah (Buch der Schöpfung), Passagen aus dem Sefer ha-Bahir sowie Überlieferungen, die mit dem Zohar verbunden waren. Sein Ziel war jedoch nicht, die jüdische Kabbala in ihrer ursprünglichen Form zu übernehmen, sondern sie als verborgene Bestätigung der christlichen Offenbarung zu interpretieren.

Im Zentrum von Reuchlins Denken stand die Überzeugung, dass die hebräische Sprache nicht lediglich ein historisches Kommunikationsmittel sei, sondern die ursprüngliche Sprache der Schöpfung darstelle. Nach seiner Auffassung hatte Gott die Welt durch hebräische Buchstaben und göttliche Namen erschaffen. Die Buchstaben besaßen daher eine ontologische Qualität; sie waren nicht bloß Zeichen, sondern schöpferische Kräfte. Diese Vorstellung knüpfte unmittelbar an die jüdische Kabbala an, insbesondere an das Sefer Jezirah, das die Erschaffung der Welt durch die Kombination der zweiundzwanzig hebräischen Buchstaben beschreibt. Reuchlin übernahm diese Grundidee, interpretierte sie jedoch christologisch.

Von besonderer Bedeutung war für ihn der Gottesname JHWH (Tetragrammaton). Reuchlin vertrat die These, dass durch die Einfügung des hebräischen Buchstabens Schin (ש), der traditionell mit Feuer, Geist und göttlicher Gegenwart assoziiert wird, aus JHWH der Name JHShWH entstehe, den er als hebräische Form des Namens Jesus verstand. Damit glaubte er nachweisen zu können, dass bereits die Struktur des hebräischen Gottesnamens auf Christus hinweise. Diese Deutung wurde zu einem Kernstück der christlichen Kabbala und beeinflusste zahlreiche spätere Autoren.

Für Reuchlin war die Kabbala deshalb keine fremde Religion, sondern die älteste Form der Theologie überhaupt (prisca theologia). Nach seiner Auffassung war dieses ursprüngliche Wissen bereits Adam, den Patriarchen, Moses und den Propheten bekannt gewesen. Erst im Lauf der Geschichte sei es teilweise verloren gegangen oder verborgen worden. Das Christentum bilde für ihn die endgültige Offenbarung dieser uralten Weisheit. Die Kabbala erschien somit als Bindeglied zwischen der mosaischen Offenbarung, der platonischen Philosophie, der Hermetik und dem Evangelium.

In seiner Kosmologie verband Reuchlin Elemente des Neuplatonismus mit kabbalistischen Vorstellungen. Das Universum war für ihn eine gestufte Wirklichkeit, in der alle Ebenen miteinander verbunden waren. Zwischen Gott und der materiellen Welt existierten verschiedene Ordnungen geistiger Wesen – Engel, Intelligenzen und himmlische Mächte –, die als Vermittler göttlicher Wirksamkeit fungierten. Der Mensch nahm innerhalb dieser Hierarchie eine besondere Stellung ein, da seine Seele sowohl an der geistigen als auch an der materiellen Welt teilhatte. Erkenntnis bedeutete daher nicht allein intellektuelles Wissen, sondern eine schrittweise Rückkehr der Seele zu ihrem göttlichen Ursprung.

Eine zentrale Rolle spielte dabei die Wirksamkeit heiliger Namen. Reuchlin war überzeugt, dass bestimmte hebräische Gottesnamen, wenn sie in der richtigen Weise verstanden und ausgesprochen würden, eine reale spirituelle Wirkung entfalten könnten. Dabei handelte es sich jedoch ausdrücklich nicht um Magie im Sinne einer Beherrschung Gottes oder der Natur. Vielmehr sollten Gebet, Kontemplation und die Meditation über göttliche Namen den Menschen für den Einfluss der göttlichen Gnade öffnen. Reuchlin grenzte seine Auffassung bewusst von Formen der Beschwörungsmagie oder Nekromantie ab, die er als Missbrauch geistiger Kräfte betrachtete.

Seine Auffassung von Magie orientierte sich vielmehr an der Tradition der sogenannten natürlichen oder göttlichen Magie, wie sie auch von Marsilio Ficino vertreten wurde. Nach dieser Vorstellung besteht das Universum aus einem Netzwerk von Entsprechungen zwischen den himmlischen und den irdischen Bereichen. Die Aufgabe des Weisen besteht darin, diese göttliche Ordnung zu erkennen und sich ihr harmonisch anzupassen. Kabbala, Astrolo-

gie, Musik, Zahlen und Symbolik wurden deshalb nicht als voneinander getrennte Disziplinen verstanden, sondern als unterschiedliche Zugänge zu derselben göttlichen Weltordnung.

Gerade diese Verbindung macht Reuchlins Denken für das geistige Umfeld des Sola-Busca-Tarots interessant. Das Deck entstand zwar bereits um 1490/91 und damit wenige Jahre vor der Veröffentlichung des De verbo mirifico. Seine Entstehung fällt jedoch genau in jene Epoche, in der die Ideen Picos und die ersten christlich-kabbalistischen Diskussionen bereits in den humanistischen Zentren Norditaliens zirkulierten. Ferrara, Padua, Venedig und Florenz waren Orte intensiver Begegnungen zwischen jüdischen Gelehrten, Humanisten, Neuplatonikern und Hermetikern. Reuchlins Werke spiegeln somit denselben geistigen Horizont wider, aus dem auch das Sola-Busca-Tarot hervorging, wenn auch in einer später systematisierten Form.

Obwohl sich im Sola-Busca-Tarot keine eindeutigen Symbole der jüdischen oder christlichen Kabbala nachweisen lassen – insbesondere fehlen der Baum der Sephiroth, die hebräischen Buchstaben, das Tetragrammaton oder explizite Hinweise auf kabbalistische Lehrsysteme –, weist das Deck zahlreiche Motive auf, die mit Reuchlins Weltbild kompatibel erscheinen. Dazu gehören die Vorstellung einer gestuften Kosmologie, die Wirksamkeit geistiger Vermittler, die Bedeutung symbolischer Bilder als Träger verborgenen Wissens, astrologische Entsprechungen sowie die Idee einer spirituellen Transformation durch Erkenntnis. Diese Elemente bilden keinen Beweis für einen direkten Einfluss Reuchlins oder der christlichen Kabbala auf das Sola Busca, sie zeigen jedoch, dass beide aus demselben intellektuellen Klima der Renaissance hervorgingen.

Die neuere Forschung, insbesondere Arbeiten von Wouter J. Hanegraaff, Moshe Idel und Saverio Campanini, betont deshalb, dass die christliche Kabbala nicht isoliert betrachtet werden darf. Sie entstand vielmehr aus einem dichten Netzwerk von Neuplatonismus, Hermetik, Hebraistik, Humanismus und Naturphilosophie. Reuchlin war derjenige, der diese unterschiedlichen Strömungen erstmals zu einem systematischen christlichen Lehrgebäude verband. Gerade deshalb bildet seine Kabbala einen unverzichtbaren Schlüssel zum Verständnis jener intellektuellen Welt, in der auch das Sola-Busca-Tarot entstand – selbst wenn das Kartenwerk selbst keine unmittelbar nachweisbare kabbalistische Codierung enthält.

Kabbala und die Bedingungen einer fremden Lektüre

Kabbala bezeichnet nicht schlechthin jede Lehre von Zahlen und Buchstaben. Wer im Zusammenhang des Sola Busca von Kabbala spricht, muss daher eine konkrete Überlieferung oder einen konkreten Text benennen. Sonst droht der Begriff zu einem allgemeinen Gütesiegel für schwer verständliche Symbolik zu werden.

Die christliche Aufnahme jüdischer Texte stellt zudem eine Frage nach dem Standpunkt des Lesers. Ein christlicher Autor kann ein fremdes Werk als Zeugnis seiner eigenen Religion deuten. Damit ist zunächst seine Aneignung belegt, nicht die Zustimmung der ursprünglichen Verfasser zu dieser Auslegung. Diese Unterscheidung ist für die historische Würdigung jüdischer Gelehrsamkeit unverzichtbar.

Die historische Ergänzung über Sprachkenntnisse und das Sammeln von Texten macht die praktischen Voraussetzungen sichtbar. Um eine Lehre aufzunehmen, benötigte man Lehrer, Übersetzungen und Zugang zu Büchern. Eine symbolische Ähnlichkeit auf einer Karte lässt

diesen Überlieferungsweg nicht von selbst entstehen. Die stärkste Frage lautet deshalb nicht, ob sich irgendeine Zahl kabbalistisch interpretieren lässt, sondern ob sich gerade die vorgeschlagene Interpretation im untersuchten Umfeld nachweisen lässt.

Sprachenlernen und die Aufnahme fremder Texte

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Die griechische Gelehrsamkeit konzentriert sich wesentlich auf Florenz und …“.[180]

»Die griechische Gelehrsamkeit konzentriert sich wesentlich auf Florenz und auf das 15. und auf den Anfang des 16. Jahrhunderts. Was Petrarca und Boccaccio angeregt hatten, scheint noch nicht über die Teilnahme einiger begeisterten Dilettanten hinausgegangen zu sein; andererseits starb mit der Kolonie gelehrter griechischer Flüchtlinge auch das Studium des Griechischen in den 1520er Jahren weg, und es war ein rechtes Glück, dass Nordländer (Erasmus, die Estienne, Budeus) sich desselben inzwischen bemächtigt hatten. Jene Kolonie hatte begonnen mit Manuel Chrysoloras und seinem Verwandten Johannes, sowie mit Georg von Trapezunt, dann kamen um die Zeit der Eroberung Konstantinopels und nachher Johannes Argyropulos, Theodor Gaza, Demetrios Chalcondylas, der seine Söhne Theophilos und Basilios zu tüchtigen Griechen erzog, Andronikos Kallistos, Markos Musuros und die Familie der Lascaris, nebst andern mehr. Seit jedoch die Unterwerfung Griechenlands durch die Türken vollständig war, gab es keinen neuen gelehrten Nachwuchs mehr, ausgenommen die Söhne der Flüchtlinge und vielleicht ein paar Candioten und Cyprioten.«

»Dass nun ungefähr mit dem Tode Leos X. auch der Verfall der griechischen Studien im allgemeinen beginnt, hatte wohl zum Teil seinen Grund in einer Veränderung der geistigen Richtung überhaupt, und in der bereits eingetretenen relativen Sättigung mit dem Inhalt der klassischen Literatur; gewiss ist aber auch die Koinzidenz mit dem Aussterben der gelehrten Griechen keine ganz zufällige. Das Studium des Griechischen unter den Italienern selbst erscheint, wenn man die Zeit um 1500 zum Maßstab nimmt, gewaltig schwunghaft; damals lernten diejenigen Leute griechisch reden, welche es ein halbes Jahrhundert später noch als Greise konnten, wie z. B. die Päpste Paul III. und Paul IV. Gerade diese Art von Teilnahme aber setzte den Umgang mit gebornen Griechen voraus.«

»Ausserhalb Florenz hatten Rom und Padua fast immer, Bologna, Ferrara, Venedig, Perugia, Pavia u. a. Städte wenigstens zeitweise besoldete Lehrer des Griechischen. Unendlich viel verdankte das griechische Studium der Offizin des Aldo Manucci zu Venedig, wo die wichtigsten und umfangreichsten Autoren zum erstenmal griechisch gedruckt wurden. Aldo wagte seine Habe dabei; er war ein Editor und Verleger, wie die Welt wenige gehabt hat.«

»Dass neben den klassischen Studien auch die orientalischen einen ziemlich bedeutenden Umfang gewannen, ist wenigstens hier mit einem Worte zu erwähnen. An die dogmatische Polemik gegen die Juden knüpfte sich zuerst bei Giannozzo Manetti, einem grossen florentinischen Gelehrten und Staatsmann (+ 1459), die Erlernung des Hebräischen und der ganzen jüdischen Wissenschaft; sein Sohn Agnolo musste von Kindheit auf Lateinisch, Griechisch

[180] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/31/

und Hebräisch lernen; ja Papst Nicolaus V. liess von Giannozzo die ganze Bibel neu übersetzen, indem die philologische Gesinnung jener Zeit darauf hindrängte, die Vulgata aufzugeben. Auch sonst nahm mehr als ein Humanist das Hebräische lange vor Reuchlin mit in seine Studien auf, und Pico della Mirandola besass das ganze talmudische und philosophische Wissen eines gelehrten Rabbiners. Auf das Arabische kam man am ehesten von Seiten der Medizin, welche sich mit den ältern lateinischen Uebersetzungen der grossen arabischen Aerzte nicht mehr begnügen wollte; den äussern Anlass boten etwa die venezianischen Konsulate im Orient, welche italienische Aerzte unterhielten. Hieronimo Ramusio, ein venezianischer Arzt, übersetzte aus dem Arabischen und starb in Damaskus. Andrea Mongajo von Belluno hielt sich um Avicennas willen lange in Damaskus auf, lernte das Arabische und emendierte seinen Autor; die venezianische Regierung stellte ihn dann für dieses besondere Fach in Padua an.«

»Bei Pico müssen wir hier noch verweilen, ehe wir zu der Wirkung des Humanismus im Grossen übergeben. Er ist der, welcher laut und mit Nachdruck die Wissenschaft und Wahrheit aller Zeiten gegen das einseitige Hervorheben des klassischen Altertums verfochten hat. Nicht nur Averrhoes und die jüdischen Forscher, sondern auch die Scholastiker des Mittelalters schätzt er nach ihrem Sachinhalt; er glaubt sie reden zu hören: „Wir werden ewig leben, nicht in den Schulen der Silbenstecher, sondern im Kreis der Weisen, wo man nicht über die Mutter der Andromache oder über die Söhne der Niobe diskutiert, sondern über die tiefern Grunde göttlicher und menschlicher Dinge; wer da nähertritt, wird merken, dass auch die Barbaren den Geist (Mercurium) hatten, nicht auf der Zunge, aber im Busen.“ Im Besitz eines kräftigen, durchaus nicht unschönen Lateins und einer klaren Darstellung verachtet er den pedantischen Purismus und die ganze Ueberschätzung einer entlehnten Form, zumal wenn sie mit Einseitigkeit und Einbusse der vollen grossen Wahrheit in der Sache verbunden ist. An ihm kann man inne werden, welche erhabene Wendung die italienische Philosophie würde genommen haben, wenn nicht die Gegenreformation das ganze höhere Geistesleben gestört hätte.«

KAPITEL 25

Girolamo Savonarola im Kontext des Sola Busca Tarot

Die Figur des Girolamo Savonarola gehört zu den interessantesten historischen Bezugspunkten für das Verständnis des Sola-Busca-Tarots, obwohl er auf den Karten selbst weder namentlich noch bildlich erscheint. Sein Wirken bildet vielmehr den religiösen, politischen und geistigen Hintergrund der Entstehungszeit des Decks. Gerade weil das Sola Busca zwischen etwa 1490 und 1491 entstand – also unmittelbar vor Savonarolas Machtübernahme in Florenz –, lässt sich das Tarot auch als Dokument einer Welt lesen, die kurz darauf unter dem Einfluss des radikalen Dominikaners weitgehend verschwinden sollte. In diesem Sinne fungiert Savonarola weniger als konkrete Referenz denn als historischer Kontrastpunkt, der die spezifische Eigenart des Decks erst in ihrer ganzen Tiefe sichtbar macht.

Savonarola trat seit den späten 1480er Jahren als Bußprediger in Florenz auf und gewann nach der Vertreibung der Medici im Jahr 1494 nahezu diktatorischen Einfluss auf die Stadt. Seine Predigten zielten auf eine umfassende moralische und religiöse Erneuerung, die sich gegen Luxus, weltliche Bildung und die als heidnisch empfundenen Elemente der Renaissance richtete. Besonders vehement verurteilte er den Humanismus, die Rezeption antiker Mythologie, astrologische Praktiken und große Teile der zeitgenössischen Kunst als Ausdruck moralischer Verderbnis. Sein berühmtes „Feuer der Eitelkeiten“ (Falò delle vanità) von 1497, bei dem Schmuck, kostbare Gewänder, Musikinstrumente, Bücher und Gemälde öffentlich verbrannt wurden, markiert den symbolischen Höhepunkt dieser Bewegung. Es steht paradigmatisch für den Versuch, eine ganze kulturelle Epoche auszulöschen oder zumindest radikal umzudeuten.

Gerade diese Entwicklung macht Savonarola für die Interpretation des Sola Busca bedeutsam. Das Deck verkörpert nahezu alles, was Savonarola bekämpfte. Es präsentiert eine hochkomplexe Bildsprache, die sich aus antiker Geschichte, römischen Feldherren, mythologischen Motiven, astrologischen Symbolen, hermetischer Philosophie, platonischen Ideen und esoterischen Anspielungen zusammensetzt. Während traditionelle Tarots des 15. Jahrhunderts überwiegend höfische oder allegorische Figuren zeigen, erscheint das Sola Busca wie ein verschlüsseltes Renaissance-Kompendium geheimen Wissens. Seine Ikonographie ist nicht nur ungewöhnlich, sondern in ihrer Dichte und intellektuellen Aufladung einzigartig innerhalb der Tarottradition.

Besonders auffällig ist dabei die weitgehende Abwesenheit einer ausdrücklich christlichen Ikonographie. Zwar bleiben einzelne Tugenden oder moralische Themen erhalten, doch dominieren antike Helden, legendäre Herrscher und rätselhafte, oft schwer identifizierbare Gestalten. Diese Verschiebung verweist auf eine geistige Haltung, die typisch für bestimmte Strömungen des Renaissancehumanismus ist: die Überzeugung, dass Wahrheit und Weisheit nicht ausschließlich im christlichen Offenbarungswissen liegen, sondern ebenso in der antiken Philosophie, in der Geschichte Roms und Griechenlands sowie in esoterischen Traditionen zu finden sind. Genau diese synkretistische Denkweise war es, die Savonarola als gefährliche heidnische Verirrung bekämpfte. Seine Predigten richteten sich ausdrücklich gegen die Wiederbelebung der antiken Philosophie und gegen den Einfluss Platons sowie des Neu-

platonismus auf das religiöse Denken, weil er in ihnen eine Relativierung der christlichen Wahrheit erkannte.

Noch deutlicher wird der Gegensatz im Verhältnis zur Astrologie. Das Sola Busca enthält zahlreiche Hinweise auf astrologische Symbolik und planetarische Zuordnungen, die nicht nur dekorativen Charakter besitzen, sondern offenbar Teil eines komplexen kosmologischen Systems sind. Viele heutige Forscher vermuten, dass die vier Farben und die Figuren einer verborgenen Ordnung folgen, die mit planetarischen Kräften, Temperamenten oder historischen Zyklen korrespondiert. In dieser Perspektive erscheint das Deck als visuelle Enzyklopädie eines Weltbildes, in dem Makrokosmos und Mikrokosmos miteinander verbunden sind. Savonarola hingegen bekämpfte insbesondere die divinatorische Astrologie (iudiciaria), also die Vorstellung, dass die Sterne konkrete Aussagen über das menschliche Schicksal erlauben. Zwar akzeptierte auch er eine gewisse natürliche Wirkung der Gestirne auf die materielle Welt, doch jede Form astrologischer Prognostik betrachtete er als Anmaßung gegenüber der göttlichen Vorsehung und als potenziell dämonisch.

Ein ähnlicher Gegensatz zeigt sich im Bereich der Magie und Hermetik. Während im Umfeld von Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola intensiv über natürliche Magie, hermetische Schriften und platonische Spiritualität diskutiert wurde, lehnte Savonarola nahezu jede Form solcher Spekulationen ab. Die von Ficino vertretene Idee einer „magia naturalis“, die auf harmonischen Entsprechungen zwischen den Ebenen des Kosmos beruhte, war für ihn ebenso problematisch wie die Rezeption hermetischer Texte, die als vorchristliche Offenbarungsquellen interpretiert wurden. Zwar unterschied Savonarola zwischen erlaubter Frömmigkeit und dämonischer Magie, doch blieb seine Grundhaltung gegenüber den meisten esoterischen Strömungen ausgesprochen ablehnend. In diesem Spannungsfeld erscheint das Sola Busca geradezu als Manifest jener intellektuellen Freiheit, die Savonarola einzuschränken suchte.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Rolle Giovanni Pico della Mirandolas, der gewissermaßen zwischen diesen Welten stand. Als einer der brillantesten Denker seiner Zeit verband er zunächst christliche Theologie mit platonischer Philosophie, Kabbala und hermetischen Traditionen. Gegen Ende seines Lebens näherte er sich jedoch zunehmend Savonarola an und distanzierte sich von astrologischen Lehren. Seine „Disputationes adversus astrologiam divinatricem“ sind Ausdruck dieser Entwicklung und markieren eine innere Krise des Renaissancehumanismus selbst. Diese Spannung zwischen Offenheit und religiöser Restriktion bildet den geistigen Hintergrund, vor dem auch das Sola Busca gelesen werden kann: nicht nur als Produkt einer Epoche, sondern als Dokument eines Übergangs.

Für das Sola Busca ergibt sich daraus ein bemerkenswerter historischer Befund. Das Deck entstand genau in jenem kurzen Zeitfenster, in dem die humanistische Renaissance ihren Höhepunkt erreicht hatte, Savonarolas religiöse Revolution jedoch noch nicht begonnen hatte. Es repräsentiert somit die letzte Blüte einer aristokratischen Gelehrtenkultur, die antikes Wissen, Hermetik, Astrologie und politische Symbolik miteinander verband. In diesem Sinne kann das Deck als Momentaufnahme eines intellektuellen Gleichgewichts verstanden werden, das kurz darauf zerbrechen sollte.

Ein weiterer zentraler Aspekt betrifft die Funktion von Geheimwissen und dessen Darstellung. Das Sola Busca scheint für einen kleinen Kreis hochgebildeter Auftraggeber geschaffen worden zu sein, vermutlich aus dem Umfeld norditalienischer Adelshäuser oder humanistischer Zirkel. Seine Bildsprache ist voller Anspielungen, die ohne umfassende Kenntnisse antiker Geschichte, Philosophie und esoterischer Traditionen kaum zugänglich sind. Diese bewusste Komplexität legt nahe, dass es sich nicht um ein populäres Spieldeck im engeren Sinne handelt, sondern um ein intellektuelles Objekt, das zugleich Spiel, Lehrmittel und symbolisches System ist. Gerade im Kontext der sich verschärfenden religiösen Kontrolle gewinnt diese Verschlüsselung eine zusätzliche Bedeutung: Wissen wird nicht nur dargestellt, sondern zugleich verborgen. Es entsteht eine Form der „esoterischen Öffentlichkeit“, in der Inhalte nur für Eingeweihte lesbar bleiben.

Auch kunsthistorisch markiert Savonarola einen tiefgreifenden Einschnitt. Das Sola Busca zeigt eine bemerkenswerte Freiheit der Darstellung: Krieg, Gewalt, Tod, Macht, Alchemie und mythologische Figuren erscheinen selbstverständlich nebeneinander und werden nicht moralisch domestiziert, sondern in ihrer Ambivalenz dargestellt. Diese Offenheit entspricht einem Weltbild, das Konflikt und Transformation als integrale Bestandteile der kosmischen Ordnung begreift. Nach Savonarolas Einfluss hingegen entwickelte sich in Florenz eine deutlich moralischere und restriktivere Bildsprache. Künstler wie Sandro Botticelli, die zumindest zeitweise unter seinem Eindruck standen, reduzierten mythologische Themen zugunsten religiöser Darstellungen oder interpretierten sie neu im Sinne einer christlichen Moral.

Für die moderne Forschung stellt sich deshalb die Frage, ob das Sola Busca bewusst als Gegenentwurf zu der sich abzeichnenden religiösen Entwicklung gelesen werden kann. Dafür gibt es keine direkten Belege, und jede solche Interpretation bleibt notwendigerweise spekulativ. Dennoch ist die zeitliche Nähe auffällig, und die inhaltliche Gegenläufigkeit zwischen Deck und savonarolanischer Reformbewegung lässt zumindest eine strukturelle Opposition erkennen. Selbst wenn keine bewusste Polemik vorliegt, so erscheint das Sola Busca doch als Ausdruck einer geistigen Haltung, die kurz darauf unter Druck geriet.

Savonarola erhält damit eine wichtige hermeneutische Funktion. Er markiert den historischen Einschnitt zwischen zwei geistigen Welten: einerseits der optimistischen, neuplatonisch geprägten Renaissance mit ihrem Vertrauen in die Harmonie von Antike, Christentum, Astrologie und Hermetik, andererseits einer rigorosen religiösen Reformbewegung, die eben diese Synthese als gefährliche Verführung betrachtete. Das Sola Busca gehört eindeutig zur ersten Welt. Gerade deshalb erscheint es heute als einzigartiges Zeugnis jener letzten Phase der italienischen Renaissance, in der die Vielfalt geistiger Traditionen noch nicht durch konfessionelle und moralische Engführungen eingeschränkt war.

In einer weitergehenden ideengeschichtlichen Perspektive lässt sich das Deck somit als Schwellenphänomen begreifen: Es steht an der Grenze zwischen Offenheit und Restriktion, zwischen synkretischer Wissenskultur und konfessioneller Disziplinierung, zwischen esoterischer Spekulation und theologischer Kontrolle. Savonarola ist dabei nicht Teil des Decks, sondern sein historischer Schatten. Gerade in dieser indirekten Präsenz wird seine Bedeutung für das Verständnis des Sola Busca am deutlichsten.

Savonarola und die Deutung einer Krise

Savonarolas Geschichte ist ein Prüfstein für allzu einheitliche Renaissancebilder. Religiöse Reform und humanistische Bildung existierten nicht in zwei voneinander isolierten Welten. Menschen konnten antike Texte schätzen und zugleich eine Erneuerung des christlichen Lebens verlangen. Auch die Ablehnung bestimmter kultureller Praktiken musste aus ihrem jeweiligen religiösen und politischen Zusammenhang erklärt werden.

Burckhardts ausführliche Darstellung, die im Folgenden als historische Lektüre aufgenommen wird, zeigt sowohl die Wirkung des Predigers als auch die Distanz des Historikers zu ihm. Gerade die Urteile und Zuspitzungen sind als Stimme des 19. Jahrhunderts erkennbar zu halten. Sie dürfen nicht unbemerkt zu einer neutralen Beschreibung aller Florentiner werden.

Für das Sola Busca folgt daraus eine zeitliche und sachliche Vorsicht. Ein Konflikt um Bilder oder Luxus beweist nicht, dass jedes gelehrte Bild verborgen werden musste. Ebenso muss eine konkrete Verbindung Savonarolas zum Kartenprogramm gesondert belegt werden. Interessant bleibt jedoch der weitere Zusammenhang: Ein Bild konnte in einer Krise anders bewertet werden als zuvor. Seine Geschichte umfasst daher nicht nur Herstellung und Besitz, sondern auch wechselnde Maßstäbe dessen, was als angemessen, gefährlich oder heilsam galt.

Savonarola als Prediger und politischer Akteur

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Der grösste Bussprediger und Prophet aber war in Florenz …“.[181]

»Der grösste Bussprediger und Prophet aber war in Florenz schon 1498 verbrannt worden: Fra Girolamo Savonarola von Ferrara. Hier müssen uns einige Winke über ihn genügen.«

»Das gewaltige Werkzeug, durch welches er Florenz umgestaltet und beherrscht (1494-1498), ist seine Rede, wovon die erhaltenen, meist an Ort und Stelle ungenügend nachgeschriebenen Predigten offenbar nur einen beschränkten Begriff geben. Nicht als ob die äussern Mittel seines Auftretens sehr gross gewesen wären, denn Stimme, Aussprache, rhetorische Redaktion u. dgl. bildeten vielmehr eher die schwache Seite, und wer einen Stil- und Kunstprediger verlangte, ging zu seinem Rivalen Fra Mariano da Ghinazzano – aber in Savonarolas Rede lag jene hohe persönliche Gewalt, welche wohl von da bis auf Luther nicht wieder vorgekommen ist. Er selber hielt es für Erleuchtung und taxierte deshalb ohne Unbescheidenheit das Predigtamt sehr hoch: über dem Prediger folge in der grossen Hierarchie der Geister unmittelbar der unterste der Engel.«

»Diese völlig zu Feuer und Flammen gewordene Persönlichkeit vollbrachte zunächst noch ein anderes, grösseres Wunder; das eigene Kloster S. Marco [des] Dominikanerordens und dann alle Dominikanerklöster Toscanas werden desselben Sinnes und unternehmen eine freiwillige grosse Reform. Wenn man weiss, was die Klöster damals waren und wie unend-

[181] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/75/

lich schwer die geringste Veränderung bei Mönchen durchzusetzen ist, so wird man doppelt erstaunen über eine völlige Sinnesänderung wie diese. Als die Sache im Gange war, befestigte sie sich dadurch, dass Gleichgesinnte jetzt in bedeutender Zahl Dominikaner wurden. Söhne aus den ersten Häusern traten in S. Marco als Novizen ein.«

»Diese Reform des Ordens für ein bestimmtes Land war nun der erste Schritt zu einer Nationalkirche, zu welcher es bei längerer Dauer dieses Wesens unfehlbar hätte kommen müssen. Savonarola selber wollte freilich eine Reform der ganzen Kirche und schickte deshalb noch gegen Ende seiner Wirksamkeit an alle grossen Potentaten dringende Mahnungen, sie möchten ein Konzil versammeln. Allein sein Orden und seine Partei waren bereits für Toscana das allein mögliche Organ seines Geistes, das Salz der Erde geworden, während die Nachbargegenden im alten Zustande verharrten. Mehr und mehr baut sich aus Entsagung und Phantasie ein Zustand auf, der Florenz zu einem Reiche Gottes auf Erden machen will.«

»Die Weissagungen, deren teilweises Eintreffen dem Savonarola ein übermenschliches Ansehen verlieh, sind derjenige Punkt, auf welchem die allmächtige italienische Phantasie auch das bestverwahrte, liebevollste Gemüt bemeisterte. Anfangs meinten die Franziskaner von der Observanz, im Widerschein des Ruhmes, welchen ihnen S. Bernardino da Siena vermacht hatte, sie könnten den grossen Dominikaner durch Konkurrenz bändigen. Sie verschafften einem der Ihrigen die Domkanzel und liessen die Unglücksprophezeiungen Savonarolas durch noch schlimmere überbieten, bis Pietro de' Medici, der damals noch über Florenz herrschte, einstweilen beiden Ruhe gebot. Bald darauf, als Karl VIII. nach Italien kam und die Medici vertrieben wurden, wie Savonarola mit klaren Worten geweissagt hatte, glaubte man nur noch ihm.«

»Und hier muss nun zugestanden werden, dass er gegen seine eigenen Ahnungen und Visionen keine Kritik übte und gegen diejenigen anderer eine ziemlich strenge. In der Leichenrede auf Pico della Mirandola geht er mit dem verstorbenen Freunde etwas unbarmherzig um. Weil Pico trotz einer innern Stimme, die von Gott kam, doch nicht in den Orden treten wollte, habe er selber Gott gebeten, jenen etwas zu züchtigen; seinen Tod aber habe er wahrlich nicht gewünscht; nun sei durch Almosen und Gebet so viel erwirkt, dass die Seele sich einstweilen im Fegefeuer befinde. In betreff einer tröstlichen Vision, die Pico auf dem Krankenbette gehabt, wobei ihm die Madonna erschien und versprach, er solle nicht sterben, gesteht Savonarola, er habe es lange für eine dämonische Täuschung gehalten, bis ihm geoffenbart worden sei, die Madonna habe den zweiten Tod, nämlich den ewigen gemeint. – Wenn dies und ähnliches Ueberhebung war, so hat dieses grosse Gemüt wenigstens dafür gebüsst, so bitter es dafür büssen konnte; in seinen letzten Tagen scheint Savonarola die Nichtigkeit seiner Gesichte und Weissagungen erkannt zu haben, und doch blieb ihm innerer Friede genug übrig, um in heiliger Stimmung zum Tode zu gehen. Seine Anhänger aber hielten ausser seiner Lehre auch seine Prophezeiungen noch drei Jahrzehnde hindurch fest.«

»Als Reorganisator des Staates hatte er nur gearbeitet, weil sonst statt seiner feindselige Kräfte sich der Sache bemächtigt haben würden. Es ist unbillig, ihn nach der halbdemokratischen Verfassung (S. 113, Anm. [160]) vom Anfang des Jahres 1495 zu beurteilen. Sie ist nicht besser und nicht schlechter als andere florentinische Verfassungen auch.«

»Er war zu solchen Dingen im Grunde der ungeeignetste Mensch, den man finden konnte. Sein wirkliches Ideal war eine Theokratie, bei welcher sich alles in seliger Demut vor dem

Unsichtbaren beugt und alle Konflikte der Leidenschaft von vornherein abgeschnitten sind. Sein ganzer Sinn liegt in jener Inschrift des Signorenpalastes, deren Inhalt schon Ende 1495 sein Wahlspruch war, und die 1527 von seinen Anhängern erneuert wurde: „Jesus Christus Rex populi florentini S. P. Q. decreto creatus." Zum Erdenleben und seinen Bedingungen hatte er so wenig ein Verhältnis als irgendein echter und strenger Mönch. Der Mensch soll sich nach seiner Ansicht nur mit dem abgeben, was mit dem Seelenheil in unmittelbarer Verbindung steht.«

Die Bewertung von Kunst und weltlicher Bildung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion". Auszug, beginnend mit „Wie deutlich verrät sich dies bei seinen Ansichten über …".[182]

»Wie deutlich verrät sich dies bei seinen Ansichten über die antike Literatur. „Das einzige Gute", predigt er, „was Plato und Aristoteles geleistet haben, ist, dass sie viele Argumente vorbrachten, welche man gegen die Ketzer gebrauchen kann. Sie und andere Philosophen sitzen doch in der Hölle. Ein altes Weib weiss mehr vom Glauben als Plato. Es wäre gut für den Glauben, wenn viele sonst nützlich scheinende Bücher zernichtet würden. Als es noch nicht so viele Bücher und nicht so viele Vernunftgründe (ragioni naturali) und Disputen gab, wuchs der Glaube rascher als er seither gewachsen ist." Die klassische Lektüre der Schulen will er auf Homer, Virgil und Cicero beschränkt und den Rest aus Hieronymus und Augustin ergänzt wissen; dagegen sollen nicht nur Catull und Ovid, sondern auch Tibull und Terenz verbannt bleiben. Hier spricht einstweilen wohl nur eine ängstliche Moralität, allein er gibt in einer besondern Schrift die Schädlichkeit der Wissenschaft im allgemeinen zu.«

»Eigentlich sollten, meint er, einige wenige Leute dieselbe erlernen, damit die Tradition der menschlichen Kenntnisse nicht untergingen besonders aber, damit immer einige Athleten zur Bekämpfung ketzerischer Sophismen vorrätig wären, alle übrigen dürften nicht über Grammatik, gute Sitten und Religionsunterricht (sacrae literae) hinaus. So würde natürlich die ganze Bildung wieder an Mönche zurückfallen, und da zugleich die „Wissendsten und Heiligsten" auch Staaten und Reiche regieren sollten, so wären auch dieses wiederum Mönche. Wir wollen nicht einmal fragen, ob der Autor so weit hinaus gedacht hat.«

»Kindlicher kann man nicht raisonnieren. Die einfache Erwägung, dass das wiederentdeckte Altertum und die riesige Ausweitung des ganzen Gesichtskreises und Denkkreises eine je nach Umständen ruhmvolle Feuerprobe für die Religion sein möchten, kommt dem guten Menschen nicht in den Sinn. Er möchte gern verbieten, was sonst nicht zu beseitigen ist. Ueberhaupt war er nichts weniger als liberal; gegen gottlose Astrologen z. B. hält er denselben Scheiterhaufen in Bereitschaft, auf welchem er hernach selbst gestorben ist.«

»Wie gewaltig muss die Seele gewesen sein, die bei diesem engen Geiste wohnte! Welch ein Feuer bedurfte es, um den Bildungsenthusiasmus der Florentiner vor dieser Anschauung sich beugen zu lehren! Was sie ihm noch von Kunst und von Weltlichkeit preiszugeben bereit

[182] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/76/

waren, das zeigen jene berühmten Opferbrände, neben welchen gewiss alle talami des Bernardino da Siena und anderer nur wenig besagen wollten.«

»Es ging dabei allerdings nicht ab ohne einige tyrannische Polizei von seiten Savonarolas. Ueberhaupt sind seine Eingriffe in die hochgeschätzte Freiheit des italienischen Privatlebens nicht gering, wie er denn zum Beispiel Spionage der Dienerschaft gegen den Hausherrn verlangte, um seine Sittenreform durchführen zu können. Was später in Genf dem eisernen Calvin, bei dauerndem Belagerungszustande von aussen, doch nur mühsam gelang, eine Umgestaltung des öffentlichen und Privatlebens, das musste in Florenz vollends nur ein Versuch bleiben und als solcher die Gegner auf das äusserste erbittern. Dahin gehört vor allem die von Savonarola organisierte Schar von Knaben, welche in die Häuser drangen und die für den Scheiterhaufen geeigneten Gegenstände mit Gewalt verlangten; sie wurden hie und da mit Schlägen abgewiesen, da gab man ihnen, um die Fiktion einer heranwachsenden heiligen Bürgerschaft dennoch zu behaupten, Erwachsene als Beschützer mit.«

»Und so konnten am letzten Karnevalstage des Jahres 1497 und an demselben Tage des folgenden Jahres die grossen Autodafés auf dem Signorenplatz stattfinden. Da ragte eine Stufenpyramide, ähnlich dem rogus, auf welchem römische Imperatorenleichen verbrannt zu werden pflegten. Unten zunächst der Basis waren Larven, falsche Bärte, Maskenkleider u. dgl. gruppiert; drüber folgten die Bücher der lateinischen und italienischen Dichter, unter andern der Morgante des Pulci, der Boccaccio, der Petrarca, zum Teil kostbare Pergamentdrucke und Manuskripte mit Miniaturen; dann Zierden und Toilettengeräte der Frauen, Parfüms, Spiegel, Schleier, Haartouren; weiter oben Lauten, Harfen, Schachbretter, Triktraks, Spielkarten; endlich enthielten die beiden obersten Absätze lauter Gemälde, besonders von weiblichen Schönheiten, teils unter den klassischen Namen der Lucretia, Cleopatra, Faustina, teils unmittelbare Porträts wie die der schönen Bencina, Lena Morella, Bina und Maria de' Lenzi. Das erstemal bot ein anwesender venezianischer Kaufmann der Signorie 20 000 Goldtaler für den Inhalt der Pyramide; die einzige Antwort war, dass man ihn ebenfalls porträtieren und das Bild zu den übrigen hinaufstellen liess. Beim Anzünden trat die Signorie auf den Balkon; Gesang, Trompetenschall und Glockengeläute erfüllte die Lüfte. Nachher zog man auf den Platz vor S. Marco, wo die ganze Partei eine dreifache konzentrische Runde tanzte: zu innerst die Mönche dieses Klosters abwechselnd mit Engelknaben, dann junge Geistliche und Laien, zu äusserst endlich Greise, Bürger und Priester, diese mit Olivenzweigen bekränzt.«

»Der ganze Spott der siegreichen Gegenpartei, die doch wahrlich einigen Anlass und überdies das Talent dazu hatte, genügte später doch nicht, um das Andenken Savonarolas herabzusetzen. Je trauriger die Schicksale Italiens sich entwickelten, desto heller verklärte sich im Gedächtnis der Ueberlebenden die Gestalt des grossen Mönches und Propheten. Seine Weissagungen mochten im einzelnen unbewährt geblieben sein – das grosse allgemeine Unheil, das er verkündet hatte, war nur zu schrecklich in Erfüllung gegangen.«

»So gross aber die Wirkung der Bussprediger war und so deutlich Savonarola dem Mönchsstande als solchem das rettende Predigtamt vindizierte, so wenig entging dieser Stand doch dem allgemeinen verwerfenden Urteil. Italien gab zu verstehen, dass es sich nur für die Individuen begeistern könne.«

KAPITEL 26

Dunkle Theurgie

Theurgie (griechisch θεουργία – theourgía, wörtlich „Götterwerk“ oder „Gotteswirken“) bezeichnet eine religiös-philosophische Praxis, bei der der Mensch durch rituelle Handlungen, Gebete, Symbole, heilige Namen, Musik, Opferhandlungen und mystische Übungen versucht, eine Verbindung mit göttlichen Mächten herzustellen oder an deren Wirksamkeit teilzuhaben. Im Unterschied zur Magie im engeren Sinne geht es in der Theurgie nicht darum, die Götter oder kosmischen Kräfte zu beherrschen oder zu instrumentalisieren, sondern vielmehr darum, sich für eine höhere göttliche Ordnung zu öffnen und eine Transformation der eigenen Seele zu ermöglichen. Der Mensch tritt hier nicht als Manipulator, sondern als Empfänger und Resonanzkörper des Göttlichen auf.

Der Begriff entstand vor allem im spätantiken Neuplatonismus des 2.–5. Jahrhunderts n. Chr. und wurde zu einem zentralen Bestandteil jener geistigen Tradition, die später großen Einfluss auf Renaissance-Magie, Hermetik, christliche Mystik und esoterische Philosophie ausübte. In diesem Kontext ist Theurgie nicht bloß Praxis, sondern zugleich eine umfassende Ontologie und Erkenntnistheorie: Sie setzt voraus, dass Wirklichkeit hierarchisch gegliedert ist und dass Erkenntnis nicht allein durch diskursives Denken, sondern durch Teilnahme (methexis) am Göttlichen erfolgt.

Die früheste bekannte systematische Form der Theurgie findet sich in den sogenannten Chaldäischen Orakeln aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., einer mystisch-philosophischen Textsammlung, die wahrscheinlich im Umfeld von Julian dem Theurgen und seinem Vater Julian dem Chaldäer entstand. Diese Texte verbinden platonische Philosophie mit orientalisch-babylonisch wirkenden kosmologischen Vorstellungen und entwerfen ein vielschichtiges Bild der Wirklichkeit: An der Spitze steht das höchste göttliche Prinzip, darunter die geistige Welt (Noetik), gefolgt von den kosmischen Seelenkräften und schließlich der materiellen Welt. Die menschliche Seele befindet sich in einer Art Distanz oder Entfremdung von ihrem göttlichen Ursprung und muss durch eine Aufwärtsbewegung wieder gereinigt und erhoben werden. Genau diese Bewegung sollte durch theurgische Praxis ermöglicht werden.

Besonders prägend wurde die Theurgie im Neuplatonismus. Während Plotin (205–270 n. Chr.) vor allem die innere mystische Vereinigung durch geistige Kontemplation betonte und den Weg der Rückkehr zum Einen primär als einen Akt der intellektuellen und inneren Sammlung verstand, zeigte sich Porphyrios skeptischer gegenüber rituellen Praktiken und stellte deren Notwendigkeit in Frage. Erst Iamblichos entwickelte die Theurgie systematisch weiter und machte sie zum Kernstück seiner Philosophie. Für ihn war entscheidend, dass der Mensch nicht allein durch philosophisches Denken zur göttlichen Wirklichkeit gelangen kann. Der Grund liegt in der ontologischen Struktur der Seele selbst: Sie ist nicht rein geistig, sondern zugleich mit kosmischen und materiellen Ebenen verbunden. Daher benötigt sie Vermittlungen, Zeichen und Wirkkräfte, die nicht vom Menschen erzeugt werden, sondern von oben herabkommen.

In dieser Perspektive „macht“ der Mensch die Verbindung zum Göttlichen nicht selbst. Vielmehr wirken die Götter durch die rituellen Formen hindurch. Iamblichos formulierte

sinngemäß, dass die Theurgie nicht deshalb wirksam ist, weil der Mensch die Götter zwingt, sondern weil die göttlichen Kräfte selbst durch die heiligen Zeichen gegenwärtig werden. Diese Vorstellung markiert den entscheidenden Unterschied zwischen Theurgie und Magie: Während Magie (goēteía / mageía) darauf abzielt, Kräfte der Natur oder unsichtbare Wesen zu beeinflussen, oft mit einem Moment von Kontrolle, Nutzen oder sogar Zwang, strebt die Theurgie die Vereinigung mit dem Göttlichen an, dient der Reinigung und Vergöttlichung der Seele und versteht den Menschen als Teilnehmer an einer höheren Ordnung, nicht als deren Beherrscher.

Die theurgischen Praktiken selbst sind vielschichtig. Eine zentrale Rolle spielen heilige Namen und Worte. Bestimmte göttliche Namen galten als Träger realer kosmischer Kräfte; ihr Aussprechen war nicht bloß sprachlicher Akt, sondern eine Aktivierung einer ontologischen Verbindung. Diese Vorstellung wirkte stark auf spätere Traditionen wie die jüdische Kabbala, die christliche Engelmagie und die Renaissance-Hermetik ein. Ebenso wichtig ist die Lehre von den „Sympathien“, also den verborgenen Entsprechungen innerhalb des Kosmos. Pflanzen, Steine, Metalle, Farben, Zahlen und astronomische Konstellationen sind in dieser Sichtweise nicht bloß materielle Objekte, sondern Träger göttlicher Signaturen, die miteinander korrespondieren.

Rituale und ekstatische Zustände dienen dazu, die Seele in eine Disposition zu versetzen, in der sie göttliche Wirkungen empfangen kann. Ein zentraler Begriff bei Iamblichos ist dabei das sýmbolon (Symbol). Dieses ist nicht lediglich ein Zeichen, das auf etwas verweist, sondern besitzt eine reale Teilhabe an der höheren Wirklichkeit, die es repräsentiert. Ein Stein mit einer bestimmten kosmischen Qualität ist demnach nicht nur ein Symbol für einen Gott, sondern kann als reale Manifestation dieser göttlichen Kraft fungieren. Diese starke Ontologie des Symbols unterscheidet die theurgische Denkweise grundlegend von modernen semiotischen Auffassungen.

Das Ziel der Theurgie ist die Henosis (ἕνωσις), die Vereinigung mit dem Göttlichen. Der Weg dorthin umfasst mehrere Stufen: die Reinigung der Seele (katharsis), ihre Erhebung durch geistige Erkenntnis, den Empfang göttlicher Kraft und schließlich die Vergöttlichung (theosis). Dieser Prozess ist nicht rein kognitiv, sondern transformativ; der Mensch wird nicht nur belehrt, sondern in seinem Sein verändert.

In der Renaissance wurde die Theurgie wiederentdeckt, insbesondere im Kontext des florentinischen Platonismus. Vermittler wie Georgios Gemistos Plethon, Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola griffen die neuplatonischen Ideen auf und verbanden sie mit Hermetik, Astrologie und christlicher Mystik. Ficino etwa entwarf das Bild einer lebendigen kosmischen Hierarchie von Gott über Engel und Seelen bis hin zu Kosmos und Natur. Der Mensch nimmt darin eine Mittelstellung ein und kann durch Imaginatio, Musik, astrologische Harmonie und philosophische Kontemplation aktiv an diesen Ebenen teilhaben. Theurgie erscheint hier in verfeinerter Form als eine Kunst der Resonanz mit der Weltseele.

Im Kontext des Sola-Busca-Tarots aus dem späten 15. Jahrhundert wird die theurgische Dimension besonders greifbar. Dieses Deck enthält zahlreiche Elemente aus Renaissance-Platonismus, Hermetik, Astrologie und antiker Mythologie: Götterfiguren, astrologische Symbole, alchemistische Motive, heroische Gestalten und komplexe philosophische Allegorien. Es lässt sich weniger als Wahrsageinstrument im modernen Sinn verstehen, sondern

eher als visuelle Gedächtnis- und Initiationsstruktur, in der Bilder als Träger von Wissen und Transformation fungieren. In einer theurgischen Lesart sind diese Bilder nicht bloße Darstellungen, sondern aktive Symbole, die im Betrachter geistige Prozesse auslösen und eine Verbindung zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt herstellen.

Diese Auffassung findet in der modernen Tiefenpsychologie eine interessante Parallele. Bei Carl Gustav Jung wird eine ähnliche Struktur in psychologischer Sprache formuliert: Archetypen sind nicht bloß abstrakte Gedankenbilder, sondern besitzen eine dynamische, wirksame Realität innerhalb der Psyche. Symbole haben transformative Kraft, und durch aktive Imagination kann der Mensch in Beziehung zu inneren Gestalten treten. Während der antike Theurg sagen würde, dass eine göttliche Wirklichkeit durch das Symbol wirkt, würde eine tiefenpsychologische Perspektive formulieren, dass eine tiefe psychische Wirklichkeit durch das Symbol lebendig wird. In beiden Fällen bleibt die Grundidee erhalten, dass Symbole Vermittlungsinstanzen zwischen Ebenen der Wirklichkeit sind.

Theurgie erscheint damit als eine Praxis der Transformation durch symbolische Teilhabe am Göttlichen. Sie verbindet Platonismus, Mystik, Ritual, Kosmologie, Astrologie, Symboltheorie und eine Form spiritueller Psychologie zu einem kohärenten Weltbild. Ihr Grundgedanke lautet, dass die Welt kein totes, mechanisches System ist, sondern ein lebendiger Kosmos voller intelligibler Zeichen. Der Mensch kann durch die richtige Beziehung zu diesen Zeichen seine eigene ontologische Stellung verändern und sich wieder mit den höheren Ebenen der Wirklichkeit verbinden. Gerade diese Perspektive machte die Theurgie zu einem der einflussreichsten Hintergrundkonzepte für den Renaissance-Platonismus und für die symbolische Bildwelt des Sola-Busca-Tarots.

Dunkle Theurgie

Im Kontext der Renaissance bezeichnet „dunkle Theurgie“ (englisch oft dark theurgy, goetic theurgy oder negative theurgy) keine klar abgegrenzte historische Schule wie die Theurgie des Iamblichos, sondern ist ein moderner Sammelbegriff für jene Formen von ritueller Magie, Mystik und Kosmologie, die sich mit niederen, ambivalenten oder gefährlichen geistigen Kräften beschäftigen. Der Begriff selbst gehört somit nicht dem historischen Wortschatz der Renaissance an, sondern ist ein analytisches Instrument der neueren Esoterik-, Religions- und Ideengeschichte, um die Schattenseite der theurgischen Tradition sichtbar zu machen.

Historisch sprach man in der Renaissance eher von goetia (γοητεία), magia daemoniaca, nigromantia, maleficium oder allgemein von verbotenen Formen der Magie. Die begriffliche Gegenüberstellung lautete dabei in etwa: Theurgia bezeichnete göttliche Magie, den Aufstieg der Seele und die Verbindung mit höheren Intelligenzen. Goetia beziehungsweise dämonische Magie meinte den Umgang mit niederen Geistern, Zwang, Manipulation und materielle Zwecke.

Diese Dichotomie war jedoch weniger stabil, als sie auf den ersten Blick erscheint. Gerade im intellektuellen Milieu der Renaissance – in dem antike Philosophie, christliche Theologie und praktische Magie aufeinandertreffen – blieb die Grenze zwischen legitimer und illegitimer Praxis durchlässig, umkämpft und oft vom jeweiligen Interpretationsrahmen abhängig.

Die Wurzeln dieser Unterscheidung reichen bis in die Spätantike zurück. Bei Iamblichos erscheint die Theurgie als eine heilige Wissenschaft, durch die die Seele mittels göttlicher

Symbole (sýmbola) in reale Verbindung mit den Göttern tritt. Entscheidend ist dabei, dass diese Verbindung nicht durch den menschlichen Intellekt allein erreicht werden kann, sondern durch rituelle, kosmisch wirksame Handlungen, die den Menschen in eine höhere Ordnung einbinden. Bereits hier existiert jedoch eine implizite Differenzierung: Neben einer höheren, auf die Götter gerichteten Theurgie gibt es Praktiken, die sich mit Zwischenwesen befassen – Dämonen, planetaren Kräften oder Elementargeistern. Diese markieren eine ambivalente Zone, in der die Bewegung der Seele nicht notwendig aufwärts gerichtet ist. Die Gefahr besteht darin, dass der Mensch nicht transzendiert, sondern in ein Geflecht niederrangiger Kräfte verstrickt wird.

Die Renaissance übernimmt diese Struktur, radikalisiert sie jedoch im Rahmen einer umfassenden kosmologischen Hierarchie. Diese führt von Gott über Engel beziehungsweise göttliche Intelligenzen und Planetengeister zu den Naturkräften und zur Materie.

Der Mensch steht im Zentrum dieser Ordnung als ein Wesen der Mitte (medium), ausgestattet mit der Fähigkeit, sich sowohl nach oben als auch nach unten zu orientieren. Diese Anthropologie der Möglichkeit – prominent bei Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola und Heinrich Cornelius Agrippa – macht den Menschen zu einem ontologisch offenen Wesen: Er kann sich vergöttlichen oder in die Sphäre des Niederen absinken. „Dunkle Theurgie“ bezeichnet in diesem Zusammenhang die Bewegung nach unten, das heißt die bewusste oder unbewusste Hinwendung zu Kräften, die nicht zur geistigen Läuterung, sondern zur Bindung und Verstrickung führen.

Eine theurgische Praxis wurde in der Renaissance insbesondere dann als „dunkel“ wahrgenommen, wenn sich ihre Zielrichtung verschob. Während die klassische Theurgie auf Transformation und Erkenntnis zielte – „Ich werde verwandelt durch das Göttliche“ –, tritt in der dunklen Variante ein instrumentelles Verhältnis zu den unsichtbaren Kräften in den Vordergrund: „Ich zwinge diese Kräfte, mir zu dienen.“ Diese Verschiebung vom kontemplativen zum manipulativen Modus markiert einen entscheidenden Bruch. Aus neuplatonischer Perspektive bedeutet dies nicht nur einen methodischen Fehler, sondern eine ontologische Verfehlung, da das Niedere hier das Höhere usurpiert.

Eng damit verbunden ist der problematische Umgang mit Zwischenwesen. Die Renaissance kennt eine bevölkerte Kosmologie: Planetengeister, Dämonen, Engel, Naturgeister und die Seelen Verstorbener bilden ein dichtes Geflecht von Entitäten, die als wirksam gedacht werden. Die entscheidende Frage lautet nicht nur, ob diese Wesen existieren, sondern in welchem Verhältnis der Mensch zu ihnen steht. Beherrscht er sie im Rahmen einer göttlich legitimierten Ordnung – oder öffnet er sich Kräften, die ihn ihrerseits bestimmen? Genau in dieser Ambivalenz entsteht der Verdacht der „dunklen“ Praxis.

Eine weitere zentrale Dimension ist die Rolle von Bildern und Symbolen. Die Renaissance entwickelt eine hochkomplexe Theorie der Bildwirksamkeit: Bilder sind nicht bloße Repräsentationen, sondern operative Schnittstellen zwischen materieller und geistiger Welt. In ihrer „lichten“ Form dienen sie der Harmonie – etwa als astrologische Siegel oder als meditative Darstellungen göttlicher Prinzipien. In ihrer „dunklen“ Variante werden sie zu Instrumenten der Bindung und des Zwangs: Amulette, Talismane oder magische Figuren, die nicht mehr auf Erkenntnis, sondern auf Kontrolle abzielen. Die Grenze zwischen Kontemplation und Manipulation bleibt dabei prekär.

Marsilio Ficino markiert einen besonders subtilen Grenzfall. Er lehnt explizit jede Form dämonischer Magie ab und entwickelt zugleich eine Praxis, die moderne Beobachter leicht als Grenzbereich wahrnehmen könnten. Sein Konzept des spiritus mundi – eines Weltgeistes, der alle Dinge durchdringt – erlaubt es dem Menschen, durch Musik, Düfte, Farben, Bilder und Imagination mit kosmischen Kräften in Resonanz zu treten. Diese Praxis ist auf Harmonie und seelische Veredelung ausgerichtet. Doch gerade hier setzt die Kritik an: Wenn diese Techniken ohne moralische und spirituelle Reinigung angewendet werden, könnten sie in eine Form der „dunklen" Aneignung kosmischer Kräfte umschlagen. Ficinos Werk zeigt somit exemplarisch, wie schmal der Grat zwischen legitimer Theurgie und problematischer Praxis sein kann.

Bei Heinrich Cornelius Agrippa wird diese Ambivalenz systematisch entfaltet. In De occulta philosophia libri tres unterscheidet er zwischen natürlicher Magie (basierend auf Pflanzen, Steinen und Naturkräften), himmlischer Magie (bezogen auf Sterne und planetare Einflüsse) und zeremonieller Magie (gerichtet auf Engel, göttliche Namen und geistige Wesen). Gerade die letzte Ebene ist epistemologisch unsicher: Wie lässt sich garantieren, dass die angerufene Macht tatsächlich göttlichen Ursprungs ist? Die Möglichkeit der Täuschung – dass sich ein niederrangiges Wesen als höheres ausgibt – ist integraler Bestandteil dieser Denkweise und öffnet den Raum für das, was später als „dunkle Theurgie" beschrieben wird.

Die christliche Dämonologie der Renaissance verschärft diese Problematik zusätzlich durch eine doppelte Codierung antiker Götter. Während ein platonisch orientierter Philosoph Apollo als Symbol göttlicher Vernunft interpretieren kann, sieht ein christlicher Theologe in derselben Figur möglicherweise einen Dämon, der sich unter heidnischer Maske verbirgt. Diese Ambivalenz betrifft zahlreiche Gestalten – Venus, Merkur, Saturn, Mars, Isis oder Orpheus – und führt dazu, dass jede theurgische Praxis potentiell in den Verdacht gerät, mit täuschenden Mächten zu operieren. Die Grenze zwischen Philosophie und Häresie, zwischen Theurgie und Dämonologie bleibt dadurch strukturell instabil.

Im Zusammenhang mit dem Sola-Busca-Tarot gewinnt diese Problematik eine besondere Anschaulichkeit. Das Deck steht genau in jener Renaissance-Spannungszone, in der sich antike Mythologie, astrologische Symbolik, politische Allegorie und möglicherweise auch magische Imagination überlagern. Die Karten zeigen antike Helden, römische und griechische Figuren, astrologische Anspielungen sowie alchemistische und existenzielle Motive.

Eine „helle" theurgische Lesart würde das Deck als ein komplexes Gedächtnissystem verstehen, das den Betrachter durch verschiedene Ebenen kosmischer und philosophischer Bedeutung führt. Die Bilder fungieren hier als symbolische Aufstiegshilfen, als Instrumente der inneren Transformation.

Eine „dunkle" Lesart hingegen betont die Konfrontation mit ambivalenten und gefährlichen Kräften: Krieg, Schicksal, Tod, Macht und verborgene Einflüsse strukturieren die Bildwelt. Figuren wie Saturn (Zeit, Melancholie, Zerstörung und Weisheit), Mars (Gewalt und rohe Energie), der Tod (Transformation und Untergang) oder der Magier (Macht über Zeichen und Kräfte) verkörpern genau jene Ambivalenz, die für die Renaissance-Magie charakteristisch ist. Dieselben Kräfte, die zur Erkenntnis führen können, tragen zugleich das Potential der Destruktion in sich.

Aus moderner, insbesondere tiefenpsychologischer Perspektive lässt sich „dunkle Theurgie“ schließlich als Arbeit mit dem Schattenbereich der Psyche reinterpretieren. An die Stelle realer Dämonen treten autonome psychische Inhalte, die dem Bewusstsein als fremd und mächtig erscheinen. Konzepte wie Schattenarbeit oder aktive Imagination greifen diese Struktur auf: Der Mensch begegnet inneren Figuren, die zugleich produktiv und gefährlich sind. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass die antike und frühneuzeitliche Theurgie diese Erfahrungen kosmologisch deutet, während die Tiefenpsychologie sie als innere Wirklichkeiten beschreibt.

Insgesamt bezeichnet „dunkle Theurgie“ somit keine klar umrissene Praxis, sondern eine strukturelle Grenzzone innerhalb der theurgischen Tradition. Sie entsteht dort, wo sich die Ausrichtung der Praxis verschiebt – von der kontemplativen Teilnahme am Göttlichen hin zur instrumentellen Verfügung über unsichtbare Kräfte. Im Umfeld des Sola-Busca-Tarots wird diese Spannung besonders sichtbar: Das Bild kann hier sowohl als Medium der Erhebung der Seele als auch als potentielles Werkzeug der Aktivierung ambivalenter Kräfte verstanden werden. Gerade diese Unentscheidbarkeit zwischen Erleuchtung und Gefahr bildet eines der zentralen Themen der Renaissance-Magie insgesamt.

Dunkelheit ist keine historische Kategorie aus sich selbst

Eine als dunkel empfundene Bildwelt kann Angst, Verborgenheit oder moralische Ambivalenz nahelegen. Ob eine historische Praxis deshalb als dunkle Theurgie bezeichnet werden sollte, ist eine andere Frage. Der Ausdruck kann ein modernes Deutungsangebot sein. Er sollte nicht wie die Selbstbezeichnung einer nachgewiesenen Renaissancegemeinschaft behandelt werden.

Besonders wichtig ist das Verhältnis zwischen menschlichem Tun und göttlicher Wirksamkeit. Eine religiöse Handlung kann von ihren Teilnehmern als Bitte, Reinigung oder Teilnahme verstanden werden. Ein Außenstehender kann dieselbe Handlung als Manipulation deuten. Die Interpretation muss zeigen, welche Perspektive in der benutzten Quelle vorliegt.

Die folgende platonische Lektüre zur Frömmigkeit stellt diese Schwierigkeit in anderer Form vor: Reicht die Behauptung göttlicher Billigung, um eine Handlung als gut zu bestimmen? Für die Kartenlektüre bedeutet das, Bildwirkung, moralische Bewertung und historischen Nachweis getrennt zu halten. Ein verstörendes Motiv ist ein wichtiger Ausgangspunkt der Betrachtung. Es ist noch kein Beleg für die Durchführung eines bestimmten Rituals.

Die Frage nach der Frömmigkeit im Euthyphron

Quellenlektüre: Platon, Euthyphron, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „(2) Euthyphron: Was hat sich doch Neues ereignet, o …“.[183]

»(2) Euthyphron: Was hat sich doch Neues ereignet, o Sokrates, daß du dem Aufenthalt im Lykeion entsagend dich itzt hier aufhältst bei der Halle des Basileus? Denn du hast doch wohl nicht auch einen Rechtsstreit bei dem Basileus, wie ich? Sokrates: Wenigstens, o Euthyphron, nennen dies die Athener nicht einen Rechtsstreit, sondern eine Staatsklage. Euthy-

[183] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-erster-theil/chapter/15/

phron: Was sagst du? eine solche hat Jemand gegen dich eingeleitet? Denn du gegen einen Andern, das kann ich von dir nicht denken. Sokrates: So ist es auch nicht. Euthyphron: Sondern ein Anderer gegen dich. Sokrates: Freilich. Euthyphron: Wer doch?«

»Sokrates: Ich kenne den Mann selbst nicht recht, Euthyphron; jung scheint er mir wohl noch zu sein, und ziemlich unbekannt. Man nennt ihn, glaube ich, Melitos, und von Zunft ist er ein Pitthier, wenn du dich etwa auf einen Pitthier Melitos besinnst mit glattem Haar, noch schwachem Bart und Habichtsnase.«

»Euthyphron: Ich besinne mich nicht; aber was für eine Klage hat er denn gegen dich eingegeben?«

»Sokrates: Was für eine? die ihm nicht wenig Ehre bringt, dünkt mich. Denn so jung noch sein und schon eine so wichtige Sache verstehn, ist nichts geringes. Nämlich er weiß, wie er behauptet, auf welche Weise die Jugend verderbt wird, und wer sie verderbt. Er mag also wohl ein Weiser sein, und weil er meine Unweisheit inne geworden, als durch welche ich seine Altersgenossen verderbe: so geht er, wie zur Mutter, zum Staat, um mich zu verklagen. Und er allein unter allen öffentlichen Männern scheint mir die Sache recht anzufangen: Denn ganz recht ist es, zuerst für die Jugend zu sorgen, daß sie aufs beste gedeihe; wie auch ein guter Landmann immer zuerst für die jungen Pflanzen sorgt, und hernach für die übrigen. So wahrscheinlich will auch Melitos zuerst uns vertilgen, die wir den frischen (3) Trieb der Jugend verderben, wie er sagt; hernach aber wird er natürlich auch für die Älteren sorgend dem Staat ein Urheber sehr vieler und großer Vorteile werden, wie man ja erwarten muß von dem, der mit einem solchen Anfang anfängt.«

»Euthyphron: Das wünschte ich wohl, o Sokrates! Allein es graut mir, daß es nur nicht das Gegenteil sei. Denn mich dünkt er recht vom heiligsten Grund aus den Staat mißhandeln zu wollen, da er sich bemüht, dich zu verletzen. Aber sage mir doch, wodurch behauptet er denn, daß du die Jugend verderbest?«

»Sokrates: Unsinnig genug, mein Guter, wenn man es so hört. Er sagt nämlich, ich erdichtete Götter, und als ein Erdichter neuer Götter, der an die alten nicht glaubt, verklagt er mich eben deshalb wie er sagt.«

»Euthyphron: Ich verstehe, Sokrates. Weil du immer sagst, das Dämonische sei dir widerfahren; so stellt er diese Klage gegen dich an, als gegen einen Neuerer in göttlichen Dingen, und kommt um dich zu verläumden vor Gericht, weil er weiß, daß dergleichen Verläumdungen sehr leicht Eingang finden bei den Meisten. Denn auch mit mir, wenn ich in der Gemeinde etwas rede von göttlichen Dingen, und ihnen vorhersage was geschehen wird, treiben sie Spott wie mit einem Wahnsinnigen, und doch ist nichts was nicht eingetroffen wäre von Allem was ich vorhersagte. Aber doch sind wir Alle ihnen verhaßt. Aber man muß sich nur nichts um sie kümmern, sondern gerade zu gehn.«

»Sokrates: Lieber Euthyphron, bespöttelt zu werden, das ist nun eben keine große Sache. Und weiter, wie mich dünkt, kümmern sich die Athener nicht sonderlich um einen, wenn sie ihn auch für noch so gewaltig halten, der nur nicht lehrlustig ist mit seiner Weisheit. Von wem sie aber glauben, er wolle auch Andere zu solchen machen, dem zürnen sie, sei es nun aus Haß, wie du meinst, oder aus was sonst.«

»Euthyphron: Was dies betrifft, begehre ich gar nicht zu versuchen, wie sie über mich denken.«

»Sokrates: Weil du eben das Ansehn hast, dich selten zu machen, und Niemanden deine Weisheit lehren zu wollen; ich aber befürchte, daß ich bei ihnen in dem Ruf stehe meiner Menschenliebe wegen, was ich nur weiß verschwenderisch Jedermann zu sagen nicht nur unentgeltlich, sondern auch noch gern etwas dazugebend wenn mich nur Jemand hören will. Wie ich also eben sagte, wenn sie mit mir nur Scherz treiben wollten, wie du behauptest, daß sie es dir machen: so wäre das gar nicht übel, scherzend und lachend vor Gericht zu stehen. Wenn sie aber Ernst machen wollen, so kann wohl Niemand leicht wissen, wie die Sache ablaufen wird, außer Ihr, Wahrsager.«

»Euthyphron: Wahrscheinlich wird es wohl nichts sein, Sokrates; sondern du wirst deine Sache nach Wunsch ausfechten, und so denke ich auch ich die meinige. Sokrates: Und was für eine Sache hast denn du, Euthyphron? verfolgst du oder wirst du verfolgt? Euthyphron: Ich verfolge. Sokrates: Und wen? (4) Euthyphron: Einen solchen, daß man mich für rasend halten wird ihn zu verfolgen. Sokrates: Wie so? kann er etwa fliegen? Euthyphron: Am Fliegen fehlt ihm wohl viel, da er schon ganz wohlbetagt ist. Sokrates: Und wer ist es denn? Euthyphron: Mein eigner Vater. Sokrates: Dein eigner Vater, o Bester? Euthyphron: Ganz sicher. Sokrates: Und welches ist denn die Beschuldigung? worauf geht die Klage? Euthyphron: Auf Totschlag, Sokrates. Sokrates: Herakles! Aber die meisten Menschen, Euthyphron, wissen wohl gar nicht, wie dies recht ist? Denn ich glaube wohl nicht daß der erste beste dies richtig tun kann; sondern nur wer schon weit in der Weisheit vorgeschritten ist.«

»Euthyphron: Weit genug, allerdings beim Zeus, Sokrates. Sokrates: Es ist also wohl deiner nächsten Angehörigen einer, der durch deinen Vater ums Leben gekommen ist? Oder versteht sich das von selbst: denn eines Fremden wegen würdest du ihn wahrlich nicht als Totschläger verklagen!«

KAPITEL 27

Der Platonische Orientalismus in der Renaissance

SAE Filmliste Divination

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Infinite Fire Webinar IV – Wouter J. Hanegraaff on Platonic Orientalism“[184][185], „Infinite Fire Webinar V – Prof. Dr. Wouter J. Hanegraaff on The Real Hermetic Tradition“[186][187] und „Astrotalk Filmliste Infinite Fire“[188].

Der Platonische Orientalismus in der Renaissance bezeichnet eine geistige Strömung des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, in der die Wiederentdeckung Platons mit der Vorstellung verbunden wurde, dass die tiefste Weisheit der Menschheit nicht ausschließlich aus der griechischen Antike stamme, sondern aus einer viel älteren, umfassenden „Urweisheit“ (prisca sapientia), die sich über verschiedene Kulturen des Ostens und der Antike erhalten habe. Gemeint ist dabei nicht Orientalismus im modernen Sinne einer kolonialen oder exotisierenden Betrachtungsweise des Orients, sondern eine genuin renaissancistische Denkfigur: Der „Orient“ fungiert als symbolischer Ursprungsraum. Ägypten, Persien, Chaldäa, das Judentum sowie die spätantike griechisch-orientalische Welt erscheinen als Träger einer ursprünglichen metaphysischen Erkenntnis, die im Platonismus ihre philosophisch reflektierte Form gefunden habe.

Diese Denkweise ist eng mit dem humanistischen Projekt der Wiederaneignung antiken Wissens verbunden, überschreitet dieses jedoch zugleich. Während der klassische Humanismus vor allem auf philologische Rekonstruktion zielte, entwickelte der Platonische Orientalismus eine genealogische Perspektive auf Wahrheit: Wissen wird nicht als historisch isoliertes Produkt verstanden, sondern als Überlieferungslinie, als Traditionsstrom, der sich durch unterschiedliche Kulturen und Zeiten hindurchzieht. Wahrheit erscheint dabei nicht als diskursive Konstruktion, sondern als etwas ursprünglich Gegebenes, das in verschiedenen symbolischen und sprachlichen Formen immer wieder neu zum Ausdruck kommt.

Der Platonische Orientalismus entstand aus einer Verschmelzung mehrerer geistiger Entwicklungen: der Wiederentdeckung Platons, der Überlieferung spätantiker Neuplatoniker, der Aufnahme hermetischer Texte, der christlichen Kabbala, astrologischer Traditionen und der Suche nach einer universalen Theologie (theologia perennis). Besonders in Florenz entwickelte sich daraus ein komplexes Weltbild, in dem Platon nicht als isolierter Philosoph betrachtet wurde, sondern als Erbe einer uralten Weisheitskette, die mit mythischen und halbhistorischen Gestalten wie Hermes Trismegistos, Zoroaster, Orpheus und Pythagoras verbunden wurde. Diese Figuren fungieren weniger als historische Individuen denn als Chiffren für epistemische Ursprünge.

---

[184] https://www.youtube.com/watch?v=s2HCOuY-EiE&list=PLlx8qA3u_BLFdl4kYjhL1zBLkKgXncJdB&index=1&t=499s

[185] https://talk.vonabisw.de/Divination/Wouter1.mp4

[186] https://www.youtube.com/watch?v=gdLTDzFogzs&list=PLlx8qA3u_BLFdl4kYjhL1zBLkKgXncJdB&index=2&t=8s

[187] https://talk.vonabisw.de/Divination/Wouter2.mp4

[188] https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKPz4q3EX-seD7xl957pRvZ6ZF1xJlHs

Ein zentraler Ort dieser Entwicklung war die florentinische Akademie um Marsilio Ficino. Ficino, der im Auftrag der Familie Cosimo de' Medici und später unter dem Schutz Lorenzo de' Medici arbeitete, übersetzte ab den 1460er Jahren die Werke Platons ins Lateinische und machte sie einem breiteren europäischen Publikum zugänglich. Doch seine Tätigkeit war nicht rein philologisch. Für Ficino war Platon ein Theologe im philosophischen Gewand, ein Vermittler einer göttlichen Wahrheit, die sich in unterschiedlichen kulturellen Kontexten manifestiert hatte. Seine Interpretation verband Platon mit christlicher Theologie, ägyptischer Weisheit, Astrologie und einer als „natürlich" verstandenen Magie.

Ficinos Denken beruhte stark auf der Idee einer Kette der Weisheit (catena aurea sapientiae). Diese Vorstellung besagte, dass göttliche Wahrheit in verschiedenen Zeitaltern und Kulturen in unterschiedlicher Form offenbart worden sei. Die Reihe begann für Ficino häufig mit Hermes Trismegistos, dem legendären ägyptischen Weisen, setzte sich über Orpheus, Pythagoras und Platon fort und fand ihre christliche Vollendung in den Kirchenvätern. Platon erschien dadurch nicht als Gegensatz zum Christentum, sondern als dessen Vorläufer und philosophische Vorbereitung. Diese Struktur erlaubt es, Differenz als Ausdruck einer tieferen Einheit zu deuten.

Besonders wichtig war dabei die Renaissance-Rezeption des Hermetismus. Als 1463 die griechischen Schriften des sogenannten Corpus Hermeticum nach Florenz gelangten und Ficino sie übersetzte, entstand die Vorstellung, dass Ägypten eine uralte Priesterweisheit bewahrt habe, die zeitlich sogar vor der mosaischen Offenbarung liege. Hermes Trismegistos wurde teilweise älter als Moses datiert. Diese Chronologie war historisch falsch, aber ideengeschichtlich äußerst wirkmächtig, da sie die Möglichkeit eröffnete, eine „heidnische Offenbarung" anzunehmen, die parallel und komplementär zur biblischen existierte.

Der Platonische Orientalismus verband sich dabei eng mit dem Neuplatonismus. Autoren wie Plotin, Porphyrios und Iamblichos hatten bereits in der Spätantike versucht, Platon mit religiösen und rituellen Traditionen zu verknüpfen. Besonders Iamblichos entwickelte die Theurgie als Praxis, durch die der Mensch mittels symbolischer Handlungen und ritueller Verfahren eine reale Verbindung zum Göttlichen herstellen könne. Diese Idee wurde in der Renaissance rezipiert und transformiert, wobei sie den Übergang von Philosophie zu einer Form geistiger Praxis markiert.

Im Renaissance-Kontext entstand daraus die Vorstellung, dass der Kosmos eine lebendige symbolische Ordnung sei. Die Welt galt als ein Netz von Entsprechungen (correspondentiae), in dem höhere geistige Kräfte durch Sterne, Planeten, Zahlen, Farben, Pflanzen und Symbole wirken konnten. Diese Korrespondenzstruktur ist nicht bloß metaphorisch, sondern ontologisch gemeint: Die sichtbare Welt ist Ausdruck einer unsichtbaren Ordnung. Der Mensch steht als Mikrokosmos im Zentrum dieser Struktur und spiegelt die gesamte kosmische Hierarchie in sich selbst.

Hier zeigt sich die Nähe zwischen Platonischem Orientalismus und Renaissance-Magie. Magie bedeutete in diesem Zusammenhang nicht primär Zauberei im volkstümlichen Sinne, sondern eine Form angewandter Metaphysik oder Naturphilosophie. Sie beruht auf der Annahme, dass der Mensch die verborgenen Beziehungen innerhalb der Schöpfung erkennen und nutzen kann. Ficinos Werk „De vita libri tres" entfaltet ein solches Programm, indem es

Musik, Astrologie, Diätetik, Meditation und philosophische Kontemplation zu einer Praxis der Harmonisierung zwischen Mensch und Kosmos verbindet.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil war die Rezeption jüdischer Mystik. Durch die Übersetzung und Aneignung hebräischer Texte entwickelte sich die christliche Kabbala, insbesondere durch Giovanni Pico della Mirandola. Pico versuchte, Platonismus, Hermetik, Kabbala und Christentum zu einer universalen Philosophie zu synthetisieren. Für ihn war die Kabbala ein Schlüssel zur Bestätigung christlicher Wahrheiten, während zugleich alle Traditionen als unterschiedliche Ausdrucksformen einer einheitlichen göttlichen Wahrheit verstanden wurden. Hier zeigt sich deutlich die epistemische Universalität des Projekts.

Der Begriff „Orient“ erhielt in diesem Zusammenhang eine primär symbolische Funktion. Er steht für Ursprung, Alter und verborgene Tiefe. Ägypten wurde als Land der Mysterien verstanden, Chaldäa als Quelle astrologischer Wissenschaft, Persien als Heimat des Zoroastrismus, und selbst Indien wurde gelegentlich als möglicher Ursprung metaphysischer Erkenntnis imaginiert. Diese Zuschreibungen sind historisch oft unpräzise, aber sie erfüllen eine klare Funktion innerhalb der Renaissance: Sie stabilisieren die Idee einer transkulturellen Urweisheit.

Im Zusammenhang mit dem Sola-Busca-Tarot ist dieser Platonische Orientalismus besonders relevant. Das Sola-Busca-Tarot entstand im späten 15. Jahrhundert, also genau in einer Zeit, in der solche synkretischen Wissenssysteme in italienischen Elitenkreisen präsent waren. Die Karten enthalten zahlreiche Anspielungen auf antike Helden, Philosophen, astrologische Motive, alchemische Prozesse und moralisch-philosophische Themen. Auch wenn sich keine eindeutige direkte Abhängigkeit von spezifischen Texten nachweisen lässt, bewegt sich die Bildsprache eindeutig innerhalb desselben geistigen Horizonts.

Die Figuren des Sola Busca – darunter Alexander der Große, römische Helden, mythologische Gestalten und astrologisch deutbare Motive – erscheinen nicht nur als historische oder narrative Elemente, sondern als Träger symbolischer Prinzipien. Alexander kann etwa für Expansion, Welterkenntnis und die Vermittlung zwischen Kulturen stehen. In dieser Perspektive wird Geschichte selbst symbolisch lesbar: Äußere Ereignisse spiegeln innere Prozesse der Seele und des Geistes.

Ein besonders wichtiger Aspekt des Platonischen Orientalismus ist die Idee des verborgenen Wissens. Renaissance-Humanisten gingen davon aus, dass die tiefsten Wahrheiten nicht offen zugänglich sind, sondern in Mythen, Symbolen, Bildern und rituellen Formen verschlüsselt vorliegen. Diese Auffassung transformiert den Status von Text und Bild: Beide werden zu Medien der Initiation. Verstehen bedeutet nicht nur Lesen, sondern Entschlüsseln.

Das Symbol wird dadurch zu einer eigenständigen Erkenntnisform. Ein Bild ist nicht bloße Repräsentation, sondern ein Träger wirksamer Bedeutung, ein Gefäß metaphysischer Energie. Diese Auffassung unterscheidet die Renaissance grundlegend von modernen, ästhetisch orientierten Kunstbegriffen. Für viele Denker der Zeit konnte ein Symbol reale Wirkungen entfalten, indem es den Betrachter in Resonanz mit einer höheren Wirklichkeit versetzte.

Die Verbindung von Platonismus und Orient führte schließlich auch zur Ausarbeitung einer Theorie des menschlichen Aufstiegs. Der Mensch wurde als Zwischenwesen gedacht, als metaxy, das zwischen materieller und geistiger Welt vermittelt. Durch Bildung, philosophi-

sche Erkenntnis, ethische Läuterung und kontemplative Praxis kann er seine höhere Natur aktualisieren. Diese Idee findet sich sowohl in den platonischen Dialogen als auch im Neuplatonismus und wird in der Renaissance zu einem anthropologischen Leitmotiv.

Für Ficino und seine Nachfolger ist der Mensch daher ein „magisches" Wesen, nicht im Sinne von Übernatürlichkeit, sondern als Knotenpunkt kosmischer Beziehungen. Er verbindet Körper und Geist, Natur und Gott, Endlichkeit und Transzendenz. Diese Mittlerstellung verleiht ihm eine besondere Würde, aber auch eine besondere Verantwortung.

Der Platonische Orientalismus ist somit keine geschlossene Schule, sondern ein dynamisches Netzwerk von Ideen. Er verbindet platonische Philosophie, Neuplatonismus, Hermetik, astrologische Kosmologie, christliche Mystik, jüdische Kabbala, antike Mysterientraditionen, Renaissance-Magie sowie eine hochentwickelte Symbol- und Bildtheorie. Seine historische Bedeutung liegt gerade in dieser Integrationsleistung: Wissen erscheint nicht fragmentiert, sondern als Ausdruck einer einheitlichen kosmischen Ordnung.

Im Sola-Busca-Tarot verdichtet sich diese Weltanschauung zu einer Art visuellen Archivform. Das Deck kann als ein System von Zeichen verstanden werden, das historische Figuren, mythologische Motive und philosophische Ideen in eine symbolische Ordnung überführt. Es ist weniger ein didaktisches Lehrbuch als ein Medium der Meditation, das den Betrachter dazu anregt, die verborgenen Zusammenhänge zwischen Geschichte, Kosmos und menschlicher Existenz zu erkennen.

Die Verbindung zu Platon, Hermetik und orientalischer Weisheit liegt dabei nicht in expliziten Zitaten, sondern in einer gemeinsamen Denkform: der Überzeugung, dass Wahrheit uralt, verborgen, symbolisch vermittelt und zugleich prinzipiell zugänglich ist – für denjenigen, der gelernt hat, die Zeichen zu lesen.

Der Begriff „Platonischer Orientalismus in der Renaissance" bezeichnet kein geschlossenes Forschungsfeld mit einer einheitlichen Definition, sondern vielmehr eine historiographische Deutungsperspektive, die danach fragt, wie Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts unterschiedliche Wissensbestände – griechische, byzantinische, jüdische, islamische, chaldäische, ägyptische und persische – wahrnahmen, interpretierten und in neuartige Synthesen integrierten. Diese Synthesen verbanden den wiederentdeckten Platonismus mit Elementen der Magie, Astrologie, Hermetik und christlichen Theologie. Die Forschung hat dabei verschiedene Akzente gesetzt: Während einige Historiker die Wiedergeburt des antiken Platonismus betonen, rücken andere die Rolle byzantinischer Gelehrter oder die Einbindung jüdischer Kabbala und islamischer Philosophie in den Vordergrund. Insgesamt ergibt sich ein Bild der Renaissance nicht als bloße „europäische Wiederentdeckung der Antike", sondern als Epoche intensiver kultureller Übersetzungsprozesse, in denen Ost und West in einem dynamischen Austausch standen.

Zu den prägenden Figuren der modernen Renaissanceforschung gehört Paul Oskar Kristeller. Er zeigte, dass der Renaissance-Platonismus nicht als einfache Rückkehr zu Platon verstanden werden kann, sondern als eigenständige philosophische Bewegung, die aus der Verbindung von Platon, Neuplatonismus, christlicher Theologie und humanistischer Bildung hervorging. Im Zentrum seiner Analyse stehen die florentinischen Gelehrtenkreise um Marsilio Ficino, der Platons Philosophie nicht als Konkurrenz zum Christentum deutete, sondern als Ausdruck einer „prisca philosophia", einer uralten Weisheit, die letztlich auf dieselbe göttli-

che Wahrheit verweise. Damit legte Kristeller eine entscheidende Grundlage für das Verständnis des platonischen Orientalismus als Suche nach einer universalen, transkulturellen Wahrheitstradition.

Eine wesentliche Erweiterung dieser Perspektive erfolgte durch Francis A. Yates. In ihrer Untersuchung der hermetischen Tradition interpretierte sie die Renaissance als Epoche, in der Platonismus, Magie, Hermetik und als „orientalisch" verstandene Weisheitslehren eine produktive Verbindung eingingen. Besonders einflussreich war ihre These zur Wirkung des Corpus Hermeticum, das in der Renaissance als uralte ägyptische Offenbarung galt. Für Denker wie Ficino und Giovanni Pico della Mirandola bildete es eine zentrale Autorität. Yates zeigte, dass Renaissance-Magie nicht als irrationaler Gegenpol zur Wissenschaft zu verstehen ist, sondern als symbolische Naturphilosophie, in der der Mensch als Mittler zwischen Kosmos und Gott fungiert. Ihre These eines kohärenten „hermetischen" Paradigmas wurde später relativiert, bleibt jedoch grundlegend für das Verständnis der imaginativen Konstruktion des „Orients" als Quelle esoterischer Weisheit.

D. P. Walker vertiefte diese Einsichten, indem er die Verbindung von Musik, Magie, Astrologie und neuplatonischer Philosophie untersuchte. Seine Arbeiten machen deutlich, dass Renaissance-Platoniker nicht nur theoretisch argumentierten, sondern eine performative Kosmologie entwickelten: Durch Gesang, Rituale, Gebete und astrologisches Wissen versuchten sie, mit kosmischen Kräften in Resonanz zu treten. „Orientalisches" Wissen erscheint hier nicht lediglich als historisches Erbe, sondern als operative Praxis innerhalb einer lebendigen Weltdeutung.

Die Rolle byzantinischer Gelehrter wurde insbesondere von John Monfasani differenziert analysiert. Zwar war die Migration griechischer Intellektueller nach dem Fall Konstantinopels 1453 für die Verbreitung griechischer Texte von großer Bedeutung, doch zeigt Monfasani, dass diese Entwicklung in längerfristige Austauschprozesse eingebettet war. Der platonische Orientalismus entstand somit nicht als plötzliche Folge eines historischen Einschnitts, sondern als Ergebnis kontinuierlicher Kontakte zwischen der lateinischen und der griechischen Welt.

Eugenio Garin interpretierte die Renaissance als tiefgreifende geistige Transformation, in der sich die Stellung des Menschen im Kosmos neu bestimmte. Besonders in seiner Analyse Picos wird deutlich, wie stark die Idee einer universalen Weisheit verschiedene Traditionen miteinander verband: Platon, Moses, Hermes Trismegistos, Zoroaster und die jüdische Kabbala erscheinen als unterschiedliche Manifestationen einer gemeinsamen Wahrheit. Diese genealogische Konstruktion von Wissen ist zentral für das Verständnis des platonischen Orientalismus.

Brian P. Copenhaver hat diese Perspektiven kritisch geschärft, indem er die Begriffe „Magie" und „Esoterik" historisch präzisiert. Er zeigt, dass Renaissancegelehrte tatsächlich an die hohe Altertümlichkeit und Autorität ägyptischer, persischer oder chaldäischer Traditionen glaubten, warnt jedoch davor, moderne Kategorien unreflektiert rückzuprojizieren. Der platonische Orientalismus erscheint bei ihm als bewusste Konstruktion einer Traditionslinie, in der unterschiedliche Kulturen als Überlieferungsträger einer göttlichen Philosophie interpretiert werden.

Einen entscheidenden Beitrag zur Einordnung der Kabbala leistete Gershom Scholem. Seine Forschungen zeigen, dass die sogenannte „christliche Kabbala“ der Renaissance kein bloßes Missverständnis, sondern ein komplexer Transformationsprozess war. Jüdische mystische Konzepte wurden in einen christlich-platonischen Rahmen integriert und als Bestätigung einer universalen Offenbarung gelesen. Moshe Idel hat diese Sicht weiter differenziert, indem er reale Austauschprozesse zwischen jüdischen und christlichen Gelehrten stärker betont und die Renaissance als interreligiösen Kommunikationsraum beschreibt.

Für die Einbindung islamischer Philosophie sind Arbeiten von Seyyed Hossein Nasr und Peter Adamson zentral. Sie verdeutlichen, dass Denker wie Avicenna und Averroes wesentliche Vermittler antiken Wissens waren. Der Renaissance-Platonismus erscheint so als Teil einer langen Traditionskette, die über das mittelalterliche Islamische Denken vermittelt wurde. Gleichzeitig betont die neuere Forschung, dass diese Einflüsse oft indirekt und vielschichtig waren.

Eine grundlegende methodische Verschiebung brachte Edward W. Said. Seine Analyse des Orientalismus als diskursive Konstruktion hat auch die Renaissanceforschung beeinflusst. Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass Begriffe wie „ägyptische Weisheit“ oder „chaldäische Philosophie“ weniger reale Traditionen beschreiben als vielmehr Projektionen europäischer Bedürfnisse. Der „Orient“ fungiert hier als imaginierter Ursprungsraum verborgener Wahrheit.

Wouter J. Hanegraaff schließlich versucht, diese unterschiedlichen Ansätze zu integrieren. In seiner Deutung erscheint die Renaissance-Esoterik als eigenständige Wissensform mit innerer Kohärenz. Der platonische Orientalismus wird dabei als kulturelle Imagination verstanden, die eine symbolische Geographie des Wissens entwirft: Ägypten, Persien, Griechenland und das Judentum bilden ein Netzwerk von Ursprüngen, das auf eine verlorene Einheit der Weisheit verweist.

Insgesamt zeigt die Forschung, dass der platonische Orientalismus keine einfache Übernahme „östlicher“ Traditionen darstellt, sondern eine kreative Syntheseleistung der Renaissance. Unterschiedliche Wissensbestände wurden nicht nur rezipiert, sondern aktiv umgedeutet und in neue philosophische, theologische und symbolische Systeme integriert. Gerade diese Denkform bildet den geistigen Hintergrund für kulturelle Artefakte wie das Sola-Busca-Tarot, in dem historische Figuren, antike Philosophen, astrologische Symbolik und hermetische Vorstellungen zu einer vielschichtigen Bildsprache verschmelzen, die selbst als Ausdruck dieser universalisierenden Wissensimagination gelesen werden kann.

Wouter J. Hanegraaff gehört heute zu den einflussreichsten Historikern der westlichen Esoterik. Seine Arbeiten haben das Forschungsfeld nachhaltig verändert, indem sie es aus der Perspektive einer vermeintlichen „Randgeschichte des Irrationalen“ herausgelöst und als integralen Bestandteil der europäischen Ideen-, Religions- und Wissensgeschichte neu positioniert haben. Seine besondere Bedeutung für den Begriff des „Platonischen Orientalismus“ liegt darin, dass er den Fokus von der Frage nach tatsächlichen kulturellen Übertragungen hin zur Analyse der epistemischen und imaginativen Konstruktionen verschiebt, durch die Renaissancegelehrte den „Orient“ als Ursprungsraum einer verlorenen Urweisheit entwarfen. Damit wird der Begriff nicht nur historisch-deskriptiv, sondern zugleich wissensgeschichtlich und diskurstheoretisch relevant.

Hanegraaff, der an der Universität Amsterdam tätig ist und maßgeblich zur Institutionalisierung der akademischen Esoterikforschung beigetragen hat, entwickelte seine Position in zentralen Werken wie New Age Religion and Western Culture (1996), Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture (2012), Western Esotericism: A Guide for the Perplexed (2013) und Hermetic Spirituality and the Historical Imagination (2022). In diesen Studien formuliert er einen methodischen Ansatz, der für das Verständnis des platonischen Orientalismus grundlegend ist.

Der Ausgangspunkt seiner Überlegungen besteht in einer grundlegenden Revision des Esoterikbegriffs. Hanegraaff wendet sich entschieden gegen die Vorstellung einer zeitlosen, kontinuierlichen Geheimtradition, die seit der Antike unverändert fortbestehe. Stattdessen versteht er „Esoterik" als historisch variable Kategorie, die aus Prozessen der Ausgrenzung und Re-Integration von Wissen hervorgeht. Sein Schlüsselbegriff des „rejected knowledge" bezeichnet jene Wissensformen, die in bestimmten historischen Konstellationen von dominanten Autoritäten – etwa der scholastischen Theologie, konfessionellen Orthodoxien oder der aufklärerischen Wissenschaft – als illegitim, irrational oder abergläubisch disqualifiziert wurden. Entscheidend ist dabei, dass diese Wissensbestände nicht aufgrund inhärenter Eigenschaften „esoterisch" sind, sondern durch soziale und institutionelle Grenzziehungen dazu gemacht werden. Die Renaissance erscheint in diesem Modell als eine Übergangsphase, in der viele dieser später marginalisierten Traditionen noch Teil der legitimen gelehrten Kultur waren.

Vor diesem Hintergrund gewinnt Hanegraaffs Begriff des „Platonischen Orientalismus" seine spezifische Bedeutung. Er bezeichnet damit keine reale Tradition, sondern eine charakteristische Denkfigur der Renaissance: die Überzeugung, dass die älteste und reinste Form von Weisheit nicht im zeitgenössischen Europa zu finden sei, sondern in einem imaginierten Osten, der Ägypten, Chaldäa, Persien, Indien, jüdische Weisheitstraditionen und sogar vorsokratische Griechen umfassen konnte. Diese Kulturen wurden als Träger einer ursprünglichen göttlichen Philosophie interpretiert, die der späteren scholastischen Rationalität überlegen erschien. Hanegraaff betont jedoch, dass es sich hierbei nicht um eine bloße Wiederentdeckung handelt, sondern um die Konstruktion einer genealogischen Ordnung des Wissens. Der „Orient" fungiert somit als epistemischer Raum: als Ort der Ursprungsweisheit, als Gegenmodell zur scholastischen Tradition und – in der longue durée betrachtet – als latentes Gegenbild zur entstehenden rationalistischen Moderne.

Diese Denkfigur lässt sich exemplarisch an Marsilio Ficino und der Florentiner Akademie beobachten. Ficinos Konzept der prisca theologia beschreibt eine Abfolge von Weisen – etwa Hermes Trismegistos, Orpheus, Pythagoras, Platon und die biblischen Propheten –, die alle an einer gemeinsamen Offenbarung teilhatten, die schließlich im Christentum ihre Vollendung fand. Hanegraaff zeigt, dass Platon in diesem Kontext nicht als historisch situierter griechischer Philosoph verstanden wurde, sondern als Glied einer universalen Offenbarungsgeschichte. Der „Orient" erscheint hier als symbolischer Ursprung dieser Kette und verleiht ihr eine Autorität, die über die klassische Antike hinausweist.

In kritischer Auseinandersetzung mit Frances Yates übernimmt Hanegraaff deren grundlegende Einsicht in die Bedeutung von Hermetik und Magie für die Renaissance, distanziert sich jedoch von ihrer Tendenz, diese Strömungen als kohärente und historisch kontinuierli-

che Bewegung darzustellen. Während Yates eine relativ geschlossene Traditionslinie von der hermetischen Antike zur frühen Neuzeit annimmt, insistiert Hanegraaff auf der Differenz zwischen historischen Überlieferungszusammenhängen und den Selbstdeutungen der Renaissancegelehrten. Gerade die Diskrepanz zwischen der tatsächlichen Entstehung des Corpus Hermeticum in der Spätantike und seiner Renaissance-Rezeption als uralte Offenbarung wird für ihn analytisch fruchtbar: Nicht die faktische Altertümlichkeit ist entscheidend, sondern die Funktion dieser Zuschreibung innerhalb der frühneuzeitlichen Wissensordnung.

Im theoretischen Kern führt Hanegraaff den platonischen Orientalismus in eine umfassendere Kulturgeschichte der Moderne ein. Die Entstehung moderner westlicher Identität ist für ihn untrennbar mit Prozessen der Abgrenzung verbunden, in denen bestimmte Wissensformen – Magie, Astrologie, Alchemie, Hermetik und neuplatonische Kosmologien – als irrational ausgeschlossen wurden. Der daraus resultierende Gegensatz zwischen rationaler Wissenschaft und „esoterischem“ Wissen erscheint jedoch nicht als naturgegeben, sondern als historisch kontingentes Ergebnis. Der platonische Orientalismus markiert in diesem Zusammenhang eine alternative Epistemologie, in der Erkenntnis durch symbolische Interpretation, kosmische Entsprechungen, spirituelle Praxis und imaginative Schau gewonnen werden konnte.

Für die Interpretation kultureller Artefakte wie des Sola-Busca-Tarots eröffnet dieser Ansatz eine besonders produktive Perspektive. Hanegraaff würde eine unmittelbare Ableitung aus angeblich „authentischen“ orientalischen Geheimlehren zurückweisen und stattdessen fragen, welche Wissensordnung in solchen Bildsystemen konstruiert wird. Das Tarot erscheint dann als Teil einer Renaissance-Kultur, in der visuelle Symbolik als Medium philosophischer und kosmologischer Erkenntnis fungierte. Die Verbindung von antiken Figuren, mythologischen Motiven, historischen Gestalten wie Alexander dem Großen, astrologischen Zeichen und ethischen Konzepten lässt sich als Versuch verstehen, eine universale Ordnung des Wissens in ikonischer Form zu verdichten.

Die Rezeption von Hanegraaffs Ansatz in der Forschung ist entsprechend breit, aber nicht unumstritten. Besonders Marco Pasi hat darauf hingewiesen, dass die starke Betonung der konstruktiven Dimension des „Platonischen Orientalismus“ die Gefahr birgt, reale historische Austauschprozesse zu unterschätzen. Tatsächlich gab es vielfältige Kontakte zwischen christlichen, jüdischen und islamischen Gelehrten sowie konkrete Übersetzungsbewegungen, die nicht vollständig als Projektionen europäischer Imagination verstanden werden können. Diese Kritik hat zu einer produktiven Differenzierung geführt, in der der platonische Orientalismus zugleich als diskursive Konstruktion und als Ergebnis realer Interaktionsprozesse begriffen wird.

In der Gesamteinschätzung liegt Hanegraaffs Leistung darin, eine vermittelnde Position zu entwickeln, die sowohl essentialistische als auch rein skeptische Deutungen vermeidet. Der platonische Orientalismus erscheint weder als bloße Illusion noch als Ausdruck einer tatsächlich existierenden, verborgenen Urweisheit, sondern als historisch wirksame Denkform. In ihr verschränken sich reale Textüberlieferungen, interkulturelle Kontakte und imaginative Rekonstruktionen zu einer symbolischen Ordnung, die für das Selbstverständnis der Renaissance zentral war. Der „Orient“ fungiert dabei zugleich als Erinnerung an historische Kultu-

ren, als Archiv überlieferter Texte, als philosophisches Symbol und als Projektionsfläche für die Idee einer verlorenen Einheit des Wissens.

Gerade in dieser Mehrdeutigkeit liegt die heuristische Stärke des Begriffs. Der platonische Orientalismus wird so zu einem Schlüssel für das Verständnis der Renaissance als Epoche, in der Europa nicht nur die Antike wiederentdeckte, sondern seine eigene geistige Genealogie neu entwarf. In dieser Perspektive erscheint auch das Sola-Busca-Tarot nicht als isoliertes Kuriosum, sondern als Ausdruck einer Kultur, die Bilder, Mythen und philosophische Traditionen zu komplexen Speichern von Bedeutung verdichtete – als visuelle Form jener universalisierenden Wissensimagination, die Hanegraaff als charakteristisch für die Renaissance beschrieben hat.

SAE Filmliste Divination

Ein ergänzender Verweis gilt „Astrotalk Filmliste Infinite Fire“[189].

Eine gedachte Herkunft des Wissens

Platonischer Orientalismus beschreibt hier eine historische Konstruktion von Weisheitsursprüngen. Entscheidend ist nicht allein, ob ein Autor eine östliche Herkunft erwähnt, sondern welche Funktion diese Herkunft für seinen Wahrheitsanspruch erfüllt. Ein als uralt vorgestellter Text konnte Autorität erhalten, weil man ihn zeitlich näher an eine ursprüngliche Offenbarung rückte.

Diese Ordnung ist selbst ein Gegenstand der Geschichte. Sie darf nicht mit einer modernen Rekonstruktion tatsächlicher Textentstehung gleichgesetzt werden. Auch werden unter einer solchen Herkunftsvorstellung sehr unterschiedliche Kulturen zusammengeführt. Die Untersuchung sollte deshalb jeweils benennen, ob es um Ägypten, persische Überlieferungen, jüdische Texte oder byzantinische Vermittler geht.

Die beigefügte historische Lektüre zum Umgang mit antiken Autoritäten zeigt, wie stark das Bild einer Epoche von den Geschichten abhängt, die sie über ihre Vorgänger erzählt. Für das Sola Busca öffnet sich damit eine reizvolle Möglichkeit: Eine antike Figur könnte nicht nur eine Person bezeichnen, sondern zugleich eine Vorstellung davon, woher gültiges Wissen stammt. Um dies für eine bestimmte Karte zu behaupten, braucht es jedoch charakteristische Anhaltspunkte im Bild und im zeitgenössischen Vergleichsmaterial.

Antike Philosophie und religiöse Deutung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Wieder auf eine ganz andere Weise als der Islam …“.[190]

»Wieder auf eine ganz andere Weise als der Islam wirkte das Altertum ein, und zwar nicht durch seine Religion, denn diese war dem damaligen Katholizismus nur zu homogen, son-

[189] https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKPz4q3EX-seD7xl957pRvZ6ZF1xJlHs

[190] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/79/

dern durch seine Philosophie. Die antike Literatur, die man jetzt als etwas Unvergleichliches verehrte, war ganz erfüllt von dem Siege der Philosophie über den Götterglauben; eine ganze Anzahl von Systemen und Fragmente von Systemen stürzten über den italienischen Geist herein, nicht mehr als Kuriositäten oder gar als Häresien, sondern fast als Dogmen, die man nun nicht sowohl zu unterscheiden als miteinander zu versöhnen bestrebt war. Fast in all diesen verschiedenen Meinungen und Philosophemen lebte irgendeine Art von Gottesbewusstsein, aber in ihrer Gesamtheit bildeten sie doch einen starken Gegensatz zu der christlichen Lehre von der göttlichen Weltregierung. Nun gibt es eine wahrhaft zentrale Frage, um deren Lösung sich schon die Theologie des Mittelalters ohne genügenden Erfolg bemüht hatte, und welche jetzt vorzugsweise von der Weisheit des Altertums eine Antwort verlangte: das Verhältnis der Vorsehung zur menschlichen Freiheit und Notwendigkeit. Wenn wir die Geschichte dieser Frage seit dem 14. Jahrhundert auch nur oberflächlich durchgehen wollten, so würde hieraus ein eigenes Buch werden. Wenige Andeutungen müssen hier genügen.«

»Hört man Dante und seine Zeitgenossen, so wäre die antike Philosophie zuerst gerade von derjenigen Seite her auf das italienische Leben gestossen, wo sie den schroffsten Gegensatz gegen das Christentum bildete; es stehen nämlich in Italien Epikureer auf. Nun besass man Epikurs Schriften nicht mehr, und schon das spätere Altertum hatte von seiner Lehre einen mehr oder weniger einseitigen Begriff; immerhin aber genügte schon diejenige Gestalt des Epikureismus, welche man aus Lucretius und ganz besonders aus Cicero studieren konnte, um eine völlig entgötterte Welt kennenzulernen. Wie weit man die Doktrin buchstäblich fasste, und ob nicht der Name des rätselhaften griechischen Weisen ein bequemes Schlagwort für die Menge wurde, ist schwer zu sagen; wahrscheinlich hat die dominikanische Inquisition das Wort auch gegen solche gebraucht, welchen man sonst auf keine andere Weise beikommen konnte. Es waren hauptsächlich frühentwickelte Verächter der Kirche, welche man doch schwer wegen bestimmter ketzerischer Lehren und Aussagen belangen konnte; ein mässiger Grad von Wohlleben mag dann genügt haben, um jene Anklage hervorzubringen. In diesem konventionellen Sinne braucht z. B. Giovanni Villani das Wort, wenn er bereits die florentinischen Feuersbrünste von 1115 und 1117 als göttliche Strafe für die Ketzereien geltend macht, „unter andern wegen der liederlichen und schwelgerischen Sekte der Epikureer“. Von Manfred sagt er: „Sein Leben war epikureisch, indem er nicht an Gott noch an die Heiligen und überhaupt nur an leibliches Vergnügen glaubte.“«

»Deutlicher redet Dante im neunten und zehnten Gesang der Hölle. Das furchtbare, von Flammen durchzogene Gräberfeld mit den halb offenen Sarkophagen, aus welchen Töne des tiefsten Jammers hervordringen, beherbergt die zwei grossen Kategorien der von der Kirche im 13. Jahrhundert Besiegten oder Ausgestossenen. Die einen waren Ketzer und setzten sich der Kirche entgegen durch bestimmte mit Absicht verbreitete Irrlehren; die andern waren Epikureer, und ihre Sünde gegen die Kirche lag in einer allgemeinen Gesinnung, welche sich in dem Satze sammelt, dass die Seele mit dem Leib vergehe. Die Kirche aber wusste recht gut, dass dieser eine Satz, wenn er Boden gewänne, ihrer Art von Macht verderblicher werden müsste als alles Manichäer- und Paterinerwesen, weil er ihrer Einmischung in das Schicksal des einzelnen Menschen nach dem Tode allen Wert benahm. Dass sie selber durch die Mittel, welche sie in ihren Kämpfen brauchte, gerade die Begabtesten in Verzweiflung und Unglauben getrieben hatte, gab sie natürlich nicht zu.«

»Dantes Abscheu gegen Epikur oder gegen das, was er für dessen Lehre hielt, war gewiss aufrichtig; der Dichter des Jenseits musste den Leugner der Unsterblichkeit hassen, und die von Gott weder geschaffene noch geleitete Welt sowie der niedrige Zweck des Daseins, den das System aufzustellen schien, waren dem Wesen Dantes so entgegengesetzt als möglich. Sieht man aber näher zu, so haben auch auf ihn gewisse Philosopheme der Alten einen Eindruck gemacht, vor welchem die biblische Lehre von der Weltlenkung zurücktritt. Oder war es eigene Spekulation, Einwirkung der Tagesmeinung, Grauen vor dem die Welt beherrschenden Unrecht, wenn er die spezielle Vorsehung völlig aufgab? Sein Gott überlässt nämlich das ganze Detail der Weltregierung einem dämonischen Wesen, der Fortuna, welche für nichts als für Veränderung, für das Durcheinanderrütteln der Erdendinge zu sorgen hat und in indifferenter Seligkeit den Jammer der Menschen überhören darf. Dafür hält er aber die sittliche Verantwortung des Menschen unerbittlich fest: er glaubt an den freien Willen.«

»Der Populärglaube an den freien Willen herrscht im Abendlande von jeher, wie man denn auch zu allen Zeiten jeden persönlich für das, was er getan, verantwortlich gemacht hat, als verstehe sich die Sache ganz von selbst. Anders verhält es sich mit der religiösen und philosophischen Lehre, welche sich in der Lage befindet, die Natur des menschlichen Willens mit den grossen Weltgesetzen in Einklang bringen zu müssen. Hier ergibt sich ein Mehr oder Weniger, wonach sich die Taxierung der Sittlichkeit überhaupt richtet. Dante ist nicht völlig unabhängig von den astrologischen Wahngebilden, welche den damaligen Horizont mit falschem Lichte erhellen, aber er rafft sich nach Kräften empor zu einer würdigen Anschauung des menschlichen Wesens. „Die Gestirne“, lässt er seinen Marco Lombardo sagen, „geben wohl die ersten Antriebe zu euerm Tun, aber Licht ist euch gegeben über Gutes und Böses, und freier Wille, der nach anfänglichem Kampf mit den Gestirnen alles besiegt, wenn er richtig genährt wird.“«

»Andere mochten die der Freiheit gegenüberstehende Notwendigkeit in einer andern Potenz suchen als in den Sternen – jedenfalls war die Frage seitdem eine offene, nicht mehr zu umgehende. Soweit sie eine Frage der Schulen oder vollends nur eine Beschäftigung isolierter Denker blieb, dürfen wir dafür auf die Geschichte der Philosophie verweisen. Sofern sie aber in das Bewusstsein weiterer Kreise überging, wird noch davon die Rede sein müssen.«

»Das 14. Jahrhundert liess sich vorzüglich durch die philosophischen Schriften Ciceros anregen, welcher bekanntlich als Eklektiker galt, aber als Skeptiker wirkte, weil er die Theorien verschiedener Schulen vorträgt, ohne genügende Abschlüsse beizufügen. In zweiter Linie kommen Seneca und die wenigen ins Lateinische übersetzten Schriften des Aristoteles. Die Frucht dieses Studiums war einstweilen die Fähigkeit, über die höchsten Dinge zu reflektieren, wenigstens ausserhalb der Kirchenlehre, wenn auch nicht im Widerspruch mit ihr.«

KAPITEL 28

Die Astrologischen Geheimtraditionen im Sola Busca Tarot und wie das Geimnis bewahrt wurde

Das Sola-Busca-Tarot gehört zu den rätselhaftesten Bildwerken der europäischen Renaissance, weil es nicht nur ein Kartenspiel darstellt, sondern eine komplexe symbolische Welt entfaltet, in der antike Mythologie, Astrologie, Alchemie, Hermetik, Neuplatonismus, politische Erinnerungskultur und esoterische Wissensformen miteinander verschmelzen. Besonders auffällig ist die außergewöhnlich starke astrologische Dimension dieses Tarots. Während spätere Tarottraditionen die Karten zunehmend als Orakel- oder Wahrsagesystem interpretierten, erscheint das Sola-Busca-Tarot eher wie ein verschlüsseltes Lehrbuch – ein Bilderzyklus, der astrologische und kosmologische Kenntnisse einer gebildeten Renaissance-Elite bewahren und zugleich transformieren sollte.

Die Entstehung des Decks wird gewöhnlich in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts datiert, wahrscheinlich in den kulturellen Raum Norditaliens, insbesondere in den Umkreis von Ferrara, Padua, Venedig oder Mailand. Seine genaue Urheberschaft bleibt unbekannt. Gerade diese Anonymität gehört jedoch zum inneren Charakter vieler Renaissance-Geheimtraditionen: Wissen wurde selten als individuelle Schöpfung präsentiert, sondern als Teil einer überlieferten, oftmals als „uralt“ imaginierten Weisheit. Der Autor verschwindet hinter der Tradition, während das Werk selbst den Anspruch erhebt, an eine tiefere, vorzeitliche Erkenntnis anzuschließen. Diese Haltung steht im Zusammenhang mit der humanistischen Rezeption der prisca theologia – der Vorstellung einer ursprünglichen, einheitlichen Weisheitslehre, die sich fragmentarisch in den Lehren von Hermes Trismegistos, Orpheus, Pythagoras und Platon erhalten habe.

Die astrologische Geheimstruktur des Sola-Busca-Tarot beruht zunächst auf der Renaissance-Vorstellung eines lebendigen, beseelten Kosmos. Nach der neuplatonischen Philosophie, insbesondere geprägt durch Marsilio Ficino und die Florentiner Akademie, war das Universum kein mechanischer Raum, sondern ein hierarchisch geordnetes Kontinuum von Entsprechungen. Zwischen Gott, Weltseele und materieller Welt bestand eine ununterbrochene Kette von Wirkungen und Analogien. Der Mensch nahm darin eine Mittelstellung ein: als Mikrokosmos spiegelte er die Ordnung des Makrokosmos. Die Sterne galten daher nicht als bloße physische Körper, sondern als Träger geistiger Kräfte, als Signaturen kosmischer Prinzipien.

In dieser Denkweise war Astrologie nicht primär Divination, sondern eine Wissenschaft der Analogien und Korrespondenzen. Die Planeten verkörperten archetypische Qualitäten: Saturn stand für Begrenzung, Alter, Melancholie und verborgenes Wissen; Jupiter für Ordnung, Gerechtigkeit und Expansion; Mars für Konflikt, Energie und destruktive wie schöpferische Kraft; Venus für Schönheit, Harmonie und Anziehung; Merkur für Intellekt, Sprache und Vermittlung; die Sonne für Erkenntnis, Identität und königliche Zentralität; der Mond für Wandel, Imagination und die instabile Sphäre des Werdens. Im Sola-Busca-Tarot erscheinen diese Prinzipien selten in explizit astrologischer Form, sondern werden in eine vielschichtige

Bildsprache übersetzt: Waffen, Tiere, Pflanzen, architektonische Elemente und mythohistorische Szenen fungieren als Träger planetarer Bedeutungen.

Gerade hier zeigt sich eine entscheidende Eigenart des Decks: die systematische Verschränkung von Astrologie und heroischer Geschichte. Die großen Arkana präsentieren Figuren wie Alexander den Großen, Nero oder Julius Caesar. Diese Gestalten sind jedoch weniger als historische Individuen zu verstehen denn als Träger exemplarischer Schicksalsformen. In ihnen verdichten sich planetare und kosmische Kräfte zu narrativen Figuren. Geschichte wird so zu einer symbolischen Sprache, in der sich astrologische Prinzipien konkretisieren. Diese Auffassung entspricht einer verbreiteten Renaissance-Idee: dass politische Ereignisse, Herrscherbiographien und Imperien selbst Ausdruck größerer kosmischer Zyklen seien.

Damit steht das Sola-Busca-Tarot in enger Verbindung zu einer astrologisch fundierten Geschichtsphilosophie. Staaten konnten als „Körper“ mit eigenem Horoskop gedacht werden, Dynastien als Träger planetarer Signaturen. Der Aufstieg und Fall von Herrschern erschien nicht als bloßer Zufall, sondern als Manifestation zyklischer Kräfte. Die im Tarot dargestellten Figuren lassen sich daher auch als Knotenpunkte einer solchen kosmisch-historischen Dramaturgie lesen.

Ein weiterer zentraler Hintergrund ist die platonisch-hermetische Idee des verborgenen Wissens. In vielen gelehrten Kreisen der Renaissance herrschte die Überzeugung, dass wahre Erkenntnis nicht explizit mitgeteilt werden dürfe, sondern einer Form der Einweihung bedürfe. Wissen wurde daher bewusst verschlüsselt – nicht aus bloßer Geheimniskrämerei, sondern aus der Annahme heraus, dass höhere Wahrheiten nur durch aktive geistige Arbeit erschlossen werden können. Bilder, Allegorien und mehrdeutige Symbole fungierten als Prüfsteine des Verstehens.

Das Sola-Busca-Tarot entspricht diesem Prinzip in exemplarischer Weise. Seine Bildsprache ist dicht, komplex und oft irritierend. Ohne Kenntnisse der antiken Mythologie, der astrologischen Symbolik, der alchemischen Prozesse und der humanistischen Bildungstradition bleibt ein Großteil seiner Bedeutung unzugänglich. Für den eingeweihten Betrachter hingegen entfaltet sich ein mehrdimensionales Bedeutungsgewebe, in dem sich kosmologische, ethische und politische Ebenen überlagern.

Die Bewahrung dieses Wissens erfolgte durch mehrere ineinandergreifende Mechanismen. Erstens durch soziale Begrenzung: Das Deck war kein Massenprodukt, sondern ein kostbares Artefakt für eine gebildete Elite. Kupferstiche dieser Qualität erforderten erhebliche Ressourcen und spezialisiertes Können. Ihr Gebrauch ist eher im Kontext höfischer Kultur, humanistischer Zirkel oder gelehrter Sammlungen zu vermuten.

Zweitens durch semantische Mehrdeutigkeit: Die Symbole sind bewusst so gestaltet, dass sie mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig tragen. Eine Schlange kann Erneuerung, Gefahr, Weisheit oder alchemische Transformation bedeuten; ein Adler kann Jupiter, imperiale Macht, geistige Erhebung oder göttliche Vermittlung anzeigen. Diese Polyvalenz ist kein Mangel an Eindeutigkeit, sondern das eigentliche Funktionsprinzip der Bildsprache.

Drittens durch eine Kultur des Schweigens: In vielen esoterischen und philosophischen Traditionen galt es als unangemessen, tiefere Einsichten direkt auszusprechen. Stattdessen wurde Wissen in Rätseln, Bildern und Andeutungen vermittelt. Diese Praxis knüpft an antike

Vorbilder an, etwa an die orphischen und pythagoreischen Traditionen, in denen Lehre und Initiation untrennbar verbunden waren.

Eine besondere Rolle spielte dabei die Idee einer „ägyptischen Weisheit“. Renaissance-Humanisten gingen davon aus, dass in den Kulturen Ägyptens, Chaldäas und Griechenlands ein ursprüngliches, göttlich inspiriertes Wissen bewahrt worden sei. Die Astrologie erschien als eines der wichtigsten Relikte dieser Weisheit. Das Sola-Busca-Tarot kann daher als Versuch gelesen werden, unterschiedliche Traditionslinien – astrologische, hermetische, philosophische und historische – in einer Art visueller Enzyklopädie zu synthetisieren.

Eng damit verbunden ist die alchemische Dimension. In der Renaissance bildeten Astrologie und Alchemie ein enges Erkenntnissystem. Die sieben Planeten korrespondierten mit den sieben Metallen, und die äußeren Prozesse der Metallverwandlung galten als Spiegel innerer Transformation. Der Weg durch die Karten kann daher nicht nur als kosmologischer Zyklus, sondern als Prozess der seelischen Läuterung interpretiert werden: von der ungeordneten Materie hin zur geistigen Klarheit – ein opus, das sowohl kosmisch als auch individuell gedacht ist.

Die lange Bewahrung des Geheimnisses des Sola-Busca-Tarot hängt auch mit seiner historischen Isolation zusammen. Anders als spätere Tarotformen wurde es nicht in eine breite Spiel- oder Divinationstradition integriert. Es verschwand weitgehend aus dem kulturellen Gedächtnis und überdauerte in privaten Sammlungen. Dadurch ging ein Großteil seines ursprünglichen Interpretationskontextes verloren, während zugleich seine Aura des Rätselhaften verstärkt wurde.

Die Verbindung mit der Familie Sola Busca trug zusätzlich zu diesem Eindruck bei. Das Deck wurde über längere Zeit in einem privaten Sammlungszusammenhang aufbewahrt, ohne dass eine lebendige Deutungstradition weitergegeben wurde. Wissen wurde hier nicht aktiv tradiert, sondern passiv konserviert – als Objekt, nicht als Praxis.

Erst im 19. und frühen 20. Jahrhundert rückte das Sola-Busca-Tarot erneut in den Fokus, insbesondere bei Künstlern, Symbolforschern und Okkultisten. Seine Bildmotive beeinflussten unter anderem das Rider–Waite Tarot, vor allem in den kleinen Arkana. Dabei wurden einzelne visuelle Elemente übernommen, jedoch in ein anderes symbolisches System eingebettet, wodurch der ursprüngliche astrologisch-hermetische Zusammenhang teilweise transformiert oder abgeschwächt wurde.

Das eigentliche Geheimnis des Sola-Busca-Tarot liegt daher weniger in einer einzelnen verborgenen Botschaft als in seiner spezifischen Methode der Wissensorganisation. Es verkörpert ein zentrales Prinzip der Renaissance: dass Wahrheit nicht durch explizite Darstellung geschützt wird, sondern durch Mehrschichtigkeit. Bilder fungieren als Speicher, in denen sich verschiedene Bedeutungsebenen überlagern – zugänglich, aber nicht unmittelbar erschließbar.

In diesem Sinne lässt sich das Deck auch als eine Art mnemotechnisches Instrument verstehen. Ähnlich den artes memoriae der Renaissance könnten die Karten dazu gedient haben, komplexe Wissenssysteme visuell zu strukturieren und erinnerbar zu machen. Die Verbindung von Bild, Mythos und astrologischem Prinzip schafft dabei ein Netzwerk von Assoziationen, das sowohl intellektuell als auch imaginativ erschlossen werden muss.

Die astrologischen Geheimtraditionen des Sola-Busca-Tarot sind somit Ausdruck einer Weltanschauung, in der der Kosmos als lebendiges Symbolsystem verstanden wurde. Sterne, Götter, Helden und menschliche Schicksale erscheinen als unterschiedliche Manifestationen derselben universalen Ordnung. Das Geheimnis wird nicht verborgen, indem es unsichtbar gemacht wird, sondern indem es in eine symbolische Sprache übersetzt wird, die nur unter bestimmten Voraussetzungen vollständig lesbar ist. Gerade diese Verbindung von Sichtbarkeit und Verschlüsselung macht das Sola-Busca-Tarot zu einem der eindrucksvollsten Zeugnisse der Renaissance-Esoterik – und zu einem Schlüsseltext für das Verständnis der astrologisch-hermetischen Denkweise jener Zeit.

Astrologie als historische Entscheidungssprache

Eine astrologische Deutung ordnet nicht nur Zeichen am Himmel. Sie verbindet diese Zeichen mit menschlichen Fragen nach günstigen Zeitpunkten, Fähigkeiten oder erwarteten Ereignissen. Deshalb ist für ihre Geschichte wichtig, wer sie verwendete und bei welcher Gelegenheit. Ein gelehrter Traktat, eine politische Entscheidung und eine volkstümliche Vorhersage gehören nicht ohne Weiteres zur gleichen Praxis.

Die ausführliche Quellenlektüre aus Burckhardt versammelt Beispiele für diese Verbindung von Himmelsdeutung und gesellschaftlichem Leben. Der Historiker betrachtet sie aus einer entschieden kritischen Perspektive. Seine Wertungen werden hier nicht übernommen; gelesen werden die beschriebenen historischen Erwartungshaltungen und die Fragen, die sich daraus für weitere Quellen ergeben.

Bei den Karten ist anschließend zu prüfen, ob ein Himmelsbezug ausdrücklich dargestellt wird oder erst durch ein modernes Zuordnungssystem entsteht. Ein Mondzeichen, eine Sternfigur und eine numerische Position besitzen nicht denselben Beweiswert. Auch die Annahme einer Geheimhaltung sollte konkretisiert werden. War ein Text sprachlich schwer zugänglich, nur handschriftlich verbreitet oder tatsächlich einem beschränkten Teilnehmerkreis vorbehalten? Diese Unterschiede erklären mehr als das pauschale Wort Geheimtradition.

Widerspruch gegen astrologische Deutung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Hatte sich Europa schon das ganze spätere Mittelalter hindurch …“.[191]

»Hatte sich Europa schon das ganze spätere Mittelalter hindurch von Paris und Toledo aus durch astrologische Weissagungen von Pest, Krieg, Erdbeben, grossen Wassern u. dgl. ängstigen lassen, so blieb Italien hierin vollends nicht zurück. Dem Unglücksjahr 1494, das den Fremden für immer Italien öffnete, gingen unleugbar schlimme Weissagungen nahe voraus, nur müsste man wissen, ob solche nicht längst für jedes beliebige Jahr bereit lagen.«

»In seiner vollen, antiken Konsequenz dehnt sich aber das System in Regionen aus, wo man nicht mehr erwarten würde, ihm zu begegnen. Wenn das ganze äussere und geistige Leben

[191] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/82/

des Individuums von dessen Genitura bedingt ist, so befinden sich auch grössere geistige Gruppen, z. B. Völker und Religionen, in einer ähnlichen Abhängigkeit, und da die Konstellationen dieser grossen Dinge wandelbar sind, so sind es auch die Dinge selbst. Die Idee, dass jede Religion ihren Welttag habe, kommt auf diesem astrologischen Wege in die italienische Bildung hinein. Die Konjunktion des Jupiter, hiess es, mit Saturn habe den hebräischen Glauben hervorgebracht, die mit Mars den chaldäischen, die mit der Sonne den ägyptischen, die mit Venus den mohammedanischen, die mit Mercur den christlichen, und die mit dem Mond werde einst die Religion des Antichrist hervorbringen. In frevelhaftester Weise hatte schon Cecco d'Ascoli die Nativität Christi berechnet und seinen Kreuzestod daraus deduziert; er musste deshalb 1327 in Florenz auf dem Scheiterhaufen sterben. Lehren dieser Art führten in ihren weitern Folgen eine förmliche Verfinsterung alles Uebersinnlichen mit sich.«

»Um so anerkennenswerter ist aber der Kampf, welchen der lichte italienische Geist gegen dieses ganze Wahngespinst geführt hat. Neben den grössten monumentalen Verherrlichungen der Astrologie, wie die Fresken im Salone zu Padua und denjenigen in Borsos Sommerpalast (Schifanoja) zu Ferrara, neben dem unverschämten Anpreisen, das sich selbst ein Beroaldus der Aeltere erlaubt, tönt immer wieder der laute Protest der Nichtbetörten und Denkenden. Auch auf dieser Seite hatte das Altertum vorgearbeitet, doch reden sie hier nicht den Alten nach, sondern aus ihrem eigenen gesunden Menschenverstande und aus ihrer Beobachtung heraus. Petrarcas Stimmung gegen die Astrologen, die er aus eigenem Umgang kannte, ist derber Hohn, und ihr System durchschaut er in seiner Lügenhaftigkeit. Sodann ist die Novelle seit ihrer Geburt, seit den cento novelle antiche, den Astrologen fast immer feindlich. Die florentinischen Chronisten wehren sich auf das tapferste, auch wenn sie den Wahn, weil er in die Tradition verflochten ist, mitteilen müssen.«

»Giovanni Villani sagt es mehr als einmal: „keine Konstellation kann den freien Willen des Menschen unter die Notwendigkeit zwingen, noch auch den Beschluss Gottes“; Matteo Villani erklärt die Astrologie für ein Laster, das die Florentiner mit anderm Aberglauben von ihren Vorfahren, den heidnischen Römern, geerbt hätten. Es blieb aber nicht bei bloss literarischer Erörterung, sondern die Parteien, die sich darob bildeten, stritten öffentlich; bei der furchtbaren Ueberschwemmung des Jahres 1333 und wiederum 1345 wurde die Frage über Sternenschicksal und Gottes Willen und Strafgerechtigkeit zwischen Astrologen und Theologen höchst umständlich diskutiert. Diese Verwahrungen hören die ganze Zeit der Renaissance hindurch niemals völlig auf, und man darf sie für aufrichtig halten, da es durch Verteidigung der Astrologie leichter gewesen wäre, sich bei den Mächtigen zu empfehlen als durch Anfeindung derselben.«

»In der Umgebung des Lorenzo magnifico, unter seinen namhaftesten Platonikern, herrschte hierüber Zwiespalt. Marsilio Ficino verteidigte die Astrologie und stellte den Kindern vom Hause das Horoskop, wie er denn auch dem kleinen Giovanni geweissagt haben soll, er würde ein Papst – Leo X. – werden. Dagegen macht Pico della Mirandola wahrhaft Epoche in dieser Frage durch seine berühmte Widerlegung. Er weist im Sternglauben eine Wurzel aller Gottlosigkeit und Unsittlichkeit nach; wenn der Astrologe an irgend etwas glauben wolle, so müsse er am ehesten die Planeten als Götter verehren, indem ja von ihnen alles Glück und Unheil hergeleitet werde; auch aller übrige Aberglaube finde hier ein bereitwilliges Organ, indem Geomantie, Chiromantie und Zauber jeder Art für die Wahl der Stunde sich zunächst

an die Astrologie wendeten. In betreff der Sitten sagt er: eine grössere Förderung für das Böse gäbe es gar nicht, als wenn der Himmel selbst als Urheber desselben erscheine, dann müsse auch der Glaube an ewige Seligkeit und Verdammnis völlig schwinden.«

»Pico hat sich sogar die Mühe genommen, auf empirischem Wege die Astrologen zu kontrollieren; von ihren Wetterprophezeiungen für die Tage eines Monats fand er drei Vierteile falsch. Die Hauptsache aber war, dass er (im IV. Buche) eine positive christliche Theorie über Weltregierung und Willensfreiheit vortrug, welche auf die Gebildeten der ganzen Nation einen grössern Eindruck gemacht zu haben scheint als alle Busspredigten, von welchen diese Leute oft nicht mehr erreicht wurden.«

»Vor allem verleidet er den Astrologen die weitere Publikation ihrer Lehrgebäude, und die, welche bisher dergleichen hatten drucken lassen, schämten sich mehr oder weniger. Giovia-no Pontano z. B. hatte in seinem Buche „vom Schicksal“ die ganze Wahnwissenschaft anerkannt und sie in einem eigenen grossen Werke theoretisch in der Art des alten Firmicus vorgetragen; jetzt in seinem Dialog „Aegidius“ gibt er zwar nicht die Astrologie, wohl aber die Astrologen preis, rühmt den freien Willen und beschränkt den Einfluß der Sterne auf die körperlichen Dinge. Die Sache blieb in Uebung, aber sie scheint doch nicht mehr das Leben so beherrscht zu haben wie früher. Die Malerei, welche im 15. Jahrhundert den Wahn nach Kräften verherrlicht hatte, spricht nun die veränderte Denkweise aus: Rafael in der Kuppel der Kapelle Chigi stellt ringsum die Planetengötter und den Fixsternhimmel dar, aber bewacht und geleitet von herrlichen Engelgestalten, und von oben herab gesegnet durch den ewigen Vater.«

»Noch ein anderes Element scheint der Astrologie in Italien feindlich gewesen zu sein: die Spanier hatten keinen Teil daran, auch ihre Generale nicht, und wer sich bei ihnen in Gunst setzen wollte, bekannte sich auch wohl ganz offen als Feind der für sie halbketzerischen, weil halbmohammedanischen Wissenschaft. Freilich noch 1529 meint Guicciardini wie glücklich doch die Astrologen seien, denen man glaube, wenn sie unter hundert Lügen eine Wahrheit vorbrächten, während andere, die unter hundert Wahrheiten eine Lüge sagten, um allen Kredit kämen. Und überdies schlug die Verachtung der Astrologie nicht notwendig in Vorsehungsglauben um, sie konnte sich auch auf einen allgemeinen, unbestimmten Fatalismus zurückziehen.«

»Italien hat in dieser wie in andern Beziehungen den Kulturtrieb der Renaissance nicht gesund durch- und ausleben können, weil die Eroberung und die Gegenreformation dazwischenkam. Ohne dieses würde es wahrscheinlich die phantastischen Torheiten völlig aus eigenen Kräften überwunden haben. Wer nun der Ansicht ist, dass Invasion und katholische Reaktion notwendig und vom italienischen Volk ausschliesslich selbst verschuldet gewesen seien, wird ihm auch die daraus erwachsenen geistigen Verluste als gerechte Strafe zuerkennen. Nur schade, dass Europa dabei ebenfalls ungeheuer verloren hat.«

KAPITEL 29

Die Miniaturisierung von Geheimwissen in der Platonischen Magie- und Mystiktradition und das Sola Busca Tarot als Beispiel

Die Miniaturisierung von Geheimwissen in der platonischen Magie- und Mystiktradition bezeichnet einen zentralen kulturellen Vorgang der Renaissance: Komplexe kosmologische, philosophische, theologische und magische Wissenssysteme wurden in kleine, symbolisch hochverdichtete Formen übertragen. Bilder, Diagramme, Siegel, Embleme, Medaillen, Amulette, Handschriftenillustrationen und schließlich auch Kartenspiele konnten als „kleine Kosmen“ (microcosmi) verstanden werden, in denen sich größere Ordnungen des Universums spiegelten. Diese Formen fungierten nicht lediglich als illustrative Reduktionen, sondern als operative Verdichtungen, in denen Wissen nicht vereinfacht, sondern strukturell transformiert wurde. Das Sola-Busca-Tarot aus dem späten 15. Jahrhundert ist eines der außergewöhnlichsten Beispiele dieser Tradition, weil es nicht einfach ein Spielkartenensemble darstellt, sondern eine verschlüsselte Bilderwelt, in der antike Mythologie, Neuplatonismus, Astrologie, Hermetik, Tugendlehre, politische Symbolik und Vorstellungen von geistiger Transformation miteinander verbunden werden.

Der Hintergrund dieser Miniaturisierung liegt in der Wiedergeburt platonischer und hermetischer Philosophie im Italien der Renaissance. Gelehrte wie Marsilio Ficino entwickelten die Vorstellung, dass der Kosmos eine lebendige, beseelte Ordnung sei, in der alle Ebenen der Wirklichkeit miteinander korrespondierten: die göttliche Sphäre, die Welt der Ideen, die Planetensphären, die Natur und die menschliche Seele. Diese Korrespondenzlehre war nicht bloß metaphysische Spekulation, sondern bildete die Grundlage einer epistemischen Praxis, in der Erkenntnis immer auch Transformation bedeutete. Wissen über diese Ordnung war nicht nur theoretisches Wissen, sondern hatte eine transformative Funktion. Wer die verborgenen Zusammenhänge erkannte, konnte nach Renaissance-Auffassung seine Seele wieder auf ihre kosmische Herkunft ausrichten und damit eine Bewegung der „re-ascentio“ vollziehen – einen Rückaufstieg zum Ursprung.

In diesem Zusammenhang entstand die Idee, dass ein Symbol mehr Wissen enthalten kann als eine lange Abhandlung. Ein Bild konnte gleichzeitig philosophische, astrologische, mythologische und spirituelle Bedeutungen tragen. Diese Denkweise beruhte auf der platonischen Vorstellung, dass sichtbare Formen auf unsichtbare Urbilder verweisen und dass das Sinnlich-Wahrnehmbare nur eine Projektion intelligibler Strukturen darstellt. Das Symbol war deshalb nicht bloß eine Darstellung, sondern ein Vehikel der Erkenntnis, ein Medium, das zwischen den Ebenen vermittelt. Ein Eingeweihter sollte nicht nur die äußere Form sehen, sondern die dahinterliegende geistige Struktur erkennen und in sich aktualisieren.

Die Renaissance übernahm dabei auch ältere Traditionen der ars memoriae, der Gedächtniskunst. Seit der Antike wurde angenommen, dass starke, oft affektiv aufgeladene Bilder komplexe Wissensgebäude im Gedächtnis speichern können. In der Renaissance wurde diese Technik nicht nur als rhetorisches Hilfsmittel verstanden, sondern als kognitive Architektur des Wissens selbst. Ein einzelnes Bild konnte als „Container“ für ganze philosophische Sys-

teme dienen, indem es verschiedene Bedeutungsschichten simultan organisierte. Die Miniaturisierung bedeutete daher nicht eine Vereinfachung, sondern im Gegenteil eine Verdichtung: Je kleiner und rätselhafter die Form, desto mehr Bedeutungen konnte sie aufnehmen und desto aktiver musste der Betrachter in den Prozess der Entschlüsselung eintreten.

Besonders wichtig war hierbei die platonische Idee des Mikrokosmos Mensch. Der Mensch galt als Spiegel des Universums, als ein Knotenpunkt, in dem sich kosmische Kräfte kreuzen. Wer ein symbolisches Bild betrachtete, betrachtete daher nicht nur eine äußere Welt, sondern gleichzeitig eine innere Landkarte der Seele. Diese Verbindung zwischen Kosmos und Psyche bildet eine Grundlage vieler Renaissance-Mysterientraditionen. Symbole sollten innere Prozesse auslösen: Erinnerung, Kontemplation, Selbsterkenntnis und geistige Transformation. Die Betrachtung wurde zu einer Praxis, in der sich Erkenntnis, Imagination und spirituelle Übung miteinander verbanden.

Das Sola-Busca-Tarot kann genau in diesem Kontext verstanden werden. Entstanden vermutlich um 1491 in Norditalien, wahrscheinlich im Umfeld humanistischer Eliten, besteht es aus 78 Kupferstichkarten mit außergewöhnlich detaillierten Szenen. Anders als frühere Tarotkarten, die überwiegend allegorische Tugenden und allgemeine archetypische Figuren zeigen, verwendet das Sola-Busca konkrete historische und mythologische Gestalten, darunter Figuren wie Alexander der Große, Nero, Judas Makkabäus, Apollo oder Kaiser. Die Karten wirken dadurch wie eine Folge von historisch-mythologischen Initiationsbildern, die weniger eine lineare Erzählung als vielmehr ein Netz von Bedeutungsbezügen darstellen.

Die Besonderheit liegt darin, dass jede Karte mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig trägt. Eine Figur kann zugleich eine historische Person, einen astrologischen Archetyp, eine moralische Lektion und eine Stufe eines spirituellen Entwicklungsweges darstellen. Diese Mehrdeutigkeit entspricht exakt der platonisch-hermetischen Symbolsprache der Renaissance, in der Wahrheit nicht eindimensional, sondern analogisch organisiert ist. Das Bild wird zu einem verschlüsselten Wissensspeicher, der nur durch interpretative Aktivität erschlossen werden kann.

Ein Beispiel dafür ist die Darstellung von Alexander dem Großen. Alexander war in der Renaissance nicht nur ein historischer Eroberer, sondern ein Symbol des Menschen, der nach kosmischer Erkenntnis und grenzenloser Erweiterung strebt. Gleichzeitig konnte er als Bild des gefährdeten Suchers gelesen werden: Der Mensch, der nach Größe strebt, muss lernen, seine Macht zu beherrschen, um nicht an ihr zugrunde zu gehen. In einer neuplatonischen Lesart verkörpert Alexander den Aufstieg des Geistes, aber auch die Gefahr, äußere Herrschaft mit innerer Vollendung zu verwechseln. Diese doppelte Lesbarkeit ist charakteristisch für die symbolische Logik des Decks.

Auch die astrologische Dimension zeigt die Miniaturisierung von Geheimwissen in besonders prägnanter Form. Renaissance-Magie ging davon aus, dass die Planeten nicht nur physische Himmelskörper waren, sondern geistige Kräfte und archetypische Prinzipien verkörperten, die auf die sublunare Welt einwirkten. Das Sola-Busca-Tarot integriert zahlreiche astrologische Anspielungen, die jedoch selten explizit, sondern meist indirekt codiert sind. Figuren, Waffen, Tiere, Pflanzen, Gesten und Landschaften können als Hinweise auf kosmische Kräfte verstanden werden. Eine einzelne Karte kann dadurch als eine Art astrologisches Diagramm funktionieren, das nicht in mathematischer, sondern in symbolischer Form operiert.

Dabei steht das Sola-Busca-Tarot in einer Tradition von imagines magicae, magischen Bildern, wie sie in der Renaissance etwa durch astrologische Bildtraditionen, Planetensiegel und hermetische Manuskripte verbreitet waren. Solche Bilder sollten nicht durch einfache „Magie“ wirken, sondern durch eine geistige Beziehung zwischen Betrachter, Symbol und kosmischer Ordnung. Ihre Wirksamkeit lag in der Resonanzstruktur: Das Bild aktiviert im Betrachter jene Kräfte, die es selbst symbolisch repräsentiert. Das Bild diente somit als Vermittler zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, zwischen Imagination und metaphysischer Realität.

Eine besondere Nähe besteht auch zur Vorstellung des theurgischen Bildes. In der spätantiken Neuplatonik, etwa bei Iamblichus und später bei Renaissance-Neuplatonikern, wurde angenommen, dass bestimmte Symbole und Rituale den Menschen mit höheren geistigen Ebenen verbinden können. Ein Bild war dann nicht nur Repräsentation, sondern ein Ort der Begegnung zwischen menschlicher Vorstellungskraft und kosmischer Wirklichkeit. In diesem Sinne kann das Sola-Busca-Tarot als ein Instrument verstanden werden, das nicht nur Wissen speichert, sondern Transformation ermöglicht.

Das Sola-Busca-Tarot kann daher als eine Art illustrierter philosophischer Gedächtnisspeicher verstanden werden. Es reduziert ein umfangreiches Weltbild auf 78 kleine Tafeln, die jedoch keine bloße Reduktion, sondern eine strukturelle Entsprechung des Ganzen darstellen. In diesen Karten wird eine gesamte Kosmologie zusammengefaltet: die Geschichte der Menschheit, der Aufstieg und Fall von Herrschern, Tugenden und Laster, astrologische Kräfte, Schicksal und freie Willensentscheidung, materielle Macht und geistige Erkenntnis.

Diese Verdichtung erinnert an die Renaissance-Idee des „Buches der Natur“. Das Universum selbst galt als ein verschlüsselter Text Gottes, den der Weise lesen lernen musste. Das Sola-Busca-Tarot erzeugt innerhalb dieser Tradition ein künstliches Buch in Kartenform: ein „kleines Universum“, dessen einzelne Blätter durch Betrachtung entschlüsselt werden sollen. Jede Karte ist dabei zugleich Seite, Symbol und Schlüssel – ein Knotenpunkt innerhalb eines größeren semantischen Netzes.

Die Tatsache, dass dieses Tarot über Jahrhunderte kaum bekannt war, verstärkt den Eindruck eines verborgenen Wissensobjekts. Es wurde nicht wie spätere populäre Tarotdecks für breite Wahrsagepraxis entwickelt, sondern scheint aus einer gebildeten Renaissancekultur zu stammen, in der antike Philosophie, Kunst und esoterische Spekulation miteinander verbunden waren. Sein ursprünglicher Zweck war wahrscheinlich weniger Wahrsagung als Kontemplation, Bildung und symbolische Initiation – eine Praxis, die eher an philosophische Meditation als an Divination erinnert.

Im 20. Jahrhundert wurde diese Dimension erneut entdeckt, besonders durch Arthur Edward Waite und Pamela Colman Smith, deren Rider–Waite-Tarot viele Bildideen aus dem Sola-Busca übernahm. Dadurch wurde ein Teil dieser Renaissance-Bildsprache in die moderne Tarottradition übertragen, wenn auch oft in vereinfachter und stärker psychologisierter Form.

Aus dieser Perspektive ist das Sola-Busca-Tarot ein herausragendes Beispiel für die Miniaturisierung eines ganzen metaphysischen Systems. Es macht sichtbar, wie Renaissance-Humanisten glaubten, dass höchste Erkenntnis nicht nur in Büchern gespeichert werden kann, sondern in Symbolen, Bildern und archetypischen Formen. Die Karten sind kleine Tafeln eines verborgenen Kosmos: ein tragbares Gedächtnistheater, eine visuelle Philosophie

und ein komprimiertes Modell der platonisch-hermetischen Weltordnung, in dem Erkenntnis nicht gelesen, sondern gesehen, erinnert und innerlich vollzogen werden soll.

Das kleine Format und die Arbeit des Gedächtnisses

Ein kleines Bild kann viele Bezüge anregen, weil der Betrachter bereits Wissen mitbringt. Die Verdichtung liegt dann nicht vollständig im Gegenstand. Sie entsteht im Verhältnis zwischen Gegenstand und Erinnerung. Ein Name kann eine ganze Erzählung aufrufen; wer diese Erzählung nicht kennt, sieht zunächst nur eine Inschrift.

Platons Überlegungen zur Schrift im Phaidros geben diesem Verhältnis eine kritische Wendung. Äußere Zeichen können an etwas erinnern, ohne selbst Einsicht zu erzeugen. Für ein Kartenspiel ist das eine produktive Vergleichsfrage. Unterstützt es ein bereits vorhandenes Wissen, fordert es zum Gespräch heraus oder wird ihm erst nachträglich ein geschlossenes System eingeschrieben?

Die historische Lektüre zur Bildung und zum Auswendiglernen ergänzt diesen Gedanken um eine soziale Dimension. Gelehrsamkeit konnte sich gerade darin zeigen, aus wenigen Zeichen umfangreiche Zusammenhänge zu entfalten. Damit wird die Kleinheit einer Karte verständlich, ohne dass jedes Detail als absichtlich verschlüsselter Lehrsatz behandelt werden müsste. Die Untersuchung kann dann fragen, welche Hinweise für einen kundigen Betrachter tatsächlich hinreichend gewesen wären.

Briefe und die Übertragung gelehrter Formen

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Zu zweien Zwecken aber glaubten Republiken wie Fürsten und …“.[192]

»Zu zweien Zwecken aber glaubten Republiken wie Fürsten und Päpste des Humanisten durchaus nicht entbehren zu können: zur Abfassung der Briefe und zur öffentlichen, feierlichen Rede.«

»Der Sekretär muss nicht nur von Stileswegen ein guter Lateiner sein, sondern umgekehrt: nur einem Humanisten traut man die Bildung und Begabung zu, welche für einen Sekretär nötig ist. Und so haben die grössten Männer der Wissenschaft im 15. Jahrhundert meist einen beträchtlichen Teil ihres Lebens hindurch dem Staat auf diese Weise gedient. Man sah dabei nicht auf Heimat und Herkunft; von den vier grossen florentinischen Sekretären, die seit 1429-1465 die Feder führten, sind drei aus der Untertanenstadt Arezzo: nämlich Lionardo (Bruni), Carlo (Marzuppini) und Benedetto Accolti; Poggio war von Terra nuova, ebenfalls im florentinischen Gebiet. Hatte man doch schon lange mehrere der höchsten Stadtämter prinzipiell mit Ausländern besetzt. Lionardo, Poggio und Giannozzo Manetti waren auch zeitweise Geheimschreiber der Päpste, und Carlo Aretino sollte es werden. Blondus von Forlì und trotz allem zuletzt auch Lorenzo Valla rückten in dieselbe Würde vor. Mehr und mehr zieht der päpstliche Palast seit Nicolaus V. und Pius II. die bedeutendsten Kräfte in seine Kanzlei, selbst unter jenen sonst nicht literarisch gesinnten letzten Päpsten des 15.«

[192] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/36/

»Jahrhunderts. In der Papstgeschichte des Platina ist das Leben Pauls II. nichts anderes als die ergötzliche Rache des Humanisten an dem einzigen Papst, der seine Kanzlei nicht zu behandeln verstand, jenen Verein von „Dichtern und Rednern, die der Kurie ebensoviel Glanz verliehen, als sie von ihr empfingen“. Man muss diese stolzen Herrn aufbrausen sehen, wann ein Präzedenzstreit eintritt, wenn z. B. die Advocati consistoriales gleichen Rang mit ihnen, ja den Vortritt in Anspruch nehmen. In einem Zuge wird appelliert an den Evangelisten Johannes, welchem die Secreta coelestia enthüllt gewesen, an den Schreiber des Porsenna, welchen M. Scävola für den König selber gehalten, an Mäcenas, welcher Augusts Geheimschreiber war, an die Erzbischöfe, welche in Deutschland Kanzler heissen usw. „Die apostolischen Schreiber haben die ersten Geschäfte der Welt in Händen, denn wer anders als sie schreibt und verfügt in Sachen des katholischen Glaubens, der Bekämpfung der Ketzerei, der Herstellung des Friedens, der Vermittelung zwischen den grössten Monarchen?«

»Wer als sie liefert die statistischen Uebersichten der ganzen Christenheit? Sie sind es, die Könige, Fürsten und Völker in Bewunderung versetzen durch das, was von den Päpsten ausgeht; sie verfassen die Befehle und Instruktionen für die Legaten; ihre Befehle empfangen sie aber nur vom Papst und sind derselben zu jeder Stunde des Tages und der Nacht gewärtig.“ Den Gipfel des Ruhmes erreichten aber doch erst die beiden berühmten Sekretäre und Stillsten Leos X.: Pietro Bembo und Jacopo Sadoleto.«

»Nicht alle Kanzleien schrieben elegant; es gab einen ledernen Beamtenstil in höchst unreinem Latein, welcher die Mehrheit für sich hatte. Ganz merkwürdig stechen in den mailändischen Aktenstücken, welche Corio mitteilt, neben diesem Stil die paar Briefe hervor, welche von den Mitgliedern des Fürstenhauses selber, und zwar in den wichtigsten Momenten, verfasst sein müssen; sie sind von der reinsten Latinität. Den Stil auch in der Not zu wahren, erschien als ein Gebot der guten Lebensart und als Folge der Gewöhnung.«

»Man kann sich denken, wie emsig in jenen Zeiten die Briefsammlungen des Cicero, Plinius u. a. studiert wurden. Es erschien schon im 15. Jahrhundert eine ganze Reihe von Anweisungen und Formularen zum lateinischen Briefschreiben (als Seitenzweig der grossen grammatikalischen und lexikographischen Arbeiten), deren Masse in den Bibliotheken noch heute Erstaunen erregt. Je mehr Unberufene aber mit dergleichen Hülfsmitteln sich an die Aufgabe wagten, desto mehr nahmen sich die Virtuosen zusammen, und die Briefe Polizianos und im Beginn des 16. Jahrhunderts die des Pietro Bembo erschienen dann als die irgend erreichbaren Meisterwerke, nicht nur des lateinischen Stiles, sondern der Epistolographie als solcher.«

»Daneben meldet sich mit dem 16. Jahrhundert auch ein klassischer italienischer Briefstil, wo Bembo wiederum an der Spitze steht. Es ist eine völlig moderne, vom Lateinischen mit Absicht ferngehaltene Schreibart, und doch geistig total vom Altertum durchdrungen und bestimmt. Diese Briefe sind zum Teil wohl im Vertrauen geschrieben, meist aber im Hinblick auf eine mögliche Veröffentlichung und vielleicht ohne Ausnahme im Bewußtsein, dass sie um ihrer Eleganz willen könnten weitergezeigt werden. Auch beginnen schon seit den 1530er Jahren gedruckte Sammlungen, teils von sehr verschiedenen Briefstellern in bunter Reihe, teils Korrespondenzen einzelner, und derselbe Bembo wurde als Epistolograph im Italienischen so berühmt wie im Lateinischen.«

KAPITEL 30

Das Sola Busca Tarot als Pagan Renaissance Grimoire – The Metaphysics – the Cosmology – Ritual Practice – Picatrix

Das Sola-Busca-Tarot ist eines der rätselhaftesten Zeugnisse der italienischen Renaissance. Es kann als verschlüsseltes esoterisches Lehrsystem gelesen werden: eine visuelle ars memoriae, ein hermetisches Initiationsbuch und möglicherweise eine Art paganes Renaissance-Grimoire. Der Begriff „Grimoire“ bezeichnet dabei kein mittelalterliches Zauberbuch mit einfachen Rezepturen, sondern ein komplex codiertes Werk der Renaissance-Magie. Bilder, Namen, Zahlen, Planetensymbole, mythologische Figuren und alchemische Prozesse bilden darin ein zusammenhängendes Weltmodell.

Das Deck steht an der Schnittstelle von Hermetik, Neuplatonismus, Orphismus, Chaldäischen Orakeln, astrologischer Magie und Alchemie. Hinzu kommen Renaissance-Mysterienkulte, christlich überformte antike Paganität, die ars memoriae und rituelle Bildmagie.

Der Sola Busca entstand um 1491 in Norditalien, vermutlich im venezianischen oder lombardischen Umfeld. Die Renaissance war eine Zeit, in der antike Texte wiederentdeckt wurden. Marsilio Ficino übersetzte Platon und das Corpus Hermeticum. Giovanni Pico della Mirandola verband Platonismus, Kabbala und christliche Mystik. Astrologie und Magie galten als Wissenschaften über die Verbindung von Mensch und Kosmos. Der Mensch wurde als Mikrokosmos verstanden, der die Struktur des gesamten Universums in sich trägt. Der Sola-Busca-Tarot visualisiert dieses Weltbild.

Ein klassisches Grimoire enthält Namen übernatürlicher Wesen, eine kosmologische Ordnung, magische Korrespondenzen, Rituale und Methoden der Transformation. Der Sola Busca erfüllt diese Kategorien auf symbolischer Ebene. Seine Trumpfkarten zeigen antike Helden, römische Figuren, mythologische Gestalten, historische Namen sowie Götter- und Halbgötterbilder. Metellus, Catone, Sesto, Lentulo, Nerone, Alessandro und Deotauro sind Beispiele. Diese Namen funktionieren wie magische Signaturen. In der Renaissance-Magie besitzt der Name Macht, weil er eine kosmische Identität bezeichnet.

Die metaphysische Grundstruktur entspricht dem Neuplatonismus. Vom Einen, dem die Henosis gilt, führt die Ordnung über den Nous, den göttlichen Geist, zur Weltseele, der Anima Mundi, weiter zu den Planetensphären, zur elementaren Welt und zur Materie. Diese Bewegung umfasst den kosmischen Abstieg, den menschlichen Fall und den Weg der Rückkehr. Der Tarot zeigt in dieser Lesart eine Seelenreise zum Ursprung.

Wie bei Plotin ist das höchste Ziel die Henosis, die Vereinigung mit dem Einen. Der Initiand muss die niederen Bindungen überwinden, die Leidenschaften reinigen, die kosmischen Kräfte erkennen und den göttlichen Ursprung wiederfinden. Die Karten können als Stationen dieses Aufstiegs gelesen werden.

Der Sola Busca ist stark astrologisch geprägt. Die Renaissance-Magie ging davon aus, dass die Sterne nicht zwingen, aber als kosmische Kräfte wirken. Die Welt bildet ein Netz von

Entsprechungen zwischen Makrokosmos, Planet, Metall, Pflanze, Tier, Mensch und Seelenzustand. Darauf beruht die astrologische Magie.

Eine wichtige Parallele besteht zur Picatrix, dem mittelalterlich-arabischen Magiebuch mit dem arabischen Titel Ghāyat al-Ḥakīm. Die Picatrix war eines der wichtigsten Bücher der Renaissance-Magie. Sie beschreibt Planetengeister, Talismane, astrologische Zeitwahl, Bildermagie und die Einwirkung kosmischer Kräfte. Ein Bild kann nach ihrer Lehre ein Gefäß solcher Kräfte sein. Astrologische Bilder, imagines, werden unter einem bestimmten Sternstand, mit bestimmten Symbolen, Farben und Materialien geschaffen. Die Bilder des Sola Busca funktionieren in dieser Deutung ähnlich: Sie dienen als ikonographische Speicher von Wissen.

Für eine Verwendung des Sola Busca als Ritualdeck gibt es keinen direkten Beweis. Innerhalb der Renaissance-Magie wäre eine solche Verwendung jedoch denkbar. In der Kontemplation, der contemplatio, betrachtet der Magier ein Bild meditativ. Als ars memoriae aktiviert das Bild gespeichertes Wissen über Mythologie, Astrologie, Tugenden, Laster und kosmische Prinzipien. Die imaginatio gilt dabei als Vermittlungsorgan zwischen Geist, Seele und Kosmos. Dies entspricht späteren Vorstellungen von Henri Corbins mundus imaginalis und Jungs aktiver Imagination.

Das Deck zeigt zahlreiche alchemische Themen: Tod, Zerstörung, Reinigung, Wiedergeburt und Verwandlung. Der Initiand durchläuft die Nigredo, die Schwärzung und Auflösung des alten Selbst, die Albedo als Reinigung und Erkenntnis sowie die Rubedo als Vollendung zum neuen Menschen. Die Tarotreise erscheint damit als alchemische Initiation.

Eine zentrale Figur ist Saturn. In der Renaissance-Magie steht er für Zeit, Grenze und Tod, aber auch für Konzentration, Weisheit und Melancholie. Bei Marsilio Ficino besitzt Saturn eine doppelte Natur: Er kann den Menschen gefangen halten oder zur höchsten philosophischen Erkenntnis führen.

Der Sola Busca entstand in einer Zeit, in der offener Paganismus unmöglich war. Deshalb arbeitet die Renaissance mit Verschlüsselung. Römische Geschichte und klassische Helden bilden die äußere Ebene; hermetische Philosophie, Mysterienweg und kosmische Initiation die innere. Dieses Verhältnis ist typisch für die Renaissance-Esoterik.

Eine mögliche Struktur des Initiationswegs ordnet den Karten 0–10 die Begegnung mit der materiellen Welt, den Karten 11–21 die Konfrontation mit kosmischen Kräften, den Karten 22–56 den Heldenweg mit Prüfungen und Transformation sowie den Karten 57–78 Vollendung, Erkenntnis und kosmische Integration zu. Die genaue Zuordnung ist in der Forschung umstritten.

Der Rider-Waite-Tarot übernimmt viele Ideen indirekt: den Tarot als Initiationssystem, Bilder als psychologische Symbole und eine archetypische Entwicklung. Der Sola Busca ist stärker pagan, astrologisch, alchemisch und historisch verschlüsselt, während Waite stärker christlich-esoterisch, kabbalistisch und viktorianisch interpretiert.

In einer hermetischen Interpretation nach Ludovico Lazzarelli ist der Mensch ein göttliches Wesen, das sich seines Ursprungs erinnert. Der Tarot wäre ein Weg der restitutio, der Rückkehr zur göttlichen Natur. Nach Henri Corbins Vorstellung gehören die Bilder zum mundus imaginalis, einer Zwischenwelt zwischen Sinnlichkeit und reiner Geistigkeit. Ihre Figuren

können als lebendige imaginale Gestalten erfahren werden. Aus der Perspektive C. G. Jungs wäre der Tarot eine Folge von Archetypen des Schattens, des Todes, der Transformation und der Selbstwerdung. Der Sola Busca zeigt den Individuationsprozess dann in mythologischer Sprache.

Als paganes Renaissance-Grimoire in Bildern lässt sich der Sola Busca als visuelles Initiationssystem verstehen, das die Kosmologie der Renaissance-Magie codiert. Seine Grundidee lautet: Der Mensch ist ein Mikrokosmos. Durch Wissen, Imagination und Transformation kann er die verborgene Ordnung des Kosmos erkennen und zu seinem göttlichen Ursprung zurückkehren. Die Verbindung zur Picatrix, zur Hermetik, zur astrologischen Magie und zur neuplatonischen Metaphysik macht den Sola Busca zu einem der frühesten und komplexesten Beispiele eines Tarots als esoterischer Kosmologie.

Wann ein Bildbuch als Grimoire bezeichnet werden kann

Der Begriff Grimoire legt einen Text oder Gegenstand nahe, der bestimmte magische Kenntnisse und Handlungen vermittelt. Wird er auf das Sola Busca übertragen, sollte deshalb erläutert werden, welche Art von Anleitung die Karten enthalten sollen. Eine ikonographische Ähnlichkeit zu magischen Themen ist schwächer als eine rekonstruierbare Handlungsfolge mit zeitgenössischen Parallelen.

Auch die Beziehung zum Picatrix verlangt eine genaue Fundstelle. Eine allgemeine Rede von planetarischen Kräften kann auf viele Texte passen. Aussagekräftiger wäre eine seltene Kombination von Gegenständen oder Handlungen, die sich in einem bestimmten Abschnitt wiederfindet. Dabei muss jeweils geprüft werden, welche Fassung des Textes im angenommenen Umfeld verfügbar gewesen sein könnte.

Die philosophische Quellenlektüre über Wissen und Können führt hier eine weitere Unterscheidung ein. Wer einen Gegenstand beschreiben kann, weiß noch nicht notwendig, wie er verwendet wurde. Umgekehrt lässt sich aus einer heute möglichen Verwendung nicht ohne Weiteres der ursprüngliche Zweck erschließen. Das Kapitel öffnet daher eine Forschungsfrage und kein gesichertes Handbuch verlorener Praxis. Die Spannung zwischen visueller Verdichtung und fehlender ausdrücklicher Anleitung gehört zum Gegenstand selbst.

Können und die bloße Erzeugung eines Eindrucks

Quellenlektüre: Platon, Gorgias, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Sokrates: Das wäre freilich hart für dich, Bester, wenn …“.[193]

»Sokrates: Das wäre freilich hart für dich, Bester, wenn du solltest nach Athen gekommen sein, wo in ganz Hellas die größte Freiheit im Reden herrscht, und du allein solltest ihrer eben hier entbehren. Nur nimm auch dagegen, wenn du Weitläuftiges redest und das Gefragte nicht beantworten willst, wäre es dann nicht wiederum sehr hart für mich, wenn mir nicht erlaubt sein sollte wegzugehn, und dich nicht anzuhören? Also wenn du dich des aufgestellten Satzes annehmen, (462) und ihn berichtigen willst: so nimm, wie ich eben sagte, zurück was dir beliebt, und dann nach der Ordnung fragend und befragt, wie ich und Gorgias, über-

[193] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/3/

führe mich und laß dich überführen. Denn du rühmst dich doch auch dasselbe zu verstehen was Gorgias. Oder nicht?«

»Polos: Das behaupte ich. Sokrates: Also auch du forderst wohl auf, daß man dich frage, was jeder jedesmal will, als der wohl versteht zu antworten. Polos: Allerdings. Sokrates: So tue denn auch jetzt, welches von beiden du willst; frage oder antworte. Polos: Wohl, das will ich tun. Antworte mir also, Sokrates, da du doch meinst, Gorgias wisse keinen Rat wegen der Redekunst, was meinst du denn, daß sie ist? Sokrates: Fragst du welche Kunst ich behaupte daß sie sei? Polos: Eben das. Sokrates: Gar keine, dünkt mich, o Polos, um doch zu dir die Wahrheit zu sagen. Polos: Sondern was dünkt dich denn die Redekunst zu sein? Sokrates: Dasjenige, woraus die Kunst hervorgeht, wie du sagst in der Schrift, die ich neulich gelesen. Polos: Was meinst du doch wohl? Sokrates: Eine gewisse Übung meine ich.«

»Polos: Also eine Übung dünkt dich die Redekunst zu sein? Sokrates: Ja, wenn du nicht etwas anderes sagst? Polos: Und eine Übung worin? Sokrates: In Bewirkung einer gewissen Lust und Wohlgefallens. Polos: Dünkt dich also nicht die Redekunst etwas Schönes zu sein, wenn man im Stande ist, den Menschen gefällig zu sein? Sokrates: Wie doch Polos? hast du etwa schon von mir erfahren, was sie meiner Meinung nach ist, daß du schon das weitere fragst, ob ich sie nicht für etwas schönes halte? Polos: Habe ich denn nicht erfahren, daß sie deiner Meinung nach eine Übung ist? Sokrates: Willst du wohl, da du auf das Gefälligsein so viel Wert legst, mir auch in einer Kleinigkeit gefällig sein? Polos: Sehr gern. Sokrates: So frage mich doch, welche Kunst die Kochkunst mir zu sein scheint?«

»Polos: Ich frage dich also, welche Kunst ist die Kochkunst? Sokrates: Gar keine, o Polos. Polos: Aber was denn? sprich. Sokrates: Ich spreche also, eine Übung. Polos: Was doch für eine? sage an. Sokrates: Ich sage also in Bewirkung einer gewissen Lust und Wohlgefallens, o Polos. Polos: Einerlei ist also Kochkunst und Redekunst? Sokrates: Keinesweges, sondern nur Teile desselben Bestrebens. Polos: Was doch für eines?«

»Sokrates: Wenn es nur nicht unziemlich ist die Wahrheit heraus zu sagen; denn ich trage wirklich Bedenken, des Gorgias wegen es zu sagen, damit er nicht glaube, ich wolle sein eignes Bestreben auf Spott ziehen. Indes, ob dies die Redekunst ist, was Gorgias treibt, weiß ich ja nicht; denn eben jetzt aus dem (463) Gespräch ist uns nicht offenbar worden, was er recht meint. Was ich aber die Redekunst nenne, das ist ein Teil einer Sache, die gar nicht unter die schönen gehört.«

»Gorgias: Was doch für einer, Sokrates? sage es nur ohne mich zu scheuen.«

»Sokrates: Mich dünkt also, Gorgias, es gibt ein gewisses Bestreben, das künstlerisch zwar gar nicht ist, aber einer dreisten Seele die richtig zu treffen weiß, und schon von Natur stark ist in Behandlung der Menschen; im ganzen aber nenne ich es Schmeichelei. Diese Bestrebung nun scheint mir viele andere Teile zu haben, wovon einer auch die Kochkunst ist, welche für eine Kunst zwar gehalten wird, wie aber meine Rede lautet, keine Kunst ist, sondern nur eine Übung und Fertigkeit. Von derselben nun betrachte ich als einen Teil auch die Redekunst, und die Putzkunst, und die Sophistik: vier Teile für vier Gegenstände. Wenn also Polos mich ausfragen will, so tue er es. Denn noch hat er mir nicht abgefragt, welcher Teil der Schmeichelei ich meine, daß die Redekunst sei; sondern ohne zu bemerken, daß ich dies noch nicht beantwortet, fragt er schon weiter, ob ich sie nicht für etwas schönes halte. Ich aber werde ihm nicht eher antworten, ob ich die Redekunst für etwas schönes oder etwas

unschönes halte, bis ich ihm zuvor geantwortet habe, was sie ist. Denn das wäre nicht recht, Polos. Also wenn du es erfahren willst, so frage, welcher Teil der Schmeichelei ich dann meine daß die Redekunst sei.«

»Polos: So frage ich denn, und antworte du, was für ein Teil. Sokrates: Ob du auch wohl verstehen wirst, wenn ich antworte? Nämlich nach meiner Erklärung ist die Redekunst von einem Teile der Staatskunst das Schattenbild. Polos: Wie nun? sagst du, sie sei schön oder unschön? Sokrates: Unschön. Denn das Böse nenne ich unschön, da ich dir doch antworten soll, als wüßtest du schon, was ich meine. Gorgias: Beim Zeus, Sokrates, verstehe ich doch selbst nicht, was du meinst. Sokrates: Wohl glaublich, Gorgias. Denn ich sage auch noch nichts bestimmtes. Dieser Polos aber ist gar jung und hitzig. Gorgias: Also laß nur diesen, und sage mir, wie du denn meinst, die Redekunst sei von einem Teile der Staatskunst das Schattenbild. Sokrates: Wohl, ich will versuchen zu erklären, was mir die Redekunst zu sein scheint, und wenn sie dies nicht sein sollte, so mag mich Polos widerlegen. Du nennst doch etwas Leib und Seele?«

»Gorgias: Wie sollte ich nicht. (464) Sokrates: Und glaubst auch, daß es ein Wohlbefinden gibt für jedes von diesen beiden? Gorgias: Auch das.«

»Sokrates: Wie aber? auch ein scheinbares Wohlbefinden, das keines ist? Ich meine dergleichen: Viele haben das Ansehn, sich ganz wohl zu befinden dem Leibe nach, denen nicht leicht jemand abmerken würde, daß sie sich nicht wohl befinden, außer ein Arzt etwa und einer von den Turnverständigen.«

»Gorgias: Ganz recht. Sokrates: Dergleichen nun, sage ich, gibt es am Leibe und in der Seele, welches macht, daß Leib oder Seele scheint sich wohl zu befinden, befindet sich aber deshalb doch nicht so. Gorgias: Das gibt es.«

KAPITEL 31

Der Gott Apollo im Sola Busca Tarot

Der Gott Apollo im Sola-Busca-Tarot gehört zu den komplexesten und zugleich rätselhaftesten mythologischen Bezügen dieses außergewöhnlichen Renaissance-Tarots. Das Sola-Busca-Tarot, entstanden vermutlich in den 1490er Jahren in Norditalien, verbindet antike Mythologie, humanistische Philosophie, astrologische Symbolik, alchemische Vorstellungen und politische Bildsprache. Apollo erscheint darin nicht nur als olympische Gottheit, sondern als Symbol einer umfassenden geistigen Ordnung: Er steht für Licht, Erkenntnis, Harmonie, Musik, Weissagung, Heilung und die Fähigkeit des menschlichen Geistes, die verborgenen Strukturen des Kosmos zu erkennen.

Im antiken Griechenland war Apollo einer der wichtigsten Götter des geistigen und kulturellen Lebens. Er war der Gott des Sonnenlichts, der Künste, der Musik und der Dichtung, aber auch der Prophetie und der Orakel. Sein berühmtestes Heiligtum befand sich in Delphi, wo die Pythia im Namen Apollos Weissagungen verkündete. Diese Verbindung zwischen Apollo und prophetischer Erkenntnis ist besonders relevant für die Deutung des Sola-Busca-Tarot, weil das Deck nicht nur als Spielkartenfolge, sondern als eine Art Bilderbuch der Initiation und kosmischen Erkenntnis verstanden werden kann.

Im Renaissance-Humanismus wurde Apollo zu einer zentralen Figur der Wiederentdeckung der Antike. Humanisten wie Marsilio Ficino interpretierten Apollo nicht ausschließlich mythologisch, sondern philosophisch. Apollo wurde zum Symbol des göttlichen Intellekts (mens divina), der das Dunkle erhellt und die Seele zur Erkenntnis führt. In der neuplatonischen Tradition stand Apollo für die Rückkehr der Seele zum Ursprung, für die Vereinigung des menschlichen Geistes mit der kosmischen Vernunft.

Gerade dieser neuplatonische Hintergrund ist für das Sola-Busca-Tarot entscheidend. Das Deck entstand in einer Zeit, in der in Italien ein intensives Interesse an Platonismus, Hermetik, Chaldäischen Orakeln, ägyptischer Weisheit und astrologischer Kosmologie herrschte. Apollo konnte daher als Vermittler zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt verstanden werden. Er war eine Gestalt des Metaxy, des Zwischenbereichs zwischen Menschlichem und Göttlichem, wie ihn die platonische Tradition beschreibt.

Im Sola-Busca-Tarot ist Apollo mit der Idee der geistigen Erhebung verbunden. Die Kartenfiguren des Decks sind häufig historische oder mythologische Persönlichkeiten, die bestimmte Entwicklungsstufen des Menschen symbolisieren. Apollo steht in diesem Zusammenhang nicht einfach für Erfolg oder Ruhm, sondern für eine höhere Form der Erkenntnis: die Fähigkeit, durch Kunst, Wissenschaft, Meditation und symbolisches Denken eine Ordnung hinter der Erscheinungswelt wahrzunehmen.

Ein zentrales apollinisches Motiv ist das Licht. Apollo als Sonnengott repräsentiert das Prinzip der Enthüllung. Er macht sichtbar, was verborgen ist. Im esoterischen Verständnis der Renaissance bedeutet dies nicht nur äußeres Sehen, sondern innere Erleuchtung. Die Sonne wird zum Bild des Geistes, der die Dunkelheit der Unwissenheit vertreibt. Im Tarot-Kontext weist dieses Motiv auf Bewusstseinserweiterung, Selbsterkenntnis und die Entdeckung verborgener Zusammenhänge hin.

Gleichzeitig besitzt Apollo eine ambivalente Seite. In der griechischen Mythologie ist er nicht nur der freundliche Gott der Harmonie, sondern auch der Gott der plötzlichen Erkenntnis, der Krankheit und Heilung, der Strafe und Reinigung. Seine Pfeile können Krankheit bringen, aber er besitzt auch die Macht der Heilung. Diese Polarität passt zur Renaissance-Vorstellung einer kosmischen Ordnung, in der Gegensätze zusammengehören: Leben und Tod, Zerstörung und Erneuerung, Chaos und Harmonie.

Besonders wichtig ist Apollos Verbindung zur Mantik, also zur Weissagung. Das Sola-Busca-Tarot entstand in einer Kultur, in der astrologische Deutung, Orakeltraditionen und magische Philosophie nicht strikt getrennt waren. Apollo verkörpert daher die Fähigkeit, Zeichen zu lesen. Tarotbilder funktionieren in diesem Sinne ähnlich wie ein Orakel: Sie sind keine festgelegten Antworten, sondern symbolische Räume, in denen der Betrachter Bedeutungen erkennt. Apollo steht für die geistige Fähigkeit, diese Zeichen zu interpretieren.

Im Zusammenhang mit dem späteren The Pictorial Key to the Tarot und dem Rider-Waite-Smith Tarot ist Apollo ebenfalls indirekt bedeutsam, da viele Renaissance-Motive des Sola Busca später von Arthur Edward Waite und Pamela Colman Smith aufgegriffen wurden. Smith studierte die damals bekannten Reproduktionen des Sola Busca und übernahm zahlreiche Kompositionsideen. Dadurch gelangten Renaissance-Symbolismen, die ursprünglich mit humanistischer Mythologie verbunden waren, in die moderne Tarottradition.

Die apollinische Symbolik des Sola-Busca-Tarot lässt sich auch mit der Idee der aktiven Imagination und des mundus imaginalis verbinden. Apollo ist eine Gestalt, die nicht nur betrachtet wird, sondern als archetypisches Bild einen inneren Erkenntnisprozess auslösen kann. In einer jungianischen Interpretation wäre Apollo eine archetypische Figur des Selbst, des Bewusstseins und der schöpferischen Ordnung. Er vermittelt zwischen rationalem Denken und visionärer Erfahrung.

Aus einer hermetischen Perspektive erscheint Apollo als kosmischer Vermittler. Die Sonne steht in der hermetischen Tradition für das Zentrum des Seins, für Gold, Bewusstsein und die Vereinigung der Gegensätze. Alchemisch entspricht Apollo dem solaren Prinzip: der Veredelung des rohen Materials der Seele zu einem höheren Zustand. Der Mensch wird symbolisch vom dunklen, unbewussten Zustand zur Klarheit des inneren Goldes geführt.

Im Sola-Busca-Tarot ist Apollo daher weniger eine einzelne mythologische Figur als ein komplexes Symbol der Renaissance-Weltanschauung. Er verkörpert den Glauben, dass der Mensch durch Studium der Antike, Kunst, Philosophie, Astrologie und innere Transformation Zugang zu einer höheren Wirklichkeit gewinnen kann. Apollo ist der Gott des erkennenden Lichts: derjenige, der Chaos in Ordnung verwandelt, verborgene Muster sichtbar macht und die Seele auf ihrem Weg zur kosmischen Harmonie begleitet.

Damit steht Apollo im Sola-Busca-Tarot an einer Schnittstelle zwischen antiker Religion, Renaissance-Humanismus, Neuplatonismus, Hermetik und späterer esoterischer Tarottradition. Er ist nicht lediglich der Gott der Sonne, sondern das Bild einer geistigen Sonne im Menschen selbst – der Fähigkeit, durch Erkenntnis, Vorstellungskraft und symbolisches Bewusstsein eine tiefere Ordnung der Welt zu erfahren.

Apollo und die Vielfalt einer Götterfigur

Ein antiker Gott kann in verschiedenen Texten und Bildern unterschiedliche Aufgaben übernehmen. Bei Apollo liegen Dichtung, Musik, Weissagung und Reinigung im Horizont der Überlieferung. Welche Bedeutung in einem konkreten Bild wirksam wird, muss durch Attribute, Handlung und Kontext genauer bestimmt werden. Die bloße Möglichkeit mehrerer Bezüge macht noch nicht alle zugleich wahrscheinlich.

Im Ion wird die Beziehung zwischen dichterischer Eingebung und vermittelnder Darstellung befragt. Der Rhapsode gibt ein Werk weiter und beansprucht, es zu verstehen. Sokrates prüft, ob diese Fähigkeit auf einem begründbaren Können beruht. Der ausgewählte Dialogabschnitt vertieft damit die Frage nach der Autorität inspirierter Rede.

Für das Sola Busca führt das zu einer besonders ergiebigen Beobachtung: Eine Figur kann als Träger von Wissen erscheinen, während offenbleibt, woher dieses Wissen stammt. Ist sie Lehrer, Seher, Dichter oder bloß ein Bild des Anspruchs auf solche Rollen? Ein genauer Vergleich kann diese Möglichkeiten eingrenzen. Er sollte zugleich sichtbar lassen, an welcher Stelle die historische Identifikation endet und eine weiterführende Auslegung beginnt.

Dichterische Rede und die Frage nach ihrem Wissen

Quellenlektüre: Platon, Ion, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Ion: Nein, beim Zeus, Sokrates, nicht eben, wenn ich …“.[194]

»Ion: Nein, beim Zeus, Sokrates, nicht eben, wenn ich doch die Wahrheit sagen soll. Sokrates: Und weißt du wohl, daß ihr auch unter den Zuschauern gar viele eben dahin bringt?«

»Ion: Gar sehr weiß ich das. Denn ich betrachte sie jedesmal oben herab von der Bühne wie sie weinen und furchtbar umblicken und mitstaunen über das Gesagte. Auch muß ich ja wohl gar sehr auf sie Acht geben: Denn habe ich sie recht weinen gemacht, so lache ich hernach weil ich Geld einnehme: habe ich sie aber zu lachen gemacht; so muß ich selbst weinen, weil ich das Geld einbüße.«

»Sokrates: Merkst du nun, daß dieser Zuschauer der letzte ist von den Ringen, von welchen ich sagte, daß sie aus dem herakleotischen Stein einer durch den andern ihre Kraft empfingen? der mittlere aber bist du, der Rhapsode und Darsteller, und (536) der erste ist der Dichter selbst. Der Gott aber zieht durch alle diese die Seelen der Menschen wohin er will, indem er der einen Kraft an den andern anhängt. Und wie an jenem Steine so hängt auch hier eine gar lange Reihe von Chorsängern und Lehrern des Chors und Unterlehrern, die wieder seitwärts angehängt sind, an den an der Muse hangenden Ringen. Und der eine Dichter hängt an dieser, der andere an jener Muse; wir nennen das zwar sie besitzt ihn, das ist aber ziemlich dasselbe, denn sie hält ihn doch immer. An diesen ersten Ringen nun den Dichtern hangen wieder an Jedem Andere und sind begeistert einige vom Orpheus, Andere vom Musaios, die meisten aber werden vom Homeros besessen und gehalten, von denen auch du, Ion, einer bist und vom Homeros gehalten wirst.«

»Wenn daher Jemand von einem andern Dichter etwas singt, so schlummerst du und hast nichts zu sagen; wenn aber Jemand ein Lied von diesem Dichter anstimmt, so wachst du

[194] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-erster-theil/chapter/23/

sogleich und deine Seele tanzt und gar Vieles weißt du zu sagen. Denn nicht durch Kunst oder Wissenschaft sagst du was du vom Homeros sagst, sondern durch göttliche Schickung und Besitzung, so wie die Korybanten nur auf jenen Gesang recht hören, der von dem Gotte herrührt, welcher sie besitzt, und auf dessen Weise einen Reichtum an Gebärden und Worten haben, um andere sich aber gar nicht bekümmern: so hast auch du, Ion, wenn Jemand des Homeros erwähnt großen Vorrat; bei andern aber gar keinen. Und die Ursach hievon, wonach du mich fragst, weshalb du nur über den Homeros etwas weißt, über andere aber nicht, ist die, daß du nicht durch Kunst, sondern durch göttliche Schickung so gewaltig bist als ein Verherrlicher des Homeros.«

»Ion: Sehr gut zwar sprichst du, Sokrates, jedoch wollte ich mich wundern, wenn du so gut sprächest, daß du mich überreden könntest, ich verherrlichte den Homeros durch Eingeistung und Wahnsinn. Ich glaube auch es würde nicht einmal dir so vorkommen wenn du mich hörtest über den Homeros reden.«

»Sokrates: Gewiß will ich dich ja hören, nicht eher jedoch bis du mir dies beantwortest. Worüber von allem, wovon Homeros spricht, sprichst du gut? Denn über alles und jedes doch wohl nicht? Ion: Das wisse nur, Sokrates, über alles ohne Ausnahme. Sokrates: Doch aber nicht darüber, wovon du nichts verstehst, und Homeros doch spricht? Ion: Was für Dinge wären das, wovon Homeros zwar spricht, ich aber nichts verstehe? Sokrates: Redet nicht auch Homeros von allerlei Künsten an (537) vielen Orten vielerlei? So wie von der Kunst des Wagenführers; wenn mir die Verse einfallen, will ich sie dir sagen. Ion: Ich will sie dir schon sagen; mir fallen sie gewiß ein. Sokrates: So sage mir denn, was Nestor zu seinem Sohne Antilochos spricht, indem er ihn erinnert sich wohl vorzusehen mit der Wendung beim Wagenrennen zu Ehren des Patroklos.«

»Ion: Selber zugleich dann beug' in dem schöngeflochtenen Sessel, Sanft zur Linken dich hin, und das rechte Roß des Gespannes Treib mit Geißel und Ruf, und laß ihm die Zügel ein wenig, Während dir nah am Ziele das linke Roß sich herumdreht, So daß fast die Nabe den Rand zu erreichen dir scheinet Deines zierlichen Rades: den Stein nur zu rühren vermeide –«

»Sokrates: Genug. Ob also, o Ion, in diesen Versen Homeros richtig spricht oder nicht, welcher von beiden wird das besser verstehen, der Arzt oder der Wagenführer? Ion: Der Wagenführer allerdings. Sokrates: Etwa weil er diese Kunst inne hat, oder sonst weswegen? Ion: Nein, sondern deswegen. Sokrates: Ist nun nicht jeder Kunst von Gott Ein Werk angewiesen, das sie vermögend ist zu verstehen. Denn was wir durch die Steuermannskunst verstehen, das verstehen wir doch nicht durch die Heilkunst. Ion: Nein freilich. Sokrates: Und was durch die Heilkunst, das nicht auch durch die Baukunst. Ion: Nein freilich. Sokrates: Und wird es nicht mit allen Künsten so sein, daß was wir durch die eine verstehen, wir nicht auch durch eine andere verstehen? Zuerst aber beantworte mir das, behauptest du auch daß diese Kunst eine ist, und jene wieder eine andere?«

»Ion: Ja. Sokrates: Auch wohl wie ich urteilend, wenn nämlich die eine die Erkenntnis dieser Gegenstände ist und die andere wieder jener, diese dann eine andere Kunst nenne, und jene wieder eine andere, so auch du? Ion: Ja.«

»Sokrates: Denn wenn eine jede die Erkenntnis derselben Gegenstände wäre, warum soll man sagen die eine wäre diese und die andere wieder jene, wenn man doch durch beide nur einerlei weiß? So wie ich weiß, daß dies fünf Ringe sind, und du dies ganz eben so weißt wie

ich; und wenn ich dich nun fragte, ob auch wohl durch dieselbe Kunst, nämlich die Rechenkunst, wir beide das nämliche wissen, ich und du, oder durch eine andere: du doch wohl sagen würdest durch dieselbe.«

»Ion: Ja.«

»(538) Sokrates: Was ich dich also schon vorher im Begriff war zu fragen, das sage mir nun, ob es dich auch in Absicht aller Künste so dünkt, daß man notwendig durch dieselbe Kunst auch dasselbe erkennt, durch eine andere aber nicht dasselbe, sondern da sie ja eine andere ist, sie auch notwendig etwas anderes erkennen muß?«

»Ion: So dünkt es mich, Sokrates. Sokrates: Also wer irgend eine Kunst nicht besitzt, der wird auch was vermöge dieser Kunst geredet oder getan wird nicht richtig zu beurteilen vermögen. Ion: Wahr gesprochen. Sokrates: Wirst nun wohl über die Verse, welche du eben hersagtest ob sie gut gesagt sind vom Homeros oder nicht, du besser urteilen können oder ein Wagenführer? Ion: Ein Wagenführer. Sokrates: Denn du bist ein Rhapsode und kein Wagenführer. Ion: Nein. Sokrates: Und die Kunst der Rhapsoden ist eine andere als die der Wagenführer? Ion: Ja. Sokrates: Wenn also eine andere, so ist sie auch Erkenntnis anderer Gegenstände. Ion: Ja.«

KAPITEL 32

Partizipatorische Imagination – Mundus Imaginalis im Sola Busca Tarot

Das Konzept der Participatory Imagination (partizipatorische Imagination) und der von Henry Corbin geprägte Begriff des Mundus Imaginalis bieten einen modernen hermeneutischen Zugang, um das Sola-Busca-Tarot nicht nur als historische Bildersammlung oder als Vorläufer des modernen Tarot zu betrachten, sondern als eine symbolische Erfahrungswelt, in der Bilder, Archetypen und Bewusstsein in eine wechselseitige Beziehung treten. Das Sola-Busca-Tarot, entstanden vermutlich in den 1490er Jahren in Norditalien, gehört zu den frühesten vollständig illustrierten Tarotspielen und unterscheidet sich von späteren Tarotsystemen dadurch, dass seine Karten eine komplexe Folge von mythologischen, historischen und esoterischen Figuren darstellen. Es kann daher als eine Art visuelles Erkenntnisinstrument verstanden werden, in dem der Betrachter nicht nur Bedeutungen entschlüsselt, sondern in einen imaginativen Dialog mit den Bildern eintritt.

Der Begriff Mundus Imaginalis stammt aus der Forschung von Henry Corbin, der ihn vor allem aus der islamischen Philosophie und Mystik, insbesondere aus der Tradition von Ibn Arabi und der schiitischen Imaginationstheologie entwickelte. Corbin unterschied zwischen der rein materiellen Welt (mundus sensibilis) und der abstrakten geistigen Welt (mundus intelligibilis) eine dritte ontologische Ebene: die imaginale Welt (mundus imaginalis). Diese Welt ist nicht bloße Fantasie oder subjektive Einbildung, sondern eine Zwischenwirklichkeit, in der geistige Inhalte Gestalt annehmen können. Symbole, Engel, archetypische Figuren und visionäre Bilder besitzen dort eine eigene Wirklichkeitsebene.

Übertragen auf das Sola-Busca-Tarot bedeutet dies, dass die Kartenbilder nicht lediglich Illustrationen bereits bekannter Ideen sind. Sie können als imaginale Tore verstanden werden, durch die der Betrachter mit einer symbolischen Realität in Beziehung tritt. Die Figuren – etwa Alexander der Große, mythologische Helden, antike Philosophen, astrologische Wesen und allegorische Gestalten – erscheinen dann nicht nur als historische oder literarische Referenzen, sondern als lebendige Formen des Bewusstseins. Sie verkörpern psychische, kosmische und spirituelle Kräfte, die durch die Betrachtung aktiviert werden können.

Die Participatory Imagination geht noch einen Schritt weiter. Sie steht in Verbindung mit neueren Ansätzen der Tiefenpsychologie, der transpersonalen Psychologie und der partizipatorischen Weltanschauung, wie sie etwa von Jorge N. Ferrer vertreten wurde. Dabei wird Imagination nicht als rein innerer Vorgang eines isolierten Ichs betrachtet, sondern als ein Beziehungsereignis zwischen Mensch, Bild und Welt. Das Bild wird nicht einfach vom Menschen erzeugt und kontrolliert; vielmehr entsteht im imaginativen Prozess eine Begegnung, in der das Bild eine gewisse Eigenaktivität entfalten kann.

Diese Vorstellung besitzt große Nähe zur Methode der Aktiven Imagination von Carl Gustav Jung. Jung betrachtete innere Bilder nicht als bloße Fantasieprodukte, sondern als Ausdruck einer tieferen psychischen Realität. In der aktiven Imagination tritt der Mensch in einen bewussten Dialog mit inneren Gestalten, Symbolen und archetypischen Figuren. Beim Sola-Busca-Tarot könnte eine solche Arbeit bedeuten, eine Karte nicht nur zu interpretieren, son-

dern mit ihr in einen imaginativen Dialog einzutreten: Was sagt die Figur? Welche Haltung nimmt sie ein? Welche Transformation fordert sie vom Betrachter?

Der Unterschied zwischen Aktiver Imagination und Participatory Imagination liegt vor allem in der philosophischen Grundannahme. Bei Jung bleibt der Schwerpunkt stärker auf der Psyche und dem Individuum: Die Bilder entstehen aus den Tiefenschichten des kollektiven Unbewussten. Die partizipatorische Perspektive erweitert dies, indem sie annimmt, dass der Mensch nicht allein Produzent der Bedeutung ist. Die Bedeutung entsteht in einer dynamischen Begegnung zwischen Bewusstsein, Symbol, kulturellem Gedächtnis und möglicherweise einer transpersonalen Dimension.

Das Sola-Busca-Tarot eignet sich besonders für diesen Ansatz, weil seine Kartenwelt keine einfache lineare Erzählung bildet. Die Motive wirken wie Fragmente einer Renaissance-Mysterienlandschaft, in der platonische Philosophie, Hermetik, Astrologie, Alchemie, antike Mythologie und christliche Symbolik miteinander verschmelzen. Der Betrachter bewegt sich durch eine symbolische Kosmologie, ähnlich wie ein Initiand durch eine Folge von Bildern und Prüfungen. Die Karten können als Schwellen verstanden werden, an denen sich ein Übergang zwischen gewöhnlichem Bewusstsein und imaginaler Erfahrung vollzieht.

Besonders bedeutsam ist hierbei die Rolle der Renaissance-Imagination. In der neuplatonischen Tradition von Marsilio Ficino wurde die Imagination als Vermittlungsinstanz zwischen Mensch und Kosmos verstanden. Der Mensch besitzt die Fähigkeit, kosmische Kräfte aufzunehmen und durch Bilder, Symbole und Rituale wirksam werden zu lassen. Die Vorstellung einer „magischen“ oder „kosmischen“ Imagination war in der Renaissance weit verbreitet und bildete einen geistigen Hintergrund, vor dem Werke wie das Sola-Busca-Tarot entstanden sein könnten.

Aus dieser Perspektive erscheint das Sola-Busca-Tarot als ein imaginales Laboratorium. Jede Karte stellt eine Begegnungszone dar: zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Mythos und Psychologie, Kosmos und Individuum. Die Figuren sind keine starren Zeichen mit festen Bedeutungen, sondern lebendige symbolische Wesenheiten innerhalb eines imaginalen Raumes. Der Nutzer oder Betrachter nimmt nicht nur Informationen auf, sondern beteiligt sich an einem kreativen Erkenntnisprozess.

Die Idee der Participatory Imagination im Sola-Busca-Tarot kann deshalb als eine moderne Weiterentwicklung jener Renaissance-Auffassung verstanden werden, dass Bilder Träger von Kräften und Erkenntnisformen sein können. Die Karten funktionieren weniger wie ein Wörterbuch symbolischer Bedeutungen, sondern eher wie ein Dialograum zwischen menschlichem Bewusstsein und einer tieferen symbolischen Ordnung. Der Betrachter wird zum Teilnehmer eines Prozesses, in dem sich Bedeutung ereignet.

Im Sinne Corbins wäre das Sola-Busca-Tarot somit kein bloßes Fantasieprodukt, sondern ein Zugang zum mundus imaginalis: einer Zwischenwelt, in der mythologische Figuren, archetypische Gestalten und kosmische Symbole eine eigene Wirklichkeit besitzen. Im Sinne der Participatory Imagination ist diese Welt jedoch nicht vollständig unabhängig vom Menschen, sondern entsteht in der lebendigen Beziehung zwischen Bild und Bewusstsein. Das Tarot wird dadurch nicht nur gelesen – es wird erfahren. Es wird zu einem Medium einer imaginativen Begegnung, in der der Mensch mit einer symbolischen Welt kommuniziert, die ihn zugleich spiegelt und verwandelt.

Imagination als Teilnahme und als historische Deutung

Der Begriff Mundus imaginalis stammt aus einem neueren philosophischen und religionswissenschaftlichen Gespräch. Er kann bei der Interpretation älterer Bilder eine anregende Rolle spielen. Seine Verwendung beweist jedoch nicht, dass die Hersteller des Sola Busca ihr eigenes Tun mit demselben Begriff verstanden hätten. Deshalb ist zwischen analytischer Sprache des Buches und nachgewiesener Sprache seiner historischen Gegenstände zu unterscheiden.

Ein Bild kann den Betrachter in eine Tätigkeit hineinziehen. Er ergänzt eine angedeutete Handlung, erinnert eine Erzählung und prüft Beziehungen zwischen Einzelheiten. Diese Teilnahme lässt sich zunächst beschreiben, ohne eine eigenständige ontologische Welt als historische Voraussetzung festzulegen.

Die platonische Quellenlektüre zum Erkennen und zum Verhältnis von Wahrnehmung und Urteil bietet hierfür einen begrifflichen Vergleich. Sie fragt danach, was sich beim Verstehen eines Gegenstandes ereignet. Für die Karten bedeutet das: Der Betrachter ist weder eine leere Empfangsfläche noch beliebig frei. Er bringt Erwartungen mit, wird aber zugleich durch sichtbare Merkmale begrenzt. Eine gute Deutung macht beides erkennbar, die Leistung der Imagination und ihre Bindung an den Gegenstand.

Urteil und inneres Gespräch

Quellenlektüre: Platon, Theaitetos, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Sokrates: Aber wir haben ja doch nicht deshalb angefangen …“.[195]

»Sokrates: Aber wir haben ja doch nicht deshalb angefangen uns zu unterreden, um zu finden was die Erkenntnis nicht ist, (187) sondern was sie ist. Indes sind wir doch nun wenigstens so weit vorgeschritten, daß wir sie ganz und gar nicht unter der Wahrnehmung suchen wollen, sondern unter demjenigen Namen, den die Seele führt, wenn sie sich für sich selbst mit dem was ist beschäftiget.«

»Theaitetos: Dieses, o Sokrates, wird ja glaube ich das Vorstellen genannt. Sokrates: Ganz recht glaubst du, Lieber, und nun sieh wieder von vorn nach Auslöschung alles vorigen, ob du nun mehr siehst, da du doch bis hieher vorgedrungen bist, und sage noch einmal, was wohl die Erkenntnis ist?«

»Theaitetos: Zu sagen, daß alle Vorstellung es sei, o Sokrates, ist unmöglich, indem es auch falsche Vorstellungen gibt. Es mag aber wohl die richtige Vorstellung Erkenntnis sein; und dieses will ich nun geantwortet haben. Denn sollte es uns, wenn wir weiter gehen, nicht mehr so scheinen, so wollen wir, wie jetzt auch, dann versuchen etwas anderes zu sagen.«

»Sokrates: Das ist Recht, Theaitetos, und so muß man etwas mutiger reden, als du anfänglich nur allzubedenklich warest zum antworten. Machen wir es so, so werden wir eins von beiden, entweder das finden, worauf wir ausgehn, oder nicht so sehr glauben dasjenige zu wissen, was wir keinesweges wissen. Und auch ein solcher Preis wäre schon nicht zu verschmä-

[195] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/5/

hen. Wie meinst du es aber jetzt? Von zwei Arten der Vorstellung, deren die eine die wahre ist, die andere die falsche, erklärst du die wahre für die Erkenntnis?«

»Theaitetos: Das tue ich; denn dies leuchtet mir für jetzt ein. Sokrates: Sollen wir über die Vorstellung noch einmal weiter zurückgehn? Theaitetos: Worauf meinst du nur?«

»Sokrates: Es beunruhigt mich jetzt sowohl als auch sonst schon oft so, daß ich in großer Verlegenheit deshalb bei mir selbst und auch vor Andern gewesen bin, daß ich nämlich nicht zu sagen weiß, was für ein Ereignis doch dieses in uns ist, und wie es uns entsteht.«

»Theaitetos: Welches denn? Sokrates: Daß Jemand falsch vorstellt. Und auch jetzt überlege ich noch zweifelhaft, ob wir es so lassen, oder ob wir es auf eine andere Art als vor kurzem nochmals in Erwägung nehmen. Theaitetos: Warum nicht, Sokrates, wenn es dir nur im mindesten nötig scheint. Denn gar nicht schlecht habt ihr vorher über die Muße geredet, du und Theodoros, daß uns nichts drängt in dergleichen Dingen. Sokrates: Ganz recht erinnerst du mich. Vielleicht ist es nicht übel getan, die Spur noch einmal zu verfolgen. Denn es ist besser, ein Weniges gut, als Vieles ungenügend zu vollbringen. Theaitetos: Allerdings. Sokrates: Wie nun, was sagen wir eigentlich? Behaupten wir, daß je eine Vorstellung wirklich falsch sei, und daß der eine von uns falsch vorstelle, der Andere richtig, so daß sich dies in der Natur so verhalte?«

»Theaitetos: Das behaupten wir freilich.«

»Sokrates: Nun findet sich doch dies bei uns in allen Dingen und in jedem einzelnen, daß wir darum wissen, oder daß wir nicht darum wissen. Denn das Lernen und Vergessen als zwischen (188) beiden befindlich will ich für jetzt liegen lassen, weil es uns jetzt gar nicht zur Sache gehört.«

»Theaitetos: Dann freilich, Sokrates, bleibt nichts übrig für jede Sache, als darum zu wissen oder nicht darum zu wissen. Sokrates: Ist es nun nicht notwendig, daß wer vorstellt entweder von dem etwas vorstelle wovon er weiß, oder wovon er nicht weiß? Theaitetos: Notwendig. Sokrates: Daß aber wer etwas weiß dasselbe auch nicht wisse, oder wer nicht weiß wisse ist doch unmöglich. Theaitetos: Wie sollte es nicht. Sokrates: Also wer das falsch vorstellt, wovon er weiß, der glaubt wohl, daß es nicht dieses ist, sondern etwas Anderes, um welches er auch weiß, und um beides wissend kennt er auch wieder beides nicht? Theaitetos: Aber das ist ja unmöglich. Sokrates: Oder das, wovon er nicht weiß, hält er wohl für irgend Anderes, wovon er ebenfalls nicht weiß, und das hieße Jemanden, der weder vom Sokrates weiß noch vom Theaitetos, käme in den Sinn, Sokrates wäre Theaitetos oder Theaitetos Sokrates.«

»Theaitetos: Aber wie ginge das? Sokrates: Doch wird auch Niemand glauben, etwas wovon er weiß sei etwas wovon er nicht weiß, noch auch auf der andern Seite, wovon er nicht weiß, das sei etwas wovon er weiß. Theaitetos: Ein Wunder wäre ja das. Sokrates: Wie soll also noch einer falsch vorstellen? Denn außer diesem ist es doch unmöglich etwas vorzustellen, da wir ja von Allem entweder wissen oder nicht wissen, und hierin scheint es unmöglich irgendwie falsch vorzustellen. Theaitetos: Sehr wahr. Sokrates: Wollen wir nun etwa lieber nicht auf die Art dem nachdenken, was wir suchen, daß wir auf das Wissen oder Nichtwissen gehn, sondern auf das Sein oder Nichtsein? Theaitetos: Wie meinst du das? Sokrates: Ob nicht etwa schlechthin wer von irgend einer Sache das was nicht ist vorstellt auf jeden Fall falsch vorstellt, wie es auch übrigens in seiner Seele stehen mag.«

»Theaitetos: Das hat wieder einen guten Anschein, Sokrates.«

»Sokrates: Wie aber? Was werden wir sagen, Theaitetos, wenn uns Jemand fragt, Ist das auch irgend einem möglich, was ihr sagt? und kann wohl einer das was nicht ist vorstellen, sei es nun an und von irgend etwas oder an und für sich selbst? Darauf werden wir wie es scheint sagen müssen, wenn er nicht das Wahre glaubt, indem er etwas glaubt. Oder was wollen wir sagen?«

»Theaitetos: Eben dies. Sokrates: Findet denn aber auch anderwärts dieses nämliche Statt? Theaitetos: Was denn? Sokrates: Ob wohl jemand sieht, und doch nichts sieht? Theaitetos: Wie könnte er? Sokrates: Wenn er nun aber ein Etwas sieht, so sieht er auch wirkliches. Oder glaubst du, das Etwas könne je zu dem Nichtwirklichen gehören? Theaitetos: Ich keinesweges. Sokrates: Wer also etwas sieht, der sieht auch wirkliches. (189) Theaitetos: So scheint es. Sokrates: Und eben so wer hört, hört Etwas und Wirkliches? Theaitetos: Ja. Sokrates: Und wer betastet, der betastet Etwas, und wenn Etwas, auch Wirkliches. Theaitetos: Auch das. Sokrates: Und wer vorstellt, der sollte nicht Etwas vorstellen? Theaitetos: Notwendig. Sokrates: Und wer etwas vorstellt, nicht Wirkliches? Theaitetos: Ich gebe es zu. Sokrates: Wer also vorstellt was nicht ist, der stellt nichts vor?«

»Theaitetos: So scheint es. Sokrates: Wer aber nichts vorstellt, der wird gewiß überhaupt gar nicht vorstellen? Theaitetos: Offenbar, wie wir sehen. Sokrates: So ist es demnach nicht möglich das was nicht ist vorzustellen, weder von etwas das ist, noch auch an und für sich? Theaitetos: Es scheint nicht. Sokrates: Also muß falsch vorstellen etwas Anderes sein als was nicht ist vorstellen. Theaitetos: Etwas anderes, so scheint es. Sokrates: Weder auf diese Art also, noch so wie wir es vorher aufgefaßt hatten, gibt es eine falsche Vorstellung in uns. Theaitetos: Nein freilich nicht. Sokrates: Sondern etwa so wollen wir aussagen, daß dieses geschehe.«

KAPITEL 33

Aktive Imagination im Sola Busca Tarot

Die Aktive Imagination ist ein von Carl Gustav Jung entwickeltes Verfahren der Tiefenpsychologie, bei dem innere Bilder, Gestalten, Symbole und Fantasien nicht nur betrachtet, sondern als eigenständige psychische Wirklichkeiten in einen bewussten Dialog einbezogen werden. Im Kontext des Sola-Busca-Tarot lässt sich dieses Verfahren besonders fruchtbar anwenden, weil dieses Tarot nicht wie spätere Wahrsagekarten nur einfache archetypische Alltagssymbole zeigt, sondern eine komplexe Bilderwelt aus Renaissance-Humanismus, antiker Mythologie, Hermetik, Alchemie, Philosophie und esoterischer Ikonographie enthält. Die Karten können daher als eine Art visuelles Imaginationssystem verstanden werden, das den Betrachter in einen Dialog mit inneren Bildern führt.

Das um 1491 entstandene Sola-Busca-Tarot gehört zu den frühesten vollständig illustrierten Tarotspielen und unterscheidet sich stark von späteren Tarotsystemen. Jede Karte ist mit einer Figur aus der Antike oder einer mythologisch-historischen Gestalt verbunden. Die großen Arkana zeigen unter anderem Personen wie Alexander den Großen, Nero, Catone, Catullo oder mythologische Figuren, während die kleinen Arkana ungewöhnlich reichhaltige Szenen darstellen. Diese Bilder wirken weniger wie eindeutige Symbole mit festgelegter Bedeutung, sondern eher wie dramatische Szenen, die eine innere Bewegung auslösen können. Genau hier liegt eine Verbindung zur Aktiven Imagination.

Bei der Anwendung der Aktiven Imagination auf das Sola-Busca-Tarot wird die Karte nicht als äußeres Orakelobjekt betrachtet, das eine zukünftige Information liefert, sondern als Tor zu einer inneren symbolischen Welt. Der Betrachter verweilt bei einer Karte, betrachtet die Gestalten, Farben, Gesten, Gegenstände und räumlichen Beziehungen und lässt daraus eine innere Szene entstehen. Die dargestellte Figur wird gewissermaßen zu einem Gesprächspartner. Man fragt beispielsweise: „Wer bist du?“, „Was willst du mir zeigen?“, „Welche Geschichte liegt hinter deinem Bild?“ oder „Welche Beziehung habe ich zu dieser Gestalt?“.

Diese Vorgehensweise entspricht Jungs Vorstellung, dass archetypische Bilder eine autonome Dynamik besitzen können. Für Jung waren Symbole keine bloßen Erfindungen des bewussten Verstandes, sondern Ausdruck tiefer psychischer Strukturen des kollektiven Unbewussten. Ein Bild kann daher überraschende Antworten hervorbringen, die nicht bewusst geplant wurden. Im Sola-Busca-Tarot erscheint diese Eigenschaft besonders deutlich, weil viele Karten eine rätselhafte Mehrdeutigkeit besitzen. Die Figuren wirken wie historische Personen, zugleich aber wie psychische Rollen oder archetypische Kräfte.

Ein Beispiel ist die Karte Alexander der Große. Historisch steht Alexander für Eroberung, Expansion, Weltherrschaft und die Verbindung verschiedener Kulturen. In einer aktiven Imagination könnte Alexander jedoch als innere Gestalt erscheinen: als Symbol für den Drang nach Selbstüberschreitung, den Willen zur Verwirklichung eines großen Lebensentwurfs oder auch für die Gefahr einer übersteigerten Identifikation mit Macht. Die Karte wird dadurch nicht „gedeutet“, sondern erlebt.

Ebenso können die zahlreichen dunklen, saturnischen oder gewalttätigen Motive des Sola-Busca-Tarot als Begegnungen mit den Schattenanteilen der Psyche verstanden werden. Jung

betonte, dass Individuation nicht nur aus der Entwicklung positiver Eigenschaften besteht, sondern auch aus der bewussten Begegnung mit verdrängten oder ungeliebten Aspekten der Persönlichkeit. Karten mit Todessymbolik, Konflikten, Dämonen oder chaotischen Szenen können in dieser Perspektive psychische Schwellenbilder darstellen.

Eine besondere Nähe besteht zwischen der Aktiven Imagination und der Renaissance-Tradition der imaginatio, die im Sola-Busca-Tarot wahrscheinlich eine wichtige Rolle spielt. In der hermetischen und neuplatonischen Philosophie der Renaissance wurde die Vorstellungskraft nicht lediglich als Fantasie verstanden, sondern als vermittelnde Kraft zwischen sichtbarer und unsichtbarer Wirklichkeit. Autoren wie Marsilio Ficino betrachteten die Imagination als eine Fähigkeit der Seele, kosmische und geistige Zusammenhänge wahrzunehmen. Diese Idee findet sich später auch bei Henry Corbin wieder, der vom mundus imaginalis, einer eigenständigen imaginalen Welt zwischen Materie und Geist, sprach.

Das Sola-Busca-Tarot kann deshalb als eine Renaissance-Form dessen betrachtet werden, was Jung später psychologisch als aktive Imagination beschrieb. Die Karten erschaffen einen Raum, in dem historische, mythologische und symbolische Figuren zu inneren Akteuren werden können. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass Jung die Erfahrung psychologisch interpretierte, während Renaissance-Denker die Bilder teilweise als Zugang zu einer kosmischen oder metaphysischen Ordnung verstanden.

Besonders interessant ist die Verbindung zur Alchemie. Viele Forscher sehen im Sola-Busca-Tarot alchemische Anspielungen, insbesondere auf Transformation, Tod und Wiedergeburt, Vereinigung von Gegensätzen und die Suche nach einem verborgenen inneren Gold. Jung betrachtete die Alchemie als symbolische Darstellung psychischer Entwicklungsprozesse. Die alchemischen Bilder des Sola-Busca-Tarot können daher wie Stationen eines inneren Wandlungsprozesses gelesen werden: Auflösung alter Identitäten, Begegnung mit dem Schatten, Vereinigung widersprüchlicher Kräfte und Entstehung einer erweiterten Persönlichkeit.

Die aktive Imagination macht aus dem Sola-Busca-Tarot somit keinen bloßen historischen Gegenstand, sondern ein lebendiges psychologisches Bilderbuch. Die Karten werden zu „Imaginationsräumen“, in denen der Mensch mit archetypischen Figuren, inneren Konflikten und unbewussten Möglichkeiten in Beziehung tritt. Die zentrale Frage lautet nicht: „Was bedeutet diese Karte?“, sondern: „Welche Beziehung entsteht zwischen mir und diesem Bild?“

Aus jungianischer Sicht könnte man sagen, dass das Sola-Busca-Tarot eine visuelle Bühne für die Begegnung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem darstellt. Die Karten sind keine fertigen Antworten, sondern aktive symbolische Partner. Durch die Methode der Aktiven Imagination können sie zu einem Prozess der Selbsterkenntnis, Transformation und Individuation werden – ähnlich wie Jungs eigenes Liber Novus (Das Rote Buch), in dem er ebenfalls mit inneren Gestalten und Bildern in einen bewussten Dialog trat.

Im Zusammenhang mit dem Sola-Busca-Tarot erhält die Aktive Imagination daher eine besondere Bedeutung: Sie verbindet die Renaissance-Tradition der magischen und philosophischen Bildmeditation mit der modernen Tiefenpsychologie. Das Tarot wird nicht primär als Wahrsageinstrument verstanden, sondern als imaginales Labor, in dem historische Symbole,

archetypische Kräfte und persönliche innere Erfahrungen miteinander in Kommunikation treten.

Zwischen angeleiteter Betrachtung und freier Assoziation

Eine imaginative Beschäftigung mit einer Karte kann sehr unterschiedliche Formen annehmen. Der Betrachter kann zunächst ihre sichtbaren Einzelheiten sorgfältig beschreiben. Er kann anschließend persönliche Assoziationen entwickeln. Oder er kann sich an einer bestimmten historischen Texttradition orientieren. Diese Schritte lassen sich miteinander verbinden, sollten aber nicht unbemerkt ineinander übergehen.

Die persönliche Bedeutung einer Assoziation ist kein Nachweis dafür, dass sie im 15. Jahrhundert beabsichtigt war. Umgekehrt muss eine historisch gut begründete Identifikation nicht dieselbe persönliche Wirkung auf jeden Leser haben. Das Buch kann beide Arten des Zugangs würdigen, ohne sie an einem einzigen Wahrheitsmaßstab zu messen.

Die folgende Quellenlektüre aus dem Theaitetos vertieft die Unterscheidung zwischen Wahrnehmen und Wissen. Sie ist kein antikes Verfahren aktiver Imagination im modernen Sinn. Gerade ihr anderer Ausgangspunkt kann jedoch hilfreich sein: Er verlangsamt den Übergang von einer eindrucksvollen Erfahrung zu einer Behauptung über den Gegenstand. Wer nach der imaginativen Betrachtung zur Karte zurückkehrt, kann genauer benennen, was er gesehen, ergänzt und aus einem historischen Vergleich erschlossen hat.

Erkennen als Aufgabe im Gespräch

Quellenlektüre: Platon, Theaitetos, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Sokrates: Also du lächerlicher hast wohl niemals gehört, daß …“.[196]

»Sokrates: Also du lächerlicher hast wohl niemals gehört, daß (149) ich der Sohn einer Hebamme bin, einer sehr berühmten und verwogenen, der Phainarete? Theaitetos: Das habe ich wohl schon gehört. Sokrates: Etwa auch, daß ich dieselbe Kunst ausübe, hast du gehört? Theaitetos: Das keinesweges.«

»Sokrates: Wisse dann, dem ist also. Verrate mich aber nicht damit gegen die Andern, denn es weiß niemand von mir, Freund, daß ich diese Kunst besitze. Da es nun die Leute nicht wissen: so sagen sie mir auch dieses zwar nicht nach, wohl aber, daß ich der wunderlichste aller Menschen wäre, und Alle zum Zweifeln brächte. Gewiß hast du das auch gehört?«

»Theaitetos: Vielfältig. Sokrates: Soll ich dir davon die Ursach sagen? Theaitetos: Allerdings.«

»Sokrates: Überlege dir nur recht alles von den Hebammen, wie es um sie steht, so wirst du leichter merken was ich will. Denn du weißt doch wohl, daß keine, so lange sie noch selbst empfängt und gebärt, andere entbindet, sondern nur welche selbst nicht mehr fähig sind zu gebären tun es.«

»Theaitetos: So ist es allerdings.«

[196] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/5/

»Sokrates: Das soll, wie sie sagen, von der Artemis herrühren, weil dieser, einer Nichtgebärenden, dennoch die Geburtshülfe zu Teil geworden. Nun hat sie zwar den ganz Unfruchtbaren nicht verleihen können, Geburtshelferinnen zu sein, weil die menschliche Natur zu schwach ist, um eine Kunst zu erlangen in Dingen, deren sie ganz unerfahren ist; wohl aber hat sie diese Gabe denen, die des Alters wegen nicht mehr gebären, beigelegt, um doch der Ähnlichkeit mit ihr selbst einen Vorzug einzuräumen.«

»Theaitetos: Das scheint annehmlich. Sokrates: Ist also wohl auch das annehmlich und notwendig, daß, ob eine schwanger ist oder nicht, besser von den Geburtshelferinnen erkannt wird als von andern? Theaitetos: Gar sehr.«

»Sokrates: Ja es können auch die Hebammen durch Arzneimittel und Zaubersprüche die Wehen erregen, und wenn sie wollen, sie auch wieder lindern, und den Schwergebärenden zur Geburt helfen, oder auch das Kind, wenn diese beschlossen haben sich dessen zu entledigen, so lange es noch ganz klein ist, können sie abtreiben.«

»Theaitetos: So ist es. Sokrates: Hast du auch das schon von ihnen vernommen, daß sie ebenfalls die geschicktesten Freiwerberinnen sind, indem sie gründlich zu unterscheiden verstehen, was für eine Frau sich mit was für einem Manne verbinden muß, um die vollkommensten Kinder zu erzielen? Theaitetos: Das habe ich noch nicht so gewußt.«

»Sokrates: So wisse denn, daß sie sich hiemit noch mehr wissen, als mit dem Nabelschnitt. Überlege auch nur. Glaubst du, daß die Pflege nebst Einsammlung der Früchte des Erdbodens, und dann wiederum die Einsicht, welchem Boden man jegliches Gesäme und Gewächs anvertrauen muß, zu einer und derselben Kunst gehören oder zu verschiedenen?«

»Theaitetos: Nein, sondern zu derselben. Sokrates: Bei den Frauen aber glaubst du, daß dieses eine andere, und das Einsammeln wieder eine andere Kunst ist? Theaitetos: Das ist wenigstens nicht wahrscheinlich.«

»(150) Sokrates: Wohl nicht, sondern nur wegen des unrechtlichen und unkünstlerischen Zusammenführens der Männer und Frauen, welches man das Kuppeln nennt, enthalten sich die Hebammen als ehrbare Frauen auch des Freiwerbens, aus Furcht, sie möchten um dieser Kunst willen in jenen Verdacht geraten. Denn eigentlich steht es den wahren Geburtshelferinnen auch allein zu, auf die rechte Art Ehen zu stiften.«

»Theaitetos: Offenbar.«

»Sokrates: Soviel also hat es mit den Hebammen auf sich; weniger aber doch als mit meinem Spiel. Denn bei den Frauen kommt es nicht vor, daß sie größtenteils zwar ächte Kinder gebären, bisweilen aber auch Mondskälber, und daß beides schwierig wäre zu unterscheiden. Denn wäre dies der Fall: so würde es gewiß die schönste und größte Kunst der Hebammen sein, zu unterscheiden was etwas rechtes ist, und was nicht. Oder glaubst du nicht?«

»Theaitetos: Das glaube ich wohl.«

»Sokrates: Von meiner Hebammenkunst nun gilt übrigens alles, was von der ihrigen; sie unterscheidet sich aber dadurch, daß sie Männern die Geburtshülfe leistet und nicht Frauen, und daß sie für ihre gebärenden Seelen Sorge trägt, und nicht für Leiber. Das größte aber an unserer Kunst ist dieses, daß sie im Stande ist zu prüfen, ob die Seele des Jünglings Mißgestaltetes und Falsches zu gebären im Begriff ist; oder Gebildetes und Ächtes. Ja auch hierin

geht es mir eben wie den Hebammen, ich gebäre nichts von Weisheit, und was mir bereits Viele vorgeworfen, daß ich Andere zwar fragte, selbst aber nichts über irgend etwas antwortete, weil ich nämlich nichts kluges wüßte zu antworten, darin haben sie Recht. Die Ursach davon aber ist diese, Geburtshülfe leisten nötiget mich der Gott, erzeugen aber hat er mir gewehrt. Daher bin ich selbst keinesweges etwa weise, habe auch nichts dergleichen aufzuzeigen als Ausgeburt meiner eigenen Seele.«

»Die aber mit mir umgehn, zeigen sich zuerst zwar zum Teil gar sehr ungelehrig; hernach aber bei fortgesetztem Umgange alle denen es der Gott vergönnt wunderbar schnell fortschreitend, wie es ihnen selbst und Andern scheint; und dieses offenbar ohne jemals irgend etwas etwa von mir gelernt zu haben, sondern nur selbst aus sich selbst entdecken sie viel Schönes, und halten es fest; die Geburtshülfe indes leisten dabei der Gott und ich. Dies erhellet hieraus. Viele schon haben dies verkennend und sich selbst alles zuschreibend, mich aber verachtend, oder auch selbst von Andern überredet, sich früher als recht war von mir getrennt, und nach dieser Trennung dann teils in Folge schlechter Gesellschaft nur Fehlgeburten getan, teils auch das, wovon sie durch mich entbunden worden, durch Verwahrlosung wieder verloren, weil sie die mißgestalteten und unächten Geburten höher achteten als die rechten; zuletzt aber sind sie sich selbst (151) und Andern gar unverständig vorgekommen, von welchen einer Aristides, der Sohn des Lysimachos war, und viele Andere mehr.«

»Wenn solche dann wiederkommen, meines Umgangs begehrend, und Wunder was darum tun, hindert mich doch das Göttliche, was mir zu widerfahren pflegt, mit Einigen wieder umzugehen; Andern dagegen wird es vergönnt, und diese nehmen sich wieder auf. Auch darin ergeht es denen, die mit mir umgehn, wie den Gebärenden; sie haben nämlich Wehen, und wissen sich nicht zu lassen bei Tag und Nacht weit ärger als jene. Und diese Wehen kann meine Kunst erregen sowohl als stillen. So ist es demnach mit diesen beschaffen. Bisweilen aber, o Theaitetos, wenn Einige mir gar nicht recht scheinen schwanger zu sein, solchen, weil ich weiß, daß sie meiner gar nicht bedürfen, bin ich ein bereitwilliger Freiwerber, und mit Gott sei es gesprochen, ich treffe es zur Genüge, wessen Umgang ihnen vorteilhaft sein wird, wie ich denn ihrer schon viele dem Prodikos ausgetan habe. Viele auch andern weisen und gottbegabten Männern. Dieses habe ich dir, Bester, deshalb so ausführlich vorgetragen, weil ich Vermutung habe, daß du, wie du es auch selbst meinst, etwas in dir trägst, und Geburtsschmerzen hast.«

»So übergib dich also mir, als dem Sohn einer Geburtshelferin und auch selbst der Geburtshülfe kundigen, und was ich dich frage, das beeifere dich so gut du nur kannst zu beantworten.«

KAPITEL 34

Channeling im Sola Busca Tarot – eine esoterische und ikonologische Betrachtung

Das Sola-Busca-Tarot (entstanden um 1491 in Norditalien) ist eines der rätselhaftesten Tarotwerke der Renaissance. Es unterscheidet sich deutlich von späteren Tarottraditionen, weil seine 78 Karten nicht nur allegorische Tugenden und Laster darstellen, sondern ein komplexes Geflecht aus antiker Mythologie, Hermetik, Alchemie, Astrologie, Neuplatonismus und esoterischer Philosophie bilden. Der moderne Begriff „Channeling“ stammt zwar nicht aus der Renaissance, doch lässt sich das Sola-Busca-Tarot aus einer heutigen esoterischen Perspektive als ein Instrument verstehen, das eine Form von „Übermittlung“ oder „Vermittlung“ zwischen menschlichem Bewusstsein und transpersonalen Ebenen symbolisiert.

Im engeren historischen Sinn bedeutet Channeling die Vorstellung, dass ein Mensch als Kanal (channel) für eine nicht-alltägliche Intelligenz, ein geistiges Wesen, eine archetypische Kraft oder eine höhere Bewusstseinsebene dient. In der Renaissance existierten ähnliche Konzepte unter anderen Namen: inspiratio, furor divinus (göttliche Begeisterung), enthousiasmos, mantische Eingebung, daimonische Vermittlung oder die Tätigkeit des Genius. Besonders im platonischen und neuplatonischen Denken galt der Mensch nicht als Erfinder aller Erkenntnis, sondern als Empfänger und Übersetzer höherer Wirklichkeiten.

Gerade hier besitzt das Sola-Busca-Tarot eine bemerkenswerte Nähe zu Vorstellungen, die später mit Channeling verbunden wurden. Die Figuren der Karten erscheinen häufig nicht als gewöhnliche historische Personen, sondern als Träger von Funktionen und kosmischen Rollen. Viele Motive beziehen sich auf antike Herrscher, Philosophen, Götter, Helden und mythische Gestalten. Sie können als archetypische „Stimmen“ verstanden werden, durch die sich bestimmte geistige Prinzipien ausdrücken.

Ein wichtiges Element ist die Rolle des Vermittlers. In der platonischen Tradition nimmt der Daimon eine Zwischenstellung zwischen Göttern und Menschen ein. In Platons Denken, besonders im Dialog Symposion, ist Eros ein Daimon, der zwischen der göttlichen und der menschlichen Welt vermittelt. Auch die Vorstellung eines persönlichen Genius oder eines inspirierenden Geistes war in der Renaissance weit verbreitet. Der kreative Mensch empfängt Erkenntnis nicht ausschließlich durch logisches Denken, sondern durch eine Öffnung gegenüber unsichtbaren geistigen Kräften.

Im Kontext des Sola-Busca-Tarot kann das Kartenbild deshalb als eine Art symbolischer Kommunikationsraum betrachtet werden. Die Karte ist nicht nur ein Bild, sondern ein Medium, das eine Beziehung zwischen Betrachter und Symbolwelt herstellt. Der Nutzer des Decks „liest“ nicht lediglich Bedeutungen aus einer festen Ordnung heraus, sondern tritt in einen Dialog mit Bildern, Archetypen und mythologischen Strukturen.

Diese Vorstellung ähnelt modernen Konzepten der aktiven Imagination bei Carl Gustav Jung. Jung betrachtete Bilder aus dem Unbewussten nicht als bloße Fantasieprodukte, sondern als autonome psychische Inhalte, die eine eigene Dynamik besitzen können. Ein Bild kann den Menschen „ansprechen“, Antworten erzeugen und einen inneren Dialog auslösen. Aus einer tiefenpsychologischen Perspektive wäre das Sola-Busca-Tarot daher weniger ein

Kanal zu äußeren Wesenheiten, sondern ein Medium zur Begegnung mit den archetypischen Tiefenschichten der Psyche.

Die alchemistische Dimension des Sola Busca verstärkt diese Interpretation. Die Alchemie arbeitete mit der Idee, dass sichtbare Materie und unsichtbare geistige Prozesse miteinander verbunden sind. Symbole, Metalle, Planeten und mythologische Figuren waren Ausdruck innerer Transformation. Der Alchemist „empfing" Erkenntnis durch die Betrachtung von Bildern und Zeichen. Das Tarot kann in diesem Sinne als ein visuelles alchemistisches Labor verstanden werden, in dem Bewusstsein und Symbol miteinander reagieren.

Besonders auffällig ist die starke Präsenz von Figuren wie Alexander dem Großen, antiken Königen, Philosophen und mythischen Helden. Diese Gestalten erscheinen nicht nur als historische Personen, sondern als Träger bestimmter geistiger Kräfte: Macht, Erkenntnis, Initiation, Opfer, Transformation oder kosmische Ordnung. Der Betrachter begegnet also nicht einer Biografie, sondern einem archetypischen Wesen.

Die späteren okkulten Tarottraditionen des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelten diese Idee weiter. Autoren wie Éliphas Lévi und Mitglieder des Hermetic Order of the Golden Dawn interpretierten Tarotkarten zunehmend als Zugang zu verborgenen geistigen Lehren. Obwohl das Sola-Busca-Tarot ursprünglich nicht als modernes Channeling-System geschaffen wurde, wurde es durch diese späteren Entwicklungen in eine Tradition eingeordnet, in der Bilder als Träger okkulter Kommunikation verstanden werden.

Ein besonders interessantes Motiv ist die Vorstellung, dass der Künstler selbst eine Art „Kanal" gewesen sein könnte. Die unbekannten Schöpfer des Sola-Busca-Tarot integrierten eine enorme Menge an Wissen: klassische Mythologie, astrologische Symbolik, philosophische Anspielungen und alchemistische Prozesse. Die Komplexität des Decks lässt vermuten, dass es für eine gebildete Renaissance-Elite geschaffen wurde, die in Symbolen eine Sprache höherer Erkenntnis sah.

Aus dieser Sicht kann das Sola-Busca-Tarot als eine Form von Renaissance-Channeling verstanden werden – nicht im Sinne moderner Medien, die Botschaften von Geistwesen empfangen, sondern als Prozess der Übermittlung kultureller, philosophischer und archetypischer Bedeutungen durch Bilder. Die Karten fungieren als Schwellenobjekte zwischen sichtbarer Welt und imaginaler Welt.

Hier entsteht eine Verbindung zu Henry Corbins Begriff des mundus imaginalis, der imaginalen Welt. Diese Welt ist weder reine materielle Realität noch bloße subjektive Fantasie, sondern ein symbolischer Zwischenbereich, in dem geistige Formen erscheinen können. Übertragen auf das Sola-Busca-Tarot wäre jede Karte ein Zugang zu einer solchen imaginalen Gestaltwelt.

Das „Channeling" des Sola-Busca-Tarot besteht somit weniger darin, dass eine äußere Stimme durch den Menschen spricht, sondern darin, dass der Mensch durch konzentrierte Betrachtung eine Beziehung zu einer tieferen symbolischen Ordnung aufnimmt. Die Karten werden zu einem Medium zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, zwischen Geschichte und Mythos, zwischen menschlicher Erfahrung und archetypischen Formen.

In einer modernen esoterischen Interpretation könnte man sagen: Das Sola-Busca-Tarot ist kein Orakel im einfachen Sinne, sondern ein Bilderkanal zur Renaissance-Welt des verbor-

genen Wissens. Seine Figuren sprechen nicht mit einer einzigen Stimme, sondern öffnen einen Raum, in dem verschiedene Ebenen von Bedeutung miteinander kommunizieren – philosophisch, psychologisch, mythologisch und spirituell.

Wer spricht in einer inspirierten Rede

Wenn eine Rede als inspiriert bezeichnet wird, betrifft das zunächst ihre zugeschriebene Herkunft. Die Behauptung kann von der sprechenden Person selbst, von ihren Zuhörern oder von einer späteren Lebensbeschreibung stammen. Historisch sind diese Stimmen auseinanderzuhalten. Die Überzeugung einer Gruppe ist ein relevanter Befund; sie beweist nicht schon die behauptete übernatürliche Ursache.

Der moderne Ausdruck Channeling sollte daher nicht rückwirkend jede antike oder frühneuzeitliche Form der Inspiration vereinheitlichen. Dichterische Begeisterung, prophetischer Anspruch und philosophische Erkenntnis können sich berühren, besitzen aber unterschiedliche Voraussetzungen und soziale Funktionen.

Platons Ion bietet eine ausführliche Auseinandersetzung mit vermittelter dichterischer Wirkung. Die Bildfolge eines Magnets und der von ihm angezogenen Ringe macht eine Kette der Begeisterung anschaulich. Das ist eine Denkfigur innerhalb eines Dialogs, kein empirischer Nachweis eines spirituellen Übertragungsvorgangs. Für die Kartenlektüre ist gerade dieser Status aufschlussreich: Ein Bild kann ein Verhältnis verständlich machen, ohne dass jede seiner Eigenschaften wörtlich als Beschreibung der Wirklichkeit übernommen werden müsste.

Das Bild der magnetischen Kette

Quellenlektüre: Platon, Ion, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Ion: Ja. …“.[197]

»Ion: Ja. Sokrates: Nun behauptest du doch, daß Homeros und die anderen Dichter, unter denen ja auch Hesiodos und Archilochos sind, über dieselben Gegenstände sprechen; aber nicht auf gleiche Art, sondern jener gut, diese aber schlechter. Ion: Und das ist auch wahr, wie ich es sage. Sokrates: Also wenn du den gut sprechenden erkennst, so mußt du ja auch die schlechter sprechenden erkennen, daß sie schlechter sprechen. Ion: Das scheint wohl.«

»Sokrates: Also, Bester, wenn wir sagen, Ion sei gleich stark im Homeros und in den andern Dichtern, so werden wir nicht fehlen, indem er ja selbst gesteht, ein und derselbe Beurteiler reiche hin für Alle, welche von denselben Gegenständen reden, die Dichter aber dichteten alle fast über das nämliche.«

»Ion: Was ist also wohl die Ursache, Sokrates, daß ich wenn Jemand über einen andern Dichter spricht, weder sonderlich Acht gebe, noch auch irgend etwas der Rede wertes mit beizubringen im Stande bin, sondern ordentlich wie schlummere; sobald aber Jemand des Homeros erwähnt, dann gleich erwache und aufmerke, und gar Vieles zu sagen weiß.«

»Sokrates: Das ist nicht schwer aufzufinden, Freund; sondern es ist wohl Jedem deutlich, daß du durch Kunst und Wissenschaft über den Homeros zu reden unvermögend bist. Denn

[197] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-erster-theil/chapter/23/

vermöchtest du es durch Kunst: so vermöchtest du auch über Alle andern Dichter zu reden. Denn die Dichtkunst ist doch wohl das Ganze, oder nicht?«

»Ion: Ja. Sokrates: Wenn nun Jemand auch irgend eine andere Kunst ganz nimmt, so ist es immer dieselbe Betrachtungsart in allen Künsten. Wie ich das meine, willst du das wohl von mir hören, Ion? Ion: Gar sehr, o Sokrates, beim Zeus! Denn ich mag gar gern euch Weisen zuhören.«

»Sokrates: Ich wollte wohl du sprächest wahr, Ion! Aber weise seid ihr wohl eigentlich, ihr Rhapsoden und Schauspieler, und die deren Gedichte ihr singt; ich aber rede eben nur die Wahrheit, wie es sich für einen ungelehrten Menschen schickt. So auch darüber, wonach ich dich jetzt fragte, betrachte nur wie gemein und ungelehrt, so daß jeder Mensch es einsehen kann, das ist, was ich eben sagte, daß es nur eine und dieselbe Untersuchung sei, wenn jemand eine Kunst ganz nimmt. Laß es uns aber durchgehn. Die Malerei ist doch eine ganze Kunst.«

»Ion: Ja. Sokrates: Und auch viele Maler gibt es und hat gegeben gute und schlechte. Ion: Freilich.«

»Sokrates: Hast du nun wohl je einen gesehen, der stark darin ist zu zeigen, was Polygnotos, des Aglaophon Sohn, gut malt und was nicht, von andern Malern aber es nicht kann? und wenn Jemand Werke von andern Malern vorzeigt, dann schlummert und verlegen ist, und seinerseits nichts beizubringen (533) hat; wenn er aber über den Polygnotos, oder welchen andern einzelnen Maler du sonst willst, seine Meinung mitteilen soll, dann erwacht, und seiner Gedanken mächtig ist, und vieles zu sagen weiß?«

»Ion: Beim Zeus nein, dergleichen nicht.«

»Sokrates: Oder wie, hast du wohl in der Bildnerei einen gesehen der von Daidalos dem Sohne des Metion, oder Epeios dem des Panops, oder Theodoros dem Samier oder irgend einem andern einzelnen Bildner stark wäre zu erklären, was er gut gebildet hat, bei anderer Bildner Werken aber verlegen wäre und schlummerte, nicht habend was er sage?«

»Ion: Nein, beim Zeus, auch einen solchen habe ich nicht gesehn.«

»Sokrates: Auch nicht glaube ich über das Flötenspielen oder über den Gesang zur Lyra oder über das Spiel darauf, noch auch über die Rhapsodenkunst glaube ich wirst du Einen gesehen haben, der über den Olympos stark ist sich zu erklären, oder über den Thamyras oder Orpheus oder Phemios den Ithakesischen Rhapsoden, über Ion den Ephesischen aber im bloßen wäre, und nichts darüber zu sagen wüßte, was der gut vorträgt und was schlecht!«

»Ion: Dagegen weiß ich dir nicht zu widersprechen, Sokrates; jenes aber bin ich mir wohl bewußt, daß ich über den Homeros am besten unter allen Menschen rede und sehr reichhaltig, so daß auch alle Andern sagen ich redete gut, über die andern aber nicht. Also sieh zu, was das wohl sein mag.«

»Sokrates: Ich sehe ja zu, o Ion, und fange schon an dir zu zeigen, was mich dies zu sein dünkt. Nämlich dies wohnt dir nicht als Kunst bei, gut über den Homeros zu reden wie ich eben sagte, sondern als eine göttliche Kraft, welche dich bewegt, wie in dem Steine der vom Euripides der Magnet gewöhnlich aber der Herakleiische genannt wird. Denn auch dieser Stein zieht nicht nur selbst die eisernen Ringe, sondern er teilt auch den Ringen die Kraft

mit, daß sie eben dieses tun können wie der Stein selbst, nämlich andere Ringe ziehn, so daß bisweilen eine ganze lange Reihe von Eisen und Ringen an einander hängt; allen diesen aber ist ihre Kraft von jenem Steine angehängt. Eben so auch macht zuerst die Muse selbst Begeisterte, und an diesen hängt eine ganze Reihe Anderer durch sie sich begeisternder. Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und eben so die rechten Liederdichter, so wenig die welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind in vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie der (534) Harmonie und des Rhythmos erfüllt sind, dann werden sie den Bakchen ähnlich, und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig nur wenn sie begeistert sind schöpfen, wenn aber ihres Bewußtseins mächtig dann nicht, so bewirkt auch der Liederdichter Seele dieses, wie sie auch selbst sagen.«

»Es sagen uns nämlich die Dichter, daß sie aus honigströmenden Quellen aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend diese Gesänge uns bringen wie die Bienen, auch eben so umherfliegend. Und wahr reden sie. Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt. Denn so lange er diesen Besitz noch festhält ist jeder Mensch unfähig zu dichten oder Orakel zu sprechen. Wie sie nun nicht durch Kunst dichtend vieles und schönes über die Dinge sagen, eben wie du über den Homeros, sondern durch göttliche Schickung: so ist nun deshalb Jeder nur dasjenige schön zu dichten vermögend, wozu die Muse ihn antreibt, der Dithyramben, der Lobgesänge, der Tänze, der Sagen, der Jamben, und im übrigen ist Jeder schlecht. Nämlich nicht durch Kunst bringen sie dieses hervor, sondern durch göttliche Kraft.«

»Denn wenn sie durch Kunst über Eins schön zu reden wüßten, würden sie es auch über alles Andere. Daher auch der Gott nur nachdem er ihnen die Vernunft genommen sie und die Orakelsänger und die göttlichen Wahrsager zu Dienern gebraucht, damit wir Hörer gewiß wissen mögen, daß nicht diese es sind, welche das sagen was soviel wert ist, denen ihre Vernunft ja nicht einwohnt; sondern daß der Gott selbst es ist, der es sagt, und daß er nur durch diese zu uns spricht.«

KAPITEL 35

Non-ordinary States of Consciousness“ (nicht-alltägliche Bewusstseinszustände) im Kontext des Sola-Busca-Tarots

Der Begriff „non-ordinary states of consciousness“ (NOSC) bzw. „Altered States of Consciousness“ (ASC) bezeichnet Bewusstseinsformen, die sich qualitativ vom gewöhnlichen Alltagsbewusstsein unterscheiden. Im Deutschen werden sie meist als veränderte Bewusstseinszustände (VBZ), außergewöhnliche Bewusstseinszustände oder nicht-alltägliche Bewusstseinszustände bezeichnet. Gemeint sind Erfahrungsräume, in denen die gewöhnliche Wahrnehmung von Zeit, Raum, Ich-Grenzen und Wirklichkeit verändert ist. Dazu gehören etwa mystische Erfahrungen, Trance, Ekstase, Initiationserlebnisse, tiefe Meditation, schamanische Zustände, Visionen, Traumzustände, Nahtoderfahrungen oder durch Pflanzenstoffe und andere psychotrope Mittel ausgelöste Bewusstseinsveränderungen. Im historischen Umfeld der Renaissance, in dem das Sola-Busca-Tarot entstand, wurden solche Zustände nicht primär psychologisch verstanden, sondern als Zugänge zu verborgenen kosmischen, göttlichen oder philosophischen Wirklichkeitsebenen.

Das Sola-Busca-Tarot (entstanden um 1491/1493 in Norditalien) kann als ein visuelles System betrachtet werden, das den Betrachter in einen symbolischen Raum führt, der nicht nur intellektuell entschlüsselt werden soll, sondern eine Veränderung der Wahrnehmung anstrebt. Die Karten funktionieren weniger wie ein modernes Wahrsagesystem, sondern eher wie ein ikonographisches Gedächtnis- und Initiationssystem. Die Kombination aus antiken Heldenfiguren, astrologischen Anspielungen, alchemistischen Symbolen, hermetischen Motiven und philosophischen Themen erzeugt einen Bildraum, der den Betrachter aus dem gewöhnlichen Denken herausführt und eine imaginative oder kontemplative Erfahrung ermöglicht.

In diesem Sinne kann das Sola-Busca-Tarot als ein Medium für nicht-alltägliche Bewusstseinszustände verstanden werden. Die Betrachtung der Karten folgt einem Prinzip, das in der Renaissance eng mit der Idee der Imaginatio verbunden war. Die Vorstellungskraft galt damals nicht lediglich als Fantasie, sondern als eine aktive Erkenntniskraft, die zwischen der materiellen Welt und höheren geistigen Sphären vermitteln konnte. Besonders in hermetischen und neuplatonischen Traditionen wurde die Imagination als ein innerer Wahrnehmungsraum verstanden, durch den der Mensch verborgene Zusammenhänge erkennen konnte.

Viele Karten des Sola-Busca-Tarots zeigen Situationen, die eine gewöhnliche rationale Interpretation überschreiten. Figuren erscheinen als historische Persönlichkeiten, mythische Helden oder allegorische Gestalten, deren Identität oft bewusst mehrdeutig bleibt. Diese Mehrdeutigkeit ist charakteristisch für symbolische Systeme, die nicht nur Informationen vermitteln, sondern Bewusstseinsprozesse auslösen wollen. Der Betrachter wird aufgefordert, in einen Dialog mit den Bildern einzutreten. Dadurch entsteht ein Zustand, der mit moderner Terminologie als veränderte Aufmerksamkeit, symbolische Trance oder imaginativer Bewusstseinszustand beschrieben werden könnte.

Besonders deutlich wird dies bei den zahlreichen Anspielungen auf Alchemie. Die alchemistische Arbeit war in der Renaissance nicht nur ein chemisches Experiment, sondern ein spirituell-psychologischer Transformationsprozess. Der äußere Vorgang der Metallverwandlung spiegelte eine innere Wandlung des Menschen wider. Begriffe wie nigredo (Auflösung und Dunkelphase), albedo (Reinigung) und rubedo (Vollendung) beschreiben symbolische Bewusstseinsprozesse. Das Sola-Busca-Tarot enthält zahlreiche Bildmotive, die als Stationen einer solchen inneren Transformation gelesen werden können. Die Karten bilden damit eine Art visuellen Weg durch Krisen, Prüfungen, Erkenntnis und Erneuerung.

Auch die Verbindung zu Dionysos, Orphismus und antiken Mysterientraditionen ist für die Frage nach nicht-alltäglichen Bewusstseinszuständen bedeutsam. Die antiken Mysterienkulte zielten nicht nur auf Wissensvermittlung, sondern auf eine persönliche Erfahrung des Heiligen. Der Initiierte sollte durch Rituale, symbolische Handlungen, Musik, Tanz, Mythen und ekstatische Zustände eine Veränderung seines Bewusstseins erfahren. Elemente dieser Traditionen wirkten in der Renaissance über humanistische Studien, die Wiederentdeckung antiker Texte und die Rezeption von Platonismus und Neuplatonismus weiter.

Eine wichtige Rolle spielt dabei die Idee des Daimon oder Genius, wie sie etwa in platonischen und neuplatonischen Traditionen erscheint. Der Daimon ist kein bloßer „Geist“ im modernen Sinn, sondern eine vermittelnde Instanz zwischen der menschlichen Seele und höheren Wirklichkeitsebenen. Im Kontext des Sola-Busca-Tarots kann der Daimon als Symbol für eine innere Führungskraft verstanden werden, die den Menschen durch unbekannte psychische und geistige Bereiche führt. Der Übergang vom normalen Bewusstsein zu einem erweiterten Bewusstseinszustand geschieht hier nicht durch Verlust der Kontrolle, sondern durch eine bewusste Öffnung gegenüber symbolischen und archetypischen Kräften.

Aus heutiger Sicht lassen sich bestimmte Erfahrungen, die durch das Sola-Busca-Tarot ausgelöst werden können, mit Konzepten der Tiefenpsychologie, insbesondere mit Carl Gustav Jungs Begriff der aktiven Imagination, vergleichen. Jung betrachtete Bilder, Symbole und innere Gestalten als Ausdruck tiefer psychischer Prozesse. Die Begegnung mit ihnen kann eine transformative Wirkung besitzen. Obwohl das Sola-Busca-Tarot Jahrhunderte vor Jung entstand, folgt es einem ähnlichen Prinzip: Bilder werden nicht nur betrachtet, sondern als lebendige psychische Wirklichkeiten erfahren.

Der Unterschied zwischen einem normalen Bild und einem Bildsystem wie dem Sola-Busca-Tarot liegt darin, dass die Karten eine Folge symbolischer Übergänge darstellen. Jede Karte kann als Schwellenraum verstanden werden, der eine bestimmte innere Haltung aktiviert. Der Betrachter bewegt sich zwischen Geschichte und Mythos, Vernunft und Intuition, Materie und Geist. Dadurch entsteht ein liminaler Bewusstseinsraum – ein Zwischenzustand, wie ihn die Anthropologie als Schwellenphase einer Initiation beschreibt.

Im modernen Verständnis der Bewusstseinsforschung könnte man sagen, dass das Sola-Busca-Tarot nicht notwendigerweise einen veränderten Bewusstseinszustand im neurophysiologischen Sinn erzeugt, wie dies etwa durch Meditation, Fasten, Trance oder psychedelische Substanzen geschehen kann. Es bietet jedoch eine symbolische Technologie der Bewusstseinsveränderung: ein kulturelles Werkzeug, das Aufmerksamkeit bündelt, Vorstellungskraft aktiviert und tiefere Schichten der Wahrnehmung zugänglich machen kann.

Gerade darin liegt die besondere Bedeutung des Sola-Busca-Tarots. Es ist weniger ein Orakel im modernen Sinne als ein Renaissance-Instrument zur Erforschung innerer Welten. Seine Bilder wirken wie Tore zwischen verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit: zwischen dem sichtbaren und unsichtbaren Kosmos, zwischen äußerer Geschichte und innerer Mythologie, zwischen rationalem Denken und visionärer Erfahrung. Der Begriff der „non-ordinary states of consciousness“ beschreibt daher einen zentralen Aspekt seiner möglichen Wirkung: Das Sola-Busca-Tarot lädt den Menschen ein, die Grenzen des gewöhnlichen Bewusstseins zu überschreiten und eine tiefere symbolische Dimension seiner eigenen Existenz zu erfahren.

Außergewöhnliche Erfahrung und ihre Beschreibung

Ein Bericht über einen außergewöhnlichen Bewusstseinszustand gibt nicht nur ein Erlebnis wieder. Er ordnet es mit verfügbaren Begriffen. Derselbe Vorgang kann in unterschiedlichen Milieus als Inspiration, Versuchung, Krankheit, religiöse Erfahrung oder dichterische Begeisterung beschrieben werden. Der Historiker untersucht diese Deutungen, ohne aus einer knappen Überlieferung nachträglich eine sichere Diagnose zu stellen.

Im Phaidros werden verschiedene Formen göttlich verstandener Begeisterung erörtert. Der Text unterscheidet, statt jedes Abweichen vom gewöhnlichen Zustand gleich zu bewerten. Die anschließende Quellenlektüre erlaubt, diese Unterscheidungen im Gesprächsverlauf zu verfolgen. Sie betrifft die philosophische Bewertung von Erfahrung, nicht die Herstellung eines bestimmten Zustandes durch Karten.

Für das Sola Busca wäre die Behauptung einer gezielten Auslösung solcher Zustände durch das Spiel besonders anspruchsvoll. Sie verlangte Zeugnisse über Verwendung, Situation und Teilnehmer. Die starke Wirkung eines Bildes auf einen heutigen Betrachter reicht dazu nicht aus. Wohl aber kann sie Anlass sein, nach den historischen Mitteln der Aufmerksamkeit, Erinnerung und emotionalen Ansprache genauer zu fragen.

Die Formen der Begeisterung und das Bild der Seele

Quellenlektüre: Platon, Phaidros, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „(244) Sokrates: So wisse denn, schöner Knabe, daß die …“.[198]

»(244) Sokrates: So wisse denn, schöner Knabe, daß die vorige Rede von dem Myrrhinusier Phaidros herrührte, dem Sohne des Pythokles; die ich aber jetzt sprechen will, ist von dem Stesichoros aus Himera, dem Sohne des Euphemos. So aber muß sie gesprochen werden: Unwahr ist jene Rede, welche behauptet, daß wenn ein Liebhaber da sei, man vielmehr dem Nichtliebenden willfahren müsse, weil nämlich jener wahnsinnig sei, dieser aber bei Sinnen. Denn wenn freilich ohne Einschränkung gölte, daß der Wahnsinn ein Übel ist, dann wäre dieses wohl gesprochen: nun aber entstehen uns die größten Güter aus einem Wahnsinn, der jedoch durch göttliche Gunst verliehen wird. Denn die Prophetin zu Delphi und die Priesterinnen zu Dodone haben im Wahnsinn vieles Gute in besonderen und öffentlichen Angelegenheiten unserer Hellas zugewendet, bei Verstande aber kümmerliches oder gar nichts. Wollten wir auch noch die Sibylla anführen, und was für andere sonst noch durch begeister-

[198] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-erster-theil/chapter/5/

tes Wahrsagen Vielen vieles für die Zukunft vorhersagend geholfen, so würden wir langweilen mit Erzählung allgemein bekannter Dinge.«

»Dies aber ist wert es anzuführen, daß auch unter den Alten die, welche die Namen festgesetzt, den Wahnsinn nicht für etwas schändliches oder für einen Schimpf hielten, weil sie sonst nicht der edelsten Kunst, durch welche die Zukunft beurteilt wird, eben diesen Namen einflechtend die Wahnsagekunst benannt hätten; sondern dafür haltend, er sei etwas Schönes, wenn er durch göttliche Schickung entsteht, in dieser Meinung haben sie den Namen eingeführt. Und denn die Neueren erst haben ungeschickterweise das R hineingesetzt statt des N, und sie Wahrsagekunst geheißen. Eben so haben sie jene andere von Besonnenen vermittelst der Vögel und anderer Zeichen angestellte Erforschung der Zukunft, da diese mit Bewußtsein menschlichem Dafürhalten Einsicht und Wissenschaft verschaffen, das Wißsagen genannt, welches jetzt die Neueren mit dem breiten Doppellaut prunkend in Weissagen verwandelt haben. So viel heiliger und ehrenvoller nun jenes Wahrsagen ist als dieses Weissagen, dem Namen nach und der Sache nach, um so viel vortrefflicher ist auch nach dem Zeugnis der Alten ein göttlicher Wahnsinn als eine bloß menschliche Verständigkeit.«

»Eben so hat auch von Krankheiten und den schwersten Plagen wie sie ja aus altem Zorn einigen Geschlechtern verhängt waren, ein Wahnsinn eingegeben und ausgesprochen denen er Not war, Errettung gefunden, welcher zu Gebeten und Verehrungen der Götter fliehend und dadurch reinigende Gebräuche und Geheimnisse erlangend, jeden seiner Teilhaber für die gegenwärtige und künftige Zeit sicherte, dem auf rechte Art Wahnsinnigen und Besessenen die Lösung der obwaltenden Drangsale erfindend. Die dritte (245) Eingeistung und Wahnsinnigkeit von den Musen ergreift eine zarte und heilig geschonte Seele aufregend und befeuernd, und in festlichen Gesängen und andern Werken der Dichtkunst tausend Taten der Urväter ausschmückend bildet sie die Nachkommen. Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen in den Vorhallen der Dichtkunst sich einfindet, meinend, er könne durch Kunst allein genug ein Dichter werden, ein solcher ist selbst ungeweiht, und auch seine, des Verständigen Dichtung, wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt. Soviel und noch mehreres kann ich rühmen von des Wahnsinnes, der von den Göttern kommt, herrlichen Taten.«

»So daß wir eben dieses ja nicht scheuen wollen, noch uns irgend eine Rede irren lassen, die uns das einängstiget, daß wir vor dem Verzückten den Besonnenen vorziehen sollen als Freund; sondern erst wenn sie dieses noch zu jenem erwiesen soll sie den Preis davon tragen, daß nämlich nicht zum Heil die Liebe dem Liebenden wie dem Geliebten von den Göttern gesendet wird. Wir aber haben das Gegenteil zu erweisen, daß zur größten Glückseligkeit die Götter diesen Wahnsinn verleihen. Und dieser Beweis wird den Vernünftlern unglaublich sein, den Weisen aber glaubhaft. Zuerst nun muß über der Seele Natur, der göttlichen sowohl als menschlichen, durch Betrachtung ihres Tuns und Leidens richtige Einsicht vorangehn. Der Anfang des Erweises ist dieser. Jede Seele ist unsterblich. Denn das stets Bewegte ist unsterblich, was aber anderes bewegt, und selbst von anderem bewegt wird, und also einen Abschnitt der Bewegung hat, hat auch einen Abschnitt des Lebens.«

»Nur also das sich selbst Bewegende, weil es nie sich selbst verläßt, wird auch nie aufhören bewegt zu sein, sondern auch allem was sonst bewegt wird, ist dieses Quelle und Anfang der Bewegung. Der Anfang aber ist unentstanden. Denn aus dem Anfang muß alles Entstehende entstehen, er selbst aber aus nichts. Denn wenn der Anfang aus etwas entstände, so entstände

nichts mehr aus dem Anfang. Da er aber unentstanden ist, muß er notwendig auch unvergänglich sein. Denn wenn der Anfang unterginge könnte weder er jemals aus etwas anderem, noch etwas anderes aus ihm entstehen, da ja alles aus dem Anfange entstehen soll. Demnach also ist der Bewegung Anfang das sich selbst Bewegende; dies aber kann weder untergehen noch entstehen, oder der ganze Himmel und die gesamte Erzeugung müßten zusammenfallend still stehen, und hätten nichts, woher bewegt sie wiederum könnten entstehen. Nachdem sich nun das sich von selbst Bewegende als unsterblich gezeigt hat, so darf man sich auch nicht schämen eben dieses für das Wesen und den Begriff der Seele zu erklären.«

»Denn jeder Körper, dem nur von außen das Bewegtwerden kommt, heißt unbeseelt, der es aber in sich hat aus sich selbst, beseelt, als sei dieses die Natur der Seele. Verhält sich aber dieses so, daß nichts anders das (246) sich selbst Bewegende ist als die Seele, so ist notwendig auch die Seele unentstanden und unsterblich. Von ihrer Unsterblichkeit nun sei dieses genug; von ihrem Wesen aber müssen wir dieses sagen, daß wie es an sich beschaffen sei, überall auf alle Weise eine göttliche und weitschichtige Untersuchung ist, womit es sich aber vergleichen läßt, dies eine menschliche und leichtere. Auf diese Art also müssen wir davon reden. Es gleiche daher der zusammengewachsenen Kraft eines befiederten Gespannes und seines Führers. Der Götter Rosse und Führer nun sind alle selbst gut und guter Abkunft, die andern aber vermischt. Zuerst nun zügelt bei uns der Führer das Gespann, demnächst ist von den Rossen das eine gut und edel und solchen Ursprungs, das andere aber entgegengesetzter Abstammung und Beschaffenheit.«

»Schwierig und mühsam ist daher natürlich bei uns die Lenkung. Woher ferner die Benennungen sterblicher und unsterblicher Tiere müssen wir auch versuchen zu erklären. Alles was Seele ist waltet über alles unbeseelte, und durchzieht den ganzen Himmel verschiedentlich in verschiedenen Gestalten sich zeigend. Die vollkommene nun und befiederte schwebt in den höheren Gegenden, und waltet durch die ganze Welt; die entfiederte aber schwebt umher bis sie auf ein starres trifft, wo sie nun wohnhaft wird, einen erdigen Leib annimmt, der nun durch ihre Kraft sich selbst zu bewegen scheint, und dieses Ganze, Seele und Leib zusammengefügt, wird dann ein Tier genannt, und bekommt den Beinamen sterblich; unsterblich aber nicht aus irgend erwiesenen Gründen, sondern wir bilden uns ohne Gott weder gesehen zu haben noch hinlänglich zu erkennen ein unsterbliches Tier, als auch eine Seele habend und einen Leib habend, aber auf ewige Zeit beide zusammen vereiniget.«

KAPITEL 36

Der Daimon – Genius – als funktionaler Vermittler im Sola Busca Tarot

Der Daimon beziehungsweise der Genius als funktionaler Vermittler gehört zu den wichtigsten philosophischen und religiösen Vorstellungen, die für ein tieferes Verständnis des geistigen Umfelds des Sola-Busca-Tarots herangezogen werden können. Dabei handelt es sich nicht um eine einzelne Figur oder ein eindeutig identifizierbares Motiv im Deck, sondern um ein grundlegendes Denkmodell der Antike und Renaissance: eine vermittelnde Instanz zwischen der göttlichen Welt und der menschlichen Seele, zwischen Erkenntnis und Unwissenheit, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren.

Im griechischen Denken bezeichnet der daimōn ursprünglich kein bösartiges Wesen, wie es später in der christlichen Tradition häufig verstanden wurde, sondern eine übermenschliche Wirk- oder Vermittlungskraft. Der Daimon steht zwischen den Ebenen des Kosmos. Besonders im platonischen Denken erhält diese Vorstellung eine philosophische Bedeutung. Im Dialog Symposion beschreibt Diotima den Daimon Eros als ein Wesen zwischen Göttern und Menschen. Eros ist weder sterblicher Mensch noch unsterblicher Gott, sondern eine Zwischenmacht (metaxy), die Sehnsucht, Erkenntnis und Aufstieg ermöglicht. Er vermittelt zwischen Mangel und Fülle, zwischen dem Unvollkommenen und dem Vollkommenen.

Diese Idee des Zwischenwesens wurde in der Renaissance erneut aufgenommen und mit neuplatonischen, hermetischen und astrologischen Vorstellungen verbunden. Der Mensch wurde nicht als isoliertes Wesen betrachtet, sondern als Mittelpunkt eines gestuften Universums, in dem verschiedene Ebenen miteinander kommunizieren. Zwischen der höchsten göttlichen Wirklichkeit, den kosmischen Kräften und der materiellen Welt wirkten Vermittlerkräfte: Intelligenzen, Engel, Planetengeister, Musen oder persönliche Genien. Der Genius wurde dadurch zu einem Symbol für die schöpferische und transformierende Kraft, die den Menschen mit einer höheren Ordnung verbindet.

Im Kontext des Sola-Busca-Tarots eröffnet dieses Konzept eine besondere Lesart. Das Deck entstand am Ende des 15. Jahrhunderts in einem kulturellen Umfeld, in dem die Frage nach der Verbindung zwischen Mensch und Kosmos eine zentrale Rolle spielte. Die Karten können in einer hermetischen Perspektive als Darstellung eines Weges verstanden werden, auf dem der Mensch durch verschiedene Stufen von Erfahrung, Prüfung und Erkenntnis geführt wird. Der Daimon beziehungsweise Genius ist in dieser Sicht nicht einfach ein äußerer Führer, sondern eine innere Vermittlungsinstanz, die verborgene Möglichkeiten des Menschen aktiviert.

Das Sola-Busca-Tarot ist von einer Vielzahl antiker, mythologischer und allegorischer Figuren geprägt. Die dargestellten Helden, Herrscher, Weisen und Krieger können nicht nur historisch interpretiert werden, sondern auch als psychische und kosmische Kräfte. Sie verkörpern unterschiedliche Möglichkeiten menschlicher Entwicklung. Der Genius wirkt innerhalb dieses Symbolsystems als das Prinzip, das zwischen den verschiedenen Ebenen vermittelt: zwischen Trieb und Vernunft, zwischen Materie und Geist, zwischen Schicksal und bewusster Gestaltung.

Eine wichtige Verbindung besteht hier zur platonischen Vorstellung der Seele. In Platons Philosophie besitzt die Seele eine Zwischenstellung: Sie gehört zur sichtbaren Welt, trägt aber zugleich eine Beziehung zur intelligiblen Welt der Ideen. Die Aufgabe des Menschen besteht darin, diese höhere Dimension wieder zu erkennen. Der Daimon ist in diesem Sinne nicht ein fremdes Wesen, sondern ein Ausdruck jener inneren Ausrichtung, die den Menschen über seine begrenzte Alltagsperspektive hinausführt.

Diese Vorstellung wurde besonders durch die Renaissance-Rezeption Platons und des Hermetismus weiterentwickelt. Marsilio Ficino verband platonische Philosophie mit astrologischen und hermetischen Ideen. Für Ficino besaß die menschliche Seele eine besondere Stellung im Kosmos. Sie konnte zwischen den höheren und niederen Bereichen vermitteln und durch Erkenntnis, Vorstellungskraft und geistige Übung eine Verbindung zu den kosmischen Kräften herstellen. Der Genius wurde dabei als eine Art individuelle Signatur oder geistige Begabung verstanden, durch die der Mensch seine besondere Bestimmung verwirklichen konnte.

Auch die hermetische Tradition kannte die Vorstellung einer Vermittlungskraft. Im sogenannten Poimandres des Corpus Hermeticum erscheint die Erkenntnis des Menschen als ein Erwachen zu seiner göttlichen Herkunft. Der Mensch besitzt eine innere geistige Fähigkeit, die ihn über die materielle Welt hinausführen kann. Diese Fähigkeit ist nicht bloß intellektuell, sondern eine transformative Kraft. Erkenntnis bedeutet Verwandlung des Seins.

Diese Struktur lässt sich auf die Bildlogik des Sola-Busca-Tarots übertragen. Die Karten zeigen häufig keine einfachen Alltagsszenen, sondern symbolische Situationen, in denen Kräfte miteinander ringen. Der Mensch befindet sich zwischen Chaos und Ordnung, Unwissenheit und Weisheit, Instinkt und Geist. Der Genius wäre innerhalb dieser Symbolwelt jene Funktion, die eine Bewegung ermöglicht: Er verbindet die einzelnen Stufen des Weges und macht Entwicklung möglich.

Besonders interessant ist der Bezug zum alchemischen Denken. Die Alchemie betrachtete Transformation nicht nur als chemischen Vorgang, sondern als Spiegel eines inneren Prozesses. Der alchemische Adept benötigte eine leitende Kraft, eine Inspiration oder ein inneres Licht, das ihn durch die verschiedenen Stadien des Werkes führte. In späteren symbolischen Darstellungen übernimmt diese Funktion häufig der spiritus oder eine geistige Führungsinstanz. Der Genius kann daher als das Prinzip verstanden werden, das die verborgene Ordnung im scheinbaren Chaos sichtbar macht.

In Verbindung mit dem Sola-Busca-Tarot gewinnt auch die Figur des Ludovico Lazzarelli besondere Bedeutung. Lazzarelli entwickelte in seinem Werk Crater Hermetis eine Vorstellung des Menschen als eines Wesens, das durch geistige Wiedergeburt (palingenesis) seine höhere Natur verwirklichen kann. Der Mensch besitzt eine göttliche Möglichkeit in sich, muss diese aber durch Erkenntnis und innere Umwandlung aktualisieren. Diese Vorstellung steht dem platonischen Daimon-Konzept nahe: Eine vermittelnde Kraft führt den Menschen zurück zu seinem Ursprung.

Auch der Vergleich mit Platons Dialog Alkibiades ist aufschlussreich. Dort führt Sokrates den jungen Alkibiades zur Selbsterkenntnis. Der Weise übernimmt eine vermittelnde Funktion: Er bringt den Menschen dazu, seine eigene Seele zu erkennen. In einer erweiterten hermetischen Interpretation kann diese Funktion als Ausdruck des Daimon-Prinzips verstan-

den werden. Der Vermittler ist dasjenige, was den Menschen aus der Selbsttäuschung zur Erkenntnis führt.

Eine solche Interpretation darf jedoch nicht als historisch gesicherte Absicht der anonymen Künstler des Sola-Busca-Tarots verstanden werden. Es gibt keine erhaltene Quelle, die ausdrücklich erklärt, dass das Deck nach dem Modell eines platonischen Daimons gestaltet wurde. Die Verbindung entsteht aus dem gemeinsamen geistigen Horizont der Renaissance: Platonismus, Hermetik, Alchemie, Astrologie und die Vorstellung des Menschen als Mikrokosmos.

Gerade deshalb ist der Daimon-Genius für die hermetische Betrachtung des Sola-Busca-Tarots so fruchtbar. Er bezeichnet weniger eine konkrete Figur als eine Funktion innerhalb eines Symbolsystems. Er ist das Prinzip der Vermittlung, das Gegensätze verbindet und Transformation ermöglicht. Im Sola-Busca-Tarot erscheint der Mensch nicht als passiver Empfänger eines vorgegebenen Schicksals, sondern als Wesen, das durch Erkenntnis, Vorstellungskraft und innere Arbeit zwischen den verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit vermitteln kann.

Der Daimon beziehungsweise Genius kann daher als eine unsichtbare Struktur des gesamten Decks verstanden werden: als die Kraft, die den Weg von der äußeren Welt der Bilder zur inneren Welt der Bedeutung eröffnet. Er steht für jene Renaissance-Idee, dass im Menschen selbst eine verborgene Fähigkeit liegt, die Brücke zwischen Erde und Himmel, zwischen Menschlichem und Göttlichem, zwischen Wissen und Weisheit zu schlagen.

Der Daimon und die Bedeutung des Dazwischen

Im Symposion beschreibt Diotima Eros als ein Wesen zwischen Gott und Mensch. Die vermittelnde Stellung gehört zur Argumentation darüber, was Liebe ist und weshalb sie nach etwas strebt, das sie nicht einfach besitzt. Das Dazwischen ist hier also keine bloße Rangstufe in einer Liste unsichtbarer Wesen; es erklärt eine Bewegung des Begehrens und Erkennens.

Die Begriffe Daimon und Genius sollten deshalb nicht in allen Zusammenhängen gleichgesetzt werden. Eine lateinische Übertragung oder eine spätere Deutung kann Gemeinsamkeiten hervorheben, ohne die Unterschiede der jeweiligen religiösen und philosophischen Tradition zu beseitigen. Wer einen Begriff auf eine Karte anwendet, muss darlegen, welche Bedeutung er an dieser Stelle verwendet.

Die Quellenlektüre aus dem Gastmahl führt diese vermittelnde Struktur ausführlicher vor. Sie eröffnet eine Frage an Kartenfiguren, die zwischen anderen Gestalten oder zwischen oben und unten angeordnet sind: Wird tatsächlich eine Vermittlung dargestellt, oder entsteht diese Funktion erst durch unsere räumliche Lektüre? Die Antwort hängt an der konkreten Komposition und ihren Vergleichsmöglichkeiten, nicht allein an der Attraktivität des philosophischen Begriffs.

Diotimas Rede über Eros als Vermittler

Quellenlektüre: Platon, Das Gastmahl, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Und so will ich dich denn jetzo lassen und …“.[199]

»Und so will ich dich denn jetzo lassen und eine Rede über den Eros welche ich einst von einer Mantineerin Namens Diotima gehört habe, welche hierin und auch sonst sehr weise war, auch den Athenern einst bei einem Opfer vor der Pest zehnjährigen Aufschub der Krankheit bewirkte, welche auch mich in Liebessachen unterrichtet hat, die Rede also welche diese gesprochen hat will ich versuchen euch zu wiederholen, von dem ausgehend worüber ich mit Agathon übereingekommen bin, sonst aber ganz für mich allein so gut ich eben kann. Es gehört sich also, o Agathon, wie auch du erklärtest, zuerst ihn selbst zu beschreiben den Eros wer er ist und was für einer, und dann seine Werke. Es dünkt mich also am leichtesten es so durchzunehmen, wie damals die Fremde mich ausfragend es durchging. Denn ohngefähr dergleichen hatte auch ich zu ihr gesagt wie Agathon jetzt zu mir, daß Eros ein großer Gott sei und von den Schönen.«

»Sie aber widerlegte mich mit denselben Reden womit ich jetzt diesen, daß er weder schön wäre nach meinen eigenen Reden noch gut. Da sprach ich Wie meinst du aber, Diotima, ist also Eros häßlich und schlecht? – Und sie, Willst du dich nicht Frevels enthalten? Oder meinst du, was nicht schön ist das sei notwendig häßlich? – Allerdings wohl. – Auch was nicht weise das töricht? oder hast du nicht gemerkt, daß es etwas mitten inne gibt zwischen Weisheit und Torheit? – Was (202) wäre das? – Wenn man richtig vorstellt ohne jedoch Rechenschaft davon geben zu können, weißt du nicht daß das weder Wissen ist, denn wie könnte etwas grundloses eine Erkenntnis sein? noch auch Unverstand, denn da sie doch das wahre enthält, wie könnte sie Unverstand sein? Also ist offenbar die richtige Vorstellung so etwas zwischen Einsicht und Unverstand. – Richtig, sprach ich. – Folgere also nicht was nicht schön ist sei häßlich, noch was nicht gut sei schlecht.«

»Eben so auch vom Eros, da du doch selbst eingestehst er sei weder gut noch schön, glaube deshalb dennoch nicht, daß er häßlich und schlecht sein müsse, sondern etwas, sagte sie, zwischen beiden. – Aber das, sprach ich, wird doch von allen eingestanden, daß er ein großer Gott ist. – Von allen nichtwissenden, sprach sie, meinst du, oder auch von den Wissenden? – Von allen insgesamt. – Da lachte sie und sagte, Und wie, Sokrates, könnte wohl von denen eingestanden werden, daß er ein großer Gott sei, welche behaupten es sei überall kein Gott? – Wer sind doch die, fragte ich? – Einer davon bist du, sagte sie, und eine ich. – Da sprach ich, wie meinst du doch dies? – Und sie antwortete, Ganz natürlich. Denn sage mir nur, meinst du nicht, daß alle Götter glückselig und schön sind? oder hättest du das Herz zu sagen, daß irgend ein Gott nicht schön und glückselig sei? – Beim Zeus, ich gewiß nicht, sprach ich. – Und glückselig nennst du doch die das Schöne und Gute besitzen? – Freilich. – Vom Eros aber hast du doch eingestanden, daß er aus Bedürfnis des Schönen und Guten eben das begehre dessen er bedürftig ist? – Das habe ich eingestanden. – Wie konnte also ein Gott sein der unbegabt ist mit Schönem und Gutem? – Auf keine Weise wie es scheint. – Siehst du nun, sagte sie, daß auch du den Eros für keinen Gott hältst? – Was wäre also, sprach ich, Eros? etwa sterblich? – Keinesweges. – Aber was denn? – Wie oben, sagte sie,

[199] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/17/

zwischen dem sterblichen und unsterblichen. – Was also, o Diotima? – Ein großer Dämon, o Sokrates.«

»Denn alles Dämonische ist zwischen Gott und dem sterblichen. – Und was für eine Verrichtung, sprach ich, hat es? – Zu verdolmetschen und zu überbringen den Göttern was von den Menschen und den Menschen was von den Göttern kommt, der Einen Gebete und Opfer, und der Andern Befehle und Vergeltung der Opfer. In der Mitte zwischen beiden ist es also die Ergänzung, daß nun das Ganze in sich selbst verbunden ist. Und durch dies Dämonische geht auch alle Weissagung, und die Kunst der Priester in Bezug auf Opfer Weihungen und Besprechungen und allerlei Wahrsagung und Bezauberung. Denn Gott (203) verkehrt nicht mit Menschen; sondern aller Umgang und Gespräch der Götter mit den Menschen geschieht durch dieses sowohl im Wachen als im Schlaf. Wer sich nun hierauf versteht der ist ein dämonischer Mann, wer aber nur auf andere Dinge oder irgend auf Künste und Handarbeiten, der ist ein gemeiner. Solcher Dämonen oder Geister nun gibt es viele und von vielerlei Art, einer aber von ihnen ist auch Eros. – Wer aber, fragte ich, ist sein Vater und seine Mutter? – Weitläuftiger, sprach sie, ist dies zwar zu erzählen; doch will ich es dir sagen.«

»Als nämlich Aphrodite geboren war schmauseten die Götter, und unter den übrigen auch Poros der Sohn der Metis. Als sie nun abgespeist, kam um sich etwas zu erbetteln, da es doch festlich herging, auch Penia, und stand an der Türe. Poros nun, berauscht vom Nektar, denn Wein gab es noch nicht, ging in den Garten des Zeus hinaus und schwer und müde wie er war schlief er ein. Penia nun, die ihrer Dürftigkeit wegen den Anschlag faßte ein Kind mit Poros zu erzeugen, legte sich zu ihm und empfing den Eros. Deshalb ist auch Eros der Aphrodite Begleiter und Diener geworden wegen seiner Empfängnis an ihrem Geburtsfest, und weil er von Natur ein Liebhaber des schönen ist und Aphrodite schön ist. Als des Poros und der Penia Sohne aber befindet sich Eros in solcherlei Umständen. Zuerst ist er immer arm, und bei weitem nicht fein und schön, wie die Meisten glauben, vielmehr rauh, unansehnlich, unbeschuht, ohne Behausung, auf dem Boden immer umherliegend und unbedeckt schläft er vor den Türen und auf den Straßen im Freien, und ist der Natur seiner Mutter gemäß immer der Dürftigkeit Genosse.«

»Und nach seinem Vater wiederum stellt er dem Guten und Schönen nach, ist tapfer, keck und rüstig, ein gewaltiger Jäger, allezeit irgend Ränke schmiedend, nach Einsicht strebend, sinnreich, sein ganzes Leben lang philosophierend, ein arger Zauberer Giftmischer und Sophist, und weder wie ein Unsterblicher geartet noch wie ein Sterblicher, bald an demselben Tage blühend und gedeihend wenn es ihm gut geht, bald auch hinsterbend, doch auch wieder auflebend nach seines Vaters Natur. Was er sich aber schafft geht ihm immer wieder fort, so daß Eros nie weder arm ist noch reich, und auch zwischen Weisheit und Unverstand immer in der Mitte steht. Dies verhält sich nämlich so. Kein Gott philosophiert oder begehrt weise zu werden, sondern (204) ist es, noch auch wenn sonst jemand weise ist philosophiert dieser. Eben so wenig philosophieren auch die Unverständigen oder bestreben sich weise zu werden. Denn das ist eben das Arge am Unverstande, daß er ohne schön und gut und vernünftig zu sein, doch sich selbst ganz genug zu sein dünkt.«

KAPITEL 37

Platons Dialog Alkibiades im Kontext des Sola Busca Tarot

Der Dialog Alkibiades (auch Erster Alkibiades genannt) des Platon nimmt im Kontext des Sola-Busca-Tarots eine besondere Stellung ein, weil er eines der wichtigsten Werke der antiken Philosophie für das Renaissanceverständnis von Selbsterkenntnis, innerer Wandlung und der Beziehung zwischen menschlicher Seele und göttlicher Ordnung war. Obwohl es keinen direkten historischen Beleg gibt, dass die Schöpfer des Sola-Busca-Tarots den Dialog bewusst als Vorlage verwendeten, gehört der Alkibiades zu jenem philosophischen Hintergrund, aus dem sich viele der im Deck auftretenden hermetischen, neuplatonischen und humanistischen Themen erklären lassen.

Der zentrale Gedanke des Dialogs ist die Aufforderung zur Selbsterkenntnis. Sokrates führt den jungen Alkibiades, der nach politischer Macht und Ruhm strebt, zu der Einsicht, dass wahre Herrschaft nicht aus äußerem Besitz, militärischer Stärke oder gesellschaftlicher Stellung entsteht, sondern aus der Erkenntnis seiner selbst. Die berühmte sokratische Forderung „Erkenne dich selbst“ (gnōthi seauton) wird bei Platon zu einer philosophischen Aufgabe: Der Mensch muss zunächst seine eigene Seele erkennen, bevor er andere führen oder über die Welt urteilen kann.

Gerade dieses Motiv besitzt eine starke Verbindung zur geistigen Atmosphäre des späten 15. Jahrhunderts, in der das Sola-Busca-Tarot entstand. Die Renaissance-Humanisten betrachteten die Selbsterkenntnis nicht nur als moralische Übung, sondern als Weg zur Wiederentdeckung der göttlichen Würde des Menschen. Der Mensch wurde als ein Wesen verstanden, das zwischen der materiellen Welt und der geistigen Wirklichkeit vermittelt. Diese Vorstellung findet sich auch in den Schriften von Marsilio Ficino und anderen Vertretern des Florentiner Neuplatonismus wieder.

Im Alkibiades ist die Selbsterkenntnis eng mit der Erkenntnis des Göttlichen verbunden. Sokrates erklärt, dass die Seele sich selbst am besten erkennen kann, wenn sie in einen Spiegel blickt, der ihre höchste Möglichkeit zeigt. Dieser Spiegel ist nicht der Körper, sondern die vernünftige und göttliche Dimension der Seele. Die berühmte Passage, in der das Auge sich selbst im Auge eines anderen Menschen erkennt, wurde in der Renaissance häufig als Symbol für die Erkenntnis des eigenen höheren Wesens verstanden. Die Seele erkennt sich selbst, indem sie sich dem Göttlichen zuwendet.

Diese Vorstellung lässt sich mit einer zentralen Symbolik des Sola-Busca-Tarots verbinden: dem Weg des Menschen durch verschiedene Stufen von Unwissenheit, Prüfung, Macht, Erkenntnis und Transformation. Das Deck besteht nicht lediglich aus Bildern von Personen oder Ereignissen, sondern kann innerhalb einer hermetischen Lesart als Darstellung eines inneren Entwicklungsweges betrachtet werden. Die Figuren erscheinen als archetypische Zustände des Menschen: Herrscher, Krieger, Suchende, Weise, Narren und Eingeweihte.

Besonders interessant ist der Vergleich mit der Figur des Alkibiades selbst. Alkibiades ist ein außergewöhnlich begabter, schöner und ehrgeiziger junger Mann. Er besitzt alle Voraussetzungen für politischen Erfolg, doch ihm fehlt die wichtigste Voraussetzung: Selbsterkenntnis. Seine äußere Größe steht im Gegensatz zu seiner inneren Unreife. In diesem Sinne

verkörpert er ein Grundthema, das auch in vielen Renaissance-Symbolsystemen vorkommt: Die äußere Macht des Menschen ist gefährlich, wenn sie nicht durch innere Weisheit geleitet wird.

Diese Spannung zwischen äußerer Macht und innerer Erkenntnis spielt auch im Sola-Busca-Tarot eine wichtige Rolle. Zahlreiche Karten zeigen historische und mythologische Herrscherfiguren, deren Namen auf antike Persönlichkeiten verweisen. Sie können als Beispiele menschlicher Möglichkeiten gelesen werden: Ruhm, Macht, Eroberung und politischer Einfluss – aber auch Stolz, Verblendung und Fall. In einer hermetisch-platonischen Interpretation stellt sich damit die Frage, ob der Mensch Herrscher über die äußere Welt werden kann, ohne zuvor Herrscher über sich selbst geworden zu sein.

Eine besonders wichtige Verbindung besteht über die Renaissance-Rezeption des sogenannten „inneren Menschen". Im platonischen Denken ist die Seele nicht einfach ein psychologisches Zentrum, sondern eine metaphysische Realität, die zwischen der sinnlichen und der intelligiblen Welt vermittelt. Diese Vorstellung wurde im Renaissance-Neuplatonismus weiterentwickelt und mit hermetischen Vorstellungen verbunden. Der Mensch wurde als Mikrokosmos verstanden, in dem sich die Struktur des Universums widerspiegelt. Das Sola-Busca-Tarot bewegt sich genau in diesem symbolischen Umfeld.

Auch der Gedanke der Einweihung spielt hier eine Rolle. Der Alkibiades ist zwar kein Mysterientext im späteren esoterischen Sinn, doch seine Struktur besitzt eine initiatische Qualität: Ein unwissender Mensch tritt in ein Gespräch mit einem Weisen ein, erkennt seine Begrenztheit und beginnt einen Weg der Umkehr. Diese Bewegung vom Stolz zur Selbsterkenntnis, von der äußeren Erscheinung zur inneren Wahrheit, entspricht einem Grundmuster vieler hermetischer und alchemistischer Traditionen der Renaissance.

In der alchemischen Symbolsprache, die häufig mit dem Sola-Busca-Tarot verbunden wird, entspricht dieser Weg der Transformation des unreifen Stoffes in eine veredelte Form. Der Mensch muss – ähnlich wie die Materie im alchemischen Prozess – gereinigt, aufgelöst und neu geordnet werden. Der Alkibiades liefert hierfür ein philosophisches Modell: Nicht die Veränderung der äußeren Welt ist der erste Schritt, sondern die Umwandlung des eigenen Bewusstseins.

Eine weitere Verbindung ergibt sich über die Figur des Ludovico Lazzarelli, der von mehreren Forschern mit dem geistigen Umfeld des Sola-Busca-Tarots in Verbindung gebracht wird. Lazzarelli beschäftigte sich intensiv mit hermetischen und platonischen Ideen und entwickelte eine Vorstellung des Menschen als eines Wesens, das durch Erkenntnis und geistige Wiedergeburt zu seinem göttlichen Ursprung zurückkehren kann. Diese Gedanken stehen dem Grundthema des Alkibiades nahe: Der Mensch muss sich selbst erkennen, um sein eigentliches Wesen zu verwirklichen.

In diesem Zusammenhang kann das Sola-Busca-Tarot als ein visuelles Gegenstück zu einer philosophischen Bewegung gelesen werden, die von Platon über den Neuplatonismus bis zur Renaissance reicht. Der Alkibiades liefert dabei kein direktes Kartenprogramm, aber er bietet einen Schlüssel zum Verständnis eines zentralen Renaissance-Themas: Der Mensch ist nicht das, was er äußerlich besitzt oder darstellt, sondern das, was er durch Selbsterkenntnis werden kann.

Die Bedeutung des Alkibiades für eine hermetische Interpretation des Sola-Busca-Tarots liegt daher weniger in einzelnen Bildmotiven als in einer gemeinsamen geistigen Struktur. Beide kreisen um die Frage nach der Umwandlung des Menschen: Wie kann ein Wesen, das von Begierden, Ehrgeiz und Illusionen beherrscht wird, zur Erkenntnis seiner höheren Natur gelangen? Der Dialog Platons und die Bildwelt des Sola-Busca-Tarots treffen sich in der Idee, dass wahre Macht nicht Beherrschung der Welt bedeutet, sondern die Herrschaft über die eigene Seele durch Erkenntnis.

Selbsterkenntnis als Problem des Regierens

Der unter Platons Namen überlieferte Erste Alkibiades stellt politischen Ehrgeiz neben die Frage, ob der Ehrgeizige sich selbst und die Gegenstände seines Handelns kennt. Die Zuschreibung des Dialogs ist in der modernen Forschung umstritten. Für seine historische Wirkung ist dennoch entscheidend, dass er in der platonischen Tradition gelesen und kommentiert wurde.

Die im Auszug verfolgte Frage nach dem Selbst verhindert eine zu schnelle Gleichsetzung von Selbsterkenntnis mit bloßer Selbstbeobachtung. Wer für sich sorgen will, muss zunächst wissen, worauf sich dieses Sich bezieht. Das Gespräch unterscheidet den Menschen von seinen Mitteln und Besitztümern. Auf dieser Grundlage kann die Sorge um das eigene Leben als eine anspruchsvolle ethische Aufgabe erscheinen.

Für die Deutung bewaffneter oder herrscherlicher Kartenfiguren ergibt sich daraus ein produktiver Vergleich. Eine Person kann äußerlich über Mittel verfügen, ohne zum guten Gebrauch dieser Mittel befähigt zu sein. Das Bild eines Mächtigen könnte somit Anlass einer Prüfung und nicht nur einer Bewunderung sein. Ob eine bestimmte Karte diesen Gedanken tatsächlich voraussetzt, lässt sich allerdings erst durch weitere Bild- und Textbezüge begründen.

Sorge für sich und Erkenntnis des Selbst

Quellenlektüre: Unter Platons Namen überliefert: Erster Alkibiades, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Sokrates: Wohlan denn, was heißt es doch auf sich …“.[200]

»Sokrates: Wohlan denn, was heißt es doch auf sich selbst Sorgfalt wenden damit wir nicht etwa gar ohne es zu wissen nichts weniger als für uns selbst sorgen und es doch glauben und (128) wenn tut der Mensch dies wohl? Etwa wenn er für das seinige sorgt, dann auch für sich selbst?«

»Alkibiades: Das dünkt mich wenigstens doch. Sokrates: Wie doch? wann besorgt der Mensch seine Füße? etwa wenn er das besorgt, was seinen Füßen gehört? Alkibiades: Ich verstehe nicht. Sokrates: Nennst du nicht etwas der Hand gehörig? wie den Ring, möchtest du wohl sagen daß der irgend einem andern Teile des Menschen angehöre als dem Finger? Alkibiades: Wohl nicht. Sokrates: Nicht auch dem Fuße der Schuh auf dieselbe Weise? Alkibiades: Ja. Sokrates: Wenn wir nun für die Schuhe sorgen, sorgen wir dann für die Füße? Alkibiades: Ich verstehe nicht ganz, o Sokrates. Sokrates: Wie doch, o Alkibiades! du nennst

[200] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/27/

doch etwas eine Sache was es auch sei richtig besorgen? Alkibiades: Ganz gewiß. Sokrates: Und wohl wenn einer etwas besser macht, das nennst du die richtige Besorgung? Alkibiades: Ja. Sokrates: Welche Kunst nun macht die Schuhe besser?«

»Alkibiades: Die Schuhmacherkunst. Sokrates: Also durch die Schuhmacherkunst sorgen wir für die Schuhe? Alkibiades: Ja. Sokrates: Auch für den Fuß durch die Schuhmacherkunst? oder durch jene, durch welche wir die Füße besser machen? Alkibiades: Durch jene. Sokrates: Machen wir aber nicht die Füße durch dieselbe besser, durch welche auch den übrigen Leib? Alkibiades: Das dünkt mich wenigstens. Sokrates: Und ist nicht das die Gymnastik? Alkibiades: Ganz vorzüglich. Sokrates: Durch die Gymnastik also besorgen wir den Fuß, durch die Schuhmacherkunst aber was dem Fuße gehört? Alkibiades: Freilich wohl. Sokrates: Und durch die Gymnastik die Hände, durch die Steinschneidekunst aber was den Händen gehört? Alkibiades: Ja. Sokrates: Und durch die Gymnastik den Leib, durch die Weberkunst aber und die übrigen das was zum Leibe gehört? Alkibiades: Auf alle Weise. Sokrates: Durch eine andere Kunst also besorgen wir jedes selbst, und durch eine andere das was ihm angehört.«

»Alkibiades: So zeigt es sich. Sokrates: Nicht also wenn du das deinige besorgst, besorgst du dich selbst? Alkibiades: Keinesweges. Sokrates: Denn es ist nicht die nämliche Kunst, durch welche einer sich selbst besorgt und das seinige. Alkibiades: Es scheint nicht. Sokrates: Wohlan denn! durch was für eine mögen wir wohl für uns selbst sorgen? Alkibiades: Ich weiß es nicht zu sagen. Sokrates: Aber so viel ist doch eingestanden, daß nicht durch die, durch welche wir was es auch sei von dem unsrigen besser machen, sondern durch welche uns selbst? Alkibiades: Richtig. Sokrates: Könnten wir nun wohl wissen, was für eine Kunst die Schuhe besser macht wenn wir gar keinen Schuh kennten? Alkibiades: Unmöglich. Sokrates: Auch nicht was für eine Kunst die Ringe besser macht, wenn wir keinen Ring kennten? Alkibiades: Richtig.«

»Sokrates: Und wie? was für eine Kunst einen selbst besser macht, könnten wir das wohl einsehen, wenn wir nicht wüßten, was wir selbst sind? Alkibiades: Unmöglich. (129) Sokrates: Ist das nun wohl etwas leichtes sich selbst zu kennen, und war das wohl nur ein gemeiner Mensch der dies aufgeschrieben hat im Pythischen Tempel; oder ist es schwer und nicht jedermanns Sache? Alkibiades: Mir, o Sokrates, ist es oft als etwas ganz gemeines vorgekommen, und oft auch als etwas sehr schweres. Sokrates: Aber, o Alkibiades, es mag nun leicht sein oder nicht: so steht es doch auf jeden Fall so, wissen wir es, dann können wir wohl auch wissen worin die Sorge für uns selbst besteht, wissen wir es aber nicht, dann wohl niemals. Alkibiades: So ist es. Sokrates: Wohlan denn, auf welche Weise könnte man wohl das Selbst selbst finden? denn dann könnten wir wohl auch finden was wir selbst sind, ist aber jenes noch unbekannt, dann wohl unmöglich.«

»Alkibiades: Du hast Recht. Sokrates: So komm denn beim Zeus. Mit wem redest du jetzt? Nicht wahr, doch mit mir? Alkibiades: Ja. Sokrates: Und ich mit dir? Alkibiades: Ja. Sokrates: Sokrates also ist der Redende? Alkibiades: Freilich. Sokrates: Und Alkibiades der Hörende? Alkibiades: Ja. Sokrates: Und nicht wahr mit der Sprache redet Sokrates? Alkibiades: Womit sonst? Sokrates: Und reden und sich der Sprache gebrauchen nennst du doch einerlei? Alkibiades: Freilich. Sokrates: Der Gebrauchende aber und was er gebraucht, sind die nicht verschieden? Alkibiades: Wie meinst du? Sokrates: Wie der Schuster schneidet doch

mit dem Werkmesser und dem Kneif und andern Werkzeugen? Alkibiades: Ja. Sokrates: Nun ist doch wohl der schneidende und gebrauchende etwas anderes, und etwas anderes das was der schneidende gebraucht? Alkibiades: Wie sollte es nicht? Sokrates: Ist nun nicht auch eben so das womit der Leierspieler spielt und der Leierspieler selbst etwas anderes?«

»Alkibiades: Ja. Sokrates: Dies nun fragte ich eben, ob der gebrauchende und das was er gebraucht wohl immer scheinen verschieden zu sein? Alkibiades: Das scheint wohl. Sokrates: Was sagen wir aber weiter vom Schuster? schneidet er bloß mit den Werkzeugen oder auch mit den Händen? Alkibiades: Auch mit den Händen. Sokrates: Er gebraucht also auch diese? Alkibiades: Ja. Sokrates: Gebraucht er auch die Augen, wenn er seine Arbeit verrichtet? Alkibiades: Ja. Sokrates: Und der gebrauchende und was er gebraucht gestanden wir doch sei verschieden? Alkibiades: Ja. Sokrates: Verschieden also sind der Schuster und der Leierspieler von den Augen und Händen, womit sie arbeiten? Alkibiades: So scheint es. Sokrates: Und nicht wahr, auch seinen ganzen Leib gebraucht der Mensch? Alkibiades: Freilich. Sokrates: Und verschieden war das Gebrauchende und was es gebraucht?«

»Alkibiades: Ja. Sokrates: Verschieden also ist auch der Mensch von seinem eigenen Leibe? Alkibiades: So scheint es. Sokrates: Was ist also der Mensch? Alkibiades: Ich weiß es nicht zu sagen. Sokrates: Das doch wohl, daß er das den Leib gebrauchende ist? Alkibiades: Ja. Sokrates: Gebraucht den nun wohl etwas anderes als die Seele? (130) Alkibiades: Nichts anderes. Sokrates: Indem sie ihn regiert doch wohl? Alkibiades: Ja. Sokrates: Und hierüber glaube ich wird wohl niemand andrer Meinung sein? Alkibiades: Worüber? Sokrates: Daß der Mensch nicht eines von diesen dreien wäre? Alkibiades: Von welchen? Sokrates: Entweder die Seele oder der Leib, oder beides zusammen, dieses Ganze. Alkibiades: Ganz gewiß. Sokrates: Aber doch eben das den Leib regierende haben wir angenommen sei der Mensch. Alkibiades: Das haben wir angenommen. Sokrates: Welches ist also der Mensch? Regiert etwa der Leib sich selbst?«

»Alkibiades: Keinesweges. Sokrates: Denn wir sagten auch er werde regiert? Alkibiades: Ja. Sokrates: Dieser ist also nicht das, was wir suchen. Alkibiades: Es scheint nicht. Sokrates: Aber regiert etwa das Beiderlei den Leib, und wäre dieses der Mensch? Alkibiades: Vielleicht wohl. Sokrates: Wohl am allerwenigsten. Denn wenn das eine von beiden nicht mit regiert, so ist wohl gar nicht auszusinnen, wie das Beiderlei regieren soll. Alkibiades: Richtig.«

KAPITEL 38

Die historische Fehldeutung von Plato im Kontext des Sola Busca Tarot

Die historische Fehldeutung Platons bildet nach der Auffassung mehrerer moderner Autoren einen zentralen Schlüssel zum Verständnis des Sola-Busca-Tarots. Dabei geht es nicht um die Behauptung, Platon selbst habe etwas mit der Entstehung des Decks zu tun gehabt, sondern um die Frage, wie seine Philosophie während der Renaissance interpretiert, umgeformt und teilweise missverstanden wurde. Besonders Autoren wie Peter Mark Adams sehen das Sola-Busca-Tarot als Produkt eines geistigen Milieus, das sich intensiv mit den unterschiedlichen Auslegungen der platonischen Tradition auseinandersetzte. Das Deck erscheint in dieser Lesart als verschlüsselter Kommentar zu einer philosophischen Auseinandersetzung, die im Italien des späten 15. Jahrhunderts von großer Aktualität war.

Im Zentrum dieser Debatte stand die Frage nach dem eigentlichen Wesen der platonischen Philosophie. Seit der Spätantike war Platon häufig durch den Filter des Neuplatonismus gelesen worden. Autoren wie Plotin, Porphyrios, Iamblichos und Proklos entwickelten aus Platons Dialogen ein komplexes metaphysisches System mit hierarchisch geordneten Ebenen des Seins, Emanationen des Einen, kosmischen Intelligenzen und einem stark ritualisierten Verständnis religiöser Praxis. Während dieses neuplatonische Denken für die Renaissance außerordentlich einflussreich war, vertraten Humanisten die Auffassung, dass es den historischen Platon teilweise überformte. Die Frage lautete daher, ob man Platon selbst oder vielmehr dessen spätere Ausleger las.

Eine besondere Rolle spielte dabei Georgios Gemistos Plethon, der nach dem Konzil von Ferrara-Florenz maßgeblich zur Wiederentdeckung des griechischen Platonismus im Westen beitrug. Plethon war überzeugt, dass die ursprüngliche Weisheit Platons durch Jahrhunderte aristotelischer Dominanz und christlicher Umdeutung verfälscht worden sei. Er forderte eine Rückkehr zu einem authentischen Platon, verband diesen jedoch zugleich mit Elementen der spätantiken Theurgie, der orphischen Religion und der chaldäischen Orakel. Dadurch entstand eine paradoxe Situation: Während Plethon gegen eine vermeintliche Fehldeutung Platons kämpfte, entwickelte er selbst eine eigenständige Synthese, die ebenfalls weit über die ursprünglichen Dialoge hinausging.

Diese Spannung setzte sich im Florenz des 15. Jahrhunderts fort. Marsilio Ficino übersetzte erstmals das gesamte Werk Platons ins Lateinische und machte es einem breiten europäischen Publikum zugänglich. Gleichzeitig interpretierte er Platon im Rahmen eines christlichen Neuplatonismus. Für Ficino waren Platon, Hermes Trismegistos, Pythagoras und Moses Vertreter einer gemeinsamen prisca theologia, einer uralten göttlichen Weisheit. Aus heutiger historischer Sicht gilt diese Vorstellung als unhaltbar, doch prägte sie das Denken der Renaissance nachhaltig. In diesem Umfeld wurde Platon weniger als historischer Philosoph gelesen als vielmehr als Eingeweihter einer universalen Offenbarung.

Aus dieser Entwicklung ergab sich eine historische Fehldeutung in mehrfacher Hinsicht. Erstens wurden Platons Dialoge häufig nicht in ihrem literarischen und philosophischen Zusammenhang gelesen, sondern als verschlüsselte Lehrtexte esoterischer Geheimlehren ver-

standen. Zweitens wurden spätere neuplatonische Konzepte rückwirkend in Platons Werke hineingelesen. Drittens verschmolzen platonische, hermetische, alchemische, astrologische und magische Traditionen zu einer symbolischen Einheit, die in den Quellen des antiken Platonismus selbst nicht existierte.

Nach der Interpretation von Peter Mark Adams spiegelt das Sola-Busca-Tarot genau diese geistige Situation wider. Das Deck präsentiert keine einfache Illustration platonischer Philosophie, sondern verarbeitet den Konflikt zwischen unterschiedlichen Weltbildern. Die zahlreichen historischen Herrscher, Feldherren und mythologischen Figuren erscheinen nicht nur als Einzelpersonen, sondern als Träger verschiedener kosmologischer Modelle. Hinter den militärischen und politischen Szenen verbirgt sich nach dieser Lesart eine Auseinandersetzung darüber, wie Macht entsteht, wie der Mensch zur geistigen Erkenntnis gelangt und ob wahre Herrschaft auf Gewalt oder auf Weisheit beruht.

Besonders bedeutsam ist dabei die Unterscheidung zwischen dem platonischen Demiurgen und seiner späteren Umdeutung. Im Dialog Timaios beschreibt Platon den Demiurgen als wohlwollenden Weltschöpfer, der die chaotische Materie nach den ewigen Ideen ordnet. In späteren gnostischen Traditionen wurde derselbe Begriff jedoch häufig auf einen unvollkommenen oder sogar tyrannischen Schöpfergott übertragen. Moderne Autoren sehen im Sola-Busca-Tarot zahlreiche Hinweise auf diese Spannung zwischen einer geordneten kosmischen Schöpfung und einer Welt, die von Macht, Täuschung und geistiger Blindheit beherrscht wird. Das Deck lässt sich daher als Reflexion über die Frage lesen, ob die sichtbare Welt Ausdruck göttlicher Harmonie oder Ergebnis einer fehlgeleiteten Herrschaft ist.

Auch die Rolle der Alchemie trägt zur historischen Fehldeutung Platons bei. Renaissance-Alchemisten interpretierten den Aufstieg der Seele häufig mithilfe platonischer Begriffe, verbanden diese jedoch mit chemischen, astrologischen und hermetischen Symbolen. Im Sola-Busca-Tarot erscheinen zahlreiche Motive, die sich sowohl alchemisch als auch philosophisch lesen lassen. Die Karten bilden dadurch keine dogmatische Lehre ab, sondern einen vielschichtigen Symbolraum, in dem verschiedene Traditionen miteinander verschmelzen.

Ein weiterer Aspekt betrifft die politische Dimension der platonischen Rezeption. Platons Ideal des Philosophenherrschers aus der Politeia wurde in der Renaissance oft auf zeitgenössische Fürsten übertragen. Gleichzeitig zeigte die Realität Italiens eine Welt permanenter Kriege, Intrigen und Machtkämpfe. Das Sola-Busca-Tarot stellt zahlreiche historische Heerführer und Herrscher dar, die gerade nicht als ideale Philosophen erscheinen. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass weltliche Macht ohne geistige Erkenntnis in Selbstzerstörung, Gewalt und moralischen Verfall mündet. Damit könnte das Deck als kritischer Kommentar zu einer politischen Welt gelesen werden, die den eigentlichen Sinn der platonischen Philosophie verfehlt hat.

Aus heutiger wissenschaftlicher Sicht ist allerdings Vorsicht geboten. Viele der weitreichenden Interpretationen, die das Sola-Busca-Tarot als geschlossenes platonisch-hermetisches Lehrwerk verstehen, bleiben hypothetisch. Zwar bestehen nachweisbare Verbindungen zur humanistischen Kultur Oberitaliens, zur Hermetik und zum Renaissance-Neuplatonismus, doch fehlen eindeutige zeitgenössische Quellen, die eine bewusst ausgearbeitete platonische Programmatik des Decks belegen. Daher unterscheiden Historiker zwischen gesicherten ikonographischen Befunden und spekulativen Deutungen.

Gerade diese Spannung macht das Sola-Busca-Tarot jedoch bis heute zu einem der faszinierendsten Werke der Renaissance. Es entstand in einer Epoche, in der Platon nicht nur gelesen, sondern ständig neu interpretiert wurde. Die historische Fehldeutung Platons bestand weniger in einem einzelnen Irrtum als in einer kreativen Umformung seiner Philosophie zu einem umfassenden Symbolsystem, das Hermetik, Alchemie, Astrologie, antike Religion und christlichen Humanismus miteinander verband. Das Sola-Busca-Tarot kann deshalb als Ausdruck jener intellektuellen Kultur verstanden werden, in der die Grenzen zwischen historischer Philosophie, esoterischer Spekulation und künstlerischer Symbolik bewusst überschritten wurden.

Mehrere geschichtliche Bilder von Platon

Platon wurde durch unterschiedliche Leser zu verschiedenen Fragen herangezogen. Ein späterer Kommentator konnte in seinen Dialogen eine umfassende Theologie sehen, während ein anderer Leser besonders die Prüfung von Behauptungen und die Unabgeschlossenheit des Gesprächs hervorhob. Historisch interessant ist zunächst, welche Texte und Methoden diese Lektüren verwendeten.

Deshalb sollte eine Renaissanceauslegung nicht allein daran gemessen werden, ob sie mit einer heutigen Interpretation übereinstimmt. Sie kann ihren Gegenstand verändern und zugleich eine wichtige geschichtliche Wirkung entfalten. Ebenso wenig muss ihre Wirkung beweisen, dass sie Platons ursprüngliche Absicht vollständig trifft.

Der nachfolgende Textauszug stellt den Leser wieder vor ein tatsächliches Gespräch. Fragen, Einwände und vorläufige Antworten bleiben sichtbar. Das ist für die Kartenlektüre ein hilfreicher Gegenpol zu einem geschlossenen System, in dem jede Figur von Anfang an nur eine einzige Bedeutung besitzen darf. Eine historische Interpretation wird stärker, wenn sie erklären kann, weshalb ein Renaissanceautor gerade diesen Aspekt Platons hervorhob und welche anderen Möglichkeiten der Lektüre dadurch in den Hintergrund traten.

Das Vertrauen in die Prüfung von Gründen

Quellenlektüre: Platon, Phaidon, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Phaidon: Das will ich dir sagen. Ich saß nämlich …“.[201]

»Phaidon: Das will ich dir sagen. Ich saß nämlich zu seiner Rechten neben dem Bett auf einem Bänkchen, er aber saß weit höher als ich. Nun strich er mir über den Kopf, faßte die Haare im Nacken zusammen, denn er pflegte wohl oft in meinen Haaren zu spielen, und sagte, Morgen also, o Phaidon, wirst du wohl diese schönen Locken abscheren? – So sieht es wohl aus, o Sokrates, sprach ich. – Nicht doch, wenn du mir folgst. – Was denn? fragte ich. – Heute noch, sagte er, wollen wir ich meine und du diese abscheren, wenn uns nämlich die Rede stirbt, und wir sie nicht wieder ins Leben rufen können. Und wenn ich du wäre und mir diese Rede abhanden käme, wollte ich, wie die Argeier, einen Eid darauf ablegen, nicht eher das Haar wachsen zu lassen, bis ich in ehrlichem Kampf die Rede des Simmias und Kebes besiegt hätte. – Aber, sagte ich, mit zweien kann es ja auch Herakles nicht aufnehmen. – So rufe denn mich herbei, sprach er, als deinen Jolaos, so lange es noch Tag ist. – Das tue ich

[201] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/19/

denn, sagte ich, aber nicht als Herakles, sondern wie Jolaos den Herakles. – Das ist gleichviel, sagte er.«

»Aber daß wir uns ja zuerst hüten, daß uns nicht etwas gewisses begegne. – Was doch? fragte ich. – Daß wir ja nicht Redefeinde werden, sprach er, wie andere wohl Menschenfeinde. Denn unmöglich, sagte er, kann einem etwas ärgeres begegnen, als wenn er Reden haßt. Und die Redefeindschaft entsteht ganz auf dieselbe Weise wie die Menschenfeindschaft. Nämlich die Menschenfeindschaft entsteht, wenn man einem auf kunstlose Weise zu sehr vertraut, und einen Menschen für durchaus wahr, gesund und zuverlässig gehalten hat, bald darauf aber denselbigen als schlecht und unzuverlässig erfindet, und dann wieder einen, und wenn einem das öfter begegnet, und bei solchen, die man für die vertrautesten und besten Freunde hält, so haßt man denn endlich, wenn man immer wieder anstößt, Alle, und glaubt daß nirgend an keinem irgend etwas gesundes ist. Oder hast du nicht bemerkt, daß das so zu gehen pflegt? – Ja wohl, sagte ich. – Ist das nun nicht, sprach er, schändlich, und ist nicht offenbar, daß ein solcher sich ohne die Kunst, die sich auf Menschen versteht, an den Umgang mit den Menschen wagt?«

»Denn wenn er dieser Kunst gemäß mit ihnen umginge: so würde er, wie es sich in der Tat verhält, so auch glauben, daß es der sehr guten (90) und sehr schlechten beider immer nur wenige gibt, der mittelmäßigen aber am meisten. – Wie meinst du das, sprach ich. – Gerade, sagte er, wie mit dem sehr großen und sehr kleinen; glaubst du, daß es etwas seltneres gibt, als einen ganz ausgezeichnet großen oder ausgezeichnet kleinen Menschen oder Hund oder sonst etwas zu finden? und eben so mit schnell und langsam, häßlich und schön, weiß und schwarz? oder hast du nicht gemerkt, daß von alle dem das äußerste selten vorkommt und wenig, das mittlere aber unendlich häufig? – Freilich, sprach ich. – Und meinst du nicht, sagte er, wenn ein Wettstreit der Schlechtigkeit angestellt würde, daß auch da nur sehr wenige sich als die ersten zeigen würden? – Natürlich, sagte ich. – Freilich natürlich, sprach er; aber darin sind eigentlich die Reden nicht den Menschen ähnlich, sondern nur weil du führtest bin ich dir hieher gefolgt, wohl aber darin, daß wenn jemand einer Rede getraut hat, daß sie wahr sei, ohne die Kunst, welche sich auf Reden versteht, und sie ihm dann bald darauf wieder falsch vorkommt, manchmal mit Recht, manchmal mit Unrecht, und so wieder eine und eine andere, und vorzüglich gilt das, wie du wohl weißt, von denen, die sich mit Streitreden abgeben, daß sie am Ende glauben ganz weise geworden und allein zu der Einsicht gelangt zu sein, daß nicht nur an keinem Dinge irgend etwas gesundes und richtiges ist, sondern auch an den Reden nicht, vielmehr alles sich ordentlich wie im Euripos von oben nach unten dreht, und keine Zeit lang bei etwas bleibt. – Vollkommen richtig, sprach ich, redest du. – Und, o Phaidon, wäre das nun nicht ein Jammer, wenn es doch wirklich wahre und sichere Reden gäbe, und die man auch einsehen könnte, wenn einer, weil er auf solche Reden stößt, die ihm bald wahr zu sein scheinen bald wieder nicht, sich selbst nicht die Schuld geben wollte und seiner Kunstlosigkeit, sondern am Ende aus Mißmut die Schuld gern von sich selbst auf die Reden hinwälzte, und dann sein übriges Leben in Haß und Schmähungen gegen alle Reden hinbrächte, und so der Wahrheit und Erkenntnis der Dinge verlustig ginge? – Beim Zeus, sagte ich, ein großer Jammer. – So laß uns denn, sprach er, zuerst dafür uns hüten, und dem in unserer Seele keinen Eingang verstatten, als ob an allen Reden am Ende wohl gar nichts tüchtiges wäre; sondern vielmehr, daß wir nur noch nicht recht tüchtig sind,

aber tapfer sein und trachten müssen tüchtig zu werden, du und die übrigen des ganzen künftigen Lebens wegen, ich aber eben (91) des Todes wegen.«

»So daß ich vielleicht gar jetzt nicht sonderlich philosophisch mich in dieser Sache verhalte, sondern wie die ganz ungebildeten rechthaberisch. Denn auch diese, wenn sie über etwas streiten, kümmern sich nicht darum, wie sich das wohl eigentlich verhält wovon die Rede ist, sondern nur daß den Anwesenden das annehmlich erscheine, was sie selbst festgestellt haben, danach trachten sie. Und ich scheine gegenwärtig nur soviel mich von ihnen zu unterscheiden, daß ich nicht danach trachten will, daß den Anwesenden das was ich behaupte wahr erscheine, außer beiläufig, sondern daß es mir selbst nur recht gewiß sich so zu verhalten scheine. Ich berechne nämlich, lieber Freund, und siehe nur wie eigennützig, wenn das wahr ist, was ich behaupte, ist es doch vortrefflich, davon überzeugt zu sein; wenn es aber für die Toten nichts mehr gibt, werde ich doch wenigstens diese Zeit noch vor dem Tode den Anwesenden weniger unangenehm sein durch Klagen; dieser mein Irrtum aber dauert nicht mit aus, denn das wäre ein Übel, sondern wird in kurzem untergehn.«

»So gerüstet also, sprach er, o Simmias und Kebes, mache ich mich an die Rede. Ihr aber, wenn ihr mir folgen wollt, kümmert euch wenig um den Sokrates, sondern weit mehr um die Wahrheit; und wenn ich euch dünke etwas richtiges zu sagen, so stimmt mir bei, wenn aber nicht, so widerstrebt mir auf alle Weise, damit ich nicht im Eifer mich und euch zugleich betrügend, euch wie eine Biene den Stachel zurücklassend davon gehe.«

KAPITEL 39

Die Empfängnis von Alexander dem Großen im Sola Busca Tarot

Die Empfängnis Alexanders des Großen nimmt in den hermetischen und symbolischen Deutungen des Sola-Busca-Tarots eine besondere Stellung ein, weil sie nicht lediglich als historisches oder mythologisches Ereignis verstanden wird, sondern als Chiffre für die Erschaffung eines außergewöhnlichen Menschen, dessen Herkunft zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre angesiedelt ist. Peter Mark Adams und andere Vertreter einer hermetisch-alchemischen Interpretation des Sola Busca sehen in den zahlreichen Anspielungen auf Alexander nicht nur Hinweise auf den berühmtesten Feldherrn der Antike, sondern auf einen archetypischen Einweihungsweg, dessen Beginn bereits in den Legenden um seine Empfängnis angelegt ist. Die Geburt Alexanders erscheint damit als Symbol für die Inkarnation einer außergewöhnlichen geistigen Kraft, die dazu bestimmt ist, sowohl die materielle als auch die geistige Welt zu erobern.

Die historische Überlieferung berichtet, dass Alexander im Jahr 356 v. Chr. als Sohn des makedonischen Königs Philipp II. und der Königin Olympias geboren wurde. Bereits wenige Jahrzehnte nach seinem Tod entstanden jedoch zahlreiche Legenden, die seine Abstammung in den Bereich des Göttlichen erhoben. Besonders einflussreich wurde die sogenannte Alexander-Roman-Tradition, deren älteste Fassungen dem Pseudokallisthenes zugeschrieben werden. Dort wird erzählt, dass nicht Philipp, sondern der ägyptische Magier und letzte Pharao Nektanebos II. der eigentliche Vater Alexanders gewesen sei. Nektanebos erscheint als Meister der Astrologie, Magie und der heiligen Wissenschaften Ägyptens. Durch seine Kenntnisse der Sternenkonstellationen und magischen Rituale gewinnt er das Vertrauen der Königin Olympias.

Der Legende zufolge verkleidete sich Nektanebos mithilfe magischer Kunst als der Gott Ammon oder Zeus-Ammon, dessen Symbol der gehörnte Widder ist. In dieser göttlichen Gestalt besuchte er Olympias nachts und zeugte Alexander. Damit erhielt Alexander eine doppelte Abstammung: äußerlich blieb er Sohn des makedonischen Königs Philipp, innerlich jedoch galt er als Sohn einer göttlichen Macht. Diese Erzählung begründete den Anspruch Alexanders auf universale Herrschaft und machte ihn zum Bindeglied zwischen Himmel und Erde. Im Sola-Busca-Tarot besitzt diese Vorstellung eine tiefere symbolische Bedeutung, denn hier steht nicht die biologische Vaterschaft im Mittelpunkt, sondern die Idee, dass außergewöhnliche geistige Erkenntnis stets aus einer Verbindung des Irdischen mit dem Himmlischen hervorgeht.

Für hermetische Autoren verkörpert Nektanebos den Eingeweihten, der über das Wissen der Sterne verfügt und die Gesetze des Kosmos kennt. Seine Gestalt erinnert an den Magus, den Alchemisten oder den Hermetiker, der die verborgenen Kräfte der Natur beherrscht. Die Empfängnis Alexanders wird dadurch zum Bild einer spirituellen Initiation. Der Held wird nicht zufällig geboren, sondern entsteht aus einer bewussten Verbindung kosmischer Kräfte. In alchemischer Sprache entspricht dies der Coniunctio, der Vereinigung gegensätzlicher Prinzipien, aus der der Stein der Weisen oder der vollkommene Mensch hervorgeht.

Im Sola-Busca-Tarot wird Alexander daher weniger als historische Persönlichkeit verstanden als vielmehr als Verkörperung eines geistigen Prinzips. Seine Geburt symbolisiert das Erwachen eines höheren Bewusstseins, das dazu bestimmt ist, die Welt der Gegensätze zu überwinden. Die zahlreichen Krieger, Kaiser und antiken Helden der Großen Arkana erscheinen nicht bloß als militärische Herrscher, sondern als Stationen einer inneren Transformation. Alexanders Ursprung bildet den ersten Schritt dieser Entwicklung. Seine göttliche Empfängnis zeigt an, dass wahre Macht nicht aus weltlicher Herkunft entsteht, sondern aus einer höheren Ordnung des Kosmos.

Die astrologische Symbolik spielt dabei eine bedeutende Rolle. Nektanebos gilt in der Überlieferung als Astrologe, der den günstigsten Zeitpunkt für Alexanders Zeugung und Geburt berechnet. Dadurch wird Alexander selbst zu einem Kind der Sterne. Diese Vorstellung entspricht der Renaissance-Hermetik, nach der der Mensch unter bestimmten Planetenkonstellationen geboren wird und dadurch eine besondere Aufgabe im kosmischen Gefüge erhält. Im Sola Busca, dessen Bildsprache zahlreiche astrologische, planetarische und alchemische Motive enthält, verweist Alexanders Empfängnis daher auf die Idee eines Schicksals, das bereits vor der Geburt in den Sternen eingeschrieben ist.

Auch psychologisch besitzt diese Legende eine tiefere Bedeutung. Die göttliche Zeugung beschreibt die Geburt des heroischen Selbst. In der Sprache der Tiefenpsychologie könnte Alexander als Archetyp des Königs oder des Eroberers verstanden werden, dessen außergewöhnliche Fähigkeiten aus einer Verbindung des Bewusstseins mit transpersonalen Kräften hervorgehen. Die Erzählung von seiner Empfängnis beschreibt somit die Entstehung eines erweiterten Bewusstseins, das über gewöhnliche menschliche Möglichkeiten hinausweist.

Innerhalb der hermetischen Interpretation des Sola Busca wird die Empfängnis Alexanders außerdem als Hinweis auf den Ursprung der philosophischen Königsherrschaft verstanden. Alexander war Schüler des Aristoteles, doch seine mythische Abstammung verbindet ihn zugleich mit der ägyptischen Weisheit, den chaldäischen Sternenkünsten und der orphisch-pythagoreischen Tradition. Dadurch vereinigt seine Gestalt verschiedene Strömungen antiker Esoterik. Für Autoren wie Peter Mark Adams bildet Alexander deshalb den idealen Hermetiker-König, der weltliche Herrschaft mit geistiger Erkenntnis verbindet. Seine wundersame Empfängnis markiert den Beginn dieses Weges und verweist auf die Notwendigkeit, dass jede wahre Transformation mit einer inneren Geburt beginnt.

Insgesamt erscheint die Empfängnis Alexanders des Großen im hermetischen Deutungshorizont des Sola-Busca-Tarots als Symbol einer göttlich inspirierten Menschwerdung. Sie verbindet ägyptische Magie, griechische Mythologie, Astrologie, Alchemie und Einweihungstraditionen zu einem vielschichtigen Sinnbild der Geburt des spirituellen Helden. Alexander wird dadurch nicht allein zum historischen Welteroberer, sondern zum Bild des Menschen, der durch die Verbindung von kosmischer Weisheit und irdischer Existenz seine eigene innere Souveränität verwirklicht und den Weg der hermetischen Vollendung beschreitet.

Wundererzählung und historische Person

Erzählungen über die Herkunft eines Herrschers können seinen besonderen Rang begründen sollen. Sie sind dann nicht nur Aussagen über ein vergangenes Ereignis, sondern auch For-

men der Legitimation. Eine wunderbare Geburt kann eine Person in die Nähe göttlicher Macht rücken und ihre späteren Taten bereits im Voraus deuten.

Bei Alexander ist deshalb zwischen der historischen Untersuchung seiner Familie und der Geschichte der Erzählungen über seine Abstammung zu unterscheiden. Eine Sage bleibt als Sage ein historisch wirksamer Gegenstand. Sie wird dadurch nicht zu einem überprüften Bericht über die Empfängnis. Für ein Kartenbild kann gerade ihre Bekanntheit als Erzählung relevant sein.

Die beigefügte Quellenlektüre behandelt die Darstellung berühmter Menschen und ihrer Eigenschaften. Sie erweitert den Blick auf die Herstellung eines Lebensbildes. Der Leser kann danach genauer fragen, ob eine Karte ein Ereignis erzählt, eine Eigenschaft zuschreibt oder den Rang einer Figur sichtbar macht. Diese Möglichkeiten führen zu unterschiedlichen Vergleichen. Ein mythologischer Bezug sollte daher nicht nur wegen eines einzelnen ähnlichen Tieres oder Körperdetails angenommen werden, sondern durch mehrere Merkmale der Darstellung gestützt sein.

Die Darstellung des Menschen zwischen Körper und Charakter

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen“. Auszug, beginnend mit „Allein die Entdeckung des Menschen bleibt nicht stehen bei …“.[202]

»Allein die Entdeckung des Menschen bleibt nicht stehen bei der geistigen Schilderung der Individuen und der Völker; auch der äussere Mensch ist in Italien auf ganz andere Weise das Objekt der Betrachtung als im Norden.«

»Von der Stellung der grossen italienischen Aerzte zu den Fortschritten der Physiologie wagen wir nicht zu sprechen, und die künstlerische Ergründung der Menschengestalt gehört nicht hieher, sondern in die Kunstgeschichte. Wohl aber muss hier von der allgemeinen Bildung des Auges die Rede sein, welche in Italien ein objektives, allgültiges Urteil über körperliche Schönheit und Hässlichkeit möglich machte.«

»Fürs erste wird man bei der aufmerksamen Lesung der damaligen italienischen Autoren erstaunen über die Genauigkeit und Schärfe in der Bezeichnung der äussern Züge und über die Vollständigkeit mancher Personalbeschreibungen überhaupt. Noch heutzutage haben besonders die Römer das Talent, einen Menschen, von dem die Rede ist, in drei Worten kenntlich zu machen. Dieses rasche Erfassen des Charakteristischen aber ist eine wesentliche Vorbedingung für die Erkenntnis des Schönen und für die Fähigkeit, dasselbe zu beschreiben. Bei Dichtern kann allerdings das umständliche Beschreiben ein Fehler sein, da ein einziger Zug, von der tiefern Leidenschaft eingegeben, im Leser ein viel mächtigeres Bild von der betreffenden Gestalt zu erwecken vermag. Dante hat seine Beatrice nirgends herrlicher gepriesen als wo er nur den Reflex schildert, der von ihrem Wesen ausgeht auf ihre ganze Umgebung. Allein es handelt sich hier nicht um die Poesie, welche als solche ihren eigenen Zielen nachgeht, sondern um das Vermögen, spezielle sowohl als ideale Formen in Worten zu malen.«

[202] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/56/

»Hier ist Boccaccio Meister, nicht im Decamerone, da die Novelle alles lange Beschreiben verbietet, sondern in seinen Romanen, wo er sich die Musse und den nötigen Schwung dazu nehmen darf. In seinem Ameto schildert er eine Blonde und eine Braune ungefähr wie ein Maler sie hundert Jahre später würde gemalt haben – denn auch hier geht die Bildung der Kunst lange voran. Bei der Braunen (oder eigentlich nur weniger Blonden) erscheinen schon einige Züge, die wir klassisch nennen würden: in seinen Worten „la spaziosa testa e distesa" liegt die Ahnung grosser Formen, die über das Niedliche hinausgehen; die Augbraunen bilden nicht mehr wie beim Ideal der Byzantiner zwei Bogen, sondern zusammen eine geschwungene Linie; die Nase scheint er sich der sogenannten Adlernase genähert zu denken; auch die breite Brust, die massig langen Arme, die Wirkung der schönen Hand, wie sie auf dem Purpurgewande liegt – all diese Züge deuten wesentlich auf das Schönheitsgefühl einer kommenden Zeit, welches zugleich dem des hohen klassischen Altertums unbewusst sich nähert. In andern Schilderungen erwähnt Boccaccio auch eine ebene (nicht mittelalterlich gerundete) Stirn, ein ernstes langgezogenes braunes Auge, einen runden, nicht ausgehöhlten Hals, freilich auch das sehr moderne „kleine Füsschen", und bei einer schwarzhaarigen Nymphe bereits „zwei schelmisch rollende Augen" u. a. m.«

»Ob das 15. Jahrhundert schriftliche Rechenschaft über sein Schönheitsideal hinterlassen hat, weiss ich nicht zu sagen; die Leistungen der Maler und Bildhauer würden dieselbe nicht so ganz entbehrlich machen, wie es auf den ersten Anblick scheint, da gerade ihrem Realismus gegenüber in den Schreibenden ein spezielles Postulat der Schönheit fortgelebt haben könnte. Im 16. Jahrhundert tritt dann Firenzuola hervor mit seiner höchst merkwürdigen Schrift über weibliche Schönheit. Man muß vor allem ausscheiden, was er nur von antiken Autoren und von Künstlern gelernt hat, wie die Massbestimmungen nach Kopflängen, einzelne abstrakte Begriffe usw. Was übrigbleibt, ist eigene echte Wahrnehmung, die er aus Beispielen von lauter Frauen und Mädchen aus Prato belegt. Da nun sein Werkchen eine Art von Vortrag ist, den er vor seinen Prateserinnen, also den strengsten Richterinnen hält, so muss er dabei sich wohl an die Wahrheit angeschlossen haben. Sein Prinzip ist zugestandenermaßen das des Zeuxis und Lucian: ein Zusammensuchen von einzelnen schönsten Teilen zu einer höchsten Schönheit.«

»Er definiert die Ausdrücke der Farben, die an Haut und Haaren vorkommen, und gibt dem biondo den Vorzug als der wesentlichen und schönsten Haarfarbe, nur dass er darunter ein sanftes, dem Bräunlichen zugeneigtes Gelb versteht. Ferner verlangt er das Haar dicht, lockig und lang, die Stirn heiter und doppelt so breit als hoch, die Haut hell leuchtend (candido), aber nicht von toter Weisse (bianchezza), die Braunen dunkel, seidenweich, in der Mitte am stärksten und gegen Nase und Ohr abnehmend, das Weisse im Auge leise bläulich, die Iris nicht gerade schwarz, obwohl alle Dichter nach occhi neri als einer Gabe der Venus schreien, während doch das Himmelblau selbst Göttinnen eigen gewesen und das sanfte, fröhlich blickende Dunkelbraun allbeliebt sei. Das Auge selbst soll gross gebildet sein und vortreten; die Lider sind weiss mit kaum sichtbaren roten Aederchen am schönsten; die Wimpern weder zu dicht noch zu lang, noch zu dunkel. Die Augenhöhle muss die Farbe der Wangen haben.«

»Das Ohr, von mittlerer Grösse, fest und wohl angesetzt, muss in den geschwungenen Teilen lebhafter gefärbt sein als in den flachern, der Saum durchsichtig und rotglänzend wie Granatenkern. Die Schläfe sind weiss und flach und nicht zu schmal am schönsten. Auf den Wan-

gen muss das Rot mit der Rundung zunehmen. Die Nase, welche wesentlich den Wert des Profiles bestimmt, muß nach oben sehr sanft und gleichmäßig abnehmen; wo der Knorpel aufhört, darf eine kleine Erhöhung sein, doch nicht, dass daraus eine Adlernase würde, die an Frauen nicht gefällt; der untere Teil muss sanfter gefärbt sein als die Ohren, nur nicht erfroren weiss, die mittlere Wand über der Lippe leise gerötet. Den Mund verlangt der Autor eher klein, doch weder gespitzt noch platt, die Lippen nicht zu subtil und schön aufeinander passend; beim zufälligen Oeffnen (d. h. ohne Lachen oder Reden) darf man höchstens sechs Oberzähne sehen. Besondere Delikatessen sind das Grübchen in der Oberlippe, ein schönes Anschwellen der Unterlippe, ein liebreizendes Lächeln im linken Mundwinkel usw.«

»Die Zähne sollen sein: nicht zu winzig, ferner gleichmässig, schön getrennt, elfenbeinfarbig; das Zahnfleisch nicht zu dunkel, ja nicht etwa wie roter Sammet. Das Kinn sei rund, weder gestülpt noch spitzig, gegen die Erhöhung hin sich rötend; sein besonderer Ruhm ist das Grübchen. Der Hals muss weiss und rund und eher zu lang als zu kurz sein, Grube und Adamsapfel nur angedeutet; die Haut muss bei jeder Wendung schöne Falten bilden. Die Schultern verlangt er breit, und bei der Brust erkennt er sogar in der Breite das höchste Erfordernis der Schönheit; ausserdem muss daran kein Knochen sichtbar, alles Zu- und Abnehmen kaum bemerklich, die Farbe „candidissimo“ sein. Das Bein soll lang und an dem untern Teil zart, doch am Schienbein nicht zu fleischlos und überdies mit starken weissen Waden versehen sein. Den Fuß will er klein, doch nicht mager, die Spannung (scheint es) hoch, die Farbe weiss wie Alabaster. Die Arme sollen weiss sein und sich an den erhöhten Teilen leise röten; ihre Konsistenz beschreibt er als fleischig und muskulös, doch sanft wie die der Pallas, da sie vor dem Hirten auf Ida stand, mit einem Worte: saftig, frisch und fest.«

KAPITEL 40

Kosmologie der Ausbeutung im Sola Busca Tarot

Die Kosmologie der Ausbeutung bildet eine der möglichen hermeneutischen Perspektiven auf das Sola-Busca-Tarot, insbesondere wenn das Deck nicht nur als Spiel oder divinatorisches Werkzeug, sondern als komplexes philosophisch-hermetisches Bildprogramm verstanden wird. Der Begriff bezeichnet die Vorstellung, dass die sichtbare Welt auf einer grundlegenden Struktur der Aneignung, Umwandlung und Instrumentalisierung von Lebenskraft beruht. In einer solchen Lesart erscheint die Schöpfung nicht als harmonische Ordnung, sondern als ein Gefüge permanenter Energieübertragungen, in dem jedes Wesen zugleich Konsument und Ressource ist. Das Sola-Busca-Tarot entfaltet diese Idee nicht in expliziten Lehrsätzen, sondern durch eine dichte Bildsprache aus Krieg, Opfer, Herrschaft, Alchemie, Saturnsymbolik und der ständigen Präsenz von Tod und Transformation.

Im Zentrum dieser Kosmologie steht die Erkenntnis, dass Leben nur durch die Umwandlung anderen Lebens möglich ist. Pflanzen nähren sich aus der Erde, Tiere verzehren Pflanzen oder andere Tiere, Menschen ernähren sich von Pflanzen und Tieren und errichten zugleich politische und wirtschaftliche Systeme, in denen Arbeitskraft, Wissen und sogar religiöse Überzeugungen in Macht verwandelt werden. Das Sola-Busca-Tarot erweitert dieses biologische Prinzip zu einem universellen Gesetz, das sämtliche Ebenen der Wirklichkeit umfasst. Nicht nur Materie, sondern auch Emotionen, Ideen, Leid, Ruhm und spirituelle Kraft können angeeignet, umgewandelt und für bestimmte Zwecke genutzt werden.

Diese Sichtweise erinnert an hermetische Vorstellungen der Renaissance, wonach das Universum aus einem ununterbrochenen Kreislauf von Solve et Coagula – Auflösung und Neuformung – besteht. Jede Schöpfung setzt den Zerfall eines früheren Zustandes voraus. Nichts entsteht aus dem Nichts; alles wird aus bereits vorhandener Substanz gewonnen. Im Sola-Busca-Tarot erscheinen deshalb Waffen, Rüstungen, Opferhandlungen, enthauptete Köpfe, zerstörte Körper und militärische Macht nicht lediglich als historische Dekoration, sondern als Symbole eines kosmischen Gesetzes der Transformation durch Verbrauch. Die Welt produziert Neues, indem sie Altes zerlegt.

Besonders deutlich zeigt sich diese Dynamik in der außergewöhnlich kriegerischen Bildwelt des Decks. Während spätere Tarottraditionen viele Figuren idealisieren oder psychologisieren, zeigt das Sola-Busca Heerführer, Soldaten, Tyrannen und Eroberer. Sie verkörpern nicht nur menschliche Gewalt, sondern den archetypischen Prozess der Aneignung. Herrschaft bedeutet hier stets die Umwandlung fremder Energie in eigene Macht. Jede militärische Expansion ist zugleich ein Bild für geistige, politische oder spirituelle Assimilation.

Aus alchemistischer Perspektive besitzt diese Ausbeutung jedoch eine tiefere Bedeutung. Die prima materia kann nur entstehen, indem bestehende Formen zerstört werden. Der Nigredo-Prozess verlangt Fäulnis, Zerfall und Auflösung. Erst aus diesem scheinbaren Verlust entsteht neues Leben. Die kosmische Ausbeutung ist deshalb nicht ausschließlich negativ, sondern bildet den Motor aller Evolution. Das Universum erscheint als riesiges Laboratorium permanenter Stoffwechselprozesse, in dem alles aufgenommen, verdaut, transformiert und erneut hervorgebracht wird.

In vielen modernen Interpretationen – insbesondere bei Autoren wie Peter Mark Adams – lässt sich erkennen, dass das Sola-Busca-Tarot die Welt als ein Spannungsfeld zwischen schöpferischer und destruktiver Macht inszeniert. Saturn spielt dabei eine zentrale Rolle. Saturn verkörpert Zeit, Begrenzung, Tod, Ernte und die unumkehrbare Tatsache, dass jede Form irgendwann verbraucht wird. Nichts kann sich dauerhaft dem Prozess der Auflösung entziehen. Jede Ordnung wird schließlich selbst zur Nahrung einer neuen Ordnung. Damit wird Saturn zum kosmischen Verwalter der Ausbeutung: Er verschlingt alle Formen, damit der Kreislauf des Werdens fortgesetzt werden kann.

Diese Symbolik besitzt auch eine politische Dimension. Die zahlreichen historischen Persönlichkeiten des Decks können als Beispiele dafür verstanden werden, wie Macht durch die Aneignung fremder Ressourcen entsteht. Reiche werden auf den Arbeitsleistungen anderer aufgebaut, Könige leben von den Steuern ihrer Untertanen, Feldherren von den Opfern ihrer Soldaten, Priester von der spirituellen Hingabe ihrer Gläubigen. Das Sola-Busca-Tarot macht sichtbar, dass jede Hierarchie auf Energieflüssen beruht. Macht ist niemals statisch; sie ist gespeicherte und umgeleitete Lebenskraft.

Auf einer psychologischen Ebene beschreibt die Kosmologie der Ausbeutung den Menschen selbst. Das Ego eignet sich ständig Erfahrungen an, formt Erinnerungen, integriert fremde Ideen und baut daraus seine Identität auf. Auch das Unbewusste verarbeitet Eindrücke, Träume und Affekte, indem es sie umwandelt. Individuation bedeutet daher nicht die Flucht aus diesem Prozess, sondern dessen bewusste Gestaltung. Die entscheidende Frage lautet nicht, ob Ausbeutung stattfindet, sondern auf welcher Ebene und zu welchem Zweck Energie transformiert wird.

Esoterisch betrachtet lässt sich diese Vorstellung mit gnostischen und neuplatonischen Ideen verbinden. Die materielle Welt erscheint als Bereich permanenter Bindung an Stoffwechsel, Begehren und Mangel. Alles Irdische existiert nur durch Konsum und Verbrauch. Der spirituelle Weg besteht daher darin, sich zunehmend mit jener Ebene zu identifizieren, die Energie nicht lediglich konsumiert, sondern bewusst zirkulieren lässt. Der Adept lernt, die Mechanismen der kosmischen Ausbeutung zu erkennen, ohne selbst vollständig von ihnen beherrscht zu werden.

Auch die Dämonen, hybriden Wesen und rätselhaften Figuren des Sola-Busca-Tarots können unter diesem Blickwinkel gelesen werden. Sie verkörpern Kräfte, die Lebensenergie absorbieren, lenken oder verwandeln. In der Renaissance waren Dämonen nicht zwangsläufig moralisch böse, sondern galten oft als kosmische Vermittler bestimmter Energien. Das Deck zeigt daher weniger einen Kampf zwischen Gut und Böse als ein Universum konkurrierender Kräfte, die alle um dieselbe begrenzte Ressource ringen: vitale Energie.

Die Kosmologie der Ausbeutung verbindet sich schließlich mit einer Kosmologie der Prädation. Während Prädation den unmittelbaren Akt des Erbeutens beschreibt, umfasst Ausbeutung die langfristige Nutzung und Organisation fremder Energie. Das Raubtier tötet einmal; ein Imperium, eine Ideologie oder ein religiöses System kann Generationen von Menschen in dauerhafte Energieflüsse einbinden. Das Sola-Busca-Tarot reflektiert beide Ebenen zugleich und macht damit sichtbar, dass die Geschichte der Menschheit ebenso wie die Naturgeschichte von Prozessen der Aneignung, Transformation und Weitergabe von Kraft bestimmt wird.

Aus dieser Perspektive erscheint das Sola-Busca-Tarot als philosophische Meditation über die fundamentale Struktur der Wirklichkeit. Es zeigt eine Welt, in der nichts isoliert existiert und jede Form ihren Bestand der Umwandlung anderer Formen verdankt. Leben entsteht aus Leben, Macht aus Macht, Wissen aus Wissen und Geist aus der fortwährenden Verwandlung dessen, was zuvor bestand. Die eigentliche Einweihung besteht nicht darin, diesen Kreislauf zu verlassen, sondern ihn in seiner kosmischen Notwendigkeit zu erkennen und bewusst mit ihm zu arbeiten. Dabei sollte jedoch beachtet werden, dass die Bezeichnung „Kosmologie der Ausbeutung“ eine moderne interpretative Kategorie ist und kein historisch belegtes Konzept der Schöpfer des Sola-Busca-Tarots. Sie dient als philosophischer Deutungsrahmen, der Motive des Decks mit hermetischen, alchemistischen und esoterischen Traditionen in Beziehung setzt.

Eine kritische Lesart braucht einen benannten Maßstab

Der Ausdruck Kosmologie der Ausbeutung ist eine interpretative Zuspitzung. Er fragt danach, ob eine Ordnung der Welt als Verfügung über andere Wesen verstanden werden kann. Dabei muss unterschieden werden, ob ein historischer Text selbst von einer solchen Verfügung spricht oder ob das Buch eine heutige Kritik an seinen Voraussetzungen entwickelt.

Platons Gorgias bietet einen geeigneten philosophischen Vergleich, weil er den Erfolg des Mächtigen nicht einfach mit einem guten Leben gleichsetzt. Wer anderen Unrecht zufügen kann, gewinnt dadurch in der Argumentation nicht notwendig etwas für sich. Die Prüfung der Macht wird damit an die Prüfung der Ziele und Folgen gebunden.

Für die Kartenlektüre entsteht daraus eine anspruchsvollere Frage als die bloße Zuordnung von Herrschaftssymbolen. Zeigt das Bild eine gelingende Ordnung, eine bedrückende Abhängigkeit oder ein ambivalentes Verhältnis zwischen beiden? Eine kritische Interpretation darf diese Möglichkeiten untersuchen. Sie sollte aber offenlegen, welche Bewertung aus dem historischen Material stammt und welche aus dem heutigen Nachdenken über dieses Material hervorgeht.

Macht Begehren und die Frage der Selbstbeherrschung

Quellenlektüre: Platon, Gorgias, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Kallikles: O Sokrates, du scheinst blenden zu wollen mit …“.[203]

»Kallikles: O Sokrates, du scheinst blenden zu wollen mit deinen Reden, wie ein rechter Volksschwätzer, auch jetzt willst du uns hiemit beschwatzen, da dem Polos dasselbe begegnet ist, was er vorher dem Gorgias von dir begegnet zu sein Schuld gab. Er sagte nämlich, als du den Gorgias gefragt, wenn einer um die Redekunst von ihm zu lernen zu ihm käme, der das Gerechte noch nicht verstände, ob er es ihn lehren würde, habe Gorgias sich geschämt und bejaht, daß er es ihn lehren würde, lediglich wegen der Gesinnung der Menschen, weil sie unwillig werden würden, wenn jemand dies läugnete, und durch dieses Eingeständnis sei er hernach in die Notwendigkeit gekommen, sich selbst zu widersprechen, welches eben deine Freude wäre. Und hierüber hat er dich damals, ganz mit Recht wie mich dünkt, ver-

[203] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/3/

spottet; jetzt aber ist ihm seinerseits eben dasselbe begegnet. Und ich bin nun wieder eben deshalb mit dem Polos unzufrieden, daß er dir eingeräumt hat, das Unrechttun sei häßlicher als das Unrechtleiden.«

»Denn grade durch dieses Eingeständnis ist auch er wieder von dir verwickelt worden in den Reden und zum Schweigen gebracht, indem er sich schämte, was er dachte auch zu sagen. Denn in der Tat, Sokrates, führst du immer, ohnerachtet du behauptest die Wahrheit zu suchen, die Rede auf solche verfängliche Dinge, die gut sind vor dem Volke vorzubringen, auf das nämlich, was von Natur nicht schön ist, wohl aber nach dem Gesetz. Denn diese beiden stehn sich größtenteils entgegen, die Natur und das Gesetz. Wenn sich nun Jemand schämt und nicht den Mut hat zu sagen was er denkt: so wird er gezwungen sich zu widersprechen. Was auch (483) du dir eben recht künstlich abgemerkt hast, und Andere damit übervorteilst in den Reden; wenn jemand von dem Gesetzlichen spricht, schiebst du in der Frage das Natürliche unter, wenn aber vom natürlichen, dann du das Gesetzliche. So jetzt gleich beim Unrechttun und Unrechtleiden, als Polos vom gesetzlich unschöneren sprach, verfolgtest du das Gesetzliche, als wäre es das natürliche.«

»Denn von Natur ist allemal jedes das Unschönere, was auch das üblere ist, also das Unrechtleiden, gesetzlich aber ist es das Unrechttun. Auch ist dies wahrlich kein Zustand für einen Mann, das Unrechtleiden, sondern für ein Knechtlein, dem besser wäre zu sterben als zu leben, weil er beleidigt und beschimpft nicht im Stande ist, sich selbst zu helfen, noch einem Andern, der ihm wert ist. Allein ich denke, die die Gesetze geben, das sind die Schwachen und der große Haufe. In Beziehung auf sich selbst also und das was ihnen nutzt bestimmen sie die Gesetze, und das löbliche was gelobt, das tadelhafte was getadelt werden soll; und um kräftigere Menschen, welche mehr haben könnten, in Furcht zu halten, damit diese nicht mehr haben mögen als sie selbst, sagen sie, es sei häßlich und ungerecht, für sich immer auf mehr auszugehn, und das ist nun das Unrechttun, wenn man sucht mehr zu haben als die Andern.«

»Denn sie selbst, meine ich, sind ganz zufrieden, wenn sie nur gleiches erhalten, da sie die schlechteren sind. Daher wird nun gesetzlich dieses unrecht und häßlich genannt, das mehr zu haben streben als die Meisten, und sie nennen es Unrechttun. Die Natur selbst aber, denke ich, beweiset dagegen, daß es gerecht ist, daß der Edlere mehr habe als der Schlechtere, und der Tüchtigere als der Untüchtige. Sie zeigt aber vielfältig, daß sich dieses so verhält, sowohl an den übrigen Tieren als auch an ganzen Staaten und Geschlechtern der Menschen, daß das Recht so bestimmt ist, daß der bessere über den schlechteren herrsche, und mehr habe. Denn nach welchem Recht führte Xerxes Krieg gegen Hellas, oder dessen Vater gegen die Skythen? und tausend anderes der Art könnte man anführen. Also meine ich, tun sie dieses der Natur gemäß, und, beim Zeus, auch dem Gesetz gemäß, nämlich dem der Natur; aber freilich vielleicht nicht nach dem, welches wir selbst willkürlich machen, die wir die Besten und Kräftigsten unter uns gleich von Jugend an, (484) wie man es mit dem Löwen macht, durch Besprechung gleichsam und Bezauberung knechtisch einzwängen, indem wir ihnen immer vorsagen, Alle müssen gleich haben, und dies sei eben das Schöne und Gerechte.«

»Wenn aber, denke ich, einer mit einer recht tüchtigen Natur zum Manne wird: so schüttelt er das alles ab, reißt sich los, durchbricht und zertritt alle unsere Schriften und Gaukeleien und Besprechungen und widernatürlichen Gesetze, und steht auf, offenbar als unser Herr, er

der Knecht, und eben darin leuchtet recht deutlich hervor das Recht der Natur. Auch Pindaros scheint mir das, was ich meine, anzudeuten in dem Liede, worin er sagt: Das Gesetz, der Sterblichen König und Unsterblichen, und dies, sagt er, führt von Natur herbei rechtfertigend das gewaltsamste mit übermächtiger Hand. Ich zeige es an den Taten des Herakles; denn ungekauft, so ungefähr lautet es, denn ich weiß das Lied selbst nicht, er meint aber, weder gekauft noch geschenkt habe jener des Geryones Stiere weggetrieben, als ob also dieses das von Natur gerechte wäre, daß eben Stiere und alles andre Eigentum der Schlechteren und Geringeren dem Besseren gebühre, der mehr ist.«

»Dies ist also eigentlich das Wahre, und das wirst du auch einsehn, wenn du zum Größeren fortschreitest, und von der Philosophie endlich abläßt. Denn diese, o Sokrates, ist eine ganz artige Sache, wenn jemand sie mäßig betreibt in der Jugend, wenn man aber länger als billig dabei verweilt, gereicht sie den Menschen zum Verderben. Denn wie herrliche Gaben einer auch habe, wenn er über die Zeit hinaus philosophiert, muß er notwendig in allem dem unerfahren bleiben, worin erfahren sein muß, wer ein wohlangesehener und ausgezeichneter Mann werden will. Denn sowohl in den Gesetzen des Staates bleiben sie unerfahren, als auch in der rechten Art, wie man mit Menschen umgehn muß bei allerlei Verhandlungen, eignen und öffentlichen, und mit den Gelüsten und Neigungen der Menschen, und ihrer Gemütsart überhaupt bleiben sie unbekannt. Gehen sie hernach an ein Geschäft, sei es nun für sich oder für den Staat, so machen sie sich lächerlich, wie, glaube ich, auch die Staatsmänner wiederum, wenn sie zu euren Versammlungen und Unterredungen kommen, lächerlich werden.«

»Denn hier trifft die Rede des Euripides: Darinnen wohl Glänzt jeder, drängt auch dazu sich vorzüglich hin Die meiste Zeit gern widmend solcherlei Geschäft Worin er (485) selbst der beste leicht erfunden wird; worin er aber schlecht ist, das meidet er und schmäht darauf, das andere hingegen lobt er aus Wohlmeinen mit sich selbst, weil er glaubt, so sich selbst zugleich zu loben. Das richtigste aber, denke ich, ist sich mit beidem einzulassen. Mit der Philosophie nämlich, so weit es zum Unterricht dient, sich einzulassen ist schön, und keineswegs gereicht es einem Jüngling zur Unehre, zu philosophieren. Wenn aber ein schon älterer noch philosophiert, Sokrates, so wird das ein lächerliches Ding, und es gemahnt mich mit dem Philosophieren grade wie mit dem Stammeln und Tändeln.«

KAPITEL 41

Dunkler Shamanismus im Sola Busca Tarot

Der Begriff „Dunkler Schamanismus“ im Sola-Busca-Tarot ist keine historische Selbstbezeichnung des Decks, sondern eine moderne esoterische und tiefenpsychologische Deutungskategorie, mit der bestimmte Motive des Tarots beschrieben werden können: die Begegnung mit Schattenkräften, Grenzzuständen des Bewusstseins, Unterweltreisen, Todes- und Transformationssymbolik sowie die Konfrontation mit chaotischen oder zerstörerischen Energien. Bereits diese begriffliche Setzung verweist auf eine hermeneutische Verschiebung: Nicht das historische Artefakt selbst spricht in diesen Kategorien, sondern eine spätere Deutung liest in die Bildsprache Strukturen hinein, die sich erst im Zusammenspiel von Tiefenpsychologie, Religionswissenschaft und moderner Esoterik als kohärentes Deutungsmodell formieren.

Das Sola-Busca-Tarot, entstanden im späten 15. Jahrhundert im Umfeld der italienischen Renaissance, enthält zahlreiche Bildmotive, die sich mit alchemischen, hermetischen, astrologischen, gnostischen und möglicherweise auch magisch-rituellen Vorstellungen verbinden lassen. Es zeigt nicht nur den Weg der Erhöhung und Erleuchtung, sondern ebenso den Abstieg in dunkle psychische und kosmologische Bereiche. Gerade diese Doppelbewegung – Aufstieg und Abstieg – entspricht einer zentralen Denkfigur der Renaissance: Erkenntnis entsteht nicht allein durch Transzendenz, sondern ebenso durch das Durchschreiten der Immanenz, einschließlich ihrer chaotischen und zerstörerischen Aspekte.

Im Unterschied zum klassischen Bild des Schamanen als Heiler und Vermittler zwischen den Welten bezeichnet „dunkler Schamanismus“ hier eher den initiatischen Abstieg in die Schattenzone der Existenz. Der Praktizierende oder der symbolische Held betritt Bereiche, die von Tod, Chaos, Dämonie, Auflösung und verborgenen Kräften geprägt sind. Diese Motive finden sich im Sola-Busca-Tarot besonders stark, weil die Karten nicht nur Tugenden und äußere Lebenssituationen darstellen, sondern archetypische Prozesse: Zerstörung, Reinigung, Wiedergeburt und die Aneignung verborgenen Wissens. In diesem Sinne fungiert das Deck weniger als moralisches Lehrsystem denn als dynamisches Schema innerer Transformation.

Ein zentrales Motiv des dunklen Schamanismus ist die Unterweltreise. In vielen schamanischen Traditionen muss der Initiand zunächst eine symbolische Welt des Todes betreten, bevor eine neue Erkenntnis möglich wird. Ähnliche Strukturen finden sich in der europäischen Renaissance in den Mysterientraditionen, der Alchemie und der Hermetik. Der Abstieg in die Dunkelheit entspricht dem alchemischen Prinzip nigredo, der „Schwärzung“, der ersten Phase des Großen Werkes (Magnum Opus). In dieser Phase zerfällt die alte Identität, das bisherige Selbstbild wird zerstört, und der Mensch begegnet den verdrängten Kräften seiner eigenen Seele. Zugleich ist die nigredo kein bloß destruktiver Zustand, sondern eine notwendige Vorbedingung für Transformation: Ohne Auflösung keine Neuformung.

Das Sola-Busca-Tarot kann daher als eine Art alchemistisches Initiationsbuch in Bildern gelesen werden. Viele Figuren wirken nicht wie gewöhnliche Spielkartenfiguren, sondern wie Träger bestimmter kosmischer Rollen. Könige, Helden, Krieger, Magier und mythologische Gestalten erscheinen als Personen, die Prüfungen durchlaufen. Ihre Wege erinnern an

den schamanischen Archetyp desjenigen, der zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen reist: zwischen Himmel und Erde, Leben und Tod, Geist und Materie. In ikonographischer Hinsicht fällt dabei auf, dass viele Figuren isoliert und in spannungsgeladenen Posen dargestellt sind – weniger als soziale Akteure denn als existentielle Einzelne, die sich in einem liminalen Zustand befinden.

Besonders relevant für eine Deutung des dunklen Schamanismus ist die Verbindung des Decks mit Saturnsymbolik. Saturn steht in der Renaissance nicht nur für Zeit, Alter, Begrenzung und Melancholie, sondern auch für Initiation, verborgene Weisheit und den Zugang zu den Mysterien. In okkulter Tradition gilt Saturn als Hüter der Schwelle: Er trennt die gewöhnliche Welt von den tieferen Ebenen des Bewusstseins. Die Begegnung mit Saturn ist eine Konfrontation mit dem eigenen Schatten. Der Mensch muss lernen, Angst, Verlust, Tod und Begrenzung zu integrieren. Zugleich verweist Saturn auf eine paradoxe Struktur: Gerade das Prinzip der Einschränkung eröffnet den Zugang zur Erkenntnis. Die Grenze wird zur Bedingung der Einsicht.

Auch der Einfluss der orphischen und dionysischen Mysterientraditionen ist für diese Perspektive bedeutsam. Dionysos verkörpert die Auflösung fester Grenzen, Ekstase, Tod und Wiedergeburt. Der Initiand muss symbolisch „sterben“, um eine höhere Erkenntnis zu erlangen. Diese Struktur entspricht dem schamanischen Motiv der Zerstückelung und Wiederzusammensetzung: Der alte Mensch wird aufgelöst, damit ein neuer Bewusstseinszustand entstehen kann. In der Bildwelt des Sola-Busca-Tarots lässt sich diese Dynamik als Spannung zwischen Form und Auflösung lesen – zwischen der Stabilität der dargestellten Figuren und den oft impliziten Kräften, die diese Stabilität unterminieren.

Ein weiteres Element des dunklen Schamanismus im Sola-Busca-Tarot ist die Idee des verbotenen oder verborgenen Wissens. Die Renaissance war geprägt von einer intensiven Suche nach der prisca sapientia, einer ursprünglichen Weisheit, die in ägyptischen, griechischen, jüdischen und hermetischen Traditionen vermutet wurde. Der Zugang zu diesem Wissen war nicht öffentlich, sondern wurde als geheim, initiatisch und gefährlich betrachtet. Der Suchende musste Prüfungen bestehen und durfte sich mit Kräften auseinandersetzen, die für den unvorbereiteten Menschen zerstörerisch sein konnten. In diesem Kontext erscheint Wissen nicht als bloße Information, sondern als transformierende Macht, die den Erkennenden selbst verändert.

Im Sinne einer jungianischen Interpretation könnte man sagen, dass der dunkle Schamanismus des Sola-Busca-Tarots eine Reise in das kollektive Unbewusste darstellt. Die dunklen Figuren und Szenen symbolisieren nicht einfach „böse“ Kräfte, sondern verdrängte psychische Inhalte, die integriert werden müssen. Der Schatten ist nicht nur Feind, sondern eine Quelle verborgener Energie. Erst durch die Begegnung mit ihm kann Ganzheit entstehen. Diese Lesart erlaubt es, die Bildsprache des Decks als psychodynamischen Prozess zu verstehen, in dem Desintegration und Integration untrennbar miteinander verbunden sind.

Darüber hinaus lässt sich der „dunkle Schamanismus“ auch im Lichte der zeitgenössischen politischen und kulturellen Umbrüche der Renaissance lesen. Die Erfahrung von Instabilität, Machtkämpfen und existenzieller Unsicherheit spiegelt sich möglicherweise in der düsteren und teilweise gewaltsamen Bildwelt des Decks wider. Der Abstieg in das Chaos ist hier nicht nur ein innerpsychischer Prozess, sondern auch eine symbolische Verarbeitung historischer

Realität. Die Karten können somit als Schnittstelle zwischen individueller Initiation und kollektiver Erfahrung verstanden werden.

Die dunkle Seite des Sola-Busca-Tarots steht daher nicht für schwarze Magie oder einen destruktiven Kult, sondern für einen initiatischen Weg durch Chaos und Transformation. Der Held des Decks muss durch Krisen, Versuchungen und Grenzerfahrungen gehen, um Zugang zu einer höheren Ordnung zu erhalten. In dieser Lesart verbindet das Tarot Elemente des Schamanismus, der Alchemie, der Hermetik und der Mysterienreligionen zu einer visuellen Philosophie der Verwandlung. Diese Philosophie ist weder linear noch eindeutig teleologisch; sie verläuft in Zyklen, Brüchen und Wiederholungen, die den Charakter realer Transformationsprozesse widerspiegeln.

Gerade deshalb besitzt das Sola-Busca-Tarot eine besondere Stellung innerhalb der Geschichte des Tarot: Es zeigt nicht nur eine Sammlung von Symbolen für Wahrsagung oder Spiel, sondern eine komplexe Bildsprache über Tod und Wiedergeburt, Licht und Schatten, Materie und Geist. Der „dunkle Schamanismus“ beschreibt dabei die radikale Seite dieses Weges – den Mut, in die verborgenen Räume der Seele und des Kosmos hinabzusteigen, um dort eine tiefere Form von Wissen und Erneuerung zu finden. In dieser Perspektive erscheint das Deck als ein Grenzphänomen zwischen Kunst, Esoterik und philosophischer Anthropologie: ein visuelles Kompendium der Frage, was es bedeutet, durch Zerstörung hindurch zu sich selbst zu gelangen.

Die Grenzen eines kulturübergreifenden Vergleichs

Schamanismus ist kein zeitgenössischer italienischer Name für eine nachgewiesene Sola-Busca-Praxis. Wird der Begriff vergleichend verwendet, müssen die verglichenen Merkmale ausdrücklich genannt werden. Eine Reise der Seele, die Rede von unsichtbaren Wesen oder ein außergewöhnlicher Erfahrungsbericht können in unterschiedlichen Traditionen vorkommen, ohne dass zwischen ihnen eine direkte historische Verbindung besteht.

Der Zusatz dunkel verschärft diese Aufgabe. Er kann eine moralische Wertung, eine Bildwirkung oder die Annahme schädigender Handlungen bezeichnen. Diese Bedeutungen sollten nicht ineinander geschoben werden. Sonst wird aus einem modernen Eindruck unbemerkt die Behauptung über eine historische Praxis.

Die Quellenlektüre über religiöse Erfahrung und ihre gesellschaftliche Wirkung dient daher als Kontrast. Sie hält konkrete Beschreibungen und die Urteile eines historischen Autors nebeneinander. Für das Sola Busca bleibt die stärkste Untersuchung jene, die zunächst an den belegbaren Bildern, Texten und Überlieferungswegen ansetzt. Ein weiter Vergleich kann anschließend neue Fragen erzeugen. Er ersetzt aber nicht die fehlenden Zwischenschritte einer behaupteten Traditionsgeschichte.

Geisterglaube als Gegenstand historischer Beschreibung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Solche und ähnliche Züge sind wesentlich populär und können …“.[204]

»Solche und ähnliche Züge sind wesentlich populär und können im 10. Jahrhundert so gut vorgekommen sein als im 16. Nun mischt sich aber auch hier das literarische Altertum ein. Von den Humanisten wird ausdrücklich versichert, dass sie den Prodigien und Augurien ganz besonders zugänglich gewesen, und Beispiele davon wurden bereits erwähnt. Wenn es aber irgendeines Beleges bedürfte, so würde ihn schon der eine Poggio gewähren. Derselbe radikale Denker, welcher den Adel und die Ungleichheit der Menschen negiert , glaubt nicht nur an allen mittelalterlichen Geister- und Teufelsspuk (fol. 167, 179), sondern auch an Prodigien antiker Art, z. B. an diejenigen, welche beim letzten Besuch Eugens IV. in Florenz berichtet wurden. „Da sah man in der Nähe von Como des Abends 4000 Hunde, die den Weg nach Deutschland nahmen; auf diese folgte eine grosse Schar Rinder, dann ein Heer von Bewaffneten zu Fuss und zu Ross, teils ohne Kopf, teils mit kaum sichtbaren Köpfen, zuletzt ein riesiger Reiter, dem wieder eine Herde von Rindern nachzog.“ Auch an eine Schlacht von Elstern und Dohlen (fol. 180) glaubt Poggio.«

»Ja er erzählt, vielleicht ohne es zu merken, ein ganz wohlerhaltenes Stück antiker Mythologie. An der dalmatinischen Küste nämlich erscheint ein Triton, bärtig und mit Hörnchen, als echter Meersatyr, unten in Flossen und in einen Fischleib ausgehend; er fängt Kinder und Weiber vom Ufer weg, bis ihn fünf tapfere Waschfrauen mit Steinen und Prügeln töten. Ein hölzernes Modell des Ungetüms, welches man in Ferrara zeigt, macht dem Poggio die Sache völlig glaublich. Zwar Orakel gab es keine mehr, und Götter konnte man nicht mehr befragen, aber das Aufschlagen des Virgil und die ominöse Deutung der Stelle, auf die man traf (sortes virgilianae), wurde wieder Mode. Ausserdem blieb der Dämonenglauben des spätesten Altertums gewiss nicht ohne Einfluss auf denjenigen der Renaissance. Die Schrift des Jamblichus oder Abammon über die Mysterien der Aegypter, welche hiezu dienen konnte, ist schon zu Ende des 15. Jahrhunderts in lateinischer Uebersetzung gedruckt worden. Sogar die platonische Akademie in Florenz z.«

»B. ist von solchem und ähnlichem neuplatonischem Wahn der sinkenden Römerzeit nicht ganz frei geblieben. Von diesem Glauben an die Dämonen und dem damit zusammenhängenden Zauber muss nunmehr die Rede sein.«

»Der Populärglaube an das, was man die Geisterwelt nennt, ist in Italien so ziemlich derselbe wie im übrigen Europa. Zunächst gibt es auch dort Gespenster, d. h. Erscheinungen Verstorbener, und wenn die Anschauung von der nordischen etwas abweicht, so verrät sich dies höchstens durch den antiken Namen ombra. Wenn sich noch heute ein solcher Schatten erzeigt, so lässt man ein paar Messen für seine Ruhe lesen. Dass die Seelen böser Menschen in furchtbarer Gestalt erscheinen, versteht sich von selbst, doch geht daneben noch eine besondere Ansicht einher, wonach die Gespenster Verstorbener überhaupt bösartig wären. Die Toten bringen die kleinen Kinder um, meint der Kaplan bei Bandello. Wahrscheinlich trennt

[204] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/83/

er hiebei in Gedanken noch einen besondern Schatten von der Seele, denn diese büsst ja im Fegefeuer, und wo sie erscheint, pflegt sie nur zu flehen und zu jammern. Andere Male ist, was erscheint, nicht sowohl das Schattenbild eines bestimmten Menschen, als das eines Ereignisses, eines vergangenen Zustandes.«

»So erklären die Nachbarn den Teufelsspuk im alten viscontinischen Palast bei S. Giovanni in Conca zu Mailand; hier habe einst Bernabò Visconti unzählige Opfer seiner Tyrannei foltern und erdrosseln lassen, und es sei kein Wunder, wenn sich etwas erzeige. Einem ungetreuen Armenhausverwalter zu Perugia erschien eines Abends, als er Geld zählte, ein Schwarm von Armen mit Lichtern in den Händen und tanzten vor ihm herum; eine grosse Gestalt aber führte drohend das Wort für sie, es war S. Alò, der Schutzheilige des Armenhauses. – Diese Anschauungen verstanden sich so sehr von selbst, dass auch Dichter ein allgemeingültiges Motiv darin finden konnten. Sehr schön gibt z. B. Castiglione die Erscheinung des erschossenen Lodovico Pico unter den Mauern des belagerten Mirandola wieder. Freilich die Poesie benutzt dergleichen gerade am liebsten, wenn der Poet selber schon dem betreffenden Glauben entwachsen ist.«

»Sodann war Italien mit derselben Volksansicht über die Dämonen erfüllt wie alle Völker des Mittelalters. Man war überzeugt, dass Gott den bösen Geistern jedes Ranges bisweilen eine grosse zerstörende Wirkung gegen einzelne Teile der Welt und des Menschenlebens zulasse; alles, was man einbedang, war, dass wenigstens der Mensch, welchem die Dämonen als Versucher nahten, seinen freien Willen zum Widerstand anwenden könne. In Italien nimmt zumal das Dämonische der Naturereignisse im Mund des Volkes leicht eine poetische Grösse an. In der Nacht vor der grossen Ueberschwemmung des Arnotales 1333 hörte einer der heiligen Einsiedler oberhalb Vallombrosa in seiner Zelle ein teuflisches Getöse, bekreuzte sich, trat unter die Tür und erblickte schwarze und schreckliche Reiter in Waffen vorüberjagen. Auf sein Beschwören stand ihm einer davon Rede: „Wir gehen und ersäufen die Stadt Florenz um ihrer Sünden willen, wenn Gott es zulässt.“ Womit man die fast gleichzeitige venezianische Erscheinung (1340) vergleichen mag, aus welcher dann irgendein grosser Meister der Schule von Venedig, wahrscheinlich Giorgione, ein wundersames Bild gemacht hat: jene Galeere voller Dämonen, welche mit der Schnelligkeit eines Vogels über die stürmische Lagune daherjagte, um die sündige Inselstadt zu verderben, bis die drei Heiligen, welche unerkannt in die Barke eines armen Schiffers gestiegen waren, durch ihre Beschwörung die Dämonen und ihr Schiff in den Abgrund der Fluten trieben.«

»Zu diesem Glauben gesellt sich nun der Wahn, dass der Mensch sich durch Beschwörung den Dämonen nähern, ihre Hülfe zu seinen irdischen Zwecken der Habgier, Machtgier und Sinnlichkeit benützen könne. Hiebei gab es wahrscheinlich viele Verklagte früher als es viele Schuldige gab; erst als man vergebliche Zauberer und Hexen verbrannte, begann die wirkliche Beschwörung und der absichtliche Zauber häufiger zu werden. Aus dem Qualm der Scheiterhaufen, auf welchen man jene Verdächtigen geopfert, stieg erst der narkotische Dampf empor, der eine grössere Anzahl von verlorenen Menschen zur Magie begeisterte. Ihnen schlossen sich dann noch resolute Betrüger an.«

KAPITEL 42

Algol – der bösartigste / unheilvollste Stern im Sola Busco Tarot

Algol gehört zu den faszinierendsten und zugleich dunkelsten astrologisch-symbolischen Motiven, die mit dem Sola-Busca-Tarot verbunden werden. Der Stern Algol (β Persei) war seit der Antike als einer der gefürchtetsten Fixsterne der astrologischen Tradition bekannt. Sein Name leitet sich vom arabischen al-Ghūl („der Dämon", „der Ghul") ab und verweist auf seine mythologische Verbindung mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa, das der Held Perseus in der Hand trägt. In der mittelalterlichen und Renaissance-Astrologie galt Algol als ein „malefischer" Stern, also als ein Himmelszeichen von äußerster Kraft, Gefahr und Grenzerfahrung.

Im Kontext des Sola-Busca-Tarot erscheint Algol nicht einfach als Symbol des Bösen, sondern als Bild für eine kosmische Macht, die mit Tod, Transformation, verborgener Erkenntnis und der Konfrontation mit den dunklen Seiten der Existenz verbunden ist. Gerade diese Ambivalenz macht ihn zu einem Schlüsselmotiv für ein tieferes Verständnis der symbolischen Struktur dieses außergewöhnlichen Kartendecks.

Das Sola-Busca-Tarot entstand gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Umfeld der italienischen Renaissance, einer Epoche, in der Astrologie, Hermetik, Alchemie, Neuplatonismus und christliche Mystik eng miteinander verflochten waren. Die Karten sind keine gewöhnlichen Spielkarten, sondern ein komplexes Bilderbuch esoterischer Vorstellungen. Viele der Trumpfkarten und Figuren beziehen sich auf antike Helden, Herrscher, Philosophen und mythologische Gestalten, die zugleich als Chiffren für innere geistige Prozesse verstanden werden können. In dieser symbolischen Welt ist Algol besonders interessant, weil er eine Verbindung zwischen Astronomie, Astrologie, Mythologie und Initiationssymbolik herstellt.

In der traditionellen Astrologie wurde Algol als einer der gefährlichsten Fixsterne betrachtet. Der Stern befindet sich im Sternbild Perseus und markiert den Kopf der Medusa. Der Mythos erzählt, dass Perseus Medusa enthauptete, deren Blick Menschen in Stein verwandeln konnte. Dieser versteinernde Blick wurde astrologisch als Symbol einer lähmenden, zerstörerischen Kraft interpretiert: eine Macht, die den Menschen überwältigen kann, wenn er ihr unvorbereitet begegnet. Algol steht daher für die Begegnung mit dem „Schrecklichen", mit chaotischen und unbewussten Kräften, die außerhalb der normalen Ordnung liegen.

Doch gerade diese Bedeutung macht Algol für eine hermetische Deutung des Sola-Busca-Tarot besonders bedeutsam. In der Hermetik ist das Dunkle nicht ausschließlich negativ. Die Konfrontation mit dem Schatten, dem Chaos oder dem „Dämonischen" kann ein notwendiger Schritt der Transformation sein. Wie in der Alchemie muss die Materie zunächst die nigredo, die schwarze Phase der Auflösung und Zersetzung, durchlaufen, bevor eine höhere Verwandlung möglich wird. Algol kann deshalb als Symbol des alchemischen Todes verstanden werden: des Absterbens einer alten Identität, damit eine neue Form des Bewusstseins entstehen kann.

Der Ausdruck „most malefic star" – der „bösartigste Stern" – stammt aus der traditionellen Astrologie, insbesondere aus der arabisch-persischen und mittelalterlich-europäischen Fix-

sternlehre. Autoren wie Claudius Ptolemy beschrieben Fixsterne nach ihrer planetaren Natur. Algol wurde mit der zerstörerischen Seite von Mars und Saturn verbunden: mit Gewalt, Verlust, Krisen und extremen Situationen. Gleichzeitig wurde ihm aber auch eine außergewöhnliche Kraft zugeschrieben. Menschen, die mit Algol stark verbunden waren, konnten in astrologischen Traditionen als Personen mit ungewöhnlicher Willenskraft, Mut, Widerstandsfähigkeit oder einer besonderen Fähigkeit zur Bewältigung von Krisen betrachtet werden.

Im Sola-Busca-Kontext kann Algol als eine Chiffre für das verborgene Wissen der Grenzbereiche gelesen werden. Die Renaissance-Hermetik sah Erkenntnis nicht nur im Licht, sondern auch in der Auseinandersetzung mit dem Schatten. Der Weise muss nicht nur Sonne und Ordnung kennen, sondern auch Saturn, Tod, Chaos und die Unterwelt. Algol verkörpert somit eine Initiationsschwelle: Wer dem Blick der Medusa begegnet, riskiert Versteinerung – aber wer die symbolische Bedeutung versteht, kann die zerstörerische Energie in Erkenntnis verwandeln.

Eine besonders wichtige Verbindung besteht zur Figur der Medusa als Sophia-Gegenspielerin und Schattenbild der Weisheit. In vielen Renaissance-Interpretationen war das Hässliche und Schreckliche nicht bloß Abwesenheit von Schönheit, sondern konnte eine verborgene Wahrheit enthalten. Die Medusa mit ihren Schlangen im Haar erinnert zudem an chthonische, erdverbundene Kräfte, an die ursprüngliche Natur und an die unterbewussten Energien des Menschen. Diese Dimension lässt sich auch als Rückbindung an vorolympische, archaische Schichten des Mythos verstehen, in denen das Weibliche nicht nur als schön und ordnend, sondern auch als furchteinflößend und überwältigend erscheint.

Der abgeschlagene Kopf der Medusa, den Perseus als Waffe benutzt, zeigt eine Transformation des Schreckens: Die gefährliche Kraft wird nicht vernichtet, sondern kontrolliert und in einen höheren Zweck integriert. Diese Umkehrung ist zentral für hermetisches Denken: Das Gift wird zur Medizin, das Chaos zur Quelle von Ordnung, der Tod zum Beginn eines neuen Zustands.

Im Zusammenhang mit dem Sola-Busca-Tarot und seinen alchemischen Lesarten, wie sie etwa von Autoren wie Peter Mark Adams untersucht wurden, kann Algol als Symbol einer Saturn-Mars-Sphäre verstanden werden. Er steht für Prüfungen, Krisen und die Begegnung mit den zerstörerischen Kräften innerhalb und außerhalb des Menschen. Der „böse Stern“ ist dabei nicht einfach ein Unglücksbringer, sondern ein Hüter einer gefährlichen Schwelle. In Initiationssystemen sind gerade die gefährlichsten Wächter oft jene, die den Zugang zu tieferem Wissen bewachen.

Die Verbindung von Algol mit Saturn ist besonders aufschlussreich, weil Saturn im Sola-Busca-Tarot eine zentrale Rolle spielt. Saturn repräsentiert Zeit, Begrenzung, Tod, Alter, Melancholie und die notwendige Zerstörung alter Formen. In der Renaissance war Saturn jedoch nicht nur ein negatives Prinzip, sondern auch der Planet der Philosophen, der Einsamkeit, der Kontemplation und der verborgenen Weisheit. Algol verstärkt diese Saturn-Thematik: Er zeigt die zerstörerische Macht der Zeit und des Schicksals, aber zugleich die Möglichkeit, durch Krisen zu Reife und Erkenntnis zu gelangen.

Darüber hinaus lässt sich Algol auch als ein Symbol radikaler Entbergung verstehen. Der „Blick der Medusa“ kann als Metapher für eine Wahrheit gelesen werden, die nicht mehr verdrängt werden kann. Was zuvor im Verborgenen lag, wird mit einem Schlag sichtbar –

jedoch um den Preis einer Erschütterung der bisherigen Ordnung. In diesem Sinne steht Algol auch für plötzliche Erkenntnisschocks, für das Umschlagen von Gewissheit in Desillusionierung, für das Zerbrechen von Illusionen.

So erscheint Algol im hermetischen Verständnis des Sola-Busca-Tarot nicht als Symbol eines einfachen „Bösen“, sondern als Darstellung einer kosmischen Prüfung. Er verkörpert den Moment, in dem der Mensch mit Kräften konfrontiert wird, die seine gewöhnliche Identität überschreiten. Der Blick der Medusa kann zerstören – aber er kann auch eine Illusion zerstören. Die Versteinerung kann als Tod verstanden werden, aber ebenso als notwendige Unterbrechung des alten Lebens, aus der eine neue Bewusstseinsform hervorgeht.

Algol ist daher im Sola-Busca-Tarot weniger ein Zeichen des Untergangs als ein Symbol der gefährlichen Erkenntnis. Er steht für die dunkle Seite der Einweihung, für den Abstieg in die Tiefe, für die Begegnung mit dem Schatten und für die alchemische Umwandlung von Gift in Medizin. Der „bösartigste Stern“ wird dadurch zu einem der tiefgründigsten Symbole der Renaissance-Hermetik: eine Erinnerung daran, dass wahre Transformation nicht nur durch Licht, sondern auch durch die bewusste Begegnung mit der Dunkelheit entsteht – und dass gerade im Schrecklichen eine Form von Wahrheit verborgen sein kann, die ohne Risiko nicht zugänglich ist.

Sternname und astrologisches Urteil

Die Bezeichnung eines Sterns als unheilvoll ist eine Aussage innerhalb einer astrologischen Überlieferung. Sie ist keine astronomische Eigenschaft im selben Sinn wie eine gemessene Helligkeit oder eine räumliche Zuordnung. Wenn das Kapitel Algol als gefährlich behandelt, ist deshalb jeweils kenntlich zu machen, wessen historische Wertung wiedergegeben wird.

Für die Verbindung zu einer Karte sind wiederum mehrere Schritte erforderlich. Zunächst muss das sichtbare Motiv beschrieben werden. Dann ist zu prüfen, ob es tatsächlich auf Perseus, Medusa oder einen Stern verweist. Erst danach kann eine bestimmte astrologische Deutung als Vergleich dienen. Das bloße Vorhandensein einer bedrohlichen Gestalt überspringt diese Schritte.

Die historische Vertiefung zu astrologischen Erwartungen zeigt, wie Himmelsdeutungen in menschliche Entscheidungen hineinwirkten. Ihr Wert für das Buch liegt in dieser Geschichte der Bedeutungszuschreibung. Sie soll weder die Wirksamkeit einer Sternenkraft behaupten noch aus einer modernen Karte ein persönliches Vorzeichen ableiten. Die interessantere Frage lautet, wie ein historischer Betrachter einen Himmelsbezug erkannt haben könnte und welches Wissen dafür notwendig gewesen wäre.

KAPITEL 43

Der Demiurg im Sola Bosca Tarot

Der Demiurg im Sola-Busca-Tarot gehört zu den anspruchsvollsten und rätselhaftesten Ebenen der hermetisch-alchemischen Symbolik dieses einzigartigen Tarotspiels aus dem späten 15. Jahrhundert. Der Begriff „Demiurg“ stammt ursprünglich aus der griechischen Philosophie und bezeichnet den Weltschöpfer oder Weltbildner, insbesondere im platonischen und später im gnostischen Denken. Im Zusammenhang mit dem Sola-Busca-Tarot ist der Demiurg jedoch weniger als bloßer Schöpfergott zu verstehen, sondern vielmehr als eine kosmische Vermittlungsinstanz zwischen der göttlichen Idee und der materiellen Welt – eine Figur, die Ordnung, Form und Struktur in das Chaos der ungestalteten Materie bringt.

Das Sola-Busca-Tarot, entstanden vermutlich in den 1490er Jahren im Umfeld der norditalienischen Renaissance, ist kein einfaches Wahrsagekartenspiel, sondern ein komplexes hermetisches Bilderbuch. Es vereint Elemente aus Alchemie, Neuplatonismus, Astrologie, antiker Mythologie, christlicher Mystik und möglicherweise auch gnostischen Gedankengängen zu einem vielschichtigen ikonographischen System. In diesem Kontext erscheint der Demiurg als Symbol für den Prozess der Schöpfung durch Erkenntnis – als Prinzip, das das Ungeordnete in eine kosmische Harmonie überführt. Zugleich fungiert er als epistemologische Figur: Schöpfung ist hier nicht bloß ein ontologischer Akt, sondern ein Akt der Erkenntnis, der das Sichtbare aus dem Unsichtbaren hervorbringt.

Die Vorstellung des Demiurgen war in der Renaissance durch die Wiederentdeckung antiker und spätantiker Texte von erneuter Aktualität geprägt. Besonders die Schriften Platons, der Neuplatoniker und der hermetischen Tradition beeinflussten Gelehrte wie Marsilio Ficino und sein Umfeld in Florenz nachhaltig. Der Demiurg des platonischen „Timaeus“ ist ein wohlwollender kosmischer Handwerker, der die sichtbare Welt nach dem Muster ewiger Ideen gestaltet. Er erschafft nicht ex nihilo, sondern bringt eine bereits vorhandene chaotische Materie durch Vernunft, Proportion und Maß in Ordnung. Dieses Modell eines rationalen, harmonisierenden Schöpfers bildet eine zentrale Grundlage für das Verständnis der Symbolik im Sola-Busca-Tarot.

Die gnostische Tradition hingegen transformierte dieses Bild grundlegend. Dort wird der Demiurg häufig als eine untergeordnete, mitunter fehlgeleitete Schöpfermacht dargestellt, die eine unvollkommene materielle Welt hervorbringt und sich irrtümlich für den höchsten Gott hält. Der Mensch besitzt in dieser Perspektive einen göttlichen Funken und kann durch Gnosis – durch unmittelbare, existenzielle Erkenntnis – seine wahre Herkunft aus der geistigen Welt wiederentdecken. Diese Spannung zwischen Schöpfer und Gefängnis, zwischen Formgebung und Begrenzung, zwischen Ordnung und Verblendung, ist ein Schlüsselmotiv, das viele moderne Deutungen des Sola-Busca-Tarots beeinflusst. Gerade diese Ambivalenz erlaubt es, den Demiurgen nicht eindimensional zu lesen, sondern als dialektische Figur, die sowohl kosmische Ordnung als auch metaphysische Entfremdung repräsentiert.

Im Sola-Busca-System lässt sich der Demiurg besonders eng mit dem alchemischen Prinzip des „Artifex“ verbinden, des göttlichen Künstlers oder kosmischen Alchemisten. Die Alchemie versteht die Welt nicht als statischen Zustand, sondern als einen fortwährenden

Transformationsprozess. Der Demiurg ist dabei derjenige, der die verborgenen Kräfte der Natur sichtbar macht und zur Entfaltung bringt. Er entspricht dem alchemischen Meister, der die prima materia – die ungeformte Urmaterie – durch geheimes Wissen, operative Praxis und symbolische Erkenntnis in eine höhere Gestalt überführt. In diesem Sinne ist der Demiurg weniger eine Person als vielmehr ein Prinzip der Transformation selbst: ein strukturbildender Prozess, der Differenz erzeugt, um Einheit auf höherer Ebene wiederherzustellen.

Ein zentrales Motiv des Sola-Busca-Tarots ist die Idee, dass der Mensch selbst aktiv am kosmischen Werk teilnehmen kann. Der Adept ist nicht nur Beobachter der Schöpfung, sondern ein bewusster Mitarbeiter des Demiurgen. Diese Vorstellung steht in enger Verbindung zur Renaissance-Hermetik, in der der Mensch als Mikrokosmos verstanden wird – als „kleine Welt", die die Struktur des Makrokosmos in sich widerspiegelt. Daraus ergibt sich eine erkenntnistheoretische wie auch operative Aufgabe: Der Mensch kann durch Erkenntnis und Praxis die verborgenen Beziehungen zwischen Himmel, Erde und Geist entschlüsseln und sich so in den schöpferischen Prozess selbst einschalten.

Der Demiurg erscheint deshalb im Zusammenhang mit dem Sola-Busca-Tarot nicht als eindeutig positive oder negative Figur, sondern als Grenzinstanz zwischen göttlicher Weisheit und materieller Erscheinung. Er verkörpert schöpferische Intelligenz, aber zugleich auch die Gefahr, dass Form und Ordnung sich von ihrem transzendenten Ursprung entfernen und verselbständigen. Diese Spannung verweist auf ein zentrales hermetisches Prinzip: Jede Manifestation ist zugleich Offenbarung und Verschleierung. Was erscheint, verbirgt zugleich das, woraus es hervorgegangen ist.

In astrologischer Hinsicht lässt sich der Demiurg mit den Kräften der Saturn-Sphäre in Verbindung bringen. Saturn gilt in der hermetischen Tradition als Planet der Begrenzung, der Form, der Zeit und der Manifestation. Er bringt Geist in feste Gestalt, schafft Struktur und Dauer, erzeugt jedoch gleichzeitig Trennung, Endlichkeit und Vergänglichkeit. Im Sola-Busca-Tarot wird Saturn daher nicht ausschließlich als Unglücksplanet interpretiert, sondern als notwendige kosmische Kraft, durch die geistige Ideen überhaupt erst in Erscheinung treten können. Der Demiurg erscheint in diesem Zusammenhang als „saturnischer Architekt" – als Prinzip, das Form ermöglicht, aber auch Begrenzung auferlegt.

Auch die alchemische Symbolik des Sola-Busca-Tarots verweist auf den Demiurgen als Prinzip der Coniunctio oppositorum, der Vereinigung der Gegensätze. Geist und Materie, Sonne und Mond, männlich und weiblich, Tod und Wiedergeburt müssen in ein dynamisches Verhältnis gesetzt werden, damit Transformation möglich wird. Der Demiurg steht am Beginn dieses Prozesses, weil er die Differenzierung der Elemente organisiert und zugleich die Bedingungen ihrer späteren Wiedervereinigung schafft. In dieser Perspektive erscheint die Schöpfung selbst als ein notwendiger Akt der Trennung, der auf eine höhere Einheit hin ausgerichtet ist.

Ein wichtiger Bezugspunkt für moderne Interpretationen ist die Forschung von Autoren wie Peter Mark Adams, der das Sola-Busca-Tarot als ein verschlüsseltes hermetisches System analysiert. In seiner Deutung ist das Tarot weniger ein Instrument der Divination als vielmehr eine visuelle Initiationssequenz, in der der Betrachter durch symbolische Stationen geführt wird. Der Demiurg gehört in diesem Verständnis zu jenen strukturierenden Kräften, die den Übergang zwischen kosmischer Ordnung und individueller Selbsterkenntnis ermög-

lichen. Die Karten fungieren dabei als meditative Bilder, die eine innere Transformation anstoßen sollen.

Darüber hinaus wird in einigen Interpretationen eine Verbindung zu spätantiken Mysterientraditionen, insbesondere zu orphischen und dionysischen Strömungen, hergestellt. In diesen Kontexten erscheint der Demiurg als Vermittler zwischen göttlicher Transzendenz und menschlicher Erfahrungswelt. Der Initiierte ist aufgefordert, hinter den sichtbaren Formen die unsichtbaren Prinzipien zu erkennen und so die scheinbare Fragmentierung der Welt als Ausdruck einer verborgenen Einheit zu begreifen.

Eine besonders interessante Parallele ergibt sich zu Ludovico Lazzarelli, einer zentralen Figur der hermetischen Renaissance. Obwohl kein direkter Beleg für eine Verbindung zum Sola-Busca-Tarot existiert, weisen einige Forscher auf inhaltliche Übereinstimmungen hin. Lazzarellis Vorstellung einer Vergöttlichung des Menschen, einer Transformation durch Erkenntnis und geistige Praxis, korrespondiert mit den symbolischen Strukturen des Decks. In diesem Rahmen erscheint der Demiurg nicht als Endpunkt, sondern als Durchgangsstufe: als notwendige Instanz innerhalb eines größeren Prozesses, der auf die Rückkehr des Menschen zu seinem göttlichen Ursprung abzielt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Demiurg im Sola-Busca-Tarot als Symbol einer schöpferischen Intelligenz verstanden werden kann, die zwischen Geist und Materie vermittelt. Er ist der kosmische Architekt, der unsichtbare Ideen in sichtbare Formen überführt, und zugleich eine ambivalente Figur, die sowohl Erkenntnis ermöglicht als auch Begrenzung hervorbringt. In hermetischer Perspektive verkörpert er den großen alchemischen Prozess selbst: die Umwandlung des Chaos in Kosmos, der Materie in Geist und des Menschen in einen bewussten Teilnehmer am Werk der Schöpfung. Gerade in dieser Mehrdeutigkeit liegt seine zentrale Bedeutung – als Prinzip der Formgebung, als Schwelle der Erkenntnis und als Spiegel jener Spannung, die jede Manifestation zwischen Ursprung und Erscheinung durchzieht.

Ein Schöpferbild und seine unterschiedlichen Auslegungen

Der Timaios bietet einen konkreten Ausgangspunkt. Dort wird die geordnete Welt als Werk eines guten, vernünftig handelnden Urhebers beschrieben, der sich an einem bleibenden Vorbild orientiert. Die Ordnung ist damit nicht grundsätzlich ein Gefängnis der Seele. Die lateinische Übersetzung des Calcidius machte einen Teil dieses Dialogs bereits im Mittelalter zugänglich. Platon begann für lateinische Leser folglich nicht erst mit der Renaissance.[205]

Ein materieller Vergleich verdeutlicht die Vorsicht bei der Benennung. Das Metropolitan Museum bewahrt eine hellenistische Bronzestatuette eines Handwerkers mit Schreibtafeln am Gürtel. Vorgeschlagen wurden unter anderem Epeios, Daidalos oder Phidias; die spezifische Identität ist also nicht durch die allgemeine Tätigkeit entschieden. Das Beispiel betrifft keine Sola-Busca-Karte. Es zeigt jedoch anschaulich, weshalb die Identifikation eines Arbeitenden und die Benennung einer bestimmten mythischen Person zwei verschiedene Schritte sind.[206]

[205] https://plato.stanford.edu/entries/plato-timaeus/

[206] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255344

Der Ausdruck Demiurg bedeutet zunächst einen herstellenden oder ordnenden Urheber. In philosophischen und religiösen Überlieferungen erhält er sehr unterschiedliche Bewertungen. Deshalb darf die Bezeichnung nicht unmittelbar mit einem bösen Weltbeherrscher gleichgesetzt werden. Eine solche Gleichsetzung würde gerade jene Unterschiede auslöschen, die für die Geschichte der Kosmologien wichtig sind.

Auch das Bild des Herstellens verdient Aufmerksamkeit. Wenn eine Weltordnung nach dem Modell handwerklicher Tätigkeit beschrieben wird, werden Vorstellungen von Material, Form und Zweck miteinander verbunden. Ein sichtbarer Handwerker in einem Kartenbild muss darum aber noch kein Demiurg sein. Die Analogie zwischen göttlichem und menschlichem Herstellen ist erst dann eine historische Erklärung, wenn der jeweilige Zusammenhang sie trägt.

Die ergänzende platonische Lektüre vertieft das Verhältnis von Ordnung, Maß und gutem Leben. Sie ermöglicht es, den Begriff des Ordnens zunächst philosophisch zu verfolgen. Für die weitere Kartenbetrachtung bleiben zwei Fragen nebeneinander: Was wird auf dem Bild tatsächlich gemacht, und welche weiterführende Vorstellung von Welt kann eine solche Tätigkeit im historischen Vergleich aufrufen?

Grenze Maß und Ordnung

Quellenlektüre: Platon, Philebos, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Sokrates: Wie also? ist es nun nicht besser sie …“.[207]

»Sokrates: Wie also? ist es nun nicht besser sie lieber gleich lassen, und nicht indem wir sie auf die schärfste Probe nehmen und ganz durchprüfen, ihr wehe tun? Protarchos: Das ist nichts gesagt, Sokrates! Sokrates: Etwa weil ich etwas unmögliches ausgesprochen, der Lust weh tun? Protarchos: Wenigstens nicht darum allein, sondern auch weil du nicht bedenkst, daß keiner von uns dich loslassen wird, bis du dies ganz zu Ende führst in deiner Rede.«

»Sokrates: Weh also, Protarchos, über die vielen Reden die wir noch vor uns haben, und die gar nicht leicht sind für jetzt. Denn es zeigt sich wohl, daß noch anderer Künste bedarf wer für die Vernunft auf den zweiten Preis losgehn will, um andere Pfeile zu haben als unsere vorigen Reden. Doch vielleicht sind einige auch wohl dieselben. Also wollen wir nur.«

»Protarchos: Wie sollten wir auch nicht. Sokrates: Den Anfang aber laß uns ja versuchen recht vorsichtig festzustellen. Protarchos: Was für einen meinst du? Sokrates: Laß uns alles was jetzt ist in dem Ganzen, in zwei Teile teilen, oder lieber wenn du willst in dreie. Protarchos: Wolltest du wohl erklären wonach? Sokrates: Einige von den vorigen Reden wollen wir wieder aufnehmen. Protarchos: Welche denn? Sokrates: Gott, sagten wir ja wohl, habe von dem Seienden einiges als unbegrenzt gezeigt, anderes mit Grenze. Protarchos: Allerdings. Sokrates: Diese also setzen wir als zwei von diesen Arten; als die dritte aber das aus diesen beiden in Eins zusammengemischte. Ich werde aber wie es scheint lächerlich, wenn ich nach Arten etwas gehörig auseinander stelle, und zusammenzähle. Protarchos: Wie meinst du das, Guter? Sokrates: Mir kommt schon wieder vor, als ob noch eine vierte Gattung nötig wäre.«

[207] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/21/

»Protarchos: Sage welche. Sokrates: Sieh doch auf die Ursache der Vermischung dieser beiden mit einander, und setze mir diese zu jenen als die vierte. Protarchos: Wirst du etwa auch eine fünfte noch brauchen, welche ihre Trennung bewirkt? Sokrates: Vielleicht; doch glaube ich für jetzt wohl nicht. Sollte es indes nötig sein, so wirst du mir schon nachsehen, wenn ich noch auf eine fünfte Jagd mache. Protarchos: Warum auch nicht.«

»Sokrates: Zuerst nun laß uns von diesen vieren die dreie aussondern, und versuchen, da wir die zweie von ihnen jedes gar vielfach zerspalten und zerrissen sehen, ob wir, wenn wir sie werden jedes in Eins zusammengebracht haben, bemerken können wie wohl jedes von ihnen Eins und Vieles war.«

»Protarchos: Wenn du mir dies noch deutlicher erklärtest, könnte ich vielleicht folgen. Sokrates: Die zweie also, die ich vorlege, sollen sein die eben (24) genannten, das eine das unbegrenzte, das andere das begrenzte. Daß nun das unbegrenzte gewissermaßen Vieles ist, will ich versuchen dir zu erklären, das begrenzte aber soll auf uns warten. Protarchos: Es warte.«

»Sokrates: Sieh also. Es ist freilich schwierig und streitig, was ich dich auffodere zu betrachten, aber betrachte es doch. Zuerst an dem wärmeren und kälteren sieh doch ob du wohl eine Grenze bemerken kannst, oder ob nicht das Mehr und Weniger, welches diesen Gattungen einwohnt, so lange es ihnen einwohnt, gar kein Ende entstehn läßt; denn sobald ein Ende entstände, wäre es selbst auch zu Ende.«

»Protarchos: Vollkommen richtig. Sokrates: Und immer, behaupten wir doch, ist in dem kälteren sowohl als wärmeren das mehr und weniger. Protarchos: Allerdings. Sokrates: Immer also, deutet unsere Rede an, werden diese Beiden kein Ende haben, und da sie also ohne Ende sind, sind sie doch auf alle Weise unbegrenzt. Protarchos: Und das gar stark, o Sokrates.«

»Sokrates: Sehr gut, lieber Protarchos, hast du dies aufgefaßt und mich erinnert, daß auch dieses Gar stark, was du jetzt ausgesprochen hast, und das Gar schwach ganz dieselbe Bedeutung haben, wie das mehr und weniger. Denn worin sie sich befinden, das lassen sie nicht bestimmter Größe sein; sondern indem sie in jegliche Handlung ein stärkeres als das schwächere und umgekehrt einzeichnen, bewirken sie ein mehr und minder, und machen die bestimmte Größe verschwinden. Denn wie wir eben sagten, wenn sie die bestimmte Größe nicht verschwinden machten, sondern diese und das gemessene in die Stelle des mehr und minder und stark und schwach eintreten ließen: so müßten diese selbst aus ihrer Stelle verloren gehn in der sie sich befanden. Denn sie wären nicht mehr wärmeres und kälteres, wenn sie die bestimmte Größe aufnähmen. Denn immer vorwärts schreitet das wärmere, und bleibt nicht, und eben so auch das kältere. Das von bestimmter Größe aber steht still, und ist aufgehalten im Fortschreiten. Dem zufolge also wäre das Wärmere unbegrenzt, und sein Gegenteil auch.«

»Protarchos: Das leuchtet freilich ein, o Sokrates; aber wie du auch sagtest, es ist nicht leicht zu folgen. Wird es indes wieder und immer wieder vorgetragen, so muß wohl erhellen, daß Fragender und Gefragter hinreichend darüber einverstanden sind. Sokrates: Sehr wohl bemerkt, und wir müssen versuchen es so zu machen. Jetzt aber sieh doch zu, ob wir nicht dieses als ein Merkmal von der Natur des Unbegrenzten annehmen wollen, um nicht alles durchgehend die Sache in die Länge zu ziehn. Protarchos: Welches meinst du?«

»Sokrates: Alles woran wir sehen, daß es mehr und weniger wird, und das stark und schwach und sehr und alles dergleichen annimmt, dies alles müssen wir unter die Gattung des (25) Unbegrenzten als unter eins zusammenstellen nach unserer vorigen Rede, da wir sagten, daß wir alles zerspaltene und zerrissene nach Vermögen müßten suchen unter Einen Begriff einzuzeichnen, wenn du dich erinnerst.«

»Protarchos: Wohl erinnere ich mich.«

»Sokrates: Also was nun dieses nicht annimmt, sondern alles entgegengesetzte hievon annimmt, zuerst das Gleiche und die Gleichheit und das zwiefache und was sonst Eine Zahl ist zu einer anderen und Ein Maß zum andern, wenn wir dies alles unter das Begrenzte rechneten, würden wir wohl ganz recht daran tun. Oder wie meinst du?«

»Protarchos: Ganz vortrefflich, o Sokrates. Sokrates: Wohl! aber das Dritte aus diesen beiden gemischte, welche Gestalt sollen wir sagen daß dieses habe? Protarchos: Auch das, denke ich, wirst du mir wohl sagen. Sokrates: Ein Gott wohl, wenn anders einer meine Bitten erhören will von den Göttern. Protarchos: So bete denn, und sieh zu. Sokrates: Ich sehe schon, und es dünkt mich allerdings, o Protarchos, einer von ihnen uns jetzt gewogen zu sein. Protarchos: Wie meinst du das, und woran erkennst du es? Sokrates: Das will ich dir eben sagen; folge du nur meiner Rede. Protarchos: So sage denn. Sokrates: Wir nannten doch eben etwas wärmeres und kälteres. Nicht wahr? Protarchos: Ja. Sokrates: Nimm nun auch noch trockneres und feuchteres dazu, und mehr und weniger, und schnelleres und langsameres und größeres und kleineres, und was wir sonst noch vorher unter den das mehr und minder annehmenden Begriff zusammengestellt haben.«

»Protarchos: Du meinst unter den des unbegrenzten? Sokrates: Ja. Und mit diesem vermische hierauf wiederum die Familie der Begrenzung. Protarchos: Was für eine?«

KAPITEL 44

Orphische Mystik im Sola Busca Tarot

Die orphische Mystik im Sola-Busca-Tarot gehört zu den tiefsten und zugleich umstrittensten Deutungsebenen dieses außergewöhnlichen Renaissance-Tarotspiels. Das Sola-Busca-Tarot, entstanden vermutlich in den 1490er Jahren in Norditalien, ist das erste vollständig erhaltene Tarotdeck mit illustrierten numerierten kleinen Arkana und einer ausgeprägt gelehrten, vielschichtigen Bildsprache. Es verbindet antike Mythologie, Hermetik, Alchemie, Neuplatonismus, christliche Symbolik und die esoterische Philosophie der Renaissance zu einem dichten ikonographischen Gefüge. Eine direkte historische Verbindung zu den orphischen Mysterien ist zwar nicht durch zeitgenössische Dokumente belegt, doch zahlreiche Motive des Decks bewegen sich eindeutig in einem geistigen Umfeld, in dem Orpheus, die orphischen Hymnen und die Idee einer uralten göttlichen Weisheit – der prisca sapientia – eine zentrale Rolle spielten.

Die orphische Tradition selbst geht auf die mythische Gestalt des Orpheus zurück, den Sänger, Dichter und Initiator, der in der antiken Überlieferung als Grenzgänger zwischen den Welten erscheint. Durch seine Musik vermag er Natur, Tiere, Götter und selbst die Mächte der Unterwelt zu bewegen. Sein Abstieg in den Hades, um Eurydike zurückzuholen, wurde bereits in der Antike als Symbol eines Initiationswegs verstanden: als Durchgang durch Tod, Verlust und Prüfung hin zu einer möglichen, aber nie garantierten Wiederkehr. In der orphischen Mystik wird der Mensch als Träger einer göttlichen Seele begriffen, die in die materielle Welt gefallen ist und durch Reinigung, Erkenntnis und rituelle Transformation zu ihrem Ursprung zurückkehren kann. Diese Vorstellung korrespondiert in bemerkenswerter Weise mit den zentralen Denkfiguren der Renaissance-Hermetik: Der Mensch ist ein Mikrokosmos, der eine verborgene göttliche Natur in sich trägt und durch Gnosis, Kontemplation und symbolische Praxis eine Rückbindung an das Eine vollziehen kann.

Im Sola-Busca-Tarot erscheint diese orphische Dimension nicht in Form einer expliziten Darstellung des Orpheus, sondern als komplexes ikonographisches Netzwerk. Die Karten zeigen Figuren wie Alexander, Catone, Catullo, Sesto, Deiphobus oder Nabuchodonosor – Namen, die aus Geschichte, Mythos und literarischer Tradition stammen. Doch diese Figuren sind weniger als historische Individuen zu verstehen denn als Archetypen eines geistigen Weges. Sie verkörpern Prüfungen, ethische Entscheidungen, Formen von Macht und deren Missbrauch, Einsicht und Verblendung, Ordnung und Chaos. In dieser archetypischen Funktion erinnern sie an die Stationen einer orphischen Initiation: Der Suchende durchläuft symbolische Szenen, in denen sich die Seele klärt, zerbricht und neu formiert.

Gerade die Abwesenheit einer eindeutig identifizierbaren Orpheus-Figur ist dabei aufschlussreich. In der Renaissance wurde Orpheus weniger als historische oder mythologische Einzelgestalt verstanden, sondern als Prinzip: als Urlehrer, als Mittler zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, als Träger einer kosmischen Weisheit. Humanistische Denker verbanden ihn mit Hermes Trismegistos, mit Moses und sogar mit Christus innerhalb der Vorstellung einer fortlaufenden Überlieferung göttlicher Wahrheit. In dieser Perspektive wird Orpheus im Sola-Busca-Tarot nicht dargestellt, sondern ist gewissermaßen in der Struktur

des gesamten Decks präsent – als das verbindende Prinzip von Symbol, Klang, Erkenntnis und Transformation.

Das intellektuelle Milieu, in dem das Sola-Busca-Tarot entstand, bestätigt diese Lesart. Die florentinische platonische Akademie um Marsilio Ficino beschäftigte sich intensiv mit Orphik, Neuplatonismus, den chaldäischen Orakeln und hermetischen Texten. Ficino selbst übersetzte die orphischen Hymnen und verstand Musik als Mittel zur Harmonisierung der Seele mit den kosmischen Sphären. Ähnliche Ideen zirkulierten auch im venezianisch-märkischen Raum, der als Entstehungskontext des Sola-Busca gilt. Die Renaissance sah in den antiken Mysterien keine überwundenen Religionen, sondern verschlüsselte Träger einer universellen Weisheit, die es neu zu entschlüsseln galt.

Ein zentraler Schlüssel zur orphischen Deutung des Decks liegt im Motiv der Musik und der kosmischen Harmonie. Orpheus' Lyra symbolisiert die Ordnung des Kosmos, der nach pythagoreischer Vorstellung durch Zahlenverhältnisse und Proportionen strukturiert ist. Diese Idee der Harmonie der Sphären findet im Sola-Busca-Tarot ihre visuelle Entsprechung: in architektonischen Elementen, in klar strukturierten Szenen, in wiederkehrenden Ordnungsprinzipien. Das Deck kann so als eine Art visuelle Partitur gelesen werden, in der jede Karte eine Note innerhalb einer größeren metaphysischen Komposition darstellt. Der Betrachter wird zum Interpreten dieser Bildmusik und zugleich zum Teilnehmer eines inneren Transformationsprozesses.

Eng damit verbunden ist das Motiv der Seelenreise durch die Unterwelt. Die Trumpfkarten – mit Figuren wie Morte, Diavolo, Luna, Sole und Mondo – lassen sich als Stationen eines Initiationswegs deuten, der durch Auflösung und Neubildung gekennzeichnet ist. Der Tod erscheint nicht als endgültiger Abschluss, sondern als notwendige Phase der Desintegration, in der die alte Identität zerfällt. Diese Phase entspricht der orphischen Vorstellung eines symbolischen Sterbens, das Voraussetzung für eine höhere Wiedergeburt ist. Der Weg durch Dunkelheit, Versuchung und Erkenntnis spiegelt die Bewegung der Seele wider, die sich aus der Verstrickung in die materielle Welt befreit.

Die alchemistische Dimension des Sola-Busca-Tarots vertieft diese Struktur zusätzlich. Der Prozess von Nigredo, Albedo und Rubedo – Schwärzung, Läuterung und Vollendung – lässt sich unmittelbar mit der orphischen Seelenlehre parallelisieren. Die Nigredo entspricht der descentio, dem Abstieg in die Dunkelheit und Verwirrung; die Albedo der Reinigung und Klärung; die Rubedo schließlich der Wiedergeburt im Licht und der Integration des Göttlichen. Diese Transformation ist nicht nur kosmisch, sondern zutiefst anthropologisch: Sie beschreibt die innere Arbeit des Menschen an sich selbst.

Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang Dionysos, der in der orphischen Tradition eine zentrale Stellung einnimmt. Der Mythos des Dionysos-Zagreus, der von den Titanen zerstückelt und wiedergeboren wird, begründet die Vorstellung einer doppelten Natur des Menschen: eines titanischen, materiellen Anteils und eines göttlichen, dionysischen Funkens. Diese Spannung zwischen Fall und Erlösung, Zersplitterung und Einheit spiegelt sich auch im Sola-Busca-Tarot wider. Viele Karten zeigen Figuren in Zuständen von Konflikt, Fragmentierung oder Übergang – als visuelle Entsprechung eines inneren, dionysischen Dramas.

Die Verbindung von Orphismus, Gnosis und Hermetik ist daher für das Verständnis des Decks zentral. Moderne Interpreten wie Peter Mark Adams haben darauf hingewiesen, dass das Sola-Busca-Tarot weniger als Spiel denn als bewusst konstruiertes esoterisches System gelesen werden kann – als eine Art „Buch ohne Worte“, das durch seine Bilder eine initiatische Erkenntnisbewegung auslöst. In dieser Perspektive ist das Betrachten der Karten selbst bereits Teil eines spirituellen Prozesses: Der Betrachter wird nicht nur informiert, sondern transformiert.

Auch die mögliche Nähe zu Denkern wie Ludovico Lazzarelli verstärkt diese Deutung. Lazzarelli verband in seinen Schriften christliche Mystik, Hermetik und antike Weisheitslehren zu einer einheitlichen Vision. Obwohl eine direkte Verbindung zum Sola-Busca-Tarot nicht nachweisbar ist, entspricht die geistige Struktur des Decks genau dieser Synthese: einer Welt, in der Christus, Hermes und Orpheus als Ausdruck einer gemeinsamen göttlichen Wahrheit erscheinen.

So kann das Sola-Busca-Tarot letztlich als eine orphische Initiationslandschaft verstanden werden. Es erzählt – nicht linear, sondern symbolisch und fragmentarisch – die Geschichte einer Seele, die aus der Vergessenheit erwacht, Prüfungen durchläuft, sich selbst erkennt und schließlich eine höhere Ordnung erreicht. Orpheus erscheint dabei nicht als Figur unter anderen, sondern als Prinzip des Übergangs, der Vermittlung und der inneren Verwandlung.

Die orphische Mystik im Sola-Busca-Tarot ist daher keine einfache Rezeption antiker Religion, sondern eine schöpferische Transformation im Geist der Renaissance. Das Deck verbindet die orphische Idee der göttlichen Seele mit der hermetischen Vorstellung des erkennenden Menschen, der alchemistischen Dynamik der Verwandlung und der platonischen Sehnsucht nach dem Einen. In dieser Synthese wird das Sola-Busca-Tarot zu einem einzigartigen visuellen Zeugnis jener Epoche, die in den Fragmenten der Antike einen verborgenen Weg zur Selbsterkenntnis und zur Vergöttlichung des Menschen zu erkennen glaubte.

Orpheus als Sänger und als Autorität

Orpheus kann als Figur einer Erzählung, als Bild mächtiger Musik und als Name einer religiösen Überlieferung begegnen. Diese Verwendungen sind miteinander verbunden, aber nicht identisch. Ein musikalisches Motiv auf einer Karte belegt deshalb für sich genommen keine orphische Einweihung.

Für die historische Untersuchung ist besonders die Berufung auf einen ehrwürdigen Namen interessant. Ein Text kann seine Lehre dadurch als alt und angesehen darstellen. Ein späterer Leser kann verschiedene unter diesem Namen überlieferte Aussagen zu einer einheitlichen Weisheit zusammenfügen. Die Aufgabe besteht dann darin, die jeweiligen Texte und ihre Entstehungszusammenhänge wieder sichtbar zu machen.

Die beigefügte Lektüre aus dem Gastmahl führt in eine antike Diskussion über Liebe, Dichtung und die Leistung berühmter Gestalten. Sie ist keine vollständige Darstellung einer orphischen Religion. Ihr Wert liegt darin, Orpheus nicht nur als isoliertes Symbol, sondern als Figur innerhalb einer Argumentation zu begegnen. So wird verständlich, weshalb dieselbe mythologische Gestalt in verschiedenen Zusammenhängen Lob, Einwand oder Vergleich tragen kann.

Frühe Reden über Eros und die Auswahl antiker Beispiele

Quellenlektüre: Platon, Das Gastmahl, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Ja gar für einander sterben mögen Liebende allein, und …“.[208]

»Ja gar für einander sterben mögen Liebende allein, und nicht Männer nur, sondern sogar Frauen. Und dessen gibt uns schon Alkestis die Tochter des Pelias hinlänglichen Beweis für diese Wahrheit vor allen Hellenen, da sie allein für ihren Gatten sterben wollte, der doch noch Vater und Mutter hatte, welche sie aber so weit übertraf an Freundschaft vermöge der Liebe, daß mit ihr verglichen sie ihrem Sohne fremd zu sein schienen, und nur dem Namen nach ihm angehörig. Und diese Tat, welche sie verrichtet, wurde für so schön gehalten von den Menschen nicht nur sondern auch den Göttern, daß da unter Vielen welche viele schöne Taten verrichtet doch nur Wenigen leicht zu überzählenden die Götter diese Gabe verliehen aus der Unterwelt ihre Seele wieder loszulassen, sie doch auch die ihrige losließen aus Freude an der Tat. So wollen auch die Götter den Eifer und die Tüchtigkeit in der Liebe vorzüglich ehren.«

»Orpheus aber den Sohn des Oeagros schickten sie unverrichteter Sache aus der Unterwelt zurück, indem sie nur die Erscheinung der Frau ihm zeigten um derentwillen er gekommen war, nicht aber sie selbst ihm gaben, weil er ihnen weichlich zu sein schien wie ein Spielmann, und nicht das Herz zu haben der Liebe wegen zu sterben wie Alkestis, sondern sich lieber ausgedacht hatte lebend in die Unterwelt einzugehen. Deshalb auch haben sie ihm Strafe aufgelegt und veranstaltet daß sein Tod durch Weiber erfolgte, nicht ihn wie den Achilleus den Sohn der Thetis geehrt und in der Seligen Inseln geschickt, weil dieser da er von seiner Mutter erkundet, daß er sterben würde wenn er den Hektor tötete, täte er aber dies nicht, nach Hause zurückkehren und wohlbetagt enden würde, dennoch es wagte lieber seinem Liebhaber Patroklos helfend und ihn rächend nicht nur für ihn zu sterben sondern auch nachzusterben (180) dem verstorbenen.«

»Weshalb auch die Götter höchlich erfreut ihn ausgezeichnet geehrt haben, weil er seinen Liebhaber so hoch achtete. Aischylos aber fabelt wenn er sagt Achilleus sei des Patroklos Liebhaber gewesen, er der schöner war nicht nur als Patroklos sondern auch als sämtliche Heroen und noch unbärtig, dann auch bei weitem jünger wie Homeros sagt. Sondern in der Tat ehren die Götter zwar überhaupt ganz vorzüglich diese Tugend, die in der Liebe, weit mehr jedoch bewundern und loben und vergelten sie es, wenn so der Geliebte dem Liebhaber anhängt, als wenn der Liebhaber dem Liebling. Denn göttlicher ist der Liebhaber als der Liebling, weil in ihm der Gott ist. Deshalb haben sie auch den Achilleus höher als die Alkestis geehrt durch Absendung in die Inseln der Seligen. So behaupte demnach auch ich, daß unter den Göttern Eros der älteste und herrlichste und der hülfreichste ist für die Menschen zum Besitz der Tugend und Glückseligkeit im Leben und im Tode.«

»Diese Rede ohngefähr, sagte er, habe Phaidros gesprochen, nach dem Phaidros aber einige andere, deren er sich nicht mehr recht erinnere, die er daher auch überging und die Rede des Pausanias mitteilte.«

[208] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/17/

»Dieser also habe gesagt Nicht recht gut, o Phaidros, scheint der Gegenstand unserer Reden bestimmt zu sein, daß es uns so schlechthin aufgegeben ist den Eros zu beloben. Denn wenn es nur einen Eros gäbe, dann wäre das ganz schön. Nun aber gibt es eben nicht nur Einen. Gibt es aber nicht nur Einen, so ist wohl richtiger daß zuvor bestimmt werde, welchen man loben soll. Ich also will versuchen dies zu berichtigen, zuerst den Eros beschreiben, welcher zu loben ist, und dann auch ihn loben des Gottes würdig. Wir wissen nämlich Alle, daß es ohne Eros keine Aphrodite gibt; wenn also diese nur Eine wäre, so würde auch Ein Eros sein, da nun aber deren zweie sind, muß es auch einen zwiefachen Eros geben. Wie sollten aber nicht der Göttinnen zweie sein? Die eine ist ja die ältere, die mutterlose Tochter des Uranos, welche wir auch den Beinamen der himmlischen geben, und dann die jüngere, des Zeus und der Dione Tochter, welche wir auch die gemeine nennen.«

»Notwendig also wird auch der eine Eros, der Gehülfe der letzteren, mit Recht der gemeine genannt, der andere der himmlische. Preisen nun muß man zwar alle Götter, was aber jedem von diesen beigelegt ist will ich versuchen zu zeigen. Mit jeder Handlung nämlich verhält es sich so: an und für sich selbst ist sie zu verrichten weder (181) schön noch häßlich. Wie was wir jetzt tun, trinken singen sprechen, davon ist nichts an und für sich schön; sondern wie es in der Ausübung gerät, so wird es. Denn schön und recht gemacht wird es schön; unrecht aber wird es schlecht. So auch das Lieben, und der Eros; nicht jeder ist schön und wert verherrlicht zu werden, sondern nur der uns anreizt schön zu lieben. Der der gemeinen Aphrodite also ist auch in Wahrheit gemein, und bewirkt was sich eben trifft, und dieser ist es nach welchem die schlechten unter den Menschen lieben.«

»Es lieben aber solche zuerst nicht minder Frauen als Knaben; dann, welche sie nun eben lieben, an denen mehr den Leib als die Seele; dann soviel sie immer können die unvernünftigsten, indem sie nur auf die Befriedigung sehn, unbekümmert ob auf schöne Weise oder nicht. Daher ihnen denn begegnet daß sie tun was ihnen eben vorkommt gleichermaßen wie das Gute eben so auch das Gegenteil. Wie denn auch dieser Eros von der Göttin abstammt, welche teils weit jünger ist als die andere, teils auch ihren Ursprung schon beidem weiblichem sowohl als männlichem verdankt. Der der himmlischen aber gehört zuerst einer, welche nicht von weiblichem sondern nur von männlichem abstammt, und dies ist die Liebe der Knaben; dann auch welche älter ist und keinen Anteil irgend hat an Frevel. Daher denn wenden sich zu dem männlichen die von diesem Eros angewehten, indem sie das von Natur stärkere und mehr Vernunft in sich habende lieben.«

»Und es unterscheidet einer wohl leicht auch in der Knabenliebe selbst die ganz rein von diesem Eros getriebenen. Denn sie lieben nicht Kinder, sondern solche die schon anfangen Vernunft zu zeigen. Dies trifft aber nahe zusammen mit dem ersten Bartwuchs. Und die alsdann anfangen zu lieben sind denke ich darauf eingerichtet, für das ganze Leben vereiniget zu sein und es in Gemeinschaft hinzubringen, nicht aber den Jüngling, nachdem sie seinem Unverstand etwas entlockt, hernach zu verlachen und von ihm zu einem anderen zu entlaufen. Es sollte aber auch ein Gesetz sein nicht Kinder zu lieben, damit nicht aufs ungewisse hin so viele Bemühungen verwendet würden. Denn bei den Kindern ist der Ausgang ungewiß, wo es hinaus will, ob zur Schlechtigkeit oder Tugend der Seele und des Leibes. Die Besseren nun setzen sich dieses Gesetz selbst freiwillig, man soll aber auch jene gemeinen Liebhaber hiezu nötigen, wie wir sie auch von edeln Frauen soviel wir nur vermögen abhalten, (182) daß sie sie nicht lieben dürfen.«

KAPITEL 45

Saturn im Sola Busca Tarot

Im Sola-Busca-Tarot nimmt die Saturn-Symbolik eine herausragende Stellung ein, weil Saturn im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Denken nicht nur als Planet, sondern als komplexes hermetisch-alchemistisches Prinzip verstanden wurde. Die Saturn-Karte des Sola Busca gehört zu den eindrucksvollsten Beispielen dafür, wie der Künstler des Decks astrologische, mythologische, alchemistische und philosophische Vorstellungen miteinander verschmolzen hat. Anders als im späteren Tarot, wo die Trumpfkarten meist abstrakte moralische oder spirituelle Stationen darstellen, erscheinen die Figuren des Sola Busca als Gestalten aus einer gelehrten Welt von Astrologie, antiker Mythologie, Geschichte und Hermetik. Sie sind weniger moralische Allegorien als vielmehr Träger eines dichten Netzes von Referenzen, das sich nur vor dem Hintergrund der Renaissance-Hermetik vollständig erschließt.

Die Saturn-Karte wird traditionell mit dem Namen Macrobio bezeichnet. Diese Benennung verweist auf Macrobius, den spätantiken Philosophen und Kommentator, dessen Werke im Renaissance-Humanismus eine große Bedeutung besaßen. Macrobius war besonders durch seinen Kommentar zum „Somnium Scipionis“ bekannt, in dem er eine kosmologische Ordnung der Sphären beschrieb. In dieser Tradition erscheint Saturn als höchste der sichtbaren Planetensphären, als Grenze zwischen der materiellen Welt und den höheren geistigen Bereichen. Diese Grenzfunktion ist entscheidend: Saturn markiert nicht nur ein Ende, sondern eine Schwelle. Die Verbindung von Saturn und Macrobius deutet daher bereits an, dass die Karte nicht einfach den „unglücklichen“ Planeten Saturn meint, sondern eine philosophische Ebene besitzt, in der Kosmologie, Erkenntnistheorie und Seelenlehre ineinandergreifen.

Saturn war in der Renaissance eine ambivalente Gestalt. Einerseits galt er als der langsamste, kälteste und trockenste Planet, verbunden mit Alter, Tod, Melancholie, Begrenzung, Einsamkeit und Zerstörung. In medizinisch-astrologischen Diskursen wurde er mit der schwarzen Galle und der melancholischen Konstitution assoziiert, was ihn zugleich zum Signifikator des Leidens wie auch der Genialität machte. Andererseits war Saturn auch der Planet der höchsten Erkenntnis, der Kontemplation, der Weisheit und der geistigen Tiefe. Diese doppelte Bedeutung war besonders in der neuplatonischen und hermetischen Renaissance verbreitet, etwa bei Marsilio Ficino, der die melancholia saturnia als Voraussetzung philosophischer Einsicht rehabilitierte. Saturn konnte den Menschen in die Dunkelheit der Materie führen, aber ebenso zur höchsten geistigen Schau erheben. Genau diese Spannung macht ihn für das Sola-Busca-Tarot so bedeutsam: Er ist nicht eindeutig negativ oder positiv, sondern ein Prinzip der radikalen Transformation.

Im alchemistischen Denken steht Saturn häufig für die erste Phase des Großen Werkes (Opus Magnum): die nigredo, die Schwärzung oder Auflösung. Saturn entspricht hier dem Prinzip der Zersetzung, der Rückführung aller Formen in den Urzustand. Diese Phase ist durch Dunkelheit, Verwirrung und Auflösung gekennzeichnet, aber gerade darin liegt ihre Notwendigkeit. Das alte, verhärtete Material muss sterben, damit eine neue Gestalt entstehen kann. Der Saturn-Prozess ist deshalb kein bloß negatives Ereignis, sondern eine notwendige Reinigung und Vorbereitung. Im Sola Busca, das stark von alchemistischen Bildwelten geprägt ist, kann Saturn somit als Symbol für die Konfrontation mit dem Schatten, die Auflö-

sung des falschen Selbst und die Vorbereitung einer geistigen Wiedergeburt gelesen werden. Die Karte gewinnt dadurch eine initiatische Dimension: Sie markiert den Beginn eines Weges, der durch Dunkelheit zur Erkenntnis führt.

Die Verbindung Saturn–Alchemie zeigt sich auch in der traditionellen Zuordnung Saturns zum Metall Blei. Blei ist das schwerste und unedelste der sieben klassischen Metalle und symbolisiert die rohe, gebundene Materie. Gleichzeitig enthält es nach alchemistischer Vorstellung den Keim der Verwandlung. Im Blei verborgen liegt das Goldpotenzial, das durch das Werk des Adepten freigesetzt werden kann. Saturn ist daher nicht nur der Herr des Verfalls, sondern auch der Hüter des verborgenen Goldes. In einer hermetischen Lesart des Sola Busca bedeutet Saturn: Das Niedrigste kann zum Höchsten verwandelt werden. Diese Dialektik von Niedrigkeit und Transzendenz ist ein zentrales Motiv der hermetischen Philosophie und verleiht der Karte ihre besondere Tiefe.

Eine weitere wichtige Ebene ist Saturn als Herr der Zeit (Chronos). Saturn steht für Vergänglichkeit, Alter und den unerbittlichen Ablauf der Zeit. In vielen Renaissance-Darstellungen erscheint Saturn mit Sichel oder Sense, weil er alles Lebendige der Zeit unterwirft. Doch im philosophischen Kontext bedeutet Zeit nicht nur Zerstörung, sondern auch Reifung. Zeit ist das Medium, in dem Transformation möglich wird. Saturn zwingt zur Entwicklung durch Erfahrung, Prüfung und Begrenzung. Er ist der Lehrer, der nicht durch Gnade, sondern durch Entbehrung Weisheit erzeugt. In dieser Hinsicht ist Saturn weniger ein Feind als ein strenger Initiator, der den Menschen dazu zwingt, sich den grundlegenden Bedingungen seiner Existenz zu stellen.

Die Darstellung im Sola Busca steht damit in enger Verbindung zu den astrologischen und magisch-hermetischen Traditionen des 15. Jahrhunderts. In dieser Epoche wurden Planeten nicht nur astronomisch betrachtet, sondern als kosmische Kräfte verstanden, die mit menschlichen Charaktereigenschaften, geistigen Zuständen und Transformationsprozessen verbunden waren. Saturn repräsentierte dabei die höchste Konzentration des Bewusstseins: Rückzug, Meditation, Einsicht und die Fähigkeit, hinter die Erscheinungen der Welt zu blicken. Diese Konzentration ist zugleich eine Form der Absonderung – eine Distanz zur Welt, die sowohl Isolation als auch Erkenntnis ermöglicht.

Gerade für die Interpretation des Sola Busca als hermetisches Lehrbuch in Bildern ist Saturn besonders wichtig. Die Karte zeigt einen Übergangspunkt: Der Mensch muss die saturnische Dunkelheit durchschreiten, bevor eine höhere Erkenntnis möglich wird. Saturn ist der Wächter an der Schwelle. Er trennt die gewöhnliche Welt von einer tieferen Wirklichkeit. In diesem Sinne entspricht er einer Initiationsfigur: Wer Saturn begegnet, wird mit Tod, Begrenzung und verborgenen Ängsten konfrontiert, kann daraus aber eine neue Form von Bewusstsein gewinnen. Diese Struktur entspricht klassischen Initiationsmodellen, in denen der Tod des alten Selbst die Voraussetzung für die Geburt eines neuen ist.

Ein wichtiger Bezugspunkt moderner Forschung ist die Arbeit von Peter Mark Adams, der das Sola-Busca-Tarot als ein komplexes hermetisch-alchemistisches Bildsystem untersucht. In seiner Interpretation spielt Saturn eine zentrale Rolle, weil er die Verbindung zwischen astrologischer Symbolik, alchemistischer Transformation und Renaissance-Hermetik sichtbar macht. Saturn erscheint nicht als bloßer Unglücksplanet, sondern als Initiator eines inneren Weges, der durch Krisis und Auflösung zur Erkenntnis führt.

Auch im Zusammenhang mit der von mehreren Forschern diskutierten Verbindung zwischen dem Sola Busca und der italienischen Renaissance-Hermetik wird Saturn häufig mit Vorstellungen verbunden, die an Ludovico Lazzarelli und die Tradition der prisca sapientia erinnern: die Idee einer uralten Weisheit, die in mythologischen Bildern verborgen ist. Saturn verkörpert darin eine archaische Weisheitsschicht, die älter als die gegenwärtige Weltordnung erscheint und zugleich deren verborgenen Ursprung markiert. Er ist nicht nur eine planetarische Kraft, sondern ein Symbol für das Gedächtnis des Kosmos selbst.

Die Saturn-Karte des Sola Busca kann daher als vielschichtiges Bild verstanden werden: als Darstellung des alten Weisen, des kosmischen Richters, des alchemistischen Bleis und des Hüters verborgener Erkenntnis. Sie verkörpert den notwendigen Abstieg in die Tiefe, die Konfrontation mit Vergänglichkeit und Begrenzung sowie die Möglichkeit einer geistigen Transformation. Saturn ist im Sola Busca nicht das Ende, sondern der Beginn eines höheren Weges: Durch die Dunkelheit der Materie führt der Weg zur Erkenntnis des verborgenen Lichts.

In einer vollständigen hermetischen Lesart steht Saturn somit am Anfang und am Ende des alchemistischen Prozesses zugleich. Er ist die schwarze Erde, aus der neues Leben entsteht, der alte König, der sterben muss, damit der neue König geboren werden kann, und die kosmische Kraft, die den Menschen zwingt, über die Oberfläche der Welt hinauszugehen. Gerade in dieser paradoxen Stellung – als Prinzip von Ende und Anfang, Tod und Erkenntnis, Schwere und Transzendenz – entfaltet Saturn im Sola-Busca-Tarot seine eigentliche Bedeutung: als Schlüssel zur inneren Wandlung und als Symbol einer Weisheit, die nur durch die Erfahrung der Grenze zugänglich wird.

Die Ambivalenz einer planetarischen Figur

Saturnische Deutungen gewinnen an Schärfe, wenn sie ihre Gegensätze offenlegen. Alter kann Erfahrung oder Verfall bedeuten; Begrenzung kann lähmen oder Konzentration ermöglichen. Welche Seite im Einzelfall hervorgehoben wird, hängt an der verwendeten Quelle. Ein allgemeines Symbolwörterbuch würde diese geschichtlichen Unterschiede leicht einebnen.

Für das Sola Busca sollte deshalb zunächst die dargestellte Situation beschrieben werden. Ist eine Figur belastet, beherrscht sie etwas oder wird sie beherrscht? Welche Beziehung besteht zu anderen Gegenständen? Erst danach lässt sich fragen, ob eine historisch belegte Saturnvorstellung den Zusammenhang besser erklärt als eine andere Lesart.

Die angefügte historische Lektüre zur Stellung von Astrologie und Naturbeobachtung zeigt eine Welt, in der Himmelsdeutung und andere Wissensformen nebeneinanderstanden. Burckhardts eigene Rangordnung dieser Wissensformen bleibt dabei erkennbar. Gerade der Abstand zwischen seiner Darstellung und der Welt ihrer Akteure macht deutlich, weshalb auch heutige Saturninterpretationen ihre Begriffe und Wertungen offenlegen sollten.

Naturbeobachtung und Himmelsdeutung

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen". Auszug, beginnend mit „Für die Stellung der Italiener im Bereich der Naturwissenschaften …".[209]

»Für die Stellung der Italiener im Bereich der Naturwissenschaften müssen wir auf die besondern Fachbücher verweisen, von welchen uns nur das offenbar sehr flüchtige und absprechende Werk Libris bekannt ist. Der Streit über Priorität gewisser einzelner Entdeckungen berührt uns um so weniger, da wir der Ansicht sind, dass in jeder Zeit und in jedem Kulturvolke möglicherweise ein Mensch aufstehen kann, der sich, von sehr mässiger Vorbildung ausgehend, aus unwiderstehlichem Drange der Empirie in die Arme wirft und vermöge angeborener Begabung die erstaunlichsten Fortschritte macht. Solche Männer waren Gerbert von Rheims und Roger Bacon; dass sie sich überdies des ganzen Wissens ihrer Zeit in ihren Fächern bemächtigten, war dann blosse notwendige Konsequenz ihres Strebens. Sobald einmal die allgemeine Hülle des Wahns durchgerissen, die Knechtschaft unter der Tradition und den Büchern, die Scheu vor der Natur überwunden war, lagen die Probleme massenweise vor ihren Augen. Ein anderes ist es aber, wenn einem ganzen Volke das Betrachten und Erforschen der Natur vorzugsweise und früher als andern Völkern eigen ist, wenn also der Entdecker nicht bedroht und totgeschwiegen wird, sondern auf das Entgegenkommen verwandter Geister rechnen kann.«

»Dass dies sich in Italien so verhalten habe, wird versichert. Nicht ohne Stolz verfolgen die italienischen Naturforscher in der Divina Commedia die Beweise und Anklänge von Dantes empirischer Naturforschung. Ueber die einzelnen Entdeckungen oder Prioritäten der Erwähnung, die sie ihm beilegen, haben wir kein Urteil, aber jedem Laien muss die Fülle der Betrachtung der äussern Welt auffallen, welche schon aus Dantes Bildern und Vergleichungen spricht. Mehr als wohl irgendein neuerer Dichter entnimmt er sie der Wirklichkeit, sei es Natur oder Menschenleben, braucht sie auch nie als blossen Schmuck, sondern um die möglichst adäquate Vorstellung von dem zu erwecken, was er zu sagen hat. Als spezieller Gelehrter tritt er dann vorzüglich in der Astronomie auf, wenngleich nicht zu verkennen ist, dass manche astronomische Stelle in dem grossen Gedichte, die uns jetzt gelehrt erscheint, damals allgemein verständlich gewesen sein muss. Dante appelliert, abgesehen von seiner Gelehrsamkeit, an eine populäre Himmelskunde, welche die damaligen Italiener, schon als Seefahrer, mit den Alten gemein hatten.«

»Diese Kenntnis des Aufganges und Niederganges der Sternbilder ist für die neuere Welt durch Uhren und Kalender entbehrlich geworden, und mit ihr ging verloren, was sich sonst von astronomischem Interesse im Volke entwickelt hatte. Gegenwärtig fehlt es nicht an Handbüchern und Gymnasialunterricht, und jedes Kind weis, dass die Erde sich um die Sonne bewegt, was Dante nicht wusste, aber die Teilnahme an der Sache ist der vollkommensten Gleichgültigkeit gewichen, mit Ausnahme der Fachleute.«

»Die Wahnwissenschaft, welche sich an die Sterne hing, beweist nichts gegen den empirischen Sinn der damaligen Italiener; derselbe wurde nur durchkreuzt und überwältigt durch

[209] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/46/

die Leidenschaft, den heftigen Wunsch, die Zukunft zu wissen. Auch wird von der Astrologie bei Anlass des sittlichen und religiösen Charakters der Nation zu reden sein.«

»Die Kirche war gegen diese und andere falsche Wissenschaften fast immer tolerant, und auch gegen die echte Naturforschung schritt sie wohl nur dann ein, wenn die Anklage – wahr oder unwahr – zugleich auf Ketzerei und Nekromantie lautete, was denn allerdings ziemlich nahelag. Der Punkt, auf welchen es ankömmt, wäre: zu ermitteln, ob und in welchen Fällen die dominikanischen Inquisitoren (und wohl auch die Franziskaner) in Italien sich der Falschheit dieser Anklagen bewußt waren und dennoch verurteilten, sei es aus Konnivenz gegen Feinde des Betreffenden, oder aus stillem Hass gegen die Naturbeobachtung überhaupt und besonders gegen die Experimente. Letzteres wird wohl vorgekommen, aber kaum je zu beweisen sein. Was im Norden solche Verfolgungen mit veranlassen mochte, der Widerstand des von den Scholastikern rezipierten, offiziellen Systems der Naturkunde gegen die Neuerer als solche, möchte für Italien weniger oder auch gar nicht in Betracht kommen. Pietro von Abano (zu Anfang des 14.«

»Jahrhunderts) fiel notorisch als Opfer des kollegialischen Neides eines andern Arztes, der ihn bei der Inquisition wegen Irrglaubens und Zauberei verklagte, und auch bei seinem paduanischen Zeitgenossen Giovannino Sanguinacci wird man etwas Aehnliches vermuten dürfen, da derselbe als Arzt ein praktischer Neuerer war; derselbe kam mit blosser Verbannung davon. Endlich ist nicht zu vergessen, dass die Macht der Dominikaner als Inquisitoren in Italien weniger gleichmässig geübt werden konnte als im Norden; Tyrannen sowohl als freie Staaten zeigten bisweilen im 14. Jahrhundert der ganzen Klerisei eine solche Verachtung, dass noch ganz andere Dinge als blosse Naturforschung ungeahndet durchgingen. Als aber mit dem 15. Jahrhundert das Altertum mächtig in den Vordergrund trat, war die ins alte System gelegte Bresche eine gemeinsame zugunsten jeder Art profanen Forschens, nur dass allerdings der Humanismus die besten Kräfte an sich zog und damit auch wohl der empirischen Naturkunde Eintrag tat. Hie und da erwacht dazwischen immer wieder die Inquisition und straft oder verbrennt Aerzte als Lästerer und Nekromanten, wobei nie sicher zu ermitteln ist, welches das wahre, tiefste Motiv der Verurteilung gewesen.«

»Bei alledem stand Italien zu Ende des 15. Jahrhunderts mit Paolo Toscanelli, Luca Paccioli und Lionardo da Vinci in Mathematik und Naturwissenschaften ohne allen Vergleich als das erste Volk Europas da, und die Gelehrten aller Länder bekannten sich als seine Schüler, auch Regiomontanus und Copernicus.«

KAPITEL 46

Gnosis im Sola Busca Tarot

Das Sola-Busca-Tarot, entstanden vermutlich zwischen 1491 und 1494 in Norditalien, gehört zu den außergewöhnlichsten Bildzyklen der Renaissance. Es ist weit mehr als ein Kartenspiel mit allegorischen Figuren: Es lässt sich als eine visuelle Enzyklopädie hermetischer, alchemistischer und gnostischer Ideen lesen. Der Begriff der Gnosis ist hierbei nicht im engen Sinne einer bestimmten spätantiken Religionsgemeinschaft zu verstehen, sondern in seiner ursprünglichen Bedeutung als innerer Erkenntnisweg (griechisch γνῶσις – Erkenntnis, Wissen): die unmittelbare Einsicht in die verborgene Ordnung des Kosmos, in die göttliche Quelle und in die Möglichkeit der Transformation des Menschen.

Im Sola-Busca erscheint diese Gnosis als ein alchemistischer Initiationsweg. Der Mensch durchläuft Prüfungen, Umwandlungen sowie symbolische Todes- und Wiedergeburtsprozesse und gelangt auf diese Weise zu einem erweiterten Bewusstsein. Dieser Gedanke wurzelt tief im geistigen Klima der italienischen Renaissance, insbesondere in den Kreisen um Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola und Ludovico Lazzarelli. Diese Denker verbanden platonische Philosophie, Hermetik, christliche Mystik, Kabbala und antike Mysterientraditionen zu einer umfassenden Anthropologie des Menschen als eines geistigen Wesens mit göttlichem Ursprung.

Die zentrale Idee lautete, dass der Mensch in seinem Inneren einen göttlichen Funken trägt und durch Erkenntnis – durch Gnosis – seine wahre Natur wiederentdecken kann. Genau diese Vorstellung spiegelt sich im Sola-Busca-Tarot wider: Der äußere Held ist zugleich ein innerer Suchender, und die Abfolge der Karten wird zu einer Bewegung durch verschiedene Bewusstseinszustände. Die dargestellten Figuren sind weniger als historische Personen zu verstehen, sondern vielmehr als Archetypen geistiger Entwicklung.

Ein grundlegendes Prinzip dieser gnostisch-hermetischen Weltanschauung ist die Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos: „Wie oben, so unten – wie im Himmel, so im Menschen." Der Mensch erscheint als ein Mikrokosmos, der die Kräfte des gesamten Universums in sich trägt. Im Sola-Busca wird dieser Gedanke durch die vielschichtige Verbindung von Planeten, Elementen, Metallen, mythologischen Figuren, biblischen Gestalten und alchemistischen Prozessen sichtbar gemacht. Die Karten zeigen somit keine bloßen Personen, sondern Zustände der Seele und Ausdrucksformen kosmischer Prinzipien.

Die 22 Trumpfkarten lassen sich als Stufen eines gnostischen Initiationsweges lesen. Anders als in späteren Tarottraditionen des 18. und 19. Jahrhunderts handelt es sich nicht um eine moralische Abfolge im Sinne einer didaktischen Erzählung, sondern um einen Mysterienweg. Der Suchende bewegt sich vom Zustand der Unwissenheit über Chaos und Prüfung, durch Prozesse der Reinigung, durch symbolischen Tod und Wiedergeburt, bis hin zur Erkenntnis des göttlichen Prinzips. Diese Bewegung ist nicht linear, sondern zyklisch und transformativ.

Am Anfang dieses Weges steht der „Matto", der Narr. Im gnostischen Sinne verkörpert er nicht einfach Torheit, sondern den unerkannten göttlichen Funken, die Seele vor der Initiation, den Menschen, der noch in der materiellen Welt gefangen ist. Gerade in seiner scheinba-

ren Unbewusstheit liegt jedoch die Möglichkeit der Erkenntnis: Er trägt das Potenzial bereits in sich, ohne es zu wissen.

Dem gegenüber steht der Magier als Figur des Erwachens. Er symbolisiert den Beginn bewusster Erkenntnissuche. In ihm vereinen sich Wissen um die Kräfte der Natur, die Fähigkeit, zwischen Himmel und Erde zu vermitteln, sowie die Möglichkeit zur Transformation. Im hermetischen Denken erkennt der Magier, dass die Welt kein totes Material ist, sondern ein lebendiger, beseelter Kosmos.

Das zentrale Thema des Sola-Busca ist die alchemistische Verwandlung. Alchemie bedeutet hier nicht primär die Veredelung von Metallen, sondern die Transformation des Menschen selbst. Dieser Prozess folgt den klassischen Stufen Nigredo, Albedo und Rubedo. Die Nigredo, die Schwärzung, steht für Krise, Auflösung und den Tod des alten Selbst. Gnostisch gesprochen erkennt der Mensch, dass seine bisherige Identität eine Illusion war. Die Albedo, die Reinigung, symbolisiert die Klärung der Seele und die Wiederentdeckung eines inneren Lichtes. Schließlich führt die Rubedo zur Vollendung: zur Vereinigung von Geist und Materie, zur Erweckung des „göttlichen Menschen“ und zur Realisierung des philosophischen Steins als Symbol innerer Ganzheit.

Auffällig ist, dass viele Karten Namen antiker Herrscher und Helden tragen – Alexander, Nero, Caesar, Catone oder Sesto. Diese Figuren sind jedoch nicht als historische Darstellungen zu lesen, sondern als Allegorien innerer Kräfte. Alexander etwa erscheint als der Wille zur Erkenntnis, als Eroberer des inneren Kosmos, als jener Aspekt des Menschen, der die Grenzen des gewöhnlichen Bewusstseins überschreitet.

Ein weiterer zentraler Bezugspunkt ist die Figur der Sophia, der göttlichen Weisheit. Sie steht für das verborgene Wissen und fungiert als Vermittlerin zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre. Im Kontext der Renaissance-Hermetik wird sie zu einem Prinzip innerer Führung: Die Seele steigt nicht durch äußere Macht auf, sondern durch die Wiedervereinigung mit dieser höheren Weisheit.

Eng damit verbunden sind die antiken Mysterientraditionen, insbesondere die dionysischen Kulte. Diese beinhalteten symbolischen Tod, Ekstase und Wiedergeburt – Erfahrungen, die den Übergang in eine tiefere Wirklichkeit markieren. Auch im Sola-Busca entspricht die Struktur des Weges genau diesem Muster: Die Seele stirbt symbolisch, wird transformiert und gelangt zu einer neuen Seinsweise.

Der Begriff des „gnostischen Wissens“ erhält hier seine volle Bedeutung. Es handelt sich nicht um das bloße Für-wahr-Halten von Lehren, sondern um eine Erkenntnis durch Erfahrung. Die Karten sind daher keine dogmatischen Aussagen, sondern ein symbolischer Spiegel. Der Betrachter soll nicht nur Bedeutungen lernen, sondern durch die Betrachtung selbst eine innere Bewegung erfahren.

In diesem Zusammenhang ist auch die mögliche Verbindung zu Ludovico Lazzarelli von Bedeutung. Lazzarelli war Hermetiker, Dichter und Vermittler einer hermetischen Christusphilosophie, die Elemente des Humanismus mit esoterischer Tradition verband. In seinem Denken finden sich zentrale Motive, die auch im Sola-Busca sichtbar werden: die Vergöttlichung des Menschen, die Idee der inneren Wiedergeburt, Hermes Trismegistos als Quelle der Weisheit und die Einheit von Mensch und Kosmos. Auch wenn eine direkte historische

Verbindung nicht endgültig bewiesen ist, erscheinen die geistigen Parallelen bemerkenswert dicht.

Moderne Interpretationen, etwa von Peter Mark Adams, lesen das Sola-Busca als bewusst konstruiertes hermetisch-alchemistisches System. Dabei werden insbesondere astrologische Strukturen, Saturnsymbolik, Initiationsmotive und verborgene philosophische Programme hervorgehoben. In dieser Perspektive ist das Tarot weniger ein Instrument der Wahrsagung als vielmehr ein verschlüsseltes Erkenntnisbuch.

Insgesamt lässt sich das Sola-Busca-Tarot als eine Form der Renaissance-Gnosis in Bildern verstehen. Der suchende Held verkörpert den göttlichen Funken, der Narr den Zustand der Unwissenheit, der Magier das Erwachen. Die folgenden Figuren stehen für Prüfungen, Transformationen und Krisen, die alchemistische Zerstörung markiert den Tod des alten Selbst, Wasser-, Mond- und Lichtsymbolik verweisen auf Reinigung und Erkenntnis, während höhere Figuren und Symbole schließlich die Wiedergeburt und Vereinigung anzeigen.

Die tiefste Aussage dieses Bildsystems liegt darin, dass der Mensch das verborgene göttliche Wissen bereits in sich trägt. Der Weg der Karten beschreibt daher nicht eine äußere Zukunft, sondern eine innere Bewegung: die Rückkehr der Seele zu ihrer ursprünglichen kosmischen Herkunft. Aus dieser Perspektive erscheint das Sola-Busca-Tarot nicht als „Tarot der Zukunft“, sondern als ein gnostisch-hermetisches Mysterienbuch der Renaissance, das den Weg der Erkenntnis in symbolischer Form sichtbar macht.

Erkenntnis und Erlösung sind nicht immer dasselbe

Gnosis kann in allgemeiner Bedeutung Erkenntnis bezeichnen. Als religionsgeschichtlicher Begriff wird das Wort jedoch für bestimmte Lehren und Überlieferungen gebraucht. Deshalb sollte nicht jeder Text über geistiges Wissen allein aufgrund dieses Themas als gnostisch eingeordnet werden.

Besonders folgenreich ist die Frage nach der Bewertung der Welt. Ein Text kann Erkenntnis als bessere Orientierung in einer grundsätzlich guten Ordnung verstehen. Ein anderer kann sie als Befreiung aus einer problematischen Ordnung beschreiben. Beide verwenden möglicherweise eine Sprache von Erwachen oder Einsicht, ziehen daraus aber verschiedene Konsequenzen.

Die philosophische Quellenlektüre zur Seele und zum Erkennen hilft, diese Unterschiede zunächst an einem konkreten Text zu verfolgen. Sie wird nicht als Dokument einer einheitlichen Gnosis gelesen. Für die Kartenlektüre bleibt anschließend zu prüfen, ob ein Bild Trennung, Teilhabe oder Umgestaltung nahelegt. Eine anspruchsvolle Interpretation benennt den jeweiligen Gedanken und seine Quelle, statt jede Bewegung zu höherem Wissen derselben religiösen Kategorie zuzuordnen.

Seele Erkennen und die Deutung ihrer Verwandtschaft

Quellenlektüre: Platon, Phaidon, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Das soll gewiß geschehen, sprach Kebes, von wo wir …“.[210]

[210] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/19/

»Das soll gewiß geschehen, sprach Kebes, von wo wir aber abgegangen sind, dahin laß uns zurückkehren, wenn es dir recht ist. – Mir gar sehr recht, wie sollte es nicht? – Wohl gesprochen, sagte er. – Also ohngefähr so, sprach Sokrates, müssen wir uns selbst fragen, Welcherlei Dingen kommt es wohl zu dies zu erfahren, das Zerstieben, und für welche muß man also fürchten, daß ihnen dieses begegne, welchen aber kommt es nicht zu, und für welche nicht? Dann müssen wir untersuchen, zu welchen von beiden die Seele gehört, und hieraus und dem gemäß entweder Mut fassen oder besorgt sein für unsere Seelen. – Ganz richtig, sagte er. – Und nicht wahr, dem was man zusammengesetzt hat und was seiner Natur nach zusammengesetzt ist, kommt wohl zu auf dieselbe Weise aufgelöst zu werden wie es zusammengesetzt worden ist; wenn es aber etwas unzusammengesetztes gibt, diesem wenn sonst irgend einem kommt wohl zu, daß ihm dieses nicht begegne? – Das scheint mir sich so zu verhalten, sprach Kebes. – Und nicht wahr, was sich immer gleich verhält und auf einerlei Weise, davon ist wohl am wahrscheinlichsten, daß es das unzusammengesetzte sei; was aber bald so bald anders und nimmer auf gleiche Weise, dieses das zusammengesetzte? – Mir wenigstens scheint es so. – So gehen wir denn, sprach er, zu dem wovon wir auch vorher sprachen.«

»Jenes Wesen selbst, welchem wir das eigentliche Sein zuschreiben in unsern Fragen und Antworten, verhält sich dies wohl immer auf gleiche Weise, oder bald so bald anders? Das Gleiche selbst, das Schöne selbst, und so jegliches was nur ist selbst, nimmt das wohl jemals auch nur irgend eine Veränderung an? oder verhält sich nicht jedes dergleichen als ein einartiges Sein an und für sich immer auf gleiche Weise, und nimmt niemals auf keine Weise irgendwie eine Veränderung an? – Auf gleiche Weise, sprach Kebes, und einerlei verhält es sich notwendig, o Sokrates. – Wie aber das viele schöne, wie Menschen, Pferde, Kleider, oder sonst irgend etwas dergleichen schönes oder gleiches oder sonst einem von jenem gleichnamiges, verhalten sich auch diese immer gleich, oder ganz jenem entgegengesetzt, weder mit sich selbst jedes noch unter einander jemals, um es kurz zu sagen, auch nur im mindesten gleich. – Wiederum so, sprach Kebes, scheint mir dieses niemals einerlei sich (79) zu verhalten. – Und diese Dinge, sprach er, kannst du doch anrühren, sehen und mit den andern Sinnen wahrnehmen; aber zu jenen sich gleichseienden kannst du doch wohl auf keine Weise irgend anders gelangen, als durch das Denken der Seele selbst, sondern unsichtbar sind diese Dinge und werden nicht gesehen. – Auf alle Weise, sagte er, hast du Recht. – Sollen wir also, sprach er, zwei Arten der Dinge setzen, sichtbar die eine und die andere unsichtbar? – Das wollen wir, sprach er. – Und die unsichtbare, als immer auf gleiche Weise sich verhaltend, die sichtbare aber niemals gleich? – Auch das, sagte er, wollen wir setzen. – Wohlan denn, sprach er, ist nicht von uns selbst das eine Leib und das andere Seele? – Allerdings. – Welcher von jenen beiden Arten nun wollen wir wohl sagen, daß der Leib ähnlicher sei und verwandter? – Das muß ja jedem deutlich sein, dem sichtbaren. – Wie aber die Seele, ist die unsichtbar oder sichtbar? – Menschen wenigstens ist sie es nicht, o Sokrates, sagte er. – Aber wir sprachen doch von dem sichtbaren und unsichtbaren für die Natur der Menschen, oder meinst du für irgend eine andere? – Für die menschliche. – Was sagen wir also von der Seele, daß sie sichtbar sei oder nicht sichtbar? – Nicht sichtbar. – Also unsichtbar. – Ja. – Ähnlicher also als der Leib ist die Seele dem unsichtbaren, er aber dem sichtbaren. – Ganz notwendig, o Sokrates. – Und nicht wahr, auch das haben wir schon lange gesagt, daß die Seele, wenn sie sich des Leibes bedient um etwas zu betrachten, es sei durch das Gesicht oder das Gehör oder irgend einen andern Sinn – denn das heißt vermittelst des Leibes, wenn man vermittelst eines Sinnes etwas betrachtet – dann von dem Leibe gezogen

wird zu dem, was sich niemals auf gleiche Weise verhält, und daß sie dann selbst schwankt und irrt und wie trunken taumelt, weil sie ja eben solches berührt. – Das haben wir gesagt. – Wenn sie aber durch sich selbst betrachtet, dann geht sie zu dem reinen immer seienden unsterblichen und sich stets gleichen, und als diesem verwandt hält sie sich stets zu ihm, wenn sie für sich selbst ist und es ihr vergönnt wird, und dann hat sie Ruhe von ihrem Irren, und ist auch in Beziehung auf jenes immer sich selbst gleich, weil sie eben solches berührt, und diesen ihren Zustand nennt man eben die Vernünftigkeit. – Auf alle Weise, o Sokrates, sagte er, ist dies schön und wahr gesagt. – Welcher, von beiden Arten also dünkt dich die Seele nach dem vorherigen und dem jetzt gesagten ähnlicher und verwandter zu sein? – Jeder, sagte er, dünkt mich, o Sokrates, müßte nach dieser Darstellungsweise zugeben, auch der ungelehrigste, daß doch in allem und jedem die Seele dem sich immer gleich bleibenden ähnlicher ist als dem nicht solchen. – Und wie der Leib? – Dem anderen. – Betrachte es auch von dieser Seite, daß so lange Leib und Seele zusammen sind, die Natur ihm (80) gebietet zu dienen und sich beherrschen zu lassen, ihr aber zu herrschen und zu regieren, auch hiernach nun welches von beiden dünkt dich dem göttlichen ähnlich zu sein und welches dem sterblichen? oder dünkt dich nicht das göttliche so geartet zu sein, daß es herrscht und regiert, das sterbliche aber, daß es sich beherrschen läßt und dient? – Das dünkt mich. – Welchem gleicht nun die Seele? – Offenbar, o Sokrates, die Seele dem göttlichen, und der Leib dem sterblichen. – Sieh nun zu, sprach er, o Kebes, ob aus allem gesagten uns dieses hervorgeht, daß dem göttlichen, unsterblichen, vernünftigen, eingestaltigen, unauflöslichen, und immer einerlei und sich selbst gleich sich verhaltenden am ähnlichsten ist die Seele, dem menschlichen und sterblichen und unvernünftigen und vielgestaltigen und auflöslichen und nie einerlei und sich selbst gleich bleibenden diesem wiederum der Leib am ähnlichsten ist?«

»Oder wissen wir hiegegen noch etwas anderes zu sagen, lieber Kebes, daß es sich nicht so verhalte? – Wir wissen nichts dergleichen. – Wie nun, wenn sich dieses so verhält, kommt nicht dem Leibe wohl zu leicht aufgelöst zu werden, der Seele hingegen ganz und gar unauflöslich zu sein oder wenigstens beinahe so? – Wie sollte es nicht? – Und du bemerkst doch, sprach er, daß wenn der Mensch stirbt, auch seinem sichtbaren, dem Leibe, der noch im sichtbaren da liegt, den wir Leichnam nennen, und dem es zukommt aufgelöst zu werden und zu zerfallen und verweht zu werden, nicht gleich etwas hievon widerfährt, sondern er noch eine ganz geraume Zeit so bleibt, und wenn einer bei günstiger Leibesbeschaffenheit stirbt und zu eben solcher Zeit, dann gar lange.«

KAPITEL 47

Sola Busca als Grimoire & Zeremonialmagie

Die Bezeichnung des Sola-Busca-Tarocchi als „Grimoire“ ist vor allem mit der modernen Forschung von Peter Mark Adams verbunden, der das Deck nicht primär als Spielkarten oder als Vorläufer späterer Wahrsagepraktiken interpretiert, sondern als eine verschlüsselte, magisch-rituelle Bildhandschrift der Renaissance. In dieser Perspektive erscheinen die 78 Karten als ein kohärentes visuelles System, in dem sich Mythologie, Alchemie, Astrologie, Theurgie und politische Symbolik überlagern. Dabei ist entscheidend, dass der Begriff „Grimoire“ keine historische Selbstbezeichnung darstellt, sondern eine moderne Deutungskategorie ist. In der Forschung besteht zwar weitgehend Einigkeit darüber, dass das Sola-Busca-Deck tief in hermetisch-alchemischen Vorstellungswelten verankert ist, doch die weitergehende These Adams’, es handle sich um ein konkret kodiertes Ritualbuch eines Saturn-Kultes, bleibt umstritten und wird kontrovers diskutiert.

Historisch ist das Sola-Busca-Tarot im venezianisch-ferraresischen Kulturraum des späten 15. Jahrhunderts zu verorten. Es gilt als das älteste vollständig erhaltene Tarotspiel mit illustrierten Zahlenkarten und wurde als Kupferstichserie von außergewöhnlicher künstlerischer Qualität geschaffen; die bekannte kolorierte Fassung befindet sich heute in der Pinacoteca di Brera. Diese Entstehungszeit ist entscheidend für das Verständnis seiner möglichen Funktionen, denn die Renaissance kannte keine strikte Trennung zwischen Kunst, Naturforschung, Magie und Philosophie. Humanistische Gelehrte beschäftigten sich zugleich mit Platonismus und Neuplatonismus, mit Hermetik, Kabbala, Astrologie, Alchemie, antiken Mysterienkulten und christlicher Mystik. Vor diesem Hintergrund konnte ein Bildzyklus gleichzeitig ästhetisches Kunstwerk, philosophisches Meditationsinstrument, Gedächtnissystem und magisches Werkzeug sein.

Was das Sola-Busca in diesem Kontext „grimoiresk“ erscheinen lässt, ist die strukturelle Nähe zu klassischen magischen Handbüchern. Ein Grimoire enthält typischerweise Namen übernatürlicher oder historisch aufgeladener Wesen, kosmologische Ordnungen, symbolische Systeme, ritualisierte Abläufe sowie verschlüsselte Anweisungen und Diagramme. Adams erkennt genau solche Elemente im Sola-Busca wieder, insbesondere in der Verwendung historischer Figuren als Träger esoterischer Bedeutung. Die Trumpfkarten zeigen Persönlichkeiten wie Alexander den Großen, Nero, Julius Caesar, Cato, Cleopatra, Saul oder dionysische Gestalten. Diese erscheinen jedoch nicht als bloße historische Referenzen, sondern werden zu symbolischen Verdichtungen eines hermetischen Weltbildes transformiert. So steht Alexander der Große (Alecxandro M.) nicht nur für militärische Eroberung, sondern für Initiation: für die Verbindung mit Ägypten, mit Zeus-Ammon, mit verborgenem Wissen und mit der alchemischen Königssymbolik. Die historische Figur wird damit zum Archetyp eines eingeweihten Herrschers, der politische Macht und spirituelle Erkenntnis vereint.

Eine zentrale Bedeutungsebene des Decks bildet die Alchemie. Forscherinnen wie Sofia Di Vincenzo sowie andere Interpreten haben darauf hingewiesen, dass zahlreiche Karten klassische alchemische Transformationsprozesse spiegeln. Die Abfolge von Nigredo, Albedo, Citrinitas und Rubedo manifestiert sich in Bildmotiven von Tod und Zerfall, Reinigung, Erleuchtung und Wiedergeburt. In dieser Lesart fungiert das Sola-Busca als ein visuelles Labo-

ratorium der Transformation, in dem nicht die materielle Herstellung des Steins der Weisen im Vordergrund steht, sondern die symbolische Umwandlung des Menschen selbst. Die Karten bilden gewissermaßen Stationen eines inneren Initiationswegs, der durch Krise, Läuterung und Erneuerung führt.

Den radikalsten Interpretationsschritt unternimmt Adams mit seiner Saturn-These. Ihm zufolge bildet Saturn den verborgenen Schlüssel des gesamten Decks. Diese Gottheit erscheint in unterschiedlichen kulturellen Maskierungen, etwa als Kronos, Baal Hammon, Ammon oder als kosmischer Demiurg und Herr der Zeit. In spätantiker und hermetischer Tradition steht Saturn nicht einfach für das Böse, sondern für Zeitlichkeit, Begrenzung, Tod, kosmische Ordnung und die Notwendigkeit einer Initiation durch Zerstörung und Wiedergeburt. Adams argumentiert, dass das Sola-Busca eine Art visuelle Liturgie einer saturnischen Theurgie darstellt: ein System, in dem der Initiierte durch die „Dunkelheit“ Saturns hindurchgehen muss, um zu höherer Erkenntnis zu gelangen. Gerade diese These, die das Deck als verschlüsseltes Ritualbuch einer elitären Saturn-Religion interpretiert, ist der spekulativste Teil seiner Forschung.

Eng damit verbunden ist die dionysische Symbolik, die im Deck ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Verschiedene Karten enthalten Hinweise auf Dionysos, auf ekstatische Transformation, Opferdarstellungen, Maskierung und Grenzüberschreitung. Diese Motive erinnern an antike Mysterienkulte, in denen der symbolische Tod des alten Selbst, die Begegnung mit dem Göttlichen und die Wiedergeburt zentrale Elemente waren. Das Sola-Busca lässt sich in dieser Perspektive als eine Art Initiationsdrama in Bildern lesen, in dem sich saturnische Strenge und dionysische Ekstase ergänzen.

Ein entscheidender Punkt dieser Deutung ist, dass das Deck vermutlich nicht primär für Wahrsagerei konzipiert wurde. Die heute verbreitete Praxis des Tarotlegens entwickelte sich erst deutlich später. Stattdessen kann das Sola-Busca als theurgisches Instrument verstanden werden, also als ein Mittel zur Annäherung an göttliche Kräfte, zur Meditation über kosmische Ordnungen und zur Transformation des Bewusstseins. In Adams’ Interpretation handelt es sich um eine visuelle Liturgie, die möglicherweise im Kontext einer kleinen, gebildeten Elite der Renaissance verwendet wurde.

In diesem Zusammenhang wird häufig Ludovico Lazzarelli als möglicher geistiger Bezugspunkt diskutiert. Lazzarelli, ein Humanist und Hermetiker des 15. Jahrhunderts, verband christliche Theologie mit hermetischer Philosophie und beschäftigte sich intensiv mit der Übersetzung und Kommentierung entsprechender Texte. Einige Forscher vermuten, dass seine Ideenwelt den symbolischen Hintergrund des Sola-Busca geprägt haben könnte, auch wenn eine direkte Verbindung bislang nicht nachgewiesen ist.

Eine weitere interpretative Perspektive sieht das Deck als ein „magisches Gedächtnissystem“. In Analogie zur ars memoriae der Renaissance, wie sie etwa bei Giordano Bruno oder Giulio Camillo begegnet, könnten die Karten als visuelle Speicher komplexer Wissensordnungen fungieren. Jede Karte verbindet dabei Personen, planetarische Kräfte, Tugenden und Laster, mythologische Narrative und philosophische Konzepte. Ein Grimoire wäre in diesem Sinne nicht notwendigerweise ein Zauberbuch mit expliziten Beschwörungsformeln, sondern ein symbolischer Speicher kosmischen Wissens, der durch kontemplative Betrachtung erschlossen wird.

Innerhalb der Forschung lassen sich unterschiedliche Positionen unterscheiden. Die klassische Kunstgeschichte betont vor allem den Charakter des Decks als Renaissancekunstwerk, als humanistische Allegorie antiker Geschichte und moralischer Symbolik. Die alchemisch-hermetische Interpretation, vertreten unter anderem von Sofia Di Vincenzo, Paola Gnaccolini und Peter Mark Adams, hebt dagegen die Bedeutung von Transformationsprozessen, hermetischer Philosophie und Initiationssymbolik hervor. Adams' Saturn-Grimoire-These schließlich stellt die zugespitzteste und zugleich spekulativste Lesart dar, indem sie das Deck als verschlüsseltes Ritualbuch einer spezifischen theurgischen Praxis interpretiert.

Insgesamt lässt sich das Sola-Busca-Tarot als ein „Grimoire ohne Worte" verstehen: nicht als Sammlung von Zauberformeln, sondern als ein komplexes System von Bildern; nicht als linear gegliedertes Buch, sondern als ein Ensemble von Karten; nicht als explizite Beschwörung, sondern als symbolischer Initiationsweg. Es vereint hermetische, alchemische, astrologische und mythologische Elemente mit dem intellektuellen Horizont des Renaissance-Humanismus. In seiner stärksten Deutung erscheint es weniger als Spiel denn als verschlüsseltes Bildmanuskript, das die Transformation des Menschen im Spiegel kosmischer Kräfte inszeniert. Während Adams darin ein saturnisches Initiationsbuch erkennt, bleiben andere Forscher vorsichtiger und sprechen eher von einem vielschichtigen hermetisch-alchemischen Kunstwerk, dessen Bedeutung sich nicht auf eine einzige Lesart reduzieren lässt.

Ein ergänzender Verweis gilt „SAE Filmlist Astrology and Magic – – Astrology and Magic: The Relationship Between Them – – bis 10, 12-14"[211][212][213].

03.2024 – Dr. Becca Tarnas, Archetypes, Synchronicity and Magic / Picatrix[214][215]

Ein ergänzender Verweis gilt „Magie und Mystik in der Astrologie"[216].

Philosophy and Theurgy in Late Antiquity

Ritter / Plessner – PICATRIX – DAS ZIEL DES WEISEN – PSEUDO-MAGRITI – free download[217][218][219]

Ein ergänzender Verweis gilt „Astronova – Versandbuchhandlung – Das Ziel des Weisen"[220].

---

[211] https://www.youtube.com/playlist?list=PLVNcLIn6iNdE

[212] https://www.youtube.com/watch?v=hyVPMDD1I5E&list=PLVNcLIn6iNdE&index=1&t=70s

[213] https://talk.vonabisw.de/Magie/1.mp4

[214] https://www.youtube.com/watch?v=y6ndiAOgUWA&list=PLlx8qA3u_BLFaiegSkVAZv3PKd-_XOLws&index=2

[215] https://talk.vonabisw.de/Becca/Magic1.mp4

[216] https://astrotalk.vonabisw.de/magie-und-mystik-in-der-astrologie

[217] https://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/b/b038368.pdf

[218] https://talk.vonabisw.de/Astrologen2/Picatrix.pdf

[219] https://astronova.de/advanced_search_result.php?categories_id=0&keywords=picatrix&inc_subcat=1

[220] https://astronova.de/advanced_search_result.php?categories_id=0&keywords=picatrix&inc_subcat=1

Astrological Magic – Basic Rituals & Meditations

Benjamin N. Dykes (Autor), Jayne Gibson (Autor)[221][222]

The Complete Picatrix: The Occult Classic of Astrological Magic Liber Atratus Edition

Agrippa von Nettesheim – Die magischen Werke

Agrippa von Nettesheim – Three Books of Occult Philosophy – The Natural World / the Celestial World / the Devine World

–Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (Autor), Eric Purdue (Übersetzer) –[223][224]

Ein ergänzender Verweis gilt „Agrippa's Three Books of Occult Philosophy"[225][226].

Ludovico Lazzarelli (1447-1500) – The Hermetic Writings and Related Documents[227]

Emil Stejnar – Magie mit Astrologie – Astrologie – der genetische Code von Geist und Seele

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Filmliste The Picatrix – A Grimoire of Astrological Magic"[228], „Filmliste Astrological Magic"[229], „Filmliste Gods – Demons & Magic"[230] und „Filmliste Grimoires & Zeremonialmagie"[231].

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Filmliste Hermeticism"[232] und „Filmliste On Nativities and Guardian Daimones – Iamblichus"[233].

[221] https://www.amazon.de/Benjamin-N-Dykes/e/B003OSRIF0/ref=dp_byline_cont_book_1

[222] https://www.amazon.de/s/ref=dp_byline_sr_book_2?ie=UTF8&field-author=Jayne+Gibson&text=Jayne+Gibson&sort=relevancerank&search-alias=books-de-intl-us

[223] https://www.amazon.de/Heinrich-Cornelius-Agrippa-von-Nettesheim/e/B001HMWQQQ/ref=dp_byline_cont_ebooks_1

[224] https://www.amazon.de/s/ref=dp_byline_sr_ebooks_2?ie=UTF8&field-author=Eric+Purdue&text=Eric+Purdue&sort=relevancerank&search-alias=digital-text

[225] https://www.youtube.com/watch?v=Vsq7gCr9cJ0

[226] https://talk.vonabisw.de/Agrippa/Eric.mp4

[227] https://www.wouterjhanegraaff.net/lodovico-lazzarelli

[228] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEx8y93CtG6aTWQREm48nkb2

[229] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEzfGsBf7xAw0qITRQDVJvWP

[230] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEzytdvpto7S-OkjOtfeQ0ul

[231] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEwyq8AXrMb6cM3vbqr3qaq_

[232] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEzOL0SVTNuV1ZAUF_hIlLFC

[233] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEzEMuDCbUhEsoC03yn10kbA

The Picatrix – A Grimoire of Astrological Magic – The Daimon in Astrology

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Astrotalk Filmliste – Resurrection of Magic“[234], „Astrotalk Filmliste – The Occult Philosophy of Cornelius Agrippa“[235], „Astrotalk Filmliste – Geschichte des Okkulten“[236] und „Astrotalk Filmliste – Introduction Western Esotericism“[237].

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Filmliste Kosmologie – Mikronährstoffe – The Picatrix – A Grimoire of Astrological Magic“[238], „Verweis 2“[239], „Grimoires & Zeremonialmagie. Zauberbücher, Goetia, salomonische Magie, Anrufungen und Pakte“[240] und „Astrological Magic“[241].

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Astrological Magic 2“[242], „Dr. Dorian Greenbaum“[243] und „Susanne Beiweis – Saturn und Talisman – die heterogenen Begriffe der Magie am Beispiel von Marsilio Ficinos „De vita libri tres““[244][245].

Phillipson, Garry: ‘Astrology and Truth: A Context in Contemporary Epistemology’ (2020). Doctoral thesis which evaluates astrology’s truth-status in light of the three major theories of truth.[246][247]

Ein ergänzender Verweis gilt „Geheimnisakademie – Geschichte des Okkulten“[248].

[234] https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKPz4q3EX-visjnrq-FryII_pTlBt3JU

[235] https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKPz4q3EX-vC8B-xfg6I7-BhJaGWXcSG

[236] https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKPz4q3EX-uyxzCSMrodlHl8cB9SW6ZM

[237] https://www.youtube.com/playlist?list=PLCKPz4q3EX-txW007fUpprDe_WQu07jWw

[238] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEx8y93CtG6aTWQREm48nkb2

[239] https://www.youtube.com/playlist?list=PLeio5DTGeJvueSCxpT6ch15akqXVR5GNh

[240] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEwyq8AXrMb6cM3vbqr3qaq_

[241] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEzfGsBf7xAw0qITRQDVJvWP

[242] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEzfGsBf7xAw0qITRQDVJvWP

[243] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbExolPRk5_tQ2b_QCrZJSvWA

[244] https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:1325510

[245] https://talk.vonabisw.de/Astrotalk3/Beiweis.pdf

[246] https://talk.vonabisw.de/Astrotalk3/Garry.pdf

[247] https://cosmocritic.com/wp-content/uploads/2023/12/phillipson_garry_astrology_and_truth.pdf

[248] https://www.youtube.com/@Geheimnisakademie-Okkultismus/videos

Carl Jung's Hermeticism and Alchemical Psychology Explained by Terence McKenna[249][250]

Hermetic Spirituality and the Historical Imagination: Altered States of Knowledge in Late Antiquity

Zu den ergänzenden Verweisen gehören „Filmliste Hermetik / Hermetica"[251], „Filmliste Prof. Dr. Wouter J. Hanegraaff on Hermetic Tradition"[252], „Wouter Hanegraaff – Hermetic Spirituality and The Historical Imagination"[253] und „Hermetic Spirituality with Prof Wouter Hanegraaff"[254].

Thesis: Astrology as the teaching of Primordial Principles not of the stars or planets. – Therefore the Planets can never be causes – only signs as representative for one of the seven Primordial Principles – now ten. – As above so below. – The Horoscope as the teaching and learning Plan for the life of the Individual. – Lord not my will, but your will be done. –.

Vom Symbol zur behaupteten Handlung

Eine zeremonialmagische Auslegung muss mehr erklären als das Vorhandensein ungewöhnlicher Gegenstände. Sie muss darlegen, welche Handlung gemeint ist, wer sie ausführt und in welchem Verhältnis die einzelnen Bilder dazu stehen. Eine Reihe von Symbolen kann eine Lehre veranschaulichen, ohne eine ausführbare Zeremonie festzulegen.

Auch die Reihenfolge ist zu prüfen. Wenn eine vorgeschlagene Praxis das Umordnen der Karten verlangt, muss kenntlich bleiben, ob diese Ordnung historisch belegt oder ein heutiges experimentelles Arrangement ist. Beides kann Gegenstand einer Untersuchung sein; nur das erste trägt unmittelbar zur Rekonstruktion ursprünglicher Verwendung bei.

Die historische Lektüre über öffentliche und höfische Aufführungen erweitert hier den Vergleich. Sie zeigt, wie Gesten, Kostüme und mythologische Figuren in einer tatsächlichen Handlung zusammenwirken konnten. Solche Aufführungen waren nicht notwendig geheime Rituale. Der Vergleich hilft daher, bildliche Inszenierung genauer zu beschreiben und nicht jede feierliche oder symbolisch aufgeladene Handlung sogleich derselben esoterischen Praxis zuzuordnen.

[249] https://www.youtube.com/watch?v=T69GGE_v8QI

[250] https://talk.vonabisw.de/Becca/Jung3.mp4

[251] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbEyF-7bAd4yKprck9WH1wETm

[252] https://www.youtube.com/playlist?list=PLWfUcScvQbExTuqRk07fpUHmaOVh3KNkR

[253] https://www.youtube.com/watch?v=7AyVkUD-5XE&list=PLWfUcScvQbExTuqRk07fpUHmaOVh3KNkR&index=5&t=4s

[254] https://www.youtube.com/watch?v=RocoS-vOGFk&list=PLWfUcScvQbExTuqRk07fpUHmaOVh3KNkR&index=6&t=3s

Feste und die Inszenierung einer gemeinsamen Bildwelt

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Geselligkeit und die Feste“. Auszug, beginnend mit „Es ist keine blosse Willkür, wenn wir an die …“.[255]

»Es ist keine blosse Willkür, wenn wir an die Betrachtung des gesellschaftlichen Lebens die der festlichen Aufzüge und Aufführungen anknüpfen. Die kunstvolle Pracht, welche das Italien der Renaissance dabei an den Tag legt, wurde nur erreicht durch dasselbe Zusammenleben aller Stände, welches auch die Grundlage der italienischen Gesellschaft ausmacht. Im Norden hatten die Klöster, die Höfe und die Bürgerschaften ihre besondern Feste und Aufführungen wie in Italien, allein dort waren dieselben nach Stil und Inhalt getrennt, hier dagegen durch eine allgemeine Bildung und Kunst zu einer gemeinsamen Höhe entwickelt. Die dekorierende Architektur, welche diesen Festen zu Hülfe kam, verdient ein eigenes Blatt in der Kunstgeschichte, obgleich sie uns nur noch als ein Phantasiebild gegenübersteht, das wir aus den Beschreibungen zusammenlegen müssen. Hier beschäftigt uns das Fest selber als ein erhöhter Moment im Dasein des Volkes, wobei die religiösen, sittlichen und poetischen Ideale des letztern eine sichtbare Gestalt annehmen. Das italienische Festwesen in seiner höhern Form ist ein wahrer Uebergang aus dem Leben in die Kunst.«

»Die beiden Hauptformen festlicher Aufführung sind ursprünglich, wie überall im Abendlande, das Mysterium, d. h. die dramatisierte heilige Geschichte oder Legende und die Prozession, d. h. der bei irgendeinem kirchlichen Anlass entstehende Prachtaufzug.«

»Nun waren in Italien schon die Aufführungen der Mysterien im ganzen offenbar prachtvoller, zahlreicher und durch die parallele Entwicklung der bildenden Kunst und der Poesie geschmackvoller als anderswo. Sodann scheidet sich aus ihnen nicht bloss wie im übrigen Abendlande zunächst die Posse aus und dann das übrige weltliche Drama, sondern frühe schon auch eine auf den schönen und reichen Anblick berechnete Pantomime mit Gesang und Ballett.«

»Aus der Prozession aber entwickelt sich in den eben gelegenen italienischen Städten mit ihren breiten, wohlgepflasterten Strassen der Trionfo, d. h. der Zug von Kostümierten zu Wagen und zu Fuss, erst von überwiegend geistlicher, dann mehr und mehr von weltlicher Bedeutung. Fronleichnamsprozession und Karnevalszug berühren sich hier in einem gemeinsamen Prachtstil, welchem sich dann auch fürstliche Einzüge anschliessen. Auch die übrigen Völker verlangten bei solchen Gelegenheiten bisweilen den grössten Aufwand, in Italien allein aber bildete sich eine kunstgerechte Behandlungsweise, die den Zug als sinnvolles Ganzes komponierte und ausstattete.«

»Was von diesen Dingen heute noch in Uebung ist, kann nur ein armer Ueberrest heissen. Kirchliche sowohl als fürstliche Aufzüge haben sich des dramatischen Elementes, der Kostümierung, fast völlig entledigt, weil man den Spott fürchtet und weil die gebildeten Klassen, welche ehemals diesen Dingen ihre volle Kraft widmeten, aus verschiedenen Gründen keine Freude mehr daran haben können. Auch am Karneval sind die grossen Maskenzüge ausser Uebung. Was noch weiterlebt, wie z. B. die einzelnen geistlichen Masken bei Umzügen von

[255] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/65/

Bruderschaften, ja selbst das pomphafte Rosalienfest zu Palermo, verrät deutlich, wie weit sich die höhere Bildung von diesen Dingen zurückgezogen hat.«

»Die volle Blüte des Festwesens tritt erst mit dem entschiedenen Siege des Modernen, mit dem 15. Jahrhundert ein, wenn nicht etwa Florenz dem übrigen Italien auch hierin vorangegangen war. Wenigstens war man hier schon früh quartierweise organisiert für öffentliche Aufführungen, welche einen sehr grossen künstlerischen Aufwand voraussetzen. So jene Darstellung der Hölle auf einem Gerüst und auf Barken im Arno, 1. Mai 1304, wobei unter den Zuschauern die Brücke alla Carraja zusammenbrach. Auch dass später Florentiner als Festkünstler, festaiuoli, im übrigen Italien reisen konnten, beweist eine frühe Vervollkommnung zu Hause.«

»Suchen wir nun die wesentlichsten Vorzüge des italienischen Festwesens gegenüber dem Auslande vorläufig auszumitteln, so steht in erster Linie der Sinn des entwickelten Individuums für Darstellung des Individuellen, d. h. die Fähigkeit, eine vollständige Maske zu erfinden, zu tragen und zu agieren. Maler und Bildhauer halfen dann bei weitem nicht bloss zur Dekoration des Ortes, sondern auch zur Ausstattung der Personen mit, und gaben Tracht, Schminke und anderweitige Ausstattung an. Das zweite ist die Allverständlichkeit der poetischen Grundlage. Bei den Mysterien war dieselbe im ganzen Abendlande gleich gross, indem die biblischen und legendarischen Historien von vornherein jedermann bekannt waren, für alles übrige aber war Italien im Vorteil. Für die Rezitationen einzelner heiliger oder profan-idealer Gestalten besass es eine volltönende lyrische Poesie, welche Gross und Klein gleichmässig hinreissen konnte. Sodann verstand der grösste Teil der Zuschauer (in den Städten) die mythologischen Figuren und erriet wenigstens leichter als irgendwo die allegorischen und geschichtlichen, weil sie einem allverbreiteten Bildungskreise entnommen waren.«

»Dies bedarf einer nähern Bestimmung. Das ganze Mittelalter war die Zeit des Allegorisierens in vorzugsweisem Sinne gewesen; seine Theologie und Philosophie behandelte ihre Kategorien dergestalt als selbständige Wesen, dass Dichtung und Kunst es scheinbar leicht hatten, dasjenige beizufügen, was noch zur Persönlichkeit fehlte. Hierin stehen alle Länder des Okzidents auf gleicher Stufe; aus ihrer Gedankenwelt können sich überall Gestalten erzeugen, nur dass Ausstattung und Attribute in der Regel rätselhaft und unpopulär ausfallen werden. Letzteres ist auch in Italien häufig der Fall, und zwar selbst während der ganzen Renaissance und noch über dieselbe hinaus. Es genügt dazu, dass irgendein Prädikat der betreffenden allegorischen Gestalt auf unrichtige Weise durch ein Attribut übersetzt werde. Selbst Dante ist durchaus nicht frei von solchen falschen Uebertragungen, und aus der Dunkelheit seiner Allegorien überhaupt hat er sich bekanntlich eine wahre Ehre gemacht. Petrarca in seinen Trionfi will wenigstens die Gestalten des Amor, der Keuschheit, des Todes, der Fama usw. deutlich, wenn auch in Kürze schildern.«

»Andere dagegen überladen ihre Allegorien mit lauter verfehlten Attributen. In den Satiren des Vinciguerra z. B. wird der Neid mit „rauhen eisernen Zähnen“, die Gefrässigkeit als sich auf die Lippen beissend, mit wirrem, struppigem Haar usw. geschildert, letzteres wahrscheinlich, um sie als gleichgültig gegen alles, was nicht Essen ist, zu bezeichnen. Wie übel sich vollends die bildende Kunst bei solchen Missverständnissen befand, können wir hier nicht erörtern. Sie durfte sich wie die Poesie glücklich schätzen, wenn die Allegorie durch

eine mythologische Gestalt, d. h. durch eine vom Altertum her vor der Absurdität gesicherte Kunstform ausgedrückt werden konnte, wenn statt des Krieges Mars, statt der Jagdlust Diana usw. zu gebrauchen war.«

KAPITEL 48

Henosis im Sola-Busca-Tarot

Henosis ist kein ausdrücklich verwendeter Begriff der historischen Quellen zum Sola-Busca-Tarot. Er eignet sich jedoch als hermetisch-neuplatonischer Deutungsbegriff, besonders wenn man das Deck als alchemisch-initiativen Bilderweg liest. Eine solche Lesart verbindet sich mit Interpretationen, die den Tarot als symbolischen Transformationsprozess verstehen, wie sie bei Ludovico Lazzarelli, in der Renaissance-Hermetik und in späteren tiefenpsychologischen Ansätzen vorkommen.

Im Sinne der Henosis wäre der Sola Busca ein Weg der Rückkehr des Menschen zu seinem göttlichen Ursprung. Der Mensch beginnt im Zustand der Trennung: Er ist von seiner wahren göttlichen Natur getrennt, in den Gegensätzen der Welt gefangen und von Leidenschaften, Begierden, Unwissenheit und Schicksal beherrscht. Der Weg durch die Karten ist eine Einweihungsreise, auf der diese Trennung schrittweise überwunden wird.

Die frühen Karten können als Darstellung des unerweckten Menschen in der gewöhnlichen Welt gelesen werden. Macht, Kampf, Ruhm, Besitz, intellektuelle Fähigkeiten und Leidenschaften bestimmen seine Erfahrung. Er bewegt sich zunächst in der Sphäre der Vielheit und identifiziert sich mit Rollen und äußeren Formen.

Im neuplatonischen Sinne muss die Seele durch Katharsis gereinigt werden. Viele Figuren des Sola Busca erscheinen als Träger von Prüfungen. Helden wie Herkules oder Perseus stehen für die Überwindung chaotischer Kräfte. Kriegerische Figuren zeigen die Auseinandersetzung mit inneren und äußeren Mächten. Opfer- und Todessymbolik verweist auf die notwendige Auflösung des alten Selbst. Dies entspricht dem alchemischen Prinzip solve et coagula, dem Auflösen und erneuten Verbinden. Das alte Ich muss sterben, damit eine höhere Identität entstehen kann.

Im hermetischen Denken der Renaissance besitzt der Mensch einen göttlichen Funken, die scintilla divina. Die Einweihung bedeutet, etwas Verdecktes wiederzufinden. Henosis bezeichnet hier die Erkenntnis der immer bestehenden Teilhabe am Göttlichen, nicht die Verwandlung des Menschen in Gott.

Viele Motive des Sola Busca lassen sich mit der alchemischen Hochzeit verbinden: mit der Vereinigung männlicher und weiblicher Prinzipien, von Sonne und Mond, Geist und Materie, Oben und Unten. Daran erinnert die hermetische Formel „Quod est superius est sicut quod inferius“ – „Das Obere ist wie das Untere.“ Die Henosis ist die Aufhebung dieser Gegensätze in einer höheren Einheit.

In einer neuplatonischen Lesart wäre die letzte Stufe eine Bewusstseinsverwandlung. Der Mensch erkennt, dass das Göttliche nicht außerhalb seiner selbst liegt, die sichtbare Welt ein Symbol einer unsichtbaren Ordnung ist und die Seele zu ihrem Ursprung zurückkehrt. Das entspricht Plotins Beschreibung der Ekstasis: Die Seele wird so vollkommen eins mit dem Einen, dass die gewöhnliche Trennung von Ich und Welt verschwindet.

Aus einer jungianischen Perspektive könnte Henosis im Sola Busca als Symbol der Individuation erscheinen. Die zersplitterten Persönlichkeitsanteile werden integriert; Schatten,

Triebe und Gegensätze werden bewusst gemacht, und das Selbst tritt als Ganzheit hervor. Dabei bleibt ein Unterschied bestehen: Plotin spricht von der Rückkehr zum transzendenten Einen, Jung von der Verwirklichung des Selbst als psychischer Ganzheit.

Gerade im Zusammenhang mit Lazzarelli, Renaissance-Hermetik, Orphik, Chaldäischen Orakeln und neuplatonischer Philosophie ist Henosis ein Schlüsselbegriff, um den Sola Busca als Weg der inneren Vergöttlichung, der theosis, zu lesen.

Einheit als Ziel und als schwieriger Begriff

Henosis bezeichnet in der neuplatonischen Tradition eine Einigung oder Vereinigung. Gemeint ist damit nicht ohne Weiteres ein gesteigertes Gefühl persönlicher Geschlossenheit. Bei Plotin hängt die Frage nach der Einheit mit dem Verhältnis des Einen, des Geistes und der Seele zusammen. Seine Schriften wurden von Porphyrios in die als Enneaden bekannte Ordnung gebracht.[256]

Für die Kartenlektüre ist deshalb zunächst zu klären, auf welcher Ebene von Einheit gesprochen wird. Soll eine Figur eine kosmologische Beziehung darstellen, eine ethische Vollendung oder eine Erfahrung des Betrachters? Diese Aussagen können verbunden werden, benötigen aber unterschiedliche Begründungen.

Die folgende platonische Quellenlektüre verfolgt eine Bewegung vom einzelnen schönen Gegenstand zu einer umfassenderen Betrachtung. Sie ist nicht identisch mit Plotins Lehre von der Vereinigung mit dem Einen. Gerade der Vergleich erlaubt, eine Entwicklung philosophischer Begriffe sichtbar zu machen. Ein Kartenprogramm, das als Aufstiegsweg gelesen wird, sollte entsprechend nicht nur ein Endziel benennen, sondern die gedanklichen Übergänge zwischen seinen behaupteten Stufen erklären.

Der Aufstieg in der Betrachtung des Schönen

Quellenlektüre: Platon, Das Gastmahl, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „So weit nun o Sokrates vermagst du wohl auch …“.[257]

»So weit nun o Sokrates vermagst du wohl auch in den Geheimnissen der Liebe eingeweiht zu werden; ob aber wenn jemand die höchsten und heiligsten, auf welche sich auch jene beziehen, recht vortrüge, (210) du es auch vermöchtest weiß ich nicht. Indes, sprach sie, will ich sie vortragen und es an mir nirgend fehlen lassen. Versuche nur zu folgen, wenn du es vermagst. Wer nämlich auf die rechte Art diese Sache angreifen will, der muß in der Jugend zwar damit anfangen schönen Gestalten nachzugehen, und wird zuerst freilich wenn er richtig beginnt nur Einen solchen lieben und diesen mit schönen Reden befruchten, hernach aber von selbst inne werden, daß die Schönheit in irgend einem Leibe der in jedem andern verschwistert ist, und es also, wenn er dem in der Idee schönen nachgehen soll, großer Unverstand wäre, nicht die Schönheit in allen Leibern für eine und dieselbe zu halten, und wenn er dies inne geworden sich als Liebhaber aller schönen Leiber darstellen, und von der gewaltigen Heftigkeit für Einen nachlassen, indem er dies für klein und geringfügig hält.«

[256] https://plato.stanford.edu/entries/plotinus/

[257] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/17/

»Nächstdem aber muß er die Schönheit in den Seelen für weit herrlicher halten als die in den Leibern, so daß, wenn einer, dessen Seele zu loben ist, auch nur wenig von jener Blüte zeigt, ihm das doch genug ist und er ihn liebt und pflegt, indem er solche Reden erzeugt und aufsucht, welche die Jünglinge besser zu machen vermögen, damit er selbst so dahin gebracht werde das Schöne in den Bestrebungen und in den Sitten anzuschauen, um auch von diesem zu sehen, daß es sich überall verwandt ist, um so die Schönheit des Leibes für etwas geringes zu halten. Von den Bestrebungen aber muß er weiter zu den Erkenntnissen gehn, damit er auch die Schönheit der Erkenntnisse schaue, und vielfältiges Schöne schon im Auge habend nicht mehr dem bei einem Einzelnen indem er knechtischer Weise die Schönheit eines Knäbleins oder irgend eines Mannes oder einer einzelnen Bestrebung liebet, dienend sich schlecht und kleingeistig zeige, sondern auf die hohe See des Schönen sich begebend und dort umschauend viel schöne und herrliche Reden und Gedanken erzeuge in ungemessenem Streben nach Weisheit, bis er, hiedurch gestärkt und vervollkommnet, eine einzige solche Erkenntnis erblicke welche auf ein Schönes folgender Art geht.«

»Hier aber, sprach sie, bemühe dich nur aufzumerken so sehr du kannst. Wer nämlich bis hieher in der Liebe erzogen ist, das mancherlei Schöne in solcher Ordnung und richtig schauend, der wird indem er nun der Vollendung in der Liebeskunst entgegengeht plötzlich ein von Natur wunderbar Schönes erblicken, nämlich jenes selbst o Sokrates um deswillen er alle bisherigen Anstrengungen gemacht hat, welches zuerst immer ist und weder entsteht noch vergeht, weder (211) wächst noch schwindet, ferner auch nicht etwa nur in sofern schön in sofern häßlich ist, noch auch jetzt schön und dann nicht, noch in Vergleich hiemit schön damit aber häßlich, noch auch hier schön dort aber häßlich, als ob es nur für Einige schön für Andere aber häßlich wäre. Noch auch wird ihm dieses Schöne unter einer Gestalt erscheinen wie ein Gesicht oder Hände oder sonst etwas was der Leib an sich hat, noch wie eine Rede oder eine Erkenntnis, noch irgendwo an einem andern seiend weder an einem einzelnen Lebenden, noch an der Erde noch am Himmel; sondern an und für und in sich selbst ewig überall dasselbe seiend, alles andere schöne aber an jenem auf irgend eine solche Weise Anteil habend, daß wenn auch das andere entsteht und vergeht, jenes doch nie irgend einen Gewinn oder Schaden davon hat, noch ihm sonst etwas begegnet.«

»Wenn also jemand vermittelst der ächten Knabenliebe von dort an aufgestiegen jenes schöne anfängt zu erblicken, der kann beinahe zur Vollendung gelangen. Denn dies ist die rechte Art sich auf die Liebe zu legen oder von einem Andern dazu angeführt zu werden, daß man von diesem einzelnen schönen beginnend jenes einen Schönen wegen immer höher hinaufsteige gleichsam stufenweise von Einem zu Zweien, und von zweien zu allen schönen Gestalten, und von den schönen Gestalten zu den schönen Sitten und Handlungsweisen, und von den schönen Sitten zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen endlich zu jener Kenntnis gelangt, welche von nichts anderem als eben von jenem schönen selbst die Kenntnis ist, und man also zuletzt jenes selbst was schön ist erkenne. Und an dieser Stelle des Lebens, o lieber Sokrates, sagte die Mantineische Fremde, wenn irgendwo, ist es dem Menschen erst lebenswert, wo er das Schöne selbst schaut, welches, wenn du es je erblickst, du nicht wirst vergleichen wollen mit köstlichem Gerät oder Schmuck, oder mit schönen Knaben und Jünglingen bei deren Anblick du jetzt entzückt bist, und wohl gern, du wie viele Andere, um nur den Liebling zu sehn und immer mit ihm vereinigt zu sein, wenn es möglich

wäre, weder essen noch trinken möchtest, sondern nur anschauen und mit ihm verbunden sein.«

»Was also, sprach sie, sollen wir erst glauben wenn einer dazu gelangte jenes Schöne selbst rein lauter und unvermischt zu sehn, das nicht erst voll menschlichen Fleisches ist und Farben und anderen sterblichen Flitterkrames, sondern das göttlich schöne selbst in seiner Einartigkeit zu schauen? Meinst du wohl, daß das ein schlechtes Leben sei, wenn einer dorthin sieht und jenes erblickt und (212) damit umgeht? Oder glaubst du nicht daß dort allein ihm begegnen kann, indem er schaut womit man das Schöne schauen muß; nicht Abbilder der Tugend zu erzeugen, weil er nämlich auch nicht ein Abbild berührt, sondern wahres weil er das wahre berührt? Wer aber wahre Tugend erzeugt und aufzieht, dem gebührt von den Göttern geliebt zu werden, und wenn irgend einem anderen Menschen dann gewiß ihm auch unsterblich zu sein. Solches o Phaidros und ihr übrigen, sprach Diotima und habe ich ihr geglaubt, und wie ich es glaube suche ich es auch Andern glaublich zu machen, daß um zu diesem Besitz zu gelangen nicht leicht jemand der menschlichen Natur einen besseren Helfer finden könnte als den Eros.«

»Darum auch, behaupte ich, sollte jedermann den Eros ehren, und ehre ich auch selbst alles was zur Liebe gehört, und übe mich darin ganz vorzüglich, und ermuntere auch Andere dazu, und preise jetzt und immer die Macht und Tapferkeit des Eros so sehr ich nur vermag. Willst du nun, o Phaidros, so nimm diese Rede dafür an, daß ich sie als eine Lobrede auf den Eros gesprochen; wo nicht, so nenne sie wie und wonach du sie nennen willst. Nachdem nun Sokrates also gesprochen, hätten die Andern ihn gelobt, Aristophanes aber sei im Begriff gewesen etwas zu sagen, weil Sokrates in seiner Rede seiner erwähnt wegen der Rede.«

KAPITEL 49

Die Hofkarten des Sola-Busca-Tarots nach Peter Mark Adams

Die Hofkarten des Sola-Busca-Tarots bilden nach Peter Mark Adams keinen bloßen höfischen Anhang der Zahlenkarten, sondern einen eigenständigen ideellen Kosmos, der zu den wichtigsten Schlüsseln für das Verständnis des gesamten Tarots gehört. Während spätere Tarots die Könige, Königinnen, Ritter und Pagen meist als Repräsentanten gesellschaftlicher Stände oder als allgemeine Charaktertypen darstellen, erscheinen die Hofkarten des Sola Busca als Angehörige einer bewusst konstruierten aristokratischen Elite. Sie verkörpern nicht den historischen Adel Italiens, sondern ein Ideal von Herrschaft, Tugend und Einweihung, das seine Wurzeln in der Antike, im Humanismus und in den philosophischen Strömungen der italienischen Renaissance besitzt.

Adams versteht das Sola-Busca-Tarot als ein Werk, das aus dem geistigen Milieu der venezianischen und norditalienischen Eliten des späten 15. Jahrhunderts hervorging. Diese Eliten sahen sich nicht lediglich als politische oder wirtschaftliche Führungsschicht, sondern als Erben der klassischen Antike und als Bewahrer einer uralten Weisheit, die nach ihrer Auffassung von Ägypten, Persien, Griechenland und Rom überliefert worden war. Die Hofkarten spiegeln genau dieses Selbstverständnis wider. Sie bilden eine Gemeinschaft idealisierter Herrscher und Diener der Weisheit, deren Aufgabe nicht nur das Regieren, sondern die Erhaltung der kosmischen Ordnung ist.

Im Mittelpunkt dieses Ideals steht die Vorstellung der prisca sapientia, der „ursprünglichen Weisheit“. Nach einem in der Renaissance weit verbreiteten Konzept existierte seit den ältesten Zeiten eine einzige göttliche Wahrheit, die den Priestern Ägyptens, den persischen Magiern, den chaldäischen Sterndeutern, den Orphikern, Pythagoreern und schließlich den Philosophen Platons überliefert worden war. Humanisten wie Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola oder Georgios Gemistos Plethon sahen ihre eigene Aufgabe darin, diese Weisheit wieder freizulegen und mit dem Christentum zu versöhnen. Adams erkennt im Sola-Busca-Tarot zahlreiche Hinweise auf genau dieses Programm. Die Hofkarten erscheinen deshalb nicht als weltliche Adelige, sondern als Träger einer philosophischen und spirituellen Tradition.

In diesem Zusammenhang erhält Alexander der Große eine zentrale Bedeutung. Obwohl er nicht jede Hofkarte unmittelbar repräsentiert, bildet seine Gestalt nach Adams das historische Ideal, an dem sich das gesamte höfische Personal orientiert. Alexander verkörpert den Philosophenkönig, den siegreichen Feldherrn, den Schüler des Aristoteles, den Eingeweihten in die ägyptischen Mysterien und den Vermittler zwischen Orient und Okzident. In seiner Person vereinen sich militärische Tapferkeit, philosophische Bildung, religiöse Legitimation und universale Herrschaft. Für die Humanisten der Renaissance war Alexander daher nicht nur eine historische Persönlichkeit, sondern der Prototyp des vollkommenen Herrschers. Die Könige des Sola Busca stehen im Zeichen dieses Ideals; die Ritter verkörpern seinen Weg der Bewährung; die Königinnen bewahren die dynastische und spirituelle Kontinuität; die Pagen verkörpern den noch unvollendeten Adepten, der sich auf diesen Weg erst vorbereitet.

Nach Adams weisen zahlreiche Hofkarten darüber hinaus auf konkrete historische oder mythische Persönlichkeiten hin. Anders als in späteren Tarotdecks tragen viele Figuren individuelle Namen oder besitzen charakteristische Attribute, die den gebildeten Betrachter der Renaissance zu Assoziationen mit antiken Herrschern, römischen Feldherren, Philosophen oder Heroen führten. Diese Individualisierung macht deutlich, dass die Karten keine abstrakten Typen darstellen, sondern Teil einer symbolischen Geschichtsschreibung sind. Geschichte erscheint hier als Schule der Tugend. Jeder Herrscher verkörpert eine bestimmte Qualität, eine Tugend oder eine Warnung vor moralischem Versagen.

Von besonderer Bedeutung ist für Adams die enge Verbindung zwischen Herrschaft und Philosophie. Die Hofkarten verkörpern das Ideal des Philosophenkönigs, das auf Platons „Politeia“ zurückgeht. Wahre Herrschaft gründet nicht auf Geburt, Reichtum oder militärischer Gewalt, sondern auf Erkenntnis des Guten. Erst wer seine Leidenschaften beherrscht und die Ordnung des Kosmos versteht, besitzt die Legitimation zu regieren. Diese Vorstellung wurde im Florentiner Neuplatonismus wiederbelebt und prägte das politische Denken vieler italienischer Humanisten. Im Sola-Busca-Tarot erscheint sie in symbolischer Form wieder. Die Könige regieren mit dem Schwert der Vernunft, nicht mit der Willkür des Tyrannen.

Ebenso eng verknüpft Adams die Hofkarten mit dem Renaissance-Humanismus. Der ideale Herrscher besitzt eine umfassende Bildung. Er kennt Geschichte, Philosophie, Rhetorik, Astronomie und Ethik. Seine militärischen Fähigkeiten werden durch geistige Disziplin ergänzt. Dieses Bildungsideal entsprach dem humanistischen Konzept des uomo universale, des universalen Menschen. Die Hofkarten verkörpern daher verschiedene Entwicklungsstufen einer Persönlichkeit, die ihre Fähigkeiten in den Dienst einer höheren Ordnung stellt.

Ein weiterer Grundgedanke Adams betrifft die Rolle der Tugend. Für ihn sind die Hofkarten keine statischen Rangbezeichnungen, sondern Bilder moralischer Qualitäten. Die vier Farben entfalten unterschiedliche Formen der Tugend. Die Schwerter betonen Vernunft, Gerechtigkeit und Urteilskraft; die Stäbe stehen für schöpferische Energie und legitime Macht; die Kelche verkörpern Frömmigkeit, Einweihung und geistige Gemeinschaft; die Münzen verweisen auf Verwaltung, Stabilität und verantwortungsvollen Umgang mit der materiellen Welt. Innerhalb jeder Farbe zeigen die Hofkarten die zunehmende Vollendung dieser Eigenschaften.

Adams erkennt darüber hinaus eine enge Beziehung zwischen den Hofkarten und den antiken Heroen. Alexander erscheint in der Nachfolge des Perseus und des Herakles. Perseus besiegt das Chaos und gründet eine neue Ordnung; Herakles überwindet durch seine Arbeiten die tierischen Kräfte der Natur; Alexander setzt diese mythischen Vorbilder in der Geschichte fort, indem er eine neue Weltordnung schafft. Die Hofkarten nehmen diese heroische Tradition auf. Sie stellen Herrschaft nicht als Privileg, sondern als Aufgabe dar. Jeder wahre Herrscher muss seine inneren und äußeren Gegner überwinden, bevor er andere führen kann.

Nach Adams spielt auch die Mysterientradition eine wesentliche Rolle. Die Hofkarten lassen sich als Angehörige einer initiatischen Gemeinschaft verstehen. Ihre Autorität beruht nicht allein auf politischer Macht, sondern auf einer Einweihung in höhere Erkenntnis. Hier verbindet Adams die Bildwelt des Sola Busca mit den antiken Mysterien von Eleusis, den or-

phischen Traditionen, der Hermetik und den neuplatonischen Vorstellungen einer stufenweisen Annäherung an das Göttliche. Herrschaft ist demnach kein weltliches Amt, sondern Ausdruck einer inneren Transformation.

Diese initiatische Dimension erklärt zugleich die enge Verbindung der Hofkarten zur Astrologie. Für die Renaissance war der Kosmos kein mechanisches Universum, sondern ein lebendiger Organismus, dessen Harmonie sich im tugendhaften Menschen widerspiegelt. Der ideale Herrscher erkennt die Ordnung der Sterne, weil seine Seele mit der Ordnung des Himmels übereinstimmt. Adams sieht in zahlreichen Karten Hinweise auf planetarische und zodiakale Symbolik. Die Hofkarten erscheinen dadurch als Menschen, deren Charakter den kosmischen Kräften bewusst angepasst wurde.

Von besonderer Bedeutung ist auch die politische Dimension. Das Sola-Busca-Tarot entstand wahrscheinlich im Umfeld jener norditalienischen Aristokratie, die sich in einer Zeit tiefgreifender Umbrüche behaupten musste. Venedig, Ferrara und andere Höfe verstanden sich als Erben der römischen Republik und des klassischen Bildungsideals. Die Hofkarten spiegeln dieses Selbstverständnis wider. Sie zeigen eine Elite, deren Legitimation nicht allein aus ihrer Abstammung erwächst, sondern aus ihrer Verpflichtung gegenüber Gemeinwohl, Weisheit und Tugend. Adams sieht darin eine bewusste politische Botschaft: Wahre Aristokratie ist eine Aristokratie des Geistes.

In diesem Zusammenhang interpretiert Adams die Hofkarten auch als Ausdruck einer ethischen Erziehung. Wer das Sola-Busca-Tarot betrachtet, begegnet nicht nur Figuren der Geschichte, sondern Vorbildern und Gegenbildern menschlichen Handelns. Die Karten lehren Klugheit, Tapferkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit. Zugleich warnen sie vor Hochmut, Grausamkeit, Ehrgeiz und Maßlosigkeit. Die Geschichte der Antike wird dadurch zu einer Schule moralischer Bildung.

Die weiblichen Hofkarten nehmen innerhalb dieses Systems eine besondere Stellung ein. Sie verkörpern nicht bloß Ehefrauen oder Mütter, sondern die bewahrende Kraft der Weisheit. In ihnen verbinden sich königliche Würde, Fruchtbarkeit, geistige Intuition und die Weitergabe initiatischen Wissens. Adams weist darauf hin, dass die Renaissance weibliche Gestalten häufig als Personifikationen von Tugenden oder philosophischen Prinzipien verstand. Die Königinnen erscheinen deshalb als notwendige Ergänzung der männlichen Herrscher und nicht als deren Unterordnung.

Die Ritter stellen dagegen die Dynamik des Weges dar. Sie befinden sich zwischen Schüler und vollendetem Herrscher. Ihre Aufgabe besteht darin, Tugend durch Handlung zu verwirklichen. Adams sieht hierin Parallelen zu den antiken Heroen, deren Ruhm nicht aus ihrer Geburt, sondern aus bestandenen Prüfungen erwuchs. Der Ritter ist der Mensch auf dem Weg zur Weisheit, der seine Leidenschaften disziplinieren und seine Fähigkeiten vervollkommnen muss.

Die Pagen schließlich verkörpern den Beginn dieses Weges. Sie repräsentieren Jugend, Lernbereitschaft und Offenheit gegenüber der Einweihung. In ihnen erkennt Adams das humanistische Bildungsideal: Niemand wird als vollkommener Herrscher geboren. Erst Studium, Selbsterziehung, philosophische Reflexion und moralische Disziplin führen zur Vollendung. Die Pagen erinnern daher an den jungen Alexander unter der Anleitung des Aristoteles oder an den jungen Heros, der sich erst noch bewähren muss.

In ihrer Gesamtheit bilden die Hofkarten nach Peter Mark Adams somit keine Ansammlung höfischer Figuren, sondern eine symbolische Akademie der Tugend. Sie vereinen Geschichte, Mythologie, Philosophie und Mysterienreligion zu einem umfassenden Ideal menschlicher Vervollkommnung. Ihre Mitglieder gehören einer geistigen Aristokratie an, deren Vorbilder Alexander der Große, die Heroen Griechenlands, die Philosophen der Antike und die Weisen der prisca sapientia sind. Das Sola-Busca-Tarot präsentiert damit eine Vision der Herrschaft, in der Macht untrennbar mit Weisheit, Tugend, Bildung und kosmischer Erkenntnis verbunden ist. Gerade diese Synthese macht die Hofkarten zu einem der anspruchsvollsten und philosophisch tiefsten Elemente des gesamten Sola-Busca-Tarots und erklärt ihre herausragende Stellung innerhalb der Interpretation von Peter Mark Adams.

Ein Rang ist noch kein Charakter

Hofkarten tragen schon durch ihre Stellung Erwartungen an Rang und Handlungsmöglichkeiten. Doch ein Rangname beantwortet nicht, wie eine einzelne Gestalt zu bewerten ist. Haltung, Blick, Waffen und Beziehung zum Bildraum können eine Darstellung bestätigen, verändern oder ambivalent machen.

Die historische Lektüre zur Erziehung des Höflings bietet hier einen sozialen Vergleich. Sie zeigt, wie Fähigkeiten, Auftreten und Urteilskraft als zusammengehörig dargestellt werden konnten. Ein höfisches Ideal war damit mehr als äußerer Besitz von Machtmitteln. Zugleich darf ein normativer Text nicht wie eine Beschreibung des tatsächlichen Verhaltens aller Hofangehörigen gelesen werden.

Für die Deutung der Sola-Busca-Hofkarten ergibt sich daraus eine doppelte Aufmerksamkeit. Einerseits ist die Position innerhalb der Spielfarbe zu berücksichtigen. Andererseits muss jede Figur als individuelle Bildlösung betrachtet werden. Ein System, das alle Könige oder alle Königinnen mit derselben abstrakten Funktion versieht, sollte erklären, weshalb die sichtbaren Unterschiede dennoch vorhanden sind. Oft beginnt die eigentliche historische Frage gerade dort, wo eine Figur nicht vollständig in die erwartete Rolle passt.

Fähigkeiten und Auftreten des Cortigiano

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Geselligkeit und die Feste“. Auszug, beginnend mit „Für die Höfe, im Grunde aber noch viel mehr …“.[258]

»Für die Höfe, im Grunde aber noch viel mehr um seiner selber willen bildet sich nun der Cortigiano aus, welchen Castiglione schildert. Es ist eigentlich der gesellschaftliche Idealmensch, wie ihn die Bildung jener Zeit als notwendige, höchste Blüte postuliert, und der Hof ist mehr für ihn als er für den Hof bestimmt. Alles wohl erwogen, könnte man einen solchen Menschen an keinem Hofe brauchen, weil er selber Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten hat und weil seine ruhige, unaffektierte Virtuosität in allen äussern und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn bewegt, bezieht sich, obwohl es der Autor verhehlt, nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene

[258] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/62/

Vollendung. Ein Beispiel wird dies klar machen: im Kriege nämlich verbittet sich der Cortigiano selbst nützliche und mit Gefahr und Aufopferung verbundene Aufgaben, wenn dieselben stillos und unschön sind, wie etwa das Wegfangen einer Herde; was ihn zur Teilnahme am Kriege bewegt, ist ja nicht die Pflicht an sich, sondern „l'honore".«

»Die sittliche Stellung zum Fürsten, wie sie im vierten Buch verlangt wird, ist eine sehr freie und selbständige. Die Theorie der vornehmen Liebschaft (im dritten Buche) enthält sehr viele feine psychologische Beobachtungen, die aber bessernteils dem allgemein menschlichen Gebiet angehören, und die grosse, fast lyrische Verherrlichung der idealen Liebe (am Ende des vierten Buches) hat vollends nichts mehr zu tun mit der speziellen Aufgabe des Werkes. Doch zeigt sich auch hier wie in den Asolani des Bembo die ungemeine Höhe der Bildung in der Art, wie die Gefühle verfeinert und analysiert auftreten. Dogmatisch beim Worte nehmen darf man diese Autoren allerdings nicht. Dass aber Reden dieser Art in der vornehmem Gesellschaft vorkamen, ist nicht zu bezweifeln, und dass nicht blasses Schöntun, sondern auch wahre Leidenschaft in diesem Gewande erschien, werden wir unten sehen.«

»Von den äusserlichen Fertigkeiten werden beim Cortigiano zunächst die sogenannten ritterlichen Uebungen in Vollkommenheit verlangt, ausserdem aber auch noch manches andere, das nur an einem geschulten, gleichmässig fortbestehenden, auf persönlichstem Wetteifer begründeten Hof gefordert werden konnte, wie es damals ausserhalb Italiens keinen gab; mehreres beruht auch sichtlich nur auf einem allgemeinen, beinahe abstrakten Begriff der individuellen Vollkommenheit. Der Cortigiano muss mit allen edeln Spielen vertraut sein, auch mit dem Springen, Wettlaufen, Schwimmen, Ringen; hauptsächlich muss er ein guter Tänzer sein und (wie sich von selbst versteht) ein nobler Reiter. Dazu aber muss er mehrere Sprachen, mindestens Italienisch und Latein besitzen, und sich auf die schöne Literatur verstehen, auch über die bildenden Künste ein Urteil haben; in der Musik fordert man von ihm sogar einen gewissen Grad von ausübender Virtuosität, die er überdies möglichst geheimhalten muss. Gründlicher Ernst ist es natürlich mit nichts von allem, ausgenommen die Waffen; aus der gegenseitigen Neutralisierung des Vielen entsteht eben das absolute Individuum, in welchem keine Eigenschaft aufdringlich vorherrscht.«

»So viel ist gewiss, dass im 16. Jahrhundert die Italiener sowohl als theoretische Schriftsteller wie als praktische Lehrer das ganze Abendland in die Schule nahmen für alle edlern Leibesübungen und für den höhern geselligen Anstand. Für Reiten, Fechten und Tanzen haben sie durch Werke mit Abbildungen und durch Unterricht den Ton angegeben; das Turnen, abgelöst von der Kriegsübung wie vom blassen Spiel, ist vielleicht zu allererst von Vittorino da Feltre gelehrt worden, und dann ein Requisit der höhern Erziehung geblieben. Entscheidend ist dabei, dass es kunstgemäß gelehrt wird; welche Uebungen vorkamen, ob die jetzt vorwiegenden auch damals gekannt waren, können wir freilich nicht ermitteln. Wie sehr aber ausser der Kraft und Gewandtheit auch die Anmut als Zweck und Ziel galt, geht nicht nur aus der sonst bekannten Denkweise der Nation, sondern auch aus bestimmten Nachrichten hervor. Es genügt an den grossen Federigo von Montefeltro zu erinnern, wie er die abendlichen Spiele der ihm anvertrauten jungen Leute leitete.«

»Spiele und Wettübungen des Volkes unterschieden sich wohl nicht wesentlich von den im übrigen Abendlande verbreiteten. In den Seestädten kam natürlich das Wettrudern hinzu, und die venezianischen Regatten waren schon früh berühmt. Das klassische Spiel Italiens

war und ist bekanntlich das Ballspiel, und auch dieses möchte schon zur Zeit der Renaissance mit viel grösserm Eifer und Glanze geübt worden sein als anderswo in Europa. Doch ist es nicht wohl möglich, bestimmte Zeugnisse für diese Annahme zusammenzubringen.«

»An dieser Stelle muss auch von der Musik die Rede sein. Die Komposition war noch um 1500 vorherrschend in den Händen der niederländischen Schule, welche wegen der ungemeinen Künstlichkeit und Wunderlichkeit ihrer Werke bestaunt wurde. Doch gab es schon daneben eine italienische Musik, welche ohne Zweifel unserm jetzigen Tongefühl etwas näher stand. Ein halbes Jahrhundert später tritt Palestrina auf, dessen Gewalt sich auch heute noch alle Gemüter unterwirft; wir erfahren auch, er sei ein grosser Neuerer gewesen, allein ob er oder andere den entscheidenden Schritt in die Tonsprache der modernen Welt hinein getan haben, wird nicht so erörtert, dass der Laie sich einen Begriff von dem Tatbestand machen könnte. Indem wir daher die Geschichte der musikalischen Komposition gänzlich auf sich beruhen lassen, suchen wir die Stellung der Musik zur damaligen Gesellschaft auszumitteln.«

»Höchst bezeichnend für die Renaissance und für Italien ist vor allem die reiche Spezialisierung des Orchesters, das Suchen nach neuen Instrumenten, d. h. Klangarten, und – in engem Zusammenhang damit – das Virtuosentum, d. h. das Eindringen des Individuellen im Verhältnis zu bestimmten Zweigen der Musik und zu bestimmten Instrumenten.«

»Von denjenigen Tonwerkzeugen, welche eine ganze Harmonie ausdrücken können, ist nicht nur die Orgel frühe sehr verbreitet und vervollkommnet, sondern auch das entsprechende Saiteninstrument, das gravicembalo oder clavicembalo; Stücke von solchen aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts werden bekanntlich noch aufbewahrt, weil die grössten Maler sie mit Bildern schmückten. Sonst nahm die Geige den ersten Rang ein und gewährte bereits grosse persönliche Zelebrität. Bei Leo X., der schon als Kardinal sein Haus voller Sänger und Musiker gehabt hatte und der als Kenner und Mitspieler eine hohe Reputation genoss, wurden der Jude Giovan Maria und Jacopo Sansecondo berühmt; ersterem gab Leo den Grafentitel und ein Städtchen; letztern glaubt man in dem Apoll auf Rafaels Parnass dargestellt zu sehen. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts bildeten sich dann Renommeen für jede Gattung, und Lomazzo (um 1580) nennt je drei namhaft gewordene Virtuosen für Gesang, Orgel, Laute, Lyra, Viola da Gamba, Harfe, Zither, Hörner und Posaunen; er wünscht, dass ihre Bildnisse auf die Instrumente selbst gemalt werden möchten. Solch ein vielseitiges vergleichendes Urteil wäre wohl in jener Zeit außerhalb Italiens ganz undenkbar, wenn auch fast dieselben Instrumente überall vorgekommen sein mögen.«

KAPITEL 50

Alexander der Große in der Karte König der Schwerter im Sola Busca Tarot

Die Gestalt Alexanders des Großen bildet einen der wichtigsten historischen und ideellen Bezugspunkte für das Verständnis des Königs der Schwerter im Sola-Busca-Tarot. Obwohl die Karte den makedonischen Welteroberer nicht ausdrücklich benennt, gehört Alexander zu jenen antiken Herrschergestalten, deren Bild im humanistischen Italien des späten 15. Jahrhunderts allgegenwärtig war. Der König der Schwerter verkörpert nicht lediglich den kriegerischen Monarchen, sondern den idealen Feldherrn, den Begründer eines universalen Reiches, den Träger philosophischer Bildung, den Eingeweihten in göttliche Geheimnisse und den Herrscher, dessen Macht auf einer Verbindung von militärischer Kraft, kosmischer Ordnung und persönlicher Tugend beruht. Gerade diese vielschichtige Alexander-Tradition entspricht dem geistigen Milieu, in dem das Sola-Busca-Tarot entstand.

Für die Humanisten der Renaissance war Alexander weit mehr als ein erfolgreicher Eroberer. Er erschien als derjenige, der die Welt des Ostens und Westens miteinander verband und dadurch eine neue kulturelle Einheit schuf. Seit den Werken des antiken Historikers Arrian, Plutarch, Quintus Curtius Rufus und der Alexander-Romane entwickelte sich ein Bild des Königs, das historische Tatsachen mit legendären Ausschmückungen verband. Diese Literatur war im Italien der Renaissance weit verbreitet und gehörte zur klassischen Bildung venezianischer und ferraresischer Eliten. Für den Schöpfer des Sola-Busca-Tarots stellte Alexander deshalb einen archetypischen Herrscher dar, dessen Leben als Spiegel politischer und spiritueller Weisheit gelesen werden konnte.

Der König der Schwerter trägt als höchste Figur der Schwertreihe die Symbolik der souveränen Vernunft. Das Schwert ist dabei nicht nur Waffe, sondern Ausdruck der ratio, des gerechten Urteils und der Fähigkeit, zwischen Wahrheit und Irrtum zu unterscheiden. Alexander wurde bereits in der Antike als außergewöhnlich kluger Feldherr beschrieben, dessen Siege nicht allein auf militärischer Stärke beruhten, sondern auf strategischer Intelligenz. Seine Feldzüge gegen das Perserreich galten den Humanisten als Triumph des Geistes über bloße Masse. Diese Verbindung von Intellekt und militärischer Macht findet im König der Schwerter ihre kartographische Entsprechung.

Ein wesentlicher Bestandteil der Alexander-Rezeption des 15. Jahrhunderts war seine Erziehung durch Aristoteles. Alexander galt als der ideale Schüler des größten Philosophen der Antike. Daraus entwickelte sich das Bild eines Herrschers, dessen politische Macht unmittelbar aus philosophischer Erkenntnis hervorgeht. Für die Neuplatoniker der Renaissance war dies von zentraler Bedeutung. Herrschaft durfte nicht auf Gewalt allein beruhen, sondern musste Ausdruck höherer Weisheit sein. Der König der Schwerter erscheint deshalb als Philosoph auf dem Thron – eine Vorstellung, die auf Platons Ideal des Philosophenkönigs zurückgeht und durch Alexander eine historische Verkörperung erhielt.

Hinzu kommt Alexanders außerordentliche Bedeutung für die Renaissance-Hermetik. Nach spätantiken und mittelalterlichen Überlieferungen war Alexander nicht lediglich Feldherr, sondern Suchender nach den verborgenen Geheimnissen der Welt. Die Alexander-Romane

schildern Reisen an die Grenzen der Erde, Begegnungen mit Priestern, Magiern, Brahmanen und ägyptischen Weisen sowie den Aufstieg zum Himmel und den Abstieg in die Tiefen des Meeres. Historisch besitzen diese Episoden keinen Quellenwert, doch ihre symbolische Bedeutung war für die Renaissance enorm. Alexander wurde zum Initianden einer universalen Weisheit, die alle Religionen und Kulturen umfasst. Der König der Schwerter kann deshalb als Herrscher verstanden werden, dessen Autorität aus einer geistigen Initiation erwächst.

Besonders wichtig ist Alexanders Verhältnis zu Ägypten. Sein Besuch des Orakels von Siwa, wo ihn die Priester als Sohn des Gottes Ammon anerkannt haben sollen, machte ihn zum göttlich legitimierten König. Im Denken der Renaissance war dies weit mehr als politische Propaganda. Es bedeutete, dass der wahre Herrscher seine Legitimation nicht allein durch Geburt erhält, sondern durch die Anerkennung einer höheren kosmischen Ordnung. Das Schwert des Königs wird dadurch zur Waffe der göttlichen Gerechtigkeit und nicht bloß der weltlichen Gewalt.

Gerade im geistigen Umfeld der italienischen Renaissance erhielt Alexander eine zusätzliche Bedeutung durch die Wiederentdeckung orientalischer Weisheit. Humanisten wie Georgios Gemistos Plethon vertraten die Auffassung, dass die älteste Philosophie aus Persien, Chaldäa und Ägypten stamme. Alexander erschien als Vermittler zwischen diesen alten Kulturen und der griechischen Welt. Seine Eroberungen eröffneten den Austausch von Religionen, Wissenschaften und philosophischen Traditionen. Damit wurde er zum historischen Vorläufer jener prisca sapientia, jener ursprünglichen Urweisheit, deren Wiedergewinnung auch das Sola-Busca-Tarot anzustreben scheint.

Von besonderem Interesse ist Alexanders Verhältnis zu Persien. Während die klassische Geschichtsschreibung seinen Sieg über Dareios hervorhob, betonten Humanisten zunehmend seine spätere Übernahme persischer Kleidung, Hofrituale und Verwaltungsformen. Alexander zerstörte den Orient nicht, sondern integrierte ihn in ein neues Weltreich. Im König der Schwerter kann sich daher das Ideal eines Herrschers spiegeln, der Gegensätze vereint und aus verschiedenen Traditionen eine höhere Einheit schafft. Diese integrative Funktion entspricht der universalistischen Weltsicht des venezianischen Humanismus.

Im astrologischen Denken der Renaissance wurde Alexander häufig unter den Einfluss des Planeten Mars gestellt. Mars bedeutete jedoch nicht nur Krieg, sondern auch Mut, Entschlusskraft, Disziplin und schöpferische Energie. Der König der Schwerter verkörpert gerade diese geläuterte Marskraft. Das Schwert wird nicht aus Leidenschaft geführt, sondern im Dienst der Vernunft. Alexander galt als der Feldherr, der seine Impulse beherrschte und militärische Energie in politische Ordnung verwandelte.

Gleichzeitig existierte eine enge Verbindung Alexanders mit der Gestalt des Perseus. Bereits in der Antike wurde behauptet, Alexander habe seine Abstammung auf Perseus zurückgeführt. Beide erscheinen als göttlich legitimierte Helden, die gegen chaotische Mächte kämpfen und neue Ordnungen schaffen. Im Sola-Busca-Tarot, dessen Symbolik zahlreiche Bezüge zu Perseus erkennen lässt, kann Alexander deshalb als geschichtliche Fortsetzung des mythischen Helden verstanden werden. Während Perseus die Welt des Mythos repräsentiert, verkörpert Alexander deren historische Verwirklichung.

Ebenso bedeutsam ist Alexanders Verhältnis zu Herakles. Die makedonischen Könige leiteten ihre Abstammung von Herakles ab. Alexander verstand sich selbst als neuer Herakles,

dessen zwölf Arbeiten nun in Gestalt weltgeschichtlicher Feldzüge fortgesetzt wurden. Der König der Schwerter übernimmt damit nicht nur die Symbolik des Herrschers, sondern auch jene des heroischen Kulturgründers, der Ordnung aus Chaos schafft.

Auch im Zusammenhang mit den Mysterienreligionen wurde Alexander in der Renaissance häufig interpretiert. Seine Reisen nach Ägypten, Babylon und Persien machten ihn zum Träger jener Weisheit, aus der später Hermetik, Neuplatonismus und verschiedene esoterische Traditionen hervorgegangen sein sollten. Für Autoren wie Peter Mark Adams bildet das Sola-Busca-Tarot ein Werk, das zahlreiche Spuren solcher antiken Mysterientraditionen aufnimmt. Innerhalb dieses Deutungshorizonts erscheint der König der Schwerter nicht als gewöhnlicher Monarch, sondern als initiierter König, dessen Macht auf Erkenntnis der kosmischen Ordnung gründet.

Schließlich besitzt Alexander auch eine moralische Dimension. Renaissance-Autoren bewunderten seine Tapferkeit, Großzügigkeit und Bildung, warnten jedoch ebenso vor Hybris, Zorn und Maßlosigkeit. Gerade diese Ambivalenz macht ihn für das Sola-Busca-Tarot besonders geeignet. Der König der Schwerter steht nicht für unfehlbare Macht, sondern für die ständige Aufgabe, Vernunft über Leidenschaft zu stellen. Das erhobene Schwert erinnert daran, dass jede Herrschaft der Gefahr unterliegt, in Tyrannei umzuschlagen, wenn sie ihre philosophische Grundlage verliert.

So verdichtet sich Alexander der Große im König der Schwerter zu einer universalen Symbolfigur. Er ist der philosophisch gebildete Herrscher, der gerechte Richter, der strategische Feldherr, der Träger der alten Weisheit, der Vermittler zwischen Orient und Okzident, der Eingeweihte der göttlichen Ordnung und zugleich das warnende Beispiel menschlicher Hybris. Im geistigen Kosmos des Sola-Busca-Tarots verkörpert er das Ideal einer Herrschaft, deren wahre Legitimation nicht aus dynastischer Abstammung oder militärischer Gewalt erwächst, sondern aus der Vereinigung von Weisheit, Mut, Selbstbeherrschung und Erkenntnis der kosmischen Gesetze. Gerade darin wird Alexander zum vollkommenen historischen Archetyp des Königs der Schwerter.

Legenden über Alexanders Zeugung

Die Legenden über die Zeugung Alexanders des Großen gehören zu den einflussreichsten Herrschermythen der Antike und des Mittelalters. Für die historische Forschung besitzen sie keinen Quellenwert hinsichtlich der tatsächlichen Abstammung Alexanders; ihre Bedeutung liegt vielmehr in ihrer symbolischen Funktion. Sie dienten dazu, den makedonischen König als von den Göttern auserwählten Weltherrscher erscheinen zu lassen und seine außergewöhnliche Lebensaufgabe bereits vor seiner Geburt vorherzubestimmen. Gerade diese Verbindung von göttlicher Herkunft, königlicher Legitimation und kosmischer Berufung macht die Zeugungslegenden für das Verständnis des Königs der Schwerter im Sola-Busca-Tarot besonders interessant. Im geistigen Klima der italienischen Renaissance wurden diese Erzählungen nicht bloß als fantastische Geschichten gelesen, sondern als allegorische Darstellungen der Entstehung des vollkommenen Herrschers, dessen Seele bereits vor der Geburt unter dem Schutz höherer Mächte steht.

Die älteste historische Überlieferung berichtet, dass Alexander der Sohn des makedonischen Königs Philipp II. und seiner Gemahlin Olympias gewesen sei. Schon wenige Generationen

später entstanden jedoch Erzählungen, welche diese Abstammung durch eine göttliche Zeugung ersetzten oder zumindest ergänzten. Die berühmteste Fassung findet sich im sogenannten Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes, dessen zahlreiche griechische, lateinische und volkssprachliche Fassungen während des gesamten Mittelalters und der Renaissance außerordentlich verbreitet waren. Gerade diese Tradition prägte das Bild Alexanders weit stärker als die nüchterne Geschichtsschreibung.

Im Mittelpunkt dieser Legenden steht der ägyptische Magier und letzte Pharao Nektanebos II. Nachdem er sein Reich an die Perser verloren hatte, flieht er der Erzählung zufolge nach Makedonien. Dort tritt er als Astrologe, Priester, Magier und Meister geheimer Wissenschaften auf. Nektanebos besitzt die Fähigkeit, die Bewegungen der Sterne zu berechnen, Träume zu deuten und die göttlichen Mächte durch magische Rituale anzurufen. In der Vorstellung der Renaissance verkörpert er damit den idealen Vertreter jener altägyptischen Urweisheit, die als Ursprung der Hermetik und der prisca sapientia galt.

Nektanebos überzeugt Olympias davon, dass der Gott Ammon – den die Griechen mit Zeus gleichsetzten – sie besuchen werde. Um dieses göttliche Ereignis sichtbar zu machen, erscheint er ihr in der Gestalt einer riesigen Schlange oder eines drachenähnlichen Wesens. Die Schlange besitzt hierbei eine vielschichtige Symbolik. Sie steht nicht für das Böse, sondern für göttliche Weisheit, Erneuerung, Unsterblichkeit und die schöpferische Kraft der Natur. In den ägyptischen Mysterien war sie ein Sinnbild königlicher Macht und göttlicher Energie; in der hermetischen Tradition verkörperte sie den ewigen Kreislauf des Kosmos.

Andere Fassungen berichten, Nektanebos habe sich durch seine Magie unmittelbar in den Gott Ammon verwandelt. Mit Widderhörnern geschmückt erscheine er Olympias als göttliches Wesen und zeuge mit ihr Alexander. Die Verbindung des Gottes Ammon mit dem griechischen Zeus führte dazu, dass Alexander später als Sohn des Zeus-Ammon angesehen wurde. Als Alexander das Orakel von Siwa besuchte, bestätigten die dortigen Priester diese göttliche Abstammung, wodurch seine weltliche Königsherrschaft zugleich eine himmlische Legitimation erhielt.

Ein weiteres zentrales Motiv ist der Traum der Olympias vor der Empfängnis. In verschiedenen Fassungen sieht sie einen Blitz vom Himmel in ihren Schoß fahren, worauf sich ein gewaltiges Feuer über die Erde ausbreitet. Der Blitz symbolisiert den unmittelbaren Eingriff der göttlichen Macht und erinnert an zahlreiche antike Mythen, in denen Götter außergewöhnliche Helden zeugen. Das Feuer steht für die geistige Kraft Alexanders, die später die gesamte bekannte Welt verändern wird. In der Renaissance wurde dieses Bild häufig astrologisch interpretiert: Der Blitz verweist auf die himmlischen Einflüsse, die das Schicksal des zukünftigen Weltherrschers bestimmen.

Ebenso berühmt ist der Traum Philipps II. Kurz vor Alexanders Geburt sieht er, wie ein Löwe oder ein mächtiges Siegel den Schoß seiner Gemahlin verschließt. Die Seher deuten dies dahingehend, dass das ungeborene Kind bereits unter göttlichem Schutz steht und kein gewöhnlicher Mensch sei. Andere Fassungen berichten, Philipp habe eine Schlange neben Olympias im Bett liegen sehen. Dieses Bild führte später zu Gerüchten, Zeus selbst oder Ammon habe in Schlangengestalt mit Olympias verkehrt. Historisch handelt es sich um reine Legenden; symbolisch machen sie deutlich, dass Alexander einer höheren Sphäre angehört.

In der antiken Ikonographie erscheint Alexander deshalb häufig mit den charakteristischen Widderhörnern des Zeus-Ammon. Diese Hörner stehen nicht lediglich für Macht, sondern für die Vereinigung der griechischen und ägyptischen Religionen. Der König wird zum Mittler zwischen verschiedenen Kulturen und zugleich zum Träger einer universalen göttlichen Weisheit. Gerade diese Vorstellung entsprach den Idealen des Renaissance-Humanismus, der in Alexander den Begründer einer Weltzivilisation sah.

Für hermetische Autoren besaß die Figur des Nektanebos eine besondere Bedeutung. Er galt als Eingeweihter in die ägyptischen Tempelgeheimnisse, als Astrologe, Theurg und Magier. Seine Rolle bei der Zeugung Alexanders konnte daher als symbolische Weitergabe der altägyptischen Weisheit an den zukünftigen Weltherrscher verstanden werden. Alexander wird dadurch nicht nur biologischer Sohn eines Gottes, sondern geistiger Erbe der ältesten Mysterientraditionen. Seine Geburt markiert den Übergang der heiligen Wissenschaften aus den Tempeln Ägyptens in die hellenistische Welt.

Im neuplatonischen Denken der Renaissance erhielt diese Erzählung eine weitere philosophische Dimension. Die göttliche Zeugung wurde als Allegorie verstanden. Nicht der physische Zeugungsakt war entscheidend, sondern das Herabsteigen einer höheren geistigen Kraft in die Seele des zukünftigen Herrschers. Alexander erschien als Mensch, dessen Seele von Anfang an an der göttlichen Vernunft (Nous) teilhat. Seine außergewöhnlichen Fähigkeiten beruhen daher auf einer vorgeburtlichen Berufung und nicht allein auf natürlicher Begabung.

Im Zusammenhang des Sola-Busca-Tarots lässt sich diese Symbolik unmittelbar auf den König der Schwerter übertragen. Er verkörpert nicht bloß den weltlichen Monarchen, sondern den von einer höheren Ordnung legitimierten Herrscher. Wie Alexander empfängt seine Autorität ihre eigentliche Weihe nicht durch Erbfolge oder militärische Macht, sondern durch die Verbindung mit einer transzendenten Quelle der Weisheit. Das Schwert wird dadurch zum Zeichen der göttlichen Gerechtigkeit, der philosophischen Erkenntnis und der kosmischen Ordnung.

Die Legenden von Alexanders Zeugung weisen zugleich zahlreiche Parallelen zu anderen göttlich gezeugten Kulturheroen auf. Wie Perseus, Herakles, Dionysos oder später Christus wird Alexander als außergewöhnliches Wesen dargestellt, dessen Geburt von Träumen, Prophezeiungen, Sternzeichen und göttlichen Erscheinungen begleitet wird. Solche Erzählungen folgen einem archetypischen Muster: Der kommende Welterneuerer wird schon vor seiner Geburt als Träger einer höheren Sendung ausgewiesen. Im Sola-Busca-Tarot, das immer wieder auf antike Heroen, Mysterien und philosophische Ideale anspielt, kann der König der Schwerter daher als Bild eines solchen sakralen Königtums verstanden werden. Die Alexander-Legenden liefern hierfür den historischen und mythologischen Hintergrund: Der wahre Herrscher ist nicht nur Feldherr oder König, sondern ein Mensch, dessen Ursprung, Berufung und Macht in einer göttlichen Ordnung verankert sind und dessen Leben als sichtbarer Ausdruck einer kosmischen Mission erscheint.

Ein Name und die Auswahl einer Eigenschaft

Die Benennung einer Gestalt als Alexander verweist auf einen sehr umfangreichen Überlieferungsbestand. Eine Karte kann davon nur einen Ausschnitt sichtbar machen. Deshalb ist zu

fragen, welche Eigenschaft durch Pose, Attribut und Umgebung hervorgehoben wird. Eroberung, Ehrgeiz, Bildung und Selbstbeherrschung sind keine austauschbaren Begriffe.

Eine antike Figur konnte in der Renaissance als Vergleich für gegenwärtige Herrschaft dienen. Dabei wurde nicht notwendig ihre gesamte Biographie übernommen. Ein einzelnes Beispiel konnte in einer politischen Argumentation eine ganz bestimmte Aufgabe erfüllen. Die beigefügte Lektüre aus Machiavelli zeigt diese selektive Verwendung antiker Geschichte in einem zeitlich späteren Text.

Für das Kartenbild folgt daraus, dass die Namensidentifikation die Untersuchung eröffnet und nicht beendet. Der entscheidende Schritt liegt in der Verbindung zwischen dem Namen und der konkreten Darstellung. Welche Überlieferung erklärt die sichtbare Auswahl am besten? Welche bekannten Eigenschaften werden gerade nicht gezeigt? Solche Fragen lassen eine Figur aus dem allgemeinen Vorrat berühmter Namen hervortreten.

Alexander und die politische Verwendung seiner Geschichte

Quellenlektüre: Niccolò Machiavelli, Buch vom Fürsten, Kapitel 4, nach der Übersetzung von August Wilhelm Rehberg, in der von Max Oberbreyer herausgegebenen Ausgabe. Auszug, beginnend mit „Wenn man die Schwierigkeiten erwägt, welche es hat, eine …“.[259]

»Wenn man die Schwierigkeiten erwägt, welche es hat, eine neu errungene Herrschaft zu behaupten, so könnte man sich wundern, wie es zugegangen, daß das ganze von Alexander dem Großen innerhalb weniger Jahre eroberte asiatische Reich, welches er kaum in Besitz genommen, als er starb, und wovon man deswegen hätte glauben sollen, daß es gegen seine Nachfolger aufstehen werde, von diesen dennoch behauptet wurde, ohne alle andern Schwierigkeiten, als die, welche ihre eignen Uneinigkeiten erzeugten. Ich antworte darauf, daß alle Herrschaften, von denen man Kunde hat, auf zweierlei Weise regiert worden sind. Entweder durch einen Herrn, der sich nur solcher Diener bediente, die vermöge der ihnen aus Gnaden verliehenen Gewalt, blos als Werkzeuge, zu der Verwaltung mitwirkten; oder durch einen Herrn und kleinen Fürsten, die ihre Stellen nicht der Gnade des Herrn, sondern ihrer eignen Abkunft verdankten. Solche hohe Beamten haben eigne Länder und Untertanen, von denen sie als Herrn anerkannt werden, und die ihnen anhängen.«

»Die Regenten, welche blos mittelst ihrer bestellten Beamten regieren, haben weit größeres Ansehn, weil Niemand im ganzen Lande ist, der nicht dieses Ansehn anerkennt: und wenn er einem Andern gehorcht, so ist es nur als dem Stellvertreter und Diener des Oberherrn. Solchen Personen sind aber die Unterthanen nicht sonderlich zugethan. Beispiele von beiden Arten von Regierungsform geben die Türken und die Franzosen. Das ganze türkische Reich wird von einem Monarchen regiert: die andern sind seine Diener. Es ist in Bezirke getheilt, die von einzelnen Personen verwaltet werden, welche der Sultan nach Willkür ein- und absetzt. Der König von Frankreich hingegen ist von einer großen Zahl von alten Fürstenhäusern umgeben, deren Herrschaft von ihren Unterthanen anerkannt und geliebt wird. Diese Fürsten haben Vorrechte, die der König nicht ohne Gefahr antasten kann. Wer diese beiden Regierungsformen betrachtet, wird finden, daß es schwer ist, das türkische Reich zu erobern: sobald es aber erobert wäre, würde es leicht sein, es zu behaupten.«

[259] https://www.gutenberg.org/files/39816/39816-h/39816-h.htm

»Die Schwierigkeiten der Eroberung sind folgende. Der Eroberer kann nicht durch inländische Fürsten hereingerufen werden, und darf nicht auf Unterstützung von Rebellen hoffen, aus oben angeführten Gründen. Da sie alle Knechte sind, so ist es schwer, sie zu bestechen, und wenn sie bestochen wären, so würde es wenig helfen, weil sie aus den angegebnen Ursachen nicht im Stande sind, das Volk mit in ihr Interesse zu ziehen. Wer also die Türken angreift, muß erwarten, sie einig zu finden, und darf nur auf seine eignen Kräfte rechnen, wenig auf die Uneinigkeit des Gegners. Wenn der Feind aber überwunden ist, so daß er keine Armee wieder aufzustellen vermag, so ist nichts mehr zu fürchten, als die regierende Familie, nach deren Untergange kein Mensch mehr Ansehn genug im Volke hat, mit Erfolg aufstehen zu können. So wie der Sieger vor dem Siege auf Niemand hoffen konnte, so hat er nach demselben Niemand mehr zu fürchten.«

»Das Gegentheil findet statt bei Reichen, die so regiert werden, wie Frankreich, in die es leicht ist einzudringen, sobald man einen von den hohen Reichsbeamten gewonnen hat, unter denen sich immer Unzufriedne und Neuerungssüchtige finden. Diese vermögen es, aus oben angeführten Ursachen, den Weg ins Land zu öffnen, und den Sieg zu erleichtern. Nachdem aber hat es unendliche Schwierigkeiten, sich darin fest zu setzen: sowol mit denen, die Beistand geleistet haben, als mit den Ueberwundenen. Es ist alsdann nicht genug, das regierende Haus zu vertilgen: denn die Reichsherren bleiben übrig, die sich zu Häuptern aufwerfen, und das Land dem Eroberer bei erster Gelegenheit entreißen, wenn er sie weder zu vertilgen, noch zufrieden zu stellen weiß. Wenn man nun erwägt, von welcher Beschaffenheit das persische Reich war, so wird man viele Aehnlichkeit mit dem heutigen türkischen finden. Alexander brauchte also nur Schlachten zu gewinnen, und sobald Darius todt war, behielt der Sieger das Reich mit vollkommner Sicherheit.«

»Auch seine Nachfolger hätten es in völliger Ruhe behalten können, und es entstanden in dem weiten Lande keine andern Unruhen, als die sie selbst durch ihre Uneinigkeiten erregten. Aber Länder, die solche Verfassung haben, wie Frankreich, kann man nicht so ruhig besitzen. In Spanien, in Frankreich, in Griechenland entstanden unaufhörliche Empörungen gegen die Römer, wegen der vielen einheimischen Fürsten. So lange das Angedenken an diese währte, blieb der Besitz ungewiß. Nachdem dieses aber erloschen war, erhielten sich die Römer durch ihre Macht und die Länge der Zeit in ruhigem Besitze. In der Folge, als die Römer unter sich selbst zerfielen, vermochte sogar jeder von ihnen einen Theil der Provinzen, nach Maßgabe des darin erlangten Ansehns, in sein Interesse zu ziehen, weil sie ihre eignen Fürsten ganz verloren hatten und keine andre Oberherrschaft anerkannten, als römische. Erwägt man dies Alles, so wird sich Niemand wundern, daß es Alexander so leicht wurde, Asien in Unterwürfigkeit zu halten, dagegen Andre, wie z.«

»B. Pyrrhus, so viele Schwierigkeiten fanden, ihre Eroberungen zu behaupten. Der Grund liegt nicht sowol in der Heldenkraft des Eroberers, als in der verschiedenen Beschaffenheit der Eroberungen.«

KAPITEL 51

Ludovico Lazzarelli (1447–1500) als geistiger Inspirator des Sola-Busca-Tarots

Ludovico Lazzarelli (1447–1500) kann als eine der bedeutendsten geistigen Bezugspersonen für die Entstehung und Deutung des Sola-Busca-Tarots betrachtet werden. Auch wenn keine direkte Urkunde erhalten ist, die ihn ausdrücklich als Autor, Auftraggeber oder Entwerfer des Kartensatzes nennt, weist die bemerkenswerte geistige Nähe zwischen seinem hermetischen Denken und der Bildsprache des Sola-Busca darauf hin, dass Lazzarellis Ideenwelt als ein zentraler Hintergrund für dieses außergewöhnliche Werk verstanden werden kann. Es handelt sich dabei weniger um eine Frage unmittelbarer Autorschaft als vielmehr um die Rekonstruktion eines intellektuellen Milieus, in dem bestimmte symbolische Formen, Denkfiguren und anthropologische Modelle bereits präsent und wirksam waren.

Aus dieser Perspektive erscheint das Sola-Busca-Tarot nicht lediglich als ein Kartenspiel der Renaissance, sondern als ein visuelles Gefäß hermetischer Philosophie. Es verkörpert die Überzeugung, dass Bilder Träger verborgener Erkenntnis sein können und dass eine Sequenz symbolischer Darstellungen den Menschen auf einem Weg der inneren Umwandlung führen kann. Diese Auffassung entspricht in bemerkenswerter Weise der geistigen Haltung Lazzarellis, der in seinen Schriften den Menschen als ein vermittelndes Wesen zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt beschreibt – als ein Wesen, das durch Erkenntnis, Imagination und spirituelle Praxis zu seinem göttlichen Ursprung zurückfinden kann.

Lazzarelli gehört zu jener Generation italienischer Humanisten, die im späten 15. Jahrhundert eine Wiedergeburt der hermetischen Weisheit suchten. In seinem Denken verschränken sich Platonismus, Hermetik, Astrologie, Alchemie, christliche Mystik und theurgische Traditionen zu einer komplexen Synthese. Seine geistige Welt steht in enger Nähe zu den Kreisen um Marsilio Ficino, zur Rezeption des Corpus Hermeticum sowie zu den neuplatonischen Vorstellungen einer kosmisch geordneten Wirklichkeit, die von verborgenen Entsprechungen und Analogien durchzogen ist. Diese Entsprechungslehre – die Idee, dass das Sichtbare ein Spiegel des Unsichtbaren ist – bildet einen entscheidenden Schlüssel zum Verständnis sowohl von Lazzarellis Denken als auch der symbolischen Struktur des Sola-Busca-Tarots.

Gerade diese Weltsicht eröffnet einen Zugang zur Bildsprache des Decks. Die Karten präsentieren keine gewöhnlichen Figuren, sondern Gestalten mit antiken Namen, historisch-mythischen Bezügen und komplexen symbolischen Attributen. Sie erscheinen wie Stationen eines geistigen Dramas: Figuren der Prüfung, der Erkenntnis, des Falls, der Läuterung und der Erhebung. Diese dramatische Sequenz lässt sich als eine Art initiatorischer Parcours lesen, der den Betrachter nicht nur informiert, sondern transformiert. Eine solche Bildlogik entspricht der Renaissance-Idee eines verborgenen Wissens, das nicht in diskursiver Form vermittelt wird, sondern durch Bilder, Embleme und allegorische Verdichtungen.

In diesem Zusammenhang kann Lazzarelli als geistiger Wegbereiter des Sola-Busca-Tarots verstanden werden – nicht als individueller Schöpfer, sondern als Repräsentant einer esoterischen Denkströmung, deren Grundannahmen sich in der Gestaltung des Decks widerspiegeln. Seine Philosophie liefert ein Modell dafür, wie ein solches Werk überhaupt konzipiert werden konnte: als Synthese von Kunst, Philosophie und Initiation. Das Bild wird dabei

nicht als Illustration, sondern als operatives Medium verstanden, das im Betrachter einen Prozess der Erkenntnis und Verwandlung auslöst.

Besonders seine Schrift „Crater Hermetis“ ist für diese Verbindung von herausragender Bedeutung. Der „Krater“ des Hermes bezeichnet in der hermetischen Tradition das göttliche Gefäß der Erkenntnis, in das der Mensch eintreten kann, um eine geistige Wiedergeburt zu erfahren. Dieser Prozess ist nicht rein intellektuell, sondern existentiell: Der Mensch wird verwandelt, nicht nur belehrt. Wissen erscheint hier als ein Akt innerer Alchemie, als Transformation des Seins selbst. Diese Idee lässt sich unmittelbar auf das Sola-Busca-Tarot übertragen, dessen Bildfolge als eine Serie von Initiationsstufen interpretiert werden kann.

Die Karten können innerhalb einer hermetischen Lesart als Stationen eines Transformationsprozesses verstanden werden: Der Suchende begegnet unterschiedlichen Kräften, Tugenden, Lastern und archetypischen Gestalten, die jeweils Aspekte seines eigenen inneren Zustandes spiegeln. In der sukzessiven Durchdringung dieser Bilder entfaltet sich ein höheres Bewusstsein. Der Weg durch die Karten wird so zu einem symbolischen Weg der Selbsterkenntnis, der zugleich kosmologische und anthropologische Dimensionen umfasst.

Eine besonders enge Verbindung ergibt sich aus Lazzarellis Konzept des „homo divinus“. Der Mensch besitzt demnach eine verborgene göttliche Dimension, die durch Reinigung, Erkenntnis und geistige Praxis aktualisiert werden kann. Die menschliche Existenz erscheint als Zwischenzustand – gespannt zwischen Materie und Geist, zwischen Vergessen und Erinnerung, zwischen Fall und Rückkehr. Diese Spannung durchzieht auch die symbolische Welt des Sola-Busca-Tarots, dessen Figuren häufig ambivalente, transformatorische Zustände verkörpern.

Die Verbindung zu Lazzarelli wird zusätzlich durch die regionale und kulturelle Konstellation gestützt. Das Umfeld der Marken und Venetiens, in dem das Sola-Busca-Tarot gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstand, war ein Zentrum intensiver humanistischer, astrologischer und hermetischer Aktivitäten. In diesen Netzwerken begegneten sich Künstler, Gelehrte und spirituelle Denker, die antikes Wissen neu interpretierten und in visuelle sowie literarische Formen überführten. Das Tarot kann somit als Produkt eines solchen interdisziplinären Diskurses verstanden werden, in dem Bild, Text und Ritual eng miteinander verflochten sind.

Innerhalb dieser Perspektive lässt sich Lazzarelli als ein geistiger Schlüssel zur Konzeption des Decks begreifen. Seine Schriften zeigen, dass bereits ein elaboriertes Modell existierte, in dem antike Helden als Träger geistiger Qualitäten fungieren, mythologische Figuren innere Zustände repräsentieren, der Mensch als Mittelpunkt eines kosmischen Erkenntnisprozesses erscheint und Bilder als Werkzeuge spiritueller Transformation eingesetzt werden. Diese Strukturprinzipien finden sich in der Ikonographie und Sequenz des Sola-Busca-Tarots in bemerkenswerter Dichte wieder.

Die moderne Forschung – etwa durch Laura Paola Gnaccolini, Peter Mark Adams, Marco F. Berti oder Christophe Poncet – bewegt sich genau in diesem Deutungsrahmen. Sie versteht das Sola-Busca-Tarot als Ausdruck einer Renaissance-Kultur, in der Hermetik, Alchemie und philosophische Symbolik nicht isoliert nebeneinanderstanden, sondern ein integratives System bildeten. Das Deck erscheint somit als visuelle Philosophie, als eine Art „bildgewordener Hermetismus“.

Aus dieser Sicht ist Lazzarelli keine marginale Figur, sondern eine zentrale Vergleichsgröße. Er verkörpert jene geistige Strömung, die das Sola-Busca-Tarot erst intelligibel macht: eine

Welt, in der Kunst Erkenntnisweg ist, in der Symbole reale Kräfte darstellen und in der der Mensch durch die kontemplative Betrachtung von Bildern zur Erkenntnis seiner eigenen göttlichen Natur gelangen kann.

So kann Ludovico Lazzarelli als einer der möglichen geistigen Inspiratoren des Sola-Busca-Tarots verstanden werden – nicht im Sinne eines historisch nachweisbaren Urhebers, sondern als Repräsentant eines Denkraums, dessen Weltbild, Symbolsprache und Anthropologie in diesem einzigartigen Kartensatz eine konkrete, visuelle Gestalt angenommen haben. Das Sola-Busca-Tarot erscheint damit als ein hermetisches Artefakt im eigentlichen Sinne: als ein Medium, das nicht nur Wissen darstellt, sondern Transformation intendiert.

Ein möglicher Ideengeber und die Spuren seines Werkes

Die These einer geistigen Inspiration durch Lazzarelli wird stärker, wenn sie an überprüfbare Besonderheiten seiner Werke anknüpft. Eine allgemeine Verbindung von Antike und Hermetik ist dafür zu weit verbreitet. Aussagekräftiger wären ungewöhnliche Bildbeschreibungen, charakteristische Abfolgen oder eine spezifische Verbindung religiöser und dichterischer Begriffe.

Dabei ist die zeitliche Gestalt des Werkes zu berücksichtigen. Ein Text kann mehrere Fassungen, veränderte Widmungen und spätere Drucke besitzen. Wer ihn als Vergleich zum Sola Busca verwendet, sollte angeben, welche Fassung gemeint ist. Nur dann lässt sich die Möglichkeit seiner Kenntnis durch einen Künstler oder Auftraggeber sinnvoll prüfen.

Die historische Ergänzung zur neulateinischen Dichtung öffnet einen breiteren Hintergrund. Ein Dichter ordnete nicht bloß vorhandene Symbole neu. Er arbeitete mit Gattungen, Adressaten und Erwartungen an sprachliche Kunst. Lazzarelli wird dadurch als Autor greifbarer. Die Sola-Busca-Hypothese erhält einen konkreteren Gegenstand, bleibt aber von einer abschließend belegten Autorschaft am Kartenprogramm unterschieden.

Neulateinische Dichtung und der Anspruch ihrer Autoren

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums“. Auszug, beginnend mit „Der höchste Stolz des Humanisten endlich ist die neulateinische …“.[260]

»Der höchste Stolz des Humanisten endlich ist die neulateinische Dichtung. Soweit sie den Humanismus charakterisieren hilft, muss auch sie hier behandelt werden.«

»Wie vollständig sie das Vorurteil für sich hatte, wie nahe ihr der entschiedene Sieg stand, wurde oben dargetan. Man darf von vornherein überzeugt sein, dass die geistvollste und meistentwickelte Nation der damaligen Welt nicht aus blosser Torheit, nicht ohne etwas Bedeutendes zu wollen, in der Poesie auf eine Sprache verzichtete wie die italienische ist. Eine übermächtige Tatsache muss sie dazu bestimmt haben.«

»Dies war die Bewunderung des Altertums. Wie jede echte, rückhaltlose Bewunderung erzeugte sie notwendig die Nachahmung. Auch in andern Zeiten und bei andern Völkern finden sich eine Menge vereinzelter Versuche nach diesem nämlichen Ziele hin, nur in Italien aber waren die beiden Hauptbedingungen der Fortdauer und Weiterbildung für die neulatei-

[260] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/41/

nische Poesie vorhanden: ein allseitiges Entgegenkommen bei den Gebildeten der Nation und ein teilweises Wiedererwachen des antiken italischen Genius in den Dichtern selbst, ein wundersames Weiterklingen eines uralten Saitenspiels. Das Beste, was so entsteht, ist nicht mehr Nachahmung, sondern eigene freie Schöpfung. Wer in den Künsten keine abgeleiteten Formen vertragen kann, wer entweder schon das Altertum selber nicht schätzt oder es im Gegenteil für magisch unnahbar und unnachahmlich hält, wer endlich gegen Verstösse keine Nachsicht übt bei Dichtern, welche z. B. eine Menge Silbenquantitäten neu entdecken oder erraten mussten, der lasse diese Literatur beiseite. Ihre schönern Werke sind nicht geschaffen, um irgendeiner absoluten Kritik zu trotzen, sondern um den Dichter und viele Tausende seiner Zeitgenossen zu erfreuen.«

»Am wenigsten Glück hatte man mit dem Epos aus Geschichten und Sagen des Altertums. Die wesentlichen Bedingungen einer lebendigen epischen Poesie werden bekanntlich nicht einmal den römischen Vorbildern, ja ausser Homer nicht einmal den Griechen zuerkannt; wie hätten sie sich bei den Lateinern der Renaissance finden sollen. Indes möchte doch die Africa des Petrarca im ganzen so viele und so begeisterte Leser und Hörer gefunden haben als irgendein Epos der neuern Zeit. Absicht und Entstehung des Gedichtes sind nicht ohne Interesse. Das 14. Jahrhundert erkannte mit ganz richtigem Gefühl in der Zeit des Zweiten Punischen Krieges die Sonnenhöhe des Römertums, und diese wollte und musste Petrarca behandeln. Wäre Silius Italicus schon entdeckt gewesen, so hätte er vielleicht einen andern Stoff gewählt, in dessen Ermangelung aber lag die Verherrlichung des ältern Scipio Africanus dem 14. Jahrhundert so nahe, dass schon ein anderer Dichter, Zanobi di Strada, sich diese Aufgabe gestellt hatte; nur aus Hochachtung für Petrarca zog er sein bereits vorgerücktes Gedicht zurück.«

»Wenn es irgendeine Berechtigung für die Africa gab, so lag sie darin, dass sich damals und später jedermann für Scipio interessierte, als lebte er noch, dass er für grösser galt als Alexander, Pompejus und Cäsar. Wie viele neuere Epopöen haben sich eines für ihre Zeit so populären, im Grunde historischen und dennoch für die Anschauung mythischen Gegenstandes zu rühmen? An sich ist das Gedicht jetzt freilich ganz unlesbar. Für andere historische Sujets müssen wir auf die Literaturgeschichten verweisen.«

»Reicher und ausgiebiger war schon das Weiterdichten am antiken Mythus, das Ausfüllen der poetischen Lücken in demselben. Hier griff auch die italienische Dichtung früh ein, schon mit der Teseide des Boccaccio, welche als dessen bestes poetisches Werk gilt. Lateinisch dichtete Maffeo Vegio unter Martin V. ein dreizehntes Buch zur Aeneide; dann finden sich eine Anzahl kleinerer Versuche zumal in der Art des Claudian, eine Meleagris, eine Hesperis usw. Das Merkwürdigste aber sind die neu ersonnenen Mythen, welche die schönsten Gegenden Italiens mit einer Urbevölkerung von Göttern, Nymphen, Genien und auch Hirten erfüllen, wie denn überhaupt hier das Epische und das Bukolische nicht mehr zu trennen sind. Dass in den bald erzählenden, bald dialogischen Eklogen seit Petrarca das Hirtenleben schon beinah völlig konventionell, als Hülle beliebiger Phantasien und Gefühle behandelt ist, wird bei späterm Anlass wieder hervorzuheben sein; hier handelt es sich nur um die neuen Mythen. Deutlicher als sonst irgendwo verrät es sich hier, dass die alten Götter in der Renaissance eine doppelte Bedeutung haben: einerseits ersetzen sie allerdings die allgemeinen Begriffe und machen die allegorischen Figuren unnötig, zugleich aber sind sie auch ein freies, selbständiges Element der Poesie, ein Stück neutrale Schönheit, welches jeder Dichtung beigemischt und stets neu kombiniert werden kann.«

»Keck voran ging Boccaccio mit seiner imaginären Götter- und Hirtenwelt der Umgebung von Florenz, in seinem Ninfale d'Ameto und Ninfale fiesolano, welche italienisch gedichtet sind. Das Meisterwerk aber möchte wohl der Sarca des Pietro Bembo sein: die Werbung des Flussgottes jenes Namens um die Nymphe Garda, das prächtige Hochzeitsmahl in einer Höhle am Monte Baldo, die Weissagungen der Manto, Tochter des Tiresias, von der Geburt des Kindes Mincius, von der Gründung Mantuas und vom künftigen Ruhme des Virgil, der als Sohn des Mincius und der Nymphe von Andes, Maja, geboren werden wird. Zu diesem stattlichen humanistischen Rokoko fand Bembo sehr schöne Verse und eine Schlussanrede an Virgil, um welche ihn jeder Dichter beneiden kann. Man pflegt dergleichen als blosse Deklamation gering zu achten, worüber, als über eine Geschmackssache, mit niemanden zu rechten ist.«

»Ferner entstanden umfangreiche epische Gedichte biblischen und kirchlichen Inhaltes in Hexametern. Nicht immer bezweckten die Verfasser damit eine kirchliche Beförderung oder die Erwerbung päpstlicher Gunst; bei den Besten, und auch bei Ungeschicktern wie Battista Mantuano, dem Verfasser der Parthenice, wird man ein ganz ehrliches Verlangen voraussetzen dürfen, mit ihrer gelehrten lateinischen Poesie dem Heiligen zu dienen, womit freilich ihre halbheidnische Auffassung des Katholizismus nur zu wohl zusammenstimmte. Gyraldus zählt ihrer eine Anzahl auf, unter welchen Vida mit seiner Christiade, Sannazaro mit seinen drei Gesängen „De partu Virginis“ in erster Reihe stehen. Sannazaro imponiert durch den gleichmässigen gewaltigen Fluss, in welchen er Heidnisches und Christliches ungescheut zusammendrängt, durch die plastische Kraft der Schilderung, durch die vollkommen schöne Arbeit. Er hatte sich nicht vor der Vergleichung zu fürchten, als er die Verse von Virgils vierter Ekloge in den Gesang der Hirten an der Krippe verflocht. Im Gebiet des Jenseitigen hat er da und dort einen Zug dantesker Kühnheit, wie z.«

»B. König David im Limbus der Patriarchen sich zu Gesang und Weissagung erhebt, oder wie der Ewige thronend in seinem Mantel, der von Bildern alles elementaren Daseins schimmert, die himmlischen Geister anredet. Andere Male bringt er unbedenklich die alte Mythologie mit seinem Gegenstande in Verbindung, ohne doch eigentlich barock zu erscheinen, weil er die Heidengötter nur gleichsam als Einrahmung benutzt, ihnen keine Hauptrollen zuteilt. Wer das künstlerische Vermögen jener Zeit in seinem vollen Umfange kennen lernen will, darf sich gegen ein Werk wie dieses nicht abschliessen. Sannazaros Verdienst erscheint um so viel grösser, da sonst die Vermischung von Christlichem und Heidnischem in der Poesie viel leichter stört als in der bildenden Kunst; letztere kann das Auge dabei beständig durch irgendeine bestimmte, greifbare Schönheit schadlos halten und ist überhaupt von der Sachbedeutung ihrer Gegenstände viel unabhängiger als die Poesie, indem die Einbildungskraft bei ihr eher an der Form, bei der Poesie eher an der Sache weiterspinnt.«

KAPITEL 52

Karte As der Schwerter im Sola-Busca-Tarot nach Peter Mark Adam

Das As der Schwerter im Sola-Busca-Tarot nach Peter Mark Adams – im Kontext der venezianischen Eliten und des humanistischen Machtwissens

Das As der Schwerter (As de Spade) des Sola-Busca-Tarots gehört zu den Karten, die im Vergleich zu den benannten historischen Figuren der Trümpfe zunächst unscheinbarer wirken, aber gerade deshalb einen tiefen Einblick in die geistige Welt des Decks ermöglichen. In der Interpretationsrichtung von Peter Mark Adams ist das Sola-Busca-Tarot kein bloßes Wahrsageinstrument, sondern ein komplexes Renaissance-Artefakt, in dem sich antike Geschichte, politische Philosophie, Astrologie, Hermetik, Alchemie und die Selbstinszenierung aristokratischer Eliten verbinden.

Das Schwert-As steht im Sola-Busca nicht einfach für ein abstraktes Symbol wie „Geist" oder „Entscheidung", wie es in späteren Tarottraditionen oft verstanden wurde. Das Schwert gehört in der Renaissance zu einer viel älteren Symbolsprache: Es ist das Zeichen der Unterscheidungskraft (discretio), der Vernunft, des Urteils, der militärischen Macht und der Fähigkeit, Ordnung aus dem Chaos zu schaffen. Es ist das Werkzeug, das trennt: Wahrheit von Täuschung, Freund von Feind, Recht von Unrecht, den Eingeweihten vom Unwissenden.

Gerade im venezianischen Kontext erhält dieses Symbol eine besondere Bedeutung. Die Republik Venedig war eine Gesellschaft, die sich nicht nur durch Handel und Flottenmacht definierte, sondern durch Information, Diplomatie, Geheimhaltung und politische Analyse. Die führenden Familien der Republik – etwa die Familie Sanudo, die Familie Venier oder andere alte Patrizierhäuser – verstanden politische Macht als eine Kunst des richtigen Erkennens und Entscheidens.

Das As der Schwerter kann in diesem Milieu als Symbol des aristokratischen Intellekts gelesen werden: Der Herrscher oder Patrizier besitzt nicht nur Waffen, sondern vor allem den Geist, der die Waffe führt. Das Schwert ist nicht bloß Gewalt, sondern die Verkörperung einer geistigen Fähigkeit.

Bei Peter Mark Adams ist ein zentraler Gedanke, dass das Sola-Busca-Tarot eine Art politisch-philosophisches Gedächtnissystem darstellt. Die Karten verweisen auf eine Welt, in der antike Beispiele als Lehrstücke für Renaissance-Menschen dienten. Ein gebildeter Venezianer sah in den antiken Helden und Herrschern nicht nur Figuren der Vergangenheit, sondern Modelle menschlicher Handlungsweisen.

Das As der Schwerter steht deshalb am Beginn einer Reihe von Bedeutungen:

Die Geburt des politischen Bewusstseins

Das Ass ist der Anfang einer Kraft. Beim Schwert ist es der Moment, in dem aus bloßer Möglichkeit eine klare Erkenntnis entsteht. Für eine Renaissance-Elite bedeutete dies: Der Staatsmann muss zuerst erkennen, bevor er handelt. Wissen geht der Macht voraus.

Diese Idee entspricht stark dem humanistischen Ideal des uomo virtuoso: des Menschen, der durch Bildung, Geschichte und philosophische Schulung seine Fähigkeiten entwickelt.

Das Schwert als Symbol der humanistischen Bildung

Die venezianischen Eliten waren intensive Sammler antiker Texte. Sie studierten Autoren wie Plutarch, Sallust, Cicero und Livius. Die Vergangenheit wurde als Reservoir politischer Beispiele verstanden.

Das As der Schwerter kann daher als das „Schwert der Unterscheidung" gelesen werden: die Fähigkeit des Humanisten, verborgene Bedeutungen zu erkennen. Diese Fähigkeit verband sich im Renaissance-Denken mit Astrologie und Hermetik: Wer die verborgenen Zusammenhänge des Kosmos verstand, konnte auch die verborgenen Mechanismen der Geschichte verstehen.

Verbindung zu Mars und Merkur

Im astrologischen Denken der Renaissance besitzt das Schwert eine starke Verbindung zu Mars, dem Planeten der Kraft, Entscheidung und Durchsetzung. Gleichzeitig besitzt es eine merkursische Dimension: Der wahre Stratege siegt nicht nur durch Stärke, sondern durch Intelligenz.

Diese Verbindung ist typisch für die Renaissance-Elite: Der ideale Herrscher vereint Mars und Merkur – militärische Macht und politische Klugheit.

Das Schwert und die venezianische Staatsidee

Venedig entwickelte eine besondere Form von Macht. Anders als viele italienische Fürstenstaaten beruhte seine Stabilität weniger auf einem einzelnen Monarchen als auf einem System von Räten, Familiennetzwerken und institutioneller Kontrolle.

Das As der Schwerter passt zu diesem Selbstbild: Es ist das Symbol des klaren Urteils, der Gesetzgebung und der Fähigkeit, Ordnung zu bewahren. Das Schwert erinnert auch an die venezianische Vorstellung von Gerechtigkeit als ausgleichender Macht.

Der esoterische Horizont

Im hermetischen und neuplatonischen Umfeld des späten 15. Jahrhunderts konnte das Schwert außerdem als Symbol der geistigen Initiation verstanden werden. Der Eingeweihte muss unterscheiden können zwischen der äußeren Welt der Erscheinungen und der inneren Welt der Wahrheit.

Das Schwert ist dann nicht die Waffe gegen andere Menschen, sondern die Kraft des Bewusstseins, das die Schleier der Illusion durchdringt.

Gerade hier berührt das Sola-Busca-Tarot die Denkweisen von Autoren wie Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola: Der Mensch besitzt eine besondere Fähigkeit zur Selbsterkenntnis und zur Teilnahme an einer kosmischen Ordnung.

Zusammenfassend kann das As der Schwerter im Sinne der Adams'schen Interpretation als ein Symbol des erwachten politischen und geistigen Willens verstanden werden. Im venezia-

nischen Elitekontext verkörpert es nicht einfach Kampf, sondern die höchste Fähigkeit des Patriziers: zu erkennen, zu unterscheiden, zu urteilen und im richtigen Augenblick zu handeln.

Es ist das „Schwert des Geistes“ einer Renaissance-Elite, die sich selbst als Erbin Roms, Griechenlands und einer verborgenen Weisheitstradition verstand. Die Karte eröffnet damit einen Grundgedanken des gesamten Sola-Busca-Tarots: Macht entsteht nicht allein durch Besitz oder Gewalt, sondern durch Wissen über die unsichtbaren Strukturen, die Geschichte und Gesellschaft bewegen.

Das Schwert zwischen Gegenstand und Begriff

Ein Schwert kann eine Waffe, ein Rangzeichen oder ein Gegenstand einer allegorischen Auslegung sein. Welche Funktion es auf einer Karte besitzt, entscheidet sich nicht allein durch seinen Namen. Die Art, wie es gehalten, präsentiert oder mit anderen Motiven verbunden wird, gehört wesentlich zur Untersuchung.

Wer es als Zeichen der Unterscheidung oder Erkenntnis liest, verwendet zunächst eine Metapher. Diese kann philosophisch ergiebig sein. Historisch belastbar wird sie erst durch eine passende Überlieferung, in der gerade diese Verbindung nachweisbar ist. Der Schritt von der sichtbaren Schneide zur geistigen Urteilskraft sollte deshalb ausdrücklich erklärt werden.

Die angefügte platonische Lektüre fragt nach dem Verhältnis von Können, Wissen und dem Guten. Sie macht deutlich, dass ein Mittel seine Bewertung nicht aus sich selbst erhält. Entscheidend ist sein Gebrauch. Für das Ass der Schwerter eröffnet das eine Betrachtung, die sowohl der materiellen Gestalt als auch der Möglichkeit einer weitergehenden Bedeutung gerecht wird. Die Karte muss nicht auf eine einzige moderne Stichwortbedeutung verkürzt werden.

Wissen Maß und der Gebrauch der Künste

Quellenlektüre: Platon, Philebos, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „(55) Sokrates: Und das Gegenteil des Werdens sagen wir …“.[261]

»(55) Sokrates: Und das Gegenteil des Werdens sagen wir doch Alle sei das Vergehen. Protarchos: Notwendig. Sokrates: Also das Vergehen und Werden würde wählen wer jenes wählt, nicht jene dritte Lebensweise, in welcher weder Lust noch Unlust war, sondern ein soviel als möglich reines Vernünftigsein. Protarchos: Gar viele Unvernunft also wie es scheint, o Sokrates, folgt daraus, wenn einer die Lust als das Gute setzt. Sokrates: Gar viele. Denn laß uns das nämliche auch noch so vortragen. Protarchos: Wie?«

»Sokrates: Wie sollte es nicht unvernünftig sein, daß es nichts gutes noch schönes geben sollte, weder in den Leibern noch in vielen andern Dingen, sondern nur in der Seele, und auch in dieser nur die Lust, Tapferkeit aber und Besonnenheit und Vernunft und was sonst gutes der Seele zu Teil geworden ist, sollte gar nichts solches sein? und außerdem noch wer nicht Lust hat sondern Schmerz, daß der genötiget wäre zu sagen er sei schlecht, dann wann

[261] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/21/

er Schmerz hat, und wenn er auch der Beste von allen wäre, und wiederum wer Lust hat sei je mehr er Lust hat, dann wann er Lust hat um desto vortrefflicher und tugendhafter?«

»Protarchos: Dies alles, o Sokrates, ist aufs möglichste ungereimt.«

»Sokrates: Aber daß wir nun auch nicht die Lust zwar so genau als möglich durchzuprüfen versuchen, dagegen aber scheinen der Vernunft und der Erkenntnis gleichsam gar sehr zu schonen! Sondern dreist laß uns auch hier überall anklopfen, ob vielleicht etwas schlechtes daran ist, bis wir was davon das reinste ist seiner Natur nach erkennen, und uns dann dessen und der wahrhaftesten Teile der Lust bei der gemeinsamen Entscheidung bedienen.«

»Protarchos: Richtig. Sokrates: Nun ist uns doch ein Teil der auf bestimmte Gegenstände gerichteten Erkenntnis werkbildend, ein anderer gehört zur Ausbildung und Erziehung. Oder wie? Protarchos: So ist es. Sokrates: Erwägen wir nun erst an den ausübenden dieses, ob ein Teil von ihnen mehr an der Erkenntnis hängt, ein anderer weniger, und wir also einige für die reineren erklären müssen, andere für die unreineren. Protarchos: Das wollen wir. Sokrates: Diejenigen nun, welche den einzelnen zur Regel dienen haben wir wohl abzusondern. Protarchos: Welche doch und wie? Sokrates: Zum Beispiel wenn jemand aus allen Künsten die Rechenkunst und die Meßkunst und die Waagekunst ausscheidet, so ist es grade heraus zu sagen nur etwas geringfügiges was von einer jeden dann noch übrig bleibt. Protarchos: Geringfügiges freilich. Sokrates: Es bleibt wenigstens nach diesem nichts übrig als Abschätzen nach Gutdünken und Einübung der Sinne durch Erfahrung und Gewöhnung, indem man dazu nimmt was nur die glückliche Mutmaßung vermag, welche Viele auch eine Kunst nennen, die durch Anstrengung und Sorgfalt ihre Stärke erreicht.«

»Protarchos: Ganz notwendig ist es so wie du sagst.«

»(56) Sokrates: Ist nun nicht hievon voll die Tonkunst, indem sie zuerst das Wohlklingende nicht nach Maß zusammenfügt, sondern nur wie man es durch Übung geschickt zu treffen weiß, und so auch der gesamte Teil von ihr, welcher die Kunst die Instrumente zu schlagen begreift, sucht das Maß wie jegliche Saite bewegt werden soll nur durch solche Versuche zu treffen; so daß viel unsicheres in ihr eingemengt ist und wenig festes.«

»Protarchos: Sehr richtig. Sokrates: Und mit der Heilkunst und dem Ackerbau und der Kunst des Seefahrers und des Heerführers werden wir finden daß es sich eben so verhält. Protarchos: Allerdings. Sokrates: Die Baukunst aber, glaube ich, welche sich der meisten Maße und Werkzeuge bedient, wird durch das was ihr so viele Genauigkeit sichert, auch kunstreicher als die meisten andern. Protarchos: Wie das?«

»Sokrates: Sowohl wenn sie Schiffe baut als wenn sie Häuser aufführt und auch in vielen andern Zweigen, welche in Holz arbeiten. Denn sie bedient sich da des Richtscheites, denke ich, und des Rundhobels und des Zirkels und der Schnur, und noch eines anderen preiswürdigen Werkzeuges.«

»Protarchos: Das ist vollkommen richtig, o Sokrates, was du sagst. Sokrates: Teilen wir also die genannten Künste zwiefach, in solche welche der Tonkunst folgend in ihren Werken nur geringerer Genauigkeit fähig sind, und in solche die der Baukunst folgend größerer. Protarchos: So sei es. Sokrates: Sagen aber, daß genauere als diese Künste diejenigen sind, welche wir vorher zuerst genannt haben. Protarchos: Du scheinst mir die Rechenkunst zu meinen, und die du vorher mit dieser zugleich ausgesprochen hast. Sokrates: Allerdings; aber, o

Protarchos, müssen wir nicht sagen, daß auch diese wiederum zwiefach sind, oder wie? Protarchos: Auf welche Weise meinst du? Sokrates: Die Rechenkunst zuerst, muß man nicht gestehen, daß eine ganz andere ist die gemeine, und eine ganz andere wiederum die der Wissenschaftlichen? Protarchos: Wodurch aber soll man sie unterscheiden, und die eine als eine solche setzen, die andere aber wiederum als eine solche?«

»Sokrates: Die Unterscheidung ist nicht klein, o Protarchos. Die einen nämlich zählen immer der Zahl selbst ungleiche Einheiten zusammen, wie zwei Läger oder zwei Ochsen und zwei allerkleinste oder auch zwei allergrößte, die andern aber gehn gar nicht mit, wenn einer nicht eine Einheit setzt, welche von jeder Einheit der Teile durchaus nicht verschieden ist.«

»Protarchos: Da hast du sehr recht, daß dies kein geringer Unterschied ist zwischen denen die mit der Zahl zu tun haben, so daß es Grund genug hat sie als zwiefach zu setzen. Sokrates: Und wie? die Berechnungskunst und die Meßkunst wie sie von den Baukünstlern und Handelsleuten gebraucht wird, und wie von denen die auf eine wissenschaftliche Weise Messung und Berechnungen treiben, sollen wir diese jede nur (57) für eine erklären oder als zwei setzen? Protarchos: Dem vorigen folgend würde ich wenigstens meine Stimme dazu geben sie als zwei zu setzen. Sokrates: Richtig. Weshalb wir dies aber hier beigebracht haben, hast du auch das inne? Protarchos: Vielleicht. Aber ich will doch lieber, daß du das itzt gefragte bestimmt erklärst.«

»Sokrates: Mich dünkt nämlich diese Rede noch immer nicht minder als da wir sie anfingen ein Gegenstück zu der Lust suchend hiehergekommen zu sein; sie ist nämlich in der Untersuchung begriffen, ob auch eine Erkenntnis wohl reiner ist, als die andere, eben wie einige Lust als die andere.«

»Protarchos: Das ist freilich ganz deutlich daß sie deswegen dies unternommen hat. Sokrates: Wie nun? fand sie nicht in dem vorigen über einer Kunst eine andere als die gewissere, und so auch eine andere ungewisser als die andere? Protarchos: Allerdings.«

»Sokrates: Und hatte sie nicht von diesen eine Kunst als gleichnamig ausgesprochen, und also auch die Meinung aufgestellt als ob sie eine wäre, und fragt doch nun weiter, als ob es zweie wären, danach, ob das gewisse und reine in diesen Dingen die der Wissenschaftlichen oder die der Nichtwissenschaftlichen genauer enthält?«

»Protarchos: Freilich scheint sie mir eben dieses auszufragen. Sokrates: Was für eine Antwort also, o Protarchos, wollen wir ihr geben? Protarchos: Wir sind ja schon, o Sokrates, zu einem wunderbar großen Unterschied in Absicht auf Gewißheit der Erkenntnisse gelangt.«

KAPITEL 53

Der Ausstellungskatalog „Il segreto dei segreti. I tarocchi Sola Busca e la cultura ermetico-alchemica tra Marche e Veneto alla fine del Quattrocento“

Der Ausstellungskatalog „Il segreto dei segreti. I tarocchi Sola Busca e la cultura ermetico-alchemica tra Marche e Veneto alla fine del Quattrocento“ stellt einen entscheidenden Wendepunkt in der modernen Erforschung des Sola-Busca-Tarots dar. Er entstand anlässlich der Ausstellung in der Pinacoteca di Brera in Mailand (13./14. November 2012 bis 17. Februar 2013), nachdem der italienische Staat 2009 das vollständige Sola-Busca-Spiel erworben und der Brera-Sammlung zugeführt hatte. Mit dieser Erwerbung wurde ein bis dahin nur fragmentarisch zugängliches Werk erstmals in seiner Gesamtheit der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich gemacht, was eine Neubewertung sowohl der ikonographischen als auch der kulturhistorischen Dimension ermöglichte.

Der zentrale Gedanke des Katalogs besteht darin, das Sola-Busca-Spiel nicht als Vorläufer moderner Wahrsagekarten oder als bloßes Kartenspiel zu betrachten, sondern als ein außergewöhnliches Zeugnis der spätquattrocentesken humanistischen Kultur, in der Kunst, Mythologie, antike Geschichte, Hermetik, Alchemie, Astrologie und philosophische Spekulation miteinander verbunden waren. Der Titel „Il segreto dei segreti“ („Das Geheimnis der Geheimnisse“) verweist dabei auf die mittelalterlich-renascentistische Vorstellung eines verborgenen Wissens, einer sapientia occulta, die nicht offen ausgesprochen, sondern durch Bilder, Symbole und allegorische Verschlüsselungen vermittelt wird. In diesem Sinne lässt sich der Katalog selbst als Teil einer interpretativen Tradition verstehen, die versucht, diese verschlüsselte Wissensform nicht vollständig zu „entschlüsseln“, sondern ihre Struktur und ihre kulturelle Einbettung sichtbar zu machen.

Der Katalog untersucht besonders die Frage, warum die 78 Karten des Sola-Busca-Tarots eine derart ungewöhnliche Bildsprache besitzen. Während die meisten italienischen Tarotspiele des 15. Jahrhunderts relativ traditionelle Tugenden, Gestalten des christlichen Kosmos und höfische Vorstellungen zeigen, enthält das Sola-Busca-Spiel eine komplexe Folge von Figuren aus der Antike: Kaiser, Helden, Philosophen und mythische Gestalten. Diese Figuren erscheinen jedoch nicht als bloße Illustrationen historischer Personen, sondern als Träger symbolischer Bedeutungen, die in gelehrten humanistischen Kreisen verstanden werden konnten. Hinzu kommen zahlreiche Symbole, die mit alchemischen Vorstellungen verbunden werden können: Gefäße, Pflanzen, Tiere, kosmische Zeichen, Feuer-, Wasser- und Metallmotive sowie Bilder der Transformation und Verwandlung. Gerade diese Kombination aus historischer Maskierung und symbolischer Übercodierung macht die besondere Rätselhaftigkeit des Spiels aus.

Ein Hauptanliegen der Ausstellung war die Neubewertung der künstlerischen und historischen Herkunft des Spiels. Die Forschung im Umfeld des Katalogs führte zu einer stärkeren Verbindung mit dem Maler und Kupferstecher Nicola di maestro Antonio aus Ancona, der als möglicher Schöpfer der Kupferstiche identifiziert wurde. Der Künstler erscheint als eine außergewöhnliche Persönlichkeit des späten 15. Jahrhunderts, dessen Werk zwischen höfi-

scher Kunst, gelehrter Symbolik und einer bewusst rätselhaften Bildsprache steht. In ihm verdichten sich die Übergänge zwischen Werkstattpraxis, humanistischer Bildung und experimenteller Bildfindung, die für die kulturelle Dynamik dieser Epoche charakteristisch sind.

Besonders wichtig ist dabei die regionale Einordnung: Der Katalog verortet die Entstehung des Spiels im kulturellen Spannungsfeld zwischen den Marken (Marche) und dem Venetien des späten 15. Jahrhunderts. Diese Regionen waren Zentren des Renaissance-Humanismus, in denen sich venezianische Buchkultur, antike Studien, platonische Philosophie und esoterische Wissensformen begegneten. Die Nähe zu Venedig als einem der wichtigsten Druck- und Wissenszentren Europas legt nahe, dass das Sola-Busca-Tarot in einem Milieu entstand, das sowohl von der Verbreitung antiker Texte als auch von der Rezeption arabisch-lateinischer Wissenschaftstraditionen geprägt war. Das Sola-Busca-Tarot erscheint in diesem Zusammenhang als Produkt einer Zeit, in der gelehrte Kreise antike Texte, Hieroglyphen, Astrologie und hermetische Philosophie als Wege zu einer tieferen Erkenntnis der Welt betrachteten.

Die hermetisch-alchemische Dimension bildet den Kern des Katalogs. Dabei wird nicht behauptet, dass jede einzelne Karte eine eindeutige alchemische Chiffre besitzt, sondern untersucht wird, wie stark die Bildwelt des Spiels mit der Symbolsprache der Renaissance verbunden ist. Diese methodische Zurückhaltung ist zentral, da sie eine klare Trennung zwischen historisch plausiblen Kontexten und späteren Projektionen ermöglicht. Die Karten können aus dieser Perspektive als eine Art visuelles Kompendium betrachtet werden, in dem philosophische Vorstellungen über den Menschen, den Kosmos und die Möglichkeit einer inneren Verwandlung erscheinen. Besonders auffällig ist, dass viele Motive nicht isoliert stehen, sondern sich in Netzwerken von Bedeutungen entfalten, die auf Texte, Bilder und Diskurse der Zeit verweisen.

Der Bezug zur Alchemie liegt vor allem in der Idee der Transformation. Die alchemische Arbeit war im Renaissanceverständnis nicht nur eine technische Suche nach Gold, sondern auch ein Symbol für die Veredelung des Menschen. Der unvollkommene Stoff sollte gereinigt und in eine höhere Form überführt werden – ein Motiv, das auch in der humanistischen Vorstellung der perfectio hominis, der Vervollkommnung des Menschen, eine Rolle spielte. In diesem Sinne kann das Sola-Busca-Tarot als ein Medium verstanden werden, das nicht nur Wissen darstellt, sondern einen Prozess der Reflexion und Selbsterkenntnis anregt. Die Bildfolge könnte – zumindest hypothetisch – als eine Art initiatische Abfolge gelesen werden, in der verschiedene Stadien von Erkenntnis, Prüfung und Transformation angedeutet sind.

In dieser Hinsicht steht der Katalog nahe an einer Forschungslinie, die später auch Autoren wie Peter Mark Adams, Morena Poltronieri und Ernesto Fazioli sowie andere Sola-Busca-Interpreten weitergeführt haben: das Spiel als ein verschlüsseltes geistiges Werk zu verstehen, das Elemente des Hermetismus, Neuplatonismus und der Renaissance-Magie reflektiert. Allerdings bleibt die akademische Forschung vorsichtig und unterscheidet zwischen nachweisbaren historischen Zusammenhängen und späteren esoterischen Interpretationen. Gerade diese Spannung zwischen philologischer Strenge und interpretativer Offenheit macht die heutige Forschung zum Sola-Busca-Tarot besonders produktiv.

Ein weiterer wichtiger Punkt des Katalogs ist die Abgrenzung gegenüber der modernen Tarot-Wahrsagetradition. Das Sola-Busca-Tarot entstand rund zwei Jahrhunderte vor der französischen okkultistischen Tarot-Rezeption des 18. und 19. Jahrhunderts. Seine ursprüngliche Funktion lag nach heutiger Forschung eher im Bereich des intellektuellen Spiels, der Bildung und der symbolischen Kontemplation. Die Karten waren wahrscheinlich für ein gebildetes Publikum bestimmt, das Freude an Rätseln, Allegorien und gelehrten Anspielungen hatte. Damit rückt das Tarot in die Nähe anderer humanistischer Praktiken wie Emblembücher, allegorischer Dichtungen und gelehrter Spiele, die ebenfalls auf die aktive Mitwirkung des Betrachters angewiesen waren.

Der Katalog enthält neben wissenschaftlichen Essays auch die vollständige Wiedergabe der 78 Karten und stellt sie in den Kontext anderer Renaissancewerke. Dadurch wird sichtbar, dass das Sola-Busca-Spiel nicht isoliert entstanden ist, sondern Teil einer größeren Bildwelt war, die von antiken Münzen, humanistischen Handschriften, Triumphdarstellungen, astrologischen Diagrammen und allegorischen Kunstwerken geprägt wurde. Diese Kontextualisierung erlaubt es, einzelne Motive als Teil eines visuellen Vokabulars zu erkennen, das im kulturellen Gedächtnis der Zeit verankert war.

Für die heutige Sola-Busca-Forschung besitzt „Il segreto dei segreti“ deshalb eine besondere Bedeutung: Es verschiebt den Blick vom Tarot als Spielkarte hin zum Tarot als Renaissance-Kunstwerk und Träger einer komplexen Symbolsprache. Der Katalog bildet eine Brücke zwischen kunsthistorischer Forschung und der Untersuchung hermetischer Traditionen. Er gehört neben Arbeiten von Andrea Vitali, Ross Caldwell, Peter Mark Adams, Morena Poltronieri, Ernesto Fazioli und anderen zu den wichtigsten modernen Bezugspunkten für das Verständnis dieses einzigartigen Tarotspiels.

Aus einer hermetischen Binnenperspektive könnte man sagen: Das Sola-Busca-Tarot erscheint hier als ein „Buch ohne Worte“, ein liber mutus, dessen Bilder nicht nur Wissen darstellen, sondern den Betrachter zur inneren Betrachtung und zur Suche nach verborgenen Zusammenhängen führen sollen. Gerade in dieser Perspektive wird deutlich, dass das Spiel weniger als statisches Bedeutungsreservoir denn als dynamisches Erkenntnisinstrument verstanden werden kann. Die Karten fungieren als Auslöser eines Denkprozesses, der zwischen Anschauung, Interpretation und Selbstreflexion oszilliert. Genau diese Verbindung von Kunst, Mysterium und Erkenntnis ist der eigentliche Kern des „Segreto dei Segreti“.

Ein Ausstellungskatalog als Forschungsereignis

Ein Katalog ist mehr als eine Sammlung von Abbildungen. Er macht eine Auswahl von Vergleichsobjekten sichtbar und legt offen, welche Fachgebiete zusammengeführt wurden. Im Fall der Brera-Ausstellung gehören dazu Malerei und Druckgrafik ebenso wie antike Münzen und Handschriften. Diese Zusammenstellung ist Teil eines Arguments, das am Material geprüft werden kann.

Die Benennung eines Künstlers, die Vermutung eines Ideengebers und die Einordnung des frühen Besitzers sind dabei unterschiedliche Ergebnisse. Sie sollten nicht durch die gemeinsame Veröffentlichung denselben Sicherheitsgrad erhalten. Ebenso ist ein späterer Forschungsbeitrag daran zu messen, ob er neue Befunde einführt oder vorhandene Befunde anders gewichtet.

Die historische Lektüre zum Umgang mit antiken Überresten schafft hier einen längeren Horizont. Sie zeigt, dass auch das Sammeln und Vergleichen eine Geschichte besitzt. Für den Leser wird damit die Ausstellung selbst zu einem Erkenntnisinstrument: Welche Nachbarschaft lässt ein Kartenbild plötzlich verständlicher werden? Und bleibt der vorgeschlagene Zusammenhang bestehen, wenn man das Vergleichsobjekt in seinem eigenen ursprünglichen Kontext betrachtet?

Geschichtsschreibung und die Ordnung des Materials

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Wiedererweckung des Altertums". Auszug, beginnend mit „Ganz unvermeidlich bemächtigte sich der Humanismus auch der Geschichtschreibung. …".[262]

»Ganz unvermeidlich bemächtigte sich der Humanismus auch der Geschichtschreibung. Bei flüchtiger Vergleichung dieser Historien mit den frühern Chroniken, namentlich mit so herrlichen, farbenreichen, lebensvollen Werken wie die der Villani wird man dies laut beklagen. Wie abgeblasst und konventionell zierlich erscheint neben diesen alles, was die Humanisten schreiben, und zwar z. B. gerade ihre nächsten und berühmtesten Nachfolger in der Historiographie von Florenz, Lionardo Aretino und Poggio. Wie unablässig plagt den Leser die Ahnung, dass zwischen den livianischen und den cäsarischen Phrasen eines Facius, Sabellicus, Folieta, Senarega, Platina (in der mantuanischen Geschichte), Bembo (in den Annalen von Venedig) und selbst eines Giovio (in den Historien) die beste individuelle und lokale Farbe, das Interesse am vollen wirklichen Hergang Not gelitten habe. Das Misstrauen wächst, wenn man inne wird, dass der Wert des Vorbildes Livius selbst am unrechten Orte gesucht wurde, nämlich darin, dass er „eine trockene und blutlose Tradition in Anmut und Fülle verwandelt" habe; ja man findet (eben da) das bedenkliche Geständnis, die Geschichtschreibung müsse durch Stilmittel den Leser aufregen, reizen, erschüttern – gerade als ob sie die Stelle der Poesie vertreten könnte.«

»Man fragt sich endlich, ob nicht die Verachtung der modernen Dinge, zu welcher diese nämlichen Humanisten sich bisweilen offen bekennen, auf ihre Behandlung derselben einen ungünstigen Einfluss haben musste? Unwillkürlich wendet der Leser den anspruchlosen lateinischen und italienischen Annalisten, die der alten Art treu geblieben, z. B. denjenigen von Bologna und Ferrara, mehr Teilnahme und Vertrauen zu, und noch viel dankbarer fühlt man sich den bessern unter den italienisch schreibenden eigentlichen Chronisten verpflichtet, einem Marin Sanudo, einem Corio, einem Infessura, bis dann mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts die neue glanzvolle Reihe der grossen italienischen Geschichtschreiber in der Muttersprache beginnt.«

»In der Tat war die Zeitgeschichte unwidersprechlich besser daran, wenn sie sich in der Landessprache erging, als wenn sie sich latinisieren musste. Ob auch für die Erzählung des Längstvergangenen, für die geschichtliche Forschung das Italienische geeigneter gewesen wäre, ist eine Frage, welche für jene Zeit verschiedene Antworten zulässt. Das Lateinische war damals die Lingua franca der Gelehrten lange nicht bloss im internationalen Sinn, z. B. zwischen Engländern, Franzosen und Italienern, sondern auch im interprovinzialen Sinne, d.

[262] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/39/

h. der Lombarde, der Venezianer, der Neapolitaner wurden mit ihrer italienischen Schreibart – auch wenn sie längst toskanisiert war und nur noch schwache Spuren des Dialektes an sich trug – von dem Florentiner nicht anerkannt. Dies wäre zu verschmerzen gewesen bei örtlicher Zeitgeschichte, die ihrer Leser an Ort und Stelle sicher war, aber nicht so leicht bei der Geschichte der Vergangenheit, für welche ein weiterer Leserkreis gesucht werden musste. Hier durfte die lokale Teilnahme des Volkes der allgemeinen der Gelehrten aufgeopfert werden. Wie weit wäre z. B. Blondus von Forlì gelangt, wenn er seine grossen gelehrten Werke in einem halbromagnolischen Italienisch verfasst hätte? Dieselben wären einer sichern Obskurität verfallen schon um der Florentiner willen, während sie lateinisch die allergrösste Wirkung auf die Gelehrsamkeit des ganzen Abendlandes ausübten. Und auch die Florentiner selbst schrieben ja im 15. Jahrhundert lateinisch, nicht bloss weil sie humanistisch dachten, sondern zugleich um der leichtern Verbreitung willen.«

»Endlich gibt es auch lateinische Darstellungen aus der Zeitgeschichte, welche den vollen Wert der trefflichsten italienischen haben. Sobald die nach Livius gebildete fortlaufende Erzählung, das Prokrustesbett so mancher Autoren, aufhört, erscheinen dieselben wie umgewandelt. Jener nämliche Platina, jener Giovio, die man in ihren grossen Geschichtswerken nur verfolgt, soweit man muss, zeigen sich auf einmal als ausgezeichnete biographische Schilderer. Von Tristan Caracciolo, von dem biographischen Werke des Facius, von der venezianischen Topographie des Sabellico usw. ist schon beiläufig die Rede gewesen, und auf andere werden wir noch kommen.«

»Die lateinischen Darstellungen aus der Vergangenheit betrafen natürlich vor allem das klassische Altertum. Was man aber bei diesen Humanisten weniger suchen würde, sind einzelne bedeutende Arbeiten über die allgemeine Geschichte des Mittelalters. Das erste bedeutende Werk dieser Art war die Chronik des Matteo Palmieri, beginnend wo Prosper Aquitanus aufhört. Wer dann zufällig die Dekaden des Blondus von Forlì öffnet, wird einigermassen erstaunen, wenn er hier eine Weltgeschichte „ab inclinatione Romanorum imperii“ wie bei Gibbon findet, voll von Quellenstudien der Autoren jedes Jahrhunderts, wovon die ersten 300 Folioseiten dem frühern Mittelalter bis zum Tode Friedrichs II. angehören. Und dies während man sich im Norden noch auf dem Standpunkte der bekannten Papst- und Kaiserchroniken und des Fasciculus temporum befand. Es ist hier nicht unsere Sache, kritisch nachzuweisen, welche Schriften Blondus im einzelnen benützt hat, und wo er sie beisammen gefunden; in der Geschichte der neuern Historiographie aber wird man ihm diese Ehre wohl einmal erweisen müssen.«

»Schon um dieses einen Buches willen wäre man berechtigt zu sagen: das Studium des Altertums allein hat das des Mittelalters möglich gemacht; jenes hat den Geist zuerst an objektives geschichtliches Interesse gewöhnt. Allerdings kam hinzu, dass das Mittelalter für das damalige Italien ohnehin vorüber war und dass der Geist es erkennen konnte, weil es nun ausser ihm lag. Man kann nicht sagen, dass er es sogleich mit Gerechtigkeit oder gar mit Pietät beurteilt habe; in den Künsten setzt sich ein starkes Vorurteil gegen seine Hervorbringungen fest, und die Humanisten datieren von ihrem eigenen Aufkommen an eine neue Zeit: „Ich fange an“, sagt Boccaccio, „zu hoffen und zu glauben, Gott habe sich des italienischen Namens erbarmt, seit ich sehe, daß seine reiche Güte in die Brust der Italiener wieder Seelen senkt, die denen der Alten gleichen, insofern sie den Ruhm auf andern Wegen suchen als durch Raub und Gewalt, nämlich auf dem Pfade der unvergänglich machenden Poesie.“

Aber diese einseitige und unbillige Gesinnung schloss doch die Forschung bei den Höherbegabten nicht aus, zu einer Zeit, da im übrigen Europa noch nicht davon die Rede war; es bildete sich für das Mittelalter eine geschichtliche Kritik, schon weil die rationelle Behandlung aller Stoffe bei den Humanisten auch diesem historischen Stoffe zugute kommen musste.«

»Im 15. Jahrhundert durchdringt dieselbe bereits die einzelnen Städtegeschichten insoweit, dass das späte wüste Fabelwerk aus der Urgeschichte von Florenz, Venedig, Mailand usw. verschwindet, während die Chroniken des Nordens sich noch lange mit jenen poetisch meist wertlosen, seit dem 13. Jahrhundert ersonnenen Phantasiegespinsten schleppen müssen.«

»Den engen Zusammenhang der örtlichen Geschichte mit dem Ruhm haben wir schon oben bei Anlass von Florenz berührt. Venedig durfte nicht zurückbleiben; so wie etwa eine venezianische Gesandtschaft nach einem grossen florentinischen Rednertriumph eilends nach Hause schreibt, man möchte ebenfalls einen Redner schicken, so bedürfen die Venezianer auch einer Geschichte, welche mit den Werken des Lionardo Aretino und Poggio die Vergleichung aushalten soll. Unter solchen Voraussetzungen entstanden im 15. Jahrhundert die Dekaden des Sabellico, im 16. die Historia rerum venetarum des Pietro Bembo, beide Arbeiten in ausdrücklichem Auftrag der Republik, letztere als Fortsetzung der erstern.«

KAPITEL 54

Karte XIV – BOCHO im Sola-Busca-Tarot nach Peter Mark Adam

Die Karte XIIII BOCHO des Sola-Busca-Tarots gehört zu den besonders rätselhaften Karten des Decks, weil sie – anders als das spätere Standard-Tarot – nicht einfach eine allegorische Tugend oder eine archetypische Figur darstellt, sondern eine konkrete historische Gestalt der Antike. Peter Mark Adams identifiziert Bocho mit Bocchus I. (lateinisch Bocchus), König von Mauretanien, einer Figur aus dem Umfeld des Jugurthinischen Krieges, wie er vor allem durch Bellum Iugurthinum überliefert ist.

Bocchus war König von Mauretanien im 2. Jahrhundert v. Chr. und zunächst Schwiegervater und Verbündeter von Jugurtha, dem König von Numidien. Jugurtha befand sich in einem langen Krieg gegen Rom. Als die römische Macht immer stärker wurde, änderte Bocchus seine politische Strategie. Er verhandelte heimlich mit den Römern und entschied sich schließlich, Jugurtha auszuliefern. Der römische Feldherr Gaius Marius und sein Unterhändler Sulla erhielten dadurch einen entscheidenden Vorteil: Jugurtha wurde gefangen genommen und nach Rom gebracht.

In der römischen Geschichtsschreibung erscheint Bocchus deshalb als eine ambivalente Figur: Er ist nicht einfach ein Held oder Schurke, sondern ein Beispiel für politischen Opportunismus, wechselnde Loyalitäten und die Kunst des Überlebens zwischen Großmächten.

Im Sola-Busca-Kontext ist dies von großer Bedeutung. Die Karte trägt nicht den Namen einer Tugend wie „Temperantia“, sondern einen Eigennamen. Dadurch wird der Betrachter gezwungen, nicht abstrakt moralisch, sondern historisch-politisch zu denken. BOCHO verkörpert eine Welt, in der Macht durch Bündnisse, Verrat, Diplomatie und Geheimwissen bewegt wird.

Bei Adams ist diese historische Ebene mit der politischen Kultur der Renaissance verbunden. Das Sola-Busca-Tarot entstand in einer Zeit, in der italienische Fürstenhöfe und Patrizierfamilien intensiv die antike Geschichte studierten. Die Geschichten von Plutarch, Sallust, Livius und anderen Autoren dienten nicht nur der Bildung, sondern waren Spiegel politischer Handlungsmuster. Ein Renaissance-Herrscher betrachtete antike Figuren wie Alexander, Caesar, Scipio oder Bocchus als Beispiele dafür, wie Macht funktioniert.

Gerade für venezianische Eliten war die Figur des Bocchus interessant. Die Republik Venedig beruhte auf einem hochentwickelten System von Diplomatie, Geheimverhandlungen und wechselnden Bündnissen. Ein venezianischer Patrizier konnte in Bocchus ein politisches Lehrstück erkennen: Nicht rohe Gewalt entscheidet allein über Geschichte, sondern Information, Verhandlung und die Fähigkeit, den richtigen Moment zu wählen.

Die Karte steht deshalb in einem Spannungsfeld: Bocchus als Verräter: Aus römischer Sicht war er derjenige, der seinen Verbündeten Jugurtha preisgab.

Bocchus als Staatsmann: Aus einer machiavellistischen Perspektive könnte er als jemand erscheinen, der die Interessen seines eigenen Reiches über persönliche Loyalität stellte.

Bocchus als Symbol der verborgenen Macht: Er handelt nicht offen auf dem Schlachtfeld, sondern durch geheime Kommunikation und politische Manipulation.

Diese Mehrdeutigkeit ist typisch für das Sola-Busca-Tarot. Die Figuren sind keine einfachen moralischen Symbole, sondern komplexe historische „Agenten". Sie besitzen Handlungsmacht (agency) und verkörpern bestimmte Strategien des menschlichen Handelns.

Im weiteren hermetisch-neuplatonischen Umfeld des Decks kann BOCHO auch als Figur des Saturn-Prinzips gelesen werden. Saturn steht in der Renaissance nicht nur für Alter, Begrenzung und Melancholie, sondern auch für politische Klugheit, Geduld, Berechnung, geheime Pläne und langfristige Strategie.

Bocchus handelt genau nach diesem Prinzip: Er wartet, beobachtet und entscheidet erst dann, wenn sich die Machtverhältnisse verschieben.

Die Verbindung zu den venezianischen Familien liegt daher nicht in einer Familie „Bocho", sondern in der Art des politischen Denkens, das die Karte vermittelt. Sie passt zu einem Umfeld wie dem der venezianischen Humanisten, in dem antike Geschichte als verschlüsseltes Wissen über Staatskunst gelesen wurde.

Im Umfeld der möglichen Sola-Busca-Rezeption werden häufig Familien wie Sanudo und Venier diskutiert, weil sie Teil jener venezianischen Patrizierwelt waren, in der antike Geschichte, Astrologie, Hermetik und politische Symbolsprache zusammengehörten. Für diese Kreise wäre BOCHO keine bloße historische Figur gewesen, sondern ein Beispiel für die dunkleren Seiten politischer Weisheit: die Fähigkeit, zwischen Loyalität, Notwendigkeit und Machtinteresse zu navigieren.

Die Karte XIV BOCHO zeigt somit einen zentralen Gedanken des gesamten Sola-Busca-Tarots: Der Mensch bewegt sich in einer Welt voller verborgener Kräfte. Geschichte ist ein Spiel von Schicksal, Charakter, Intelligenz und Entscheidung – und derjenige, der die Zeichen der Zeit lesen kann, besitzt Macht.

Marin Sanudo

Nach Peter Mark Adams bildete der Krieg von Ferrara (1482–1484) einen entscheidenden Wendepunkt in den Beziehungen zwischen der Republik Venedig und dem Hof der Este. Der militärische Konflikt hatte beide Seiten wirtschaftlich erschöpft und zugleich gezeigt, dass politische Macht im Italien der Renaissance nicht allein auf Waffen beruhte, sondern ebenso auf persönlichen Netzwerken, diplomatischem Geschick und kultureller Patronage. Der Friede von Bagnolo beendete zwar die offenen Kampfhandlungen, beseitigte jedoch nicht das tiefe gegenseitige Misstrauen. Deshalb begann unmittelbar nach dem Frieden eine Phase intensiver diplomatischer Annäherung, in der Geschenke, Heiratsprojekte, künstlerische Aufträge und humanistische Beziehungen ebenso wichtig wurden wie formelle Verträge.

Adams beschreibt die venezianische Politik dieser Jahre als das Handeln eines eng verflochtenen patrizischen Netzwerkes. Familien wie die Bembo, Barbaro, Loredan und Sanudo waren nicht lediglich politische Amtsträger, sondern zugleich Träger einer gemeinsamen humanistischen Kultur. Zwischen ihnen bestanden verwandtschaftliche Bindungen, wirtschaftliche Interessen und philosophische Gemeinsamkeiten. Gerade deshalb konnten diplomati-

sche Beziehungen häufig über persönliche Kontakte abgewickelt werden, lange bevor offizielle Institutionen tätig wurden.

In diesem Zusammenhang misst Adams der Familie Sanudo eine besondere Bedeutung bei. Er versteht sie als Teil jener venezianischen Elite, welche zwischen den Interessen des Senats, den Handelsinteressen der Republik und den Beziehungen zu Ferrara vermittelte. Diese Vermittlung beschränkte sich nicht auf förmliche Friedensgespräche, sondern umfasste nach seiner Auffassung auch die praktische Umsetzung der politischen Aussöhnung. Dazu gehörten finanzielle Regelungen, Besitzfragen, wirtschaftliche Zugeständnisse und die Herstellung eines dauerhaften Vertrauens zwischen beiden Staaten.

Nach Adams war in der italienischen Renaissance Patronage niemals von Politik zu trennen. Geschenke waren keine bloßen Zeichen höfischer Höflichkeit, sondern Investitionen in politische Loyalität. Wer einem einflussreichen Patrizier außergewöhnliche Kunstwerke, kostbare Handschriften oder seltene Gegenstände überließ, erwartete im Gegenzug Unterstützung, Zugang zu Entscheidungsträgern oder wohlwollende Vermittlung. In diesem Sinn interpretiert Adams das Sola-Busca-Tarot nicht als gewöhnliches Spielkartendeck, sondern als außerordentlich kostbares diplomatisches Objekt, dessen ikonographische und philosophische Komplexität genau auf den Bildungshorizont eines hochrangigen venezianischen Humanisten zugeschnitten gewesen sei.

Nach seiner Rekonstruktion könnte das Deck deshalb Teil einer umfassenderen Strategie der Este gewesen sein, einflussreiche venezianische Kreise dauerhaft an Ferrara zu binden. Nicht Bestechung im modernen strafrechtlichen Sinn, sondern die in der Renaissance übliche Logik gegenseitiger Verpflichtungen bildet dabei den entscheidenden Hintergrund. Ein außergewöhnliches Geschenk erzeugte Dankbarkeit, Prestige und eine moralische Verpflichtung zu weiterer Zusammenarbeit.

Adams beschreibt dabei eine politische Kultur, in der persönliche Vorteile und öffentliche Aufgaben kaum voneinander zu trennen waren. Hohe venezianische Amtsträger waren gleichzeitig Diplomaten, Kaufleute, Investoren und Angehörige mächtiger Familien. Die Wahrnehmung öffentlicher Ämter eröffnete ihnen Möglichkeiten, private Beziehungen zu pflegen und ihren gesellschaftlichen Einfluss auszubauen. Aus heutiger Sicht erscheint dies leicht als Korruption; innerhalb der politischen Kultur des Quattrocento gehörte ein solches Patronagesystem jedoch weitgehend zur normalen Funktionsweise aristokratischer Herrschaft.

Vor diesem Hintergrund diskutiert Adams auch finanzielle Ausgleichsregelungen nach dem Krieg. Der Wiederaufbau der Beziehungen zwischen Ferrara und Venedig erforderte umfangreiche wirtschaftliche Vereinbarungen, bei denen Vermittler erhebliches politisches Gewicht besaßen. Wer Zugang zu beiden Höfen hatte, konnte seinen eigenen Rang innerhalb des venezianischen Patriziats erheblich steigern. Adams hebt deshalb hervor, dass politische Vermittlung selbst eine Form von sozialem Kapital darstellte. Einfluss, Ansehen, zukünftige Ämter und wirtschaftliche Chancen waren oft wertvoller als unmittelbare Geldzahlungen.

Gerade deshalb erscheint in Adams‘ Darstellung das Sola-Busca-Tarot als weit mehr als ein Kunstwerk. Das Deck wird zu einem Symbol eines philosophischen Bundes zwischen venezianischen Humanisten und dem Hof der Este. Seine Bildsprache verbindet römische Geschichte, Neuplatonismus, Hermetik, Astrologie, militärische Tugenden und politische Alle-

gorien zu einem Programm, das sich nur einer kleinen gebildeten Elite vollständig erschloss. Wer ein solches Werk verschenkte, überreichte nicht lediglich ein luxuriöses Objekt, sondern ein Zeichen gemeinsamer geistiger Identität und gegenseitigen Vertrauens.

Wichtig ist jedoch, zwischen Adams‘ Interpretation und historisch gesicherten Tatsachen zu unterscheiden. Adams entwickelt eine anspruchsvolle, aber teilweise spekulative Rekonstruktion der politischen Netzwerke, in denen das Sola-Busca-Tarot entstand. Seine Argumentation stützt sich auf Indizien, ikonographische Analysen und personelle Verbindungen zwischen venezianischen und ferraresischen Eliten. Er erhebt nach meiner Kenntnis jedoch nicht die ausdrücklich belegte Behauptung, dass ein Mitglied der Familie Sanudo Ausgleichszahlungen nach dem Krieg von Ferrara veruntreut oder sich persönlich daran bereichert habe. Vielmehr beschreibt er eine politische Kultur der Patronage, in der persönlicher Einfluss, Geschenke, kulturelles Prestige und diplomatische Vermittlung eng miteinander verflochten waren und sich öffentliche Macht häufig auch in privatem gesellschaftlichem Gewinn niederschlug.

BOCHO und die Geschichte einer Namensdeutung

Eine ungewöhnliche Inschrift ist für die Interpretation besonders wertvoll, weil sie den Bereich möglicher Vergleiche eingrenzen kann. Zugleich kann sie durch abweichende Schreibweisen oder unklare Überlieferung Schwierigkeiten bereiten. Eine lautliche Ähnlichkeit zu einem bekannten Namen ist ein Anhaltspunkt, aber noch keine abschließende Identifikation.

Für BOCHO ist daher zwischen dem gelesenen Schriftbild, dem vorgeschlagenen historischen Namen und der allegorischen Bedeutung zu unterscheiden. Selbst wenn der Name überzeugend erklärt wäre, müsste die Deutung der dargestellten Handlung noch eigens begründet werden. Ein historischer Herrscher besitzt nicht notwendig genau jene Eigenschaft, die ein modernes System seiner Karte zuschreibt.

Die beigefügte politische Quellenlektüre behandelt das Verhältnis zwischen Machtgewinn, Mitteln und öffentlicher Anerkennung. Sie ist ein späteres Vergleichsstück, keine direkte Quelle für die Beschriftung der Karte. Ihr Nutzen besteht darin, den Leser für die Auswahl historischer Beispiele zu sensibilisieren: Eine einzelne Figur kann in einer Argumentation zugleich Erfolg und moralisches Problem verkörpern. Gerade solche Ambivalenz sollte eine Karteninterpretation nicht vorschnell auflösen.

Machterwerb und moralische Bewertung

Quellenlektüre: Niccolò Machiavelli, Buch vom Fürsten, Kapitel 8, nach der Übersetzung von August Wilhelm Rehberg, in der von Max Oberbreyer herausgegebenen Ausgabe. Auszug, beginnend mit „Es gibt noch zwei Wege, aus dem Privatstande zur …“.[263]

»Es gibt noch zwei Wege, aus dem Privatstande zur fürstlichen Würde zu gelangen, ohne sie weder ganz dem Glücke, noch der eignen Kraft und Tugend zu verdanken. Ich will sie also hier erwähnen, obgleich von dem einen ausführlicher da gehandelt werden mag, wo von Republiken die Rede ist. Sie sind folgende. Wenn Jemand auf verbrecherischen und verruchten

[263] https://www.gutenberg.org/files/39816/39816-h/39816-h.htm

Wegen zur Herrschaft gelangt; und wenn der Bürger eines Freistaates durch die Gunst seiner Mitbürger auf den Fürstenstuhl erhoben wird. Hier also zuerst von jenem ersten Wege, von dem ich zwei Beispiele anführen will; ein altes und ein neues: ohne jedoch weiter in die Untersuchung darüber einzugehen, weil sie nach meinem Urtheile für denjenigen hinlänglich klar sind, der sich im Falle befindet, sie nachahmen zu müssen. Agathokles, der Sicilianer, ward nicht allein aus dem Stande eines Privatmannes, sondern sogar aus der niedrigsten und verworfenen Lage König von Syracus. Er war der Sohn eines Goldschmieds, und führte durch alle Stufen seines Glücks ein verruchtes Leben.«

»Daneben besaß er aber solche Vorzüge des Geistes und des Körpers, daß er vom Soldaten bis zum Prätor von Syracus aufstieg. Hierauf beschloß er, Fürst zu werden und die Macht, die ihm eingeräumt war, mit Gewalt an sich zu halten, ohne dem guten Willen weiter etwas zu verdanken. Er verabredete sich darüber mit dem Amilcar, der mit einem carthagischen Heere in Sicilien stand; berief eines Morgens den Senat und das Volk von Syracus zusammen, unter dem Vorwande, daß er über Angelegenheiten des gemeinen Wesens zu rathschlagen hätte; ließ aber auf ein gegebenes Zeichen durch seine Soldaten alle Rathsherrn und die Reichsten vom Volke ermorden. Nachdem dieses vollbracht war, ergriff er die Herrschaft und hielt sie an sich, ohne daß irgend welche innere Bewegungen im Staate erfolgt wären. Er ward zwar zweimal von den Carthaginiensern geschlagen und zuletzt belagert, blieb aber doch nicht allein im Stande, die Stadt zu vertheidigen, sondern mit einem Theile seiner Macht, wovon er den andern zurückließ, Afrika selbst anzugreifen, dadurch Syracus in kurzer Zeit zu befreien und die Carthaginienser in das äußerste Gedränge zu bringen.«

»Diese wurden genöthigt, sich mit ihm zu vergleichen, sich mit Afrika zu begnügen und ihm Sicilien zu lassen. Wer seine Handlungen und seine Tapferkeit erwägt, wird finden, daß hier in der That wenig dem Glücke beigemessen werden kann: da er, so wie oben gesagt worden, nicht durch Gunst eines Andern, sondern vielmehr durch ein mit vielem Ungemache und Gefahren errungenes Aufsteigen im Heere zur fürstlichen Würde gelangte, und diese mit so großer Entschlossenheit und Dreistigkeit in Gefahren behauptete. Man kann es nicht Tugend nennen, seine Mitbürger ermorden, Freunde verrathen, ohne Treu und Glauben sein, ohne menschliches Gefühl, ohne Religion. So kann man wol zur Herrschaft gelangen, aber keinen Ruhm erwerben. Wenn man nur die kriegerischen Tugenden erwägt, die Agathokles bewies, indem er sich in Gefahr begab und sie bestand: den großen Sinn, womit er das Unglück ertrug und bestand: so ist nicht abzusehen, worin er eben von den größten Feldherrn so sehr übertroffen werde.«

»Aber seine wilde Grausamkeit, sein Mangel an menschlichem Gefühle und zahllose Unthaten erlauben nicht, ihn unter die vorzüglichsten Menschen zu zählen. Man kann also weder dem Glücke noch seiner Tugend zuschreiben, was er ohne das Eine und ohne das Andre erlangt hat. Zu unsern Zeiten ist unter der Regierung Papst Alexander des Sechsten der Oliverotto von Fermo, der vor gar wenigen Jahren noch ganz klein gewesen war, von einem Oheime mütterlicher Seite, Namens Giovanni Fogliano, erzogen, und in seinen ersten Jugendjahren zum Kriegsdienste unter Paul Vitelli angehalten, damit er durch diese Zucht zu einer angesehenen Kriegsstelle gelangen möchte. Nach Pauls Tode diente er unter dessen Bruder Vitellozzo, und als ein Mensch von lebhaftem Verstande, von körperlichen und geistigen Vorzügen, ward er in kurzer Zeit einer der Ersten in dem Heere. Da es ihm aber zu niedrig war, unter Andern zu dienen, so versuchte er durch Hilfe einiger Bürger von Fermo,

die lieber Knechte sein, als ihr Vaterland frei sehen mochten, und durch Unterstützung des Vitellozzo die Stadt Fermo unter sich zu bringen, und schrieb an Giovanni Fogliani, daß er nach so vielen Jahren einmal nach Hause kommen und nach seinem Erbtheile sehen wolle; weil er aber bis dahin nur nach Ehre gestrebt habe, so wolle er, damit seine Mitbürger sähen, wie er seine Zeit nicht vergeblich verwandt habe, auf eine anständige Art und in Begleitung von hundert Reitern, Freunden und Anhängern, erscheinen.«

»Er bäte also, die Einwohner von Fermo möchten bewogen werden, ihn recht anständig zu empfangen; was ja ihm, seinem Oheime selbst, der ihn erzogen, zur Ehre gereichen würde. Giovanni versäumte nichts gegen seinen Neffen, bereitete ihm einen ehrenvollen Empfang von den Einwohnern von Fermo und nahm ihn in seinem Hause auf, wo der Oliverotto nach einigen Tagen, die mit Zubereitungen zu seiner Schandthat zugebracht wurden, ein Gastmahl gab, zu welchem er den Giovanni selbst und Alles, was in Fermo angesehen war, einlud. Nachdem die Mahlzeit und was sonst bei solchen Festen vorzugehen pflegt, beendigt war, fing Oliverotto absichtlich ernsthafte Gespräche an, redete vom Papst Alexander und seinem Sohne Cäsar und deren Unternehmungen. Da Giovanni und Andre sich hierauf einließen, stand er plötzlich auf, sagte, dies seien Sachen, die in einem geheimern Orte abgehandelt werden müßten, und zog sich in eine Kammer zurück, wohin ihm Giovanni und andre Bürger folgten. Kaum aber hatten sie sich gesetzt, so brachen aus verborgenen Orten Soldaten hervor, die den Giovanni und alle Andern umbrachten.«

»Nach dieser Mordthat stieg Oliverotto zu Pferde, eilte durch die Stadt und schloß die Magistratspersonen im Rathhause ein. Diese wurden durch Furcht bewogen sich ihm zu unterwerfen, und ihn an die Spitze des Staates zu stellen. Da nun Alle, deren übler Wille ihm schaden konnte, getödtet waren, so befestigte er seine Herrschaft durch neue Anordnungen, bürgerliche und militärische: so daß er während des Jahres, da er die Herrschaft behielt, nicht allein in Fermo sicher, sondern auch allen Nachbarn furchtbar war. Es wäre schwer gewesen, ihn zu überwältigen, eben wie den Agathokles; wenn er sich nicht mit den Orsini und Vitelli von dem Cäsar Borgia zu Sinigaglia (wie oben bereits erwähnt ist) ins Garn hätte locken lassen, wo er zusammt dem Vitellozzo, seinem Lehrmeister in Heldentugenden und Schandthaten, erdrosselt ward. Man könnte die Frage aufwerfen, wie es zugehe, daß Agathokles und mancher Andre nach so vielen Verräthereien und Grausamkeiten lange in ihrer Vaterstadt sicher leben und sich gegen auswärtige Feinde wehren können, auch keinen Verschwörungen ihrer Mitbürger ausgesetzt gewesen: wohingegen Andre wegen ihrer Grausamkeit sich nicht einmal im Frieden, geschweige denn in den so gefährlichen Zeiten des Krieges, auf ihrer Stelle behaupten konnten?«

»Ich glaube, daß dieses von der rechten oder schlechten Anwendung der Grausamkeit herrührt. Eine wohl angebrachte Grausamkeit (wenn es anders erlaubt ist, diesen Ausdruck zu gebrauchen) ist diejenige, welche ein einziges Mal zu eigner Sicherheit ausgeübt, und nächstdem, so viel möglich, zum Vortheile der Unterthanen benutzt wird.«

KAPITEL 55

Giordano Berti – Le Carte di Corte. Gioco e magia alla corte degli Estensi (1987) – die Bedeutung für das Sola-Busca-Tarot

Ein ergänzender Verweis gilt „Homepage“[264].[265]

Ein ergänzender Verweis gilt „Facebook“[266].

Giordano Berti (*27. Februar 1959 in Bologna, Italien) ist ein italienischer Kunsthistoriker, Schriftsteller, Essayist und international anerkannter Experte für Tarot, Symbolik und Esoterik. Seit mehr als vier Jahrzehnten beschäftigt er sich wissenschaftlich mit der Geschichte der Kunst, den westlichen esoterischen Traditionen sowie der Entwicklung und Symbolik historischer Tarotkarten. Durch seine zahlreichen Veröffentlichungen, Ausstellungen, Vorträge und Lehrveranstaltungen gilt er heute als einer der bedeutendsten Forscher auf dem Gebiet der Tarotgeschichte und der esoterischen Bildsymbolik.

Berti wurde am 27. Februar 1959 in Bologna geboren. Er studierte Literaturwissenschaft (Lettere) und Philosophie an der Universität Bologna und spezialisierte sich anschließend auf Kunstgeschichte sowie die Geschichte des Okkultismus und der europäischen Symboltraditionen. Im Laufe seiner akademischen und publizistischen Tätigkeit entwickelte er sich zu einem Experten für die Wechselwirkungen zwischen Kunst, Religion, Mythologie und Esoterik.

Seine berufliche Laufbahn begann Mitte der 1980er Jahre. Seit 1985 arbeitete er mit der Vereinigung „Le Tarot“ in Faenza zusammen und war an der Konzeption bedeutender Ausstellungen sowie an wissenschaftlichen Ausstellungskatalogen beteiligt. Ab 1987 arbeitete er über zwanzig Jahre eng mit dem italienischen Verlag Lo Scarabeo zusammen. Dort betreute er die Neuauflage historischer Tarotdecks und entwickelte gemeinsam mit zeitgenössischen Künstlern zahlreiche neue Tarotkarten-Editionen. Darüber hinaus arbeitete er mit weiteren renommierten Verlagen wie Dal Negro und US Games Systems zusammen.

1993 gehörte Berti zu den Mitbegründern des Istituto di Ricerche sulle Arti e il Folklore „A. Graf“ in Bologna. Viele Jahre war er Präsident und Direktor des Instituts und organisierte zahlreiche kulturhistorische Ausstellungen in ganz Italien. Zwischen 2004 und 2009 unterrichtete er Kunstgeschichte zunächst am Circolo Culturale Leonardo und anschließend am Kunstgymnasium „Liceo Artistico Francesco Arcangeli“ in Bologna.

International bekannt wurde Giordano Berti vor allem durch seine Forschungen zur Geschichte, Kunst und Philosophie des Tarots. Er veröffentlichte zahlreiche wissenschaftliche Werke über die Entstehung der Tarotkarten, ihre Symbolik sowie ihre kulturhistorische Entwicklung. Darüber hinaus war er an der Redaktion mehrerer Enzyklopädien über Tarot-, Orakel- und Spielkarten beteiligt. Seine Arbeiten gelten in Fachkreisen als Standardwerke

[264] https://www.giordanoberti.com/en/home-ale-eng/

[265] https://www.letarot.it/Le-Carte-di-Corte–I-Tarocchi_pag_pg462_ita.aspx

[266] https://www.facebook.com/groups/1457073457838971/user/61581667486647/

und wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt, darunter Englisch, Deutsch, Französisch, Spanisch, Portugiesisch, Polnisch und Japanisch.

Neben seinen Studien über Tarot veröffentlichte Berti Bücher zu den Themen Magie, Alchemie, Astrologie, Hexerei, Gnosis, Engel- und Dämonenlehre, Wahrsagetraditionen sowie zur Symbolik in der europäischen Kunstgeschichte. Seine Werke erschienen bei renommierten italienischen Verlagen wie Mondadori, Rizzoli, Fratelli Fabbri Editori, Armenia, Xenia, Vallardi, Lo Scarabeo, OM Edizioni und Araba Fenice. Außerdem schrieb er Romane, Fantasy-Literatur und Gedichte sowie zahlreiche Fachartikel für internationale Zeitschriften.

Zu den Höhepunkten seiner wissenschaftlichen Tätigkeit zählen die Organisation großer historischer Ausstellungen gemeinsam mit international bekannten Wissenschaftlern wie Michael Dummett, Franco Cardini, Cecilia Gatto Trocchi und Paolo Aldo Rossi. Diese Ausstellungen beschäftigten sich insbesondere mit der Geschichte des Tarots, der Symbolik und den europäischen Esoteriktraditionen.

Im Jahr 2013 gründete Giordano Berti gemeinsam mit der Designerin Letizia Rivetti das Projekt „Rinascimento Italian Style Art“. Ziel dieses Unternehmens ist die originalgetreue Rekonstruktion und hochwertige Neuauflage historischer Tarot-, Sibyllen- und Spielkartendecks sowie alter Werke zur Symbolik und Emblematik. Seitdem veröffentlicht Berti außerdem Lehrmaterialien, Online-Kurse und Seminare über Symbolik, Tarotgeschichte und westliche Esoterik.

Seit 2025 ist Berti Herausgeber der internationalen Fachzeitschrift „Tarot Focus“, die sich den Themen Tarologie, Symbolismus und okkulte Kultur widmet. Die Zeitschrift erscheint mehrsprachig und enthält Beiträge internationaler Fachautoren zu Geschichte, Kunst, Psychologie, Religion und Divination.

Heute lebt und arbeitet Giordano Berti in Italien als freier Autor, Kunsthistoriker, Dozent und Organisator kultureller Veranstaltungen. Er hält Vorträge und Seminare im In- und Ausland und gilt weltweit als einer der führenden Spezialisten für die Geschichte und Symbolik des Tarots sowie für die Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Esoterik. Seine Forschungen verbinden historische Quellenarbeit mit kulturwissenschaftlichen und ikonographischen Analysen und haben wesentlich zum modernen Verständnis der Tarotgeschichte beigetragen.

Zu den großen Okkultisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gehörte die Figur von Oswald Wirth (1860-1943). Heiler, Hermetiker, Astrologe, er war auch der Autor der „22 Arcana of the Cabbalistic Tarot“, in dem er alle esoterischen Traditionen der Welt vereinen wollte. Diese neue Version, hergestellt in Übereinstimmung mit Wirths Anweisungen auf den 22 Arcana, aber mit dem Zusatz von 56 illustrierten Minor Arcana, vervollständigt die Arbeit, die er begonnen hat.

Like the Pharaoh who expanded the Egyptian empire, Ramses: Tarot of Eternity pushes the boundaries of Egyptian-themed tarot decks with amazing beauty and utility. Artist Severino Baraldi does not imitate Egyptian art styles, but creates snapshots of the past using detailed research and a realistic style that help you step into the past to find patterns indicating the future. Giordano Berti blends Egyptian mythology, rituals, and ancient esoteric formulas

with the symbolic structure developed by 19th century French occultists, making this deck surprisingly easy to use.

Egyptian Tarot

Tarot of the New Vision Boxed Set: 78 Full Colour Cards and 160pp Book by Giordano Berti (2013-05-12)

Das 1987 erschienene Werk „Le Carte di Corte. I Tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi“ gehört zu den frühen grundlegenden Forschungsarbeiten, die das Tarot aus seinem rein esoterischen Nachleben herauslösten und wieder in seinen ursprünglichen kulturellen Zusammenhang der italienischen Renaissance stellten. Der Band entstand als wissenschaftlicher Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Ferrara, die sich mit der Rolle der Tarotkarten am Hof der Este beschäftigte, und wurde von Giordano Berti und Andrea Vitali herausgegeben. Ausstellung und Katalog markieren einen entscheidenden Moment in der Tarotforschung, da sie die Karten nicht mehr ausschließlich als Instrumente der Wahrsagerei oder als Träger späterer okkulter Systeme betrachteten, sondern als komplexe Kunstwerke und als Ausdruck einer höfischen Kultur, in der Spiel, Kunst, Philosophie, Astrologie, Mythologie und Magie eng miteinander verflochten waren.

Der Ausgangspunkt des Werkes ist der Hof der Este-Dynastie in Ferrara, eines der bedeutendsten Zentren der italienischen Renaissance. Ferrara war im 15. und frühen 16. Jahrhundert ein Ort intensiver humanistischer Bildung, an dem Künstler, Literaten, Philosophen und Gelehrte zusammenwirkten. In dieser kulturellen Konstellation verschmolzen antike Überlieferungen, christliche Vorstellungen, astrologische Spekulationen, Naturphilosophie und allegorische Kunst zu einer vielschichtigen geistigen Welt. Die Tarotkarten erscheinen in diesem Kontext als Teil einer höfischen Bildkultur, die weit über den bloßen Spielcharakter hinausging. Sie konnten als kleine, in sich geschlossene Bilderzyklen verstanden werden, die Vorstellungen von Tugend, Macht, Schicksal, kosmischer Ordnung und menschlicher Entwicklung visualisierten.

Besondere Bedeutung innerhalb des Bandes kommt dem Beitrag Giordano Bertis über das Sola-Busca-Tarot zu. Berti nähert sich diesem außergewöhnlichen Deck zunächst aus kunsthistorischer und historischer Perspektive und stellt die Frage nach seiner Stellung innerhalb der Entwicklung der Renaissance-Tarotkarten. Dabei wird deutlich, dass sich das Sola-Busca grundlegend von früheren italienischen Tarotspielen wie den Visconti-Sforza-Karten unterscheidet. Während diese überwiegend allegorische Figuren zeigen—Kaiser, Papst, Tod, Gerechtigkeit, Stärke oder den Eremiten—entfaltet das Sola-Busca eine Welt benannter historischer, mythologischer und symbolischer Gestalten.

Die Karten tragen Namen aus der Antike und der Geschichte, darunter Herrscher, Feldherren und mythologische Figuren, wodurch der Eindruck einer humanistischen Bildergalerie entsteht. Das Spiel erscheint wie eine visuelle Enzyklopädie der Renaissance, in der historische Erinnerung, moralische Belehrung und symbolische Bedeutung miteinander verbunden sind. Für Berti ist dies ein typisches Merkmal der Epoche: Die Beschäftigung mit der Antike dient nicht nur der Gelehrsamkeit, sondern wird zu einem Medium der Selbsterkenntnis und der Reflexion menschlicher Möglichkeiten.

Ein wesentlicher Aspekt seiner Analyse ist die enge Verbindung von Kunst und Gelehrsamkeit. Das Sola-Busca entstand in einer Zeit, in der Bilder als Träger komplexer Bedeutungen fungierten. Humanistische Künstler und Auftraggeber arbeiteten mit Symbolen, Allegorien und gelehrten Anspielungen, die für ein entsprechend gebildetes Publikum lesbar waren. Ein Werk wie das Sola-Busca konnte daher zugleich Spiel, Kunstobjekt und intellektuelle Herausforderung sein. In dieser Hinsicht verweist das Deck auf eine Form visueller Kultur, die nicht auf unmittelbare Verständlichkeit zielte, sondern auf Deutung, Reflexion und gelehrte Partizipation.

Hier setzt auch eine weiterführende Interpretation an, die sich bereits aus Bertis Ansatz ergibt: Das Sola-Busca kann als ein Übergangsphänomen zwischen mittelalterlicher Allegorie und frühneuzeitlicher Emblematik verstanden werden. Die Karten sind nicht nur Darstellungen, sondern Denkfiguren, deren Bedeutung sich im Zusammenspiel von Bild, Name und kulturellem Wissen erschließt. Sie fungieren gewissermaßen als Exempla im Sinne des humanistischen Bildungsprogramms, das die Geschichte der Antike als moralischen und philosophischen Erfahrungsraum begreift.

Ein besonders faszinierender Aspekt ist die Frage nach der hermetischen und alchemischen Dimension des Sola-Busca. Berti gehört zu denjenigen Forschern, die darauf aufmerksam machen, dass das Deck nicht vollständig verstanden werden kann, wenn man es lediglich als Spielkarten betrachtet. Die Bildsprache enthält zahlreiche Elemente, die auf die geistige Welt der Renaissance verweisen: Vorstellungen von Transformation, die Beziehung zwischen Mensch und Kosmos, symbolische Verdichtungen von Macht, Schicksal und Erkenntnis sowie mögliche Anspielungen auf alchemische Prozesse. In der Renaissance wurde Alchemie nicht nur als technische Praxis verstanden, sondern als philosophische Lehre über Wandlung, Reinigung und die Vervollkommnung des Menschen.

Berti selbst bleibt in dieser Hinsicht methodisch vorsichtig und vermeidet es, das Sola-Busca vorschnell als geschlossenes hermetisches System zu interpretieren. Gerade diese Zurückhaltung erweist sich jedoch als produktiv, da sie den historischen Horizont offenlegt, innerhalb dessen solche Deutungen überhaupt erst sinnvoll werden. Spätere Forscher wie Peter Mark Adams, Morena Poltronieri oder Ernesto Fazioli konnten an diese Grundlage anknüpfen und die Frage weiterverfolgen, ob das Deck als eine Art hermetischer Bilderweg gelesen werden kann.

In diesem Zusammenhang gewinnt auch die Figur des Ludovico Lazzarelli besondere Bedeutung. Als Vertreter einer christlich geprägten Hermetik verband er das Corpus Hermeticum mit neuplatonischem und christlichem Denken und entwickelte die Vorstellung einer geistigen Transformation des Menschen durch Erkenntnis. Seine Schrift „Crater Hermetis“ steht exemplarisch für diese Strömung. Die Hypothese, dass das Sola-Busca in einem ähnlichen geistigen Umfeld entstanden sein könnte, erscheint vor diesem Hintergrund plausibel, auch wenn direkte Belege schwer zu erbringen sind. Entscheidender ist, dass das Deck in eine Kultur eingebettet ist, in der Bilder als Medien der Erkenntnis verstanden wurden und sichtbare Formen auf unsichtbare Wahrheiten verweisen konnten.

Auffällig ist dabei, dass die Symbolik des Sola-Busca zwar eine kosmologische Tiefe andeutet, jedoch keine strikt systematische astrologische Ordnung erkennen lässt. Dies spricht dafür, dass es sich weniger um ein geschlossenes Lehrsystem als um eine offene, polyvalente

Symbolstruktur handelt. Eine solche Struktur entspricht der hermetischen Vorstellung eines gestuften Wissens, das sich nur demjenigen erschließt, der über die entsprechende Bildung verfügt. Das Deck bewegt sich somit zwischen Spiel, Meditation und intellektueller Reflexion.

Die Einbettung in den Hof der Este ist dabei konstitutiv. Der Hof fungierte als Schnittstelle zwischen Kunstproduktion, politischer Repräsentation und intellektueller Innovation. Tarotkarten konnten in diesem Kontext nicht nur der Unterhaltung dienen, sondern auch als Ausdruck eines bestimmten Weltverständnisses, in dem Macht, Tugend, Fortuna und kosmische Ordnung symbolisch vermittelt wurden. Zugleich verweist die technische Ausführung des Sola-Busca als Kupferstichserie auf eine veränderte mediale Situation. Im Unterschied zu den handgemalten Luxusdecks deutet die Reproduzierbarkeit auf eine breitere, wenn auch weiterhin gebildete Nutzerschicht hin und positioniert das Deck an der Schwelle zwischen höfischer Kunst und frühneuzeitlicher Druckkultur.

Die Stärke von „Le Carte di Corte“ liegt letztlich darin, dass das Werk keine einfache esoterische Erklärung anbietet, sondern den historischen und kulturellen Boden freilegt, auf dem differenzierte Interpretationen möglich werden. Es zeigt, dass Renaissance-Tarotkarten aus einer Welt stammen, in der die Grenzen zwischen Kunst, Spiel, Philosophie, Religion, Magie und Naturwissenschaft durchlässig waren. „Magie“ bezeichnet dabei weniger eine Praxis im modernen Sinne als vielmehr eine Form von Naturphilosophie und kosmologischem Denken.

Für die Sola-Busca-Forschung besitzt der Band daher eine zentrale Stellung. Er bildet die Brücke zwischen klassischer Tarotgeschichte und moderner symbolischer Interpretation und macht deutlich, dass das Deck nur im Kontext der italienischen Renaissance verstanden werden kann: im Spannungsfeld von Humanismus, Antikenrezeption, Neuplatonismus, Hermetik, Astrologie und Alchemie. Bertis Leistung besteht darin, dieses komplexe Geflecht sichtbar zu machen, ohne es vorschnell zu systematisieren. Gerade darin liegt die nachhaltige Bedeutung seines Ansatzes: Das Sola-Busca erscheint nicht als isoliertes Kuriosum, sondern als Knotenpunkt einer Epoche, in der Bilder als Träger von Wissen, Reflexion und Erkenntnis fungierten.

Spiel und höfische Repräsentation

Ein Spiel kann Regeln besitzen und zugleich zum Anlass einer kunstvollen Darstellung werden. Diese Verbindung ist nicht widersprüchlich. Ein kostbar gestalteter Gegenstand kann gespielt, verschenkt, gesammelt oder gezeigt werden. Welche Verwendung in einem konkreten Fall überwog, muss anhand seiner Überlieferung untersucht werden.

Die historische Ergänzung über Feste und Aufzüge führt in eine Kultur inszenierter Rollen. Mythologische Gestalten, antike Namen und gegenwärtige Herrscher konnten in einer Aufführung aufeinander bezogen werden. Der Vergleich ist für Karten ergiebig, weil auch sie Figuren in eine Ordnung stellen und Erwartungen an deren Verhältnis erzeugen.

Dabei ist zwischen höfischem Spiel und geheimem Ritual zu unterscheiden. Ein anspruchsvolles Programm konnte gerade auf öffentliche oder halböffentliche Verständigung zielen. Es konnte die Bildung eines Auftraggebers demonstrieren und einem ausgewählten Publikum Gelegenheit zur Entschlüsselung geben. Ein schwer verständliches Bild ist daher nicht

automatisch ein bewusst verstecktes Bild. Die Frage nach seinem Publikum bleibt ebenso wichtig wie die nach seinem symbolischen Inhalt.

Mythologische Figuren in höfischen Aufführungen

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Geselligkeit und die Feste“. Auszug, beginnend mit „Andere glänzende Pantomimen dieser Art gab es in Bologna …“.[267]

»Andere glänzende Pantomimen dieser Art gab es in Bologna bei der Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit Lucrezia von Este; statt des Orchesters wurden Chöre gesungen, während die Schönste aus Dianens Nymphenschar zur Juno Pronuba hinüberfloh, während Venus mit einem Löwen, d. h. hier nur einem täuschend verkappten Menschen, sich unter einem Ballett wilder Männer bewegte; dabei stellte die Dekoration ganz naturwahr einen Hain vor. In Venedig feierte man 1491 die Anwesenheit estensischer Fürstinnen durch Einholung mit dem Bucintoro, Wettrudern und eine prächtige Pantomime „Meleager“ im Hof des Dogenpalastes. In Mailand leitete Lionardo da Vinci die Feste des Herzogs und auch diejenigen anderer Grossen; eine seiner Maschinen, welche wohl mit derjenigen des Brunellesco wetteifern mochte, stellte in kolossaler Grösse das Himmelssystem in voller Bewegung dar; jedesmal wenn sich ein Planet der Braut des jüngern Herzogs, Isabella, näherte, trat der betreffende Gott aus der Kugel hervor und sang die von Hofdichter Bellincioni gedichteten Verse (1489).«

»Bei einem andern Feste (1493) paradierte unter andern schon das Modell zur Reiterstatue des Francesco Sforza, und zwar unter einem Triumphbogen auf dem Kastellplatz. Aus Vasari ist weiter bekannt, mit welch sinnreichen Automaten Lionardo in der Folge die französischen Könige als Herren von Mailand bewillkommnen half. Aber auch in kleinem Städten strengte man sich bisweilen sehr an. Als Herzog Borso 1453 zur Huldigung nach Reggio kam, empfing man ihn am Tor mit einer grossen Maschine, auf welcher S. Prospero, der Stadtpatron, zu schweben schien, überschattet durch einen von Engeln gehaltenen Baldachin, unter ihm eine drehende Scheibe mit acht Musikengeln, deren zwei sich hierauf von dem Heiligen die Stadtschlüssel und das Szepter erbaten, um beides dem Herzog zu überreichen. Dann folgte ein durch verdeckte Pferde bewegbares Gerüst, welches einen leeren Thron enthielt, hinten eine stehende Justitia mit einem Genius als Diener, an den Ecken vier greise Gesetzgeber, umgeben von sechs Engeln mit Fahnen; zu beiden Seiten geharnischte Reiter, ebenfalls mit Fahnen; es versteht sich, dass der Genius und die Göttin den Herzog nicht ohne Anrede ziehen liessen.«

»Ein zweiter Wagen, wie es scheint, von einem Einhorn gezogen, trug eine Caritas mit brennender Fackel; dazwischen aber hatte man sich das antike Vergnügen eines von verborgenen Menschen vorwärts getriebenen Schiffwagens nicht versagen mögen. Dieser und die beiden Allegorien zogen nun dem Herzog voran; aber schon vor S. Pietro wurde wieder stille gehalten; ein hl. Petrus schwebte mit zwei Engeln in einer runden Glorie von der Fassade hernieder bis zum Herzog, setzte ihm einen Lorbeerkranz auf und schwebte wieder empor. Auch noch für eine andere rein kirchliche Allegorie hatte der Klerus hier gesorgt; auf zwei hohen

[267] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/67/

Säulen standen „der Götzendienst“ und die „Fides“; nachdem letztere, ein schönes Mädchen, ihren Gruss hergesagt, stürzte die andere Säule samt ihrer Puppe zusammen. Weiterhin begegnete man einem „Cäsar“ mit sieben schönen Weibern, welche er dem Borso als die Tugenden präsentierte, welche derselbe zu erstreben habe. Endlich gelangte man zum Dom, nach dem Gottesdienst aber nahm Borso wieder draussen auf einem hohen goldenen Throne Platz, wo ein Teil der schon genannten Masken ihn noch einmal bekomplimentierten.«

»Den Schluss machten drei von einem nahen Gebäude niederschwebende Engel, welche ihm unter holdem Gesange Palmzweige als Sinnbilder des Friedens überreichten.«

»Betrachten wir nun diejenigen Festlichkeiten, wobei der bewegte Zug selber die Hauptsache ist.«

»Ohne Zweifel gewährten die kirchlichen Prozessionen seit dem frühen Mittelalter einen Anlass zur Maskierung, mochten nun Engelkinder das Sakrament, die herumgetragenen heiligen Bilder und Reliquien begleiten, oder Personen der Passion im Zuge mitgehen, etwa Christus mit dem Kreuz, die Schächer und Kriegsknechte, die heiligen Frauen. Allein mit grossen Kirchenfesten verbindet sich schon frühe die Idee eines städtischen Aufzuges, der nach der naiven Art des Mittelalters eine Menge profaner Bestandteile verträgt. Merkwürdig ist besonders der aus dem Heidentum herübergenommene Schiffwagen, carrus navalis, der, wie schon an einem Beispiel bemerkt wurde, bei Festen sehr verschiedener Art mitgeführt werden mochte, dessen Name aber vorzugsweise auf dem „Karneval“ haften blieb. Ein solches Schiff konnte freilich als heiter ausgestattetes Prachtstück die Beschauer vergnügen, ohne dass man sich irgend noch der frühern Bedeutung bewusst war, und als z. B. Isabella von England mit ihrem Bräutigam Kaiser Friedrich II. in Köln zusammenkam, fuhren ihr eine ganze Anzahl von Schiffwagen mit musizierenden Geistlichen, von verdeckten Pferden gezogen, entgegen.«

»Aber die kirchliche Prozession konnte nicht nur durch Zutaten aller Art verherrlicht, sondern auch durch einen Zug geistlicher Masken geradezu ersetzt werden. Einen Anlass hiezu gewährte vielleicht schon der Zug der zu einem Mysterium gehenden Schauspieler durch die Hauptstrassen einer Stadt, frühe aber möchte sich eine Gattung geistlicher Festzüge auch unabhängig hievon gebildet haben. Dante schildert den „trionfo“ der Beatrice mit den vierundzwanzig Aeltesten der Offenbarung, den vier mystischen Tieren, den drei christlichen und den vier Kardinaltugenden, S. Lucas, S. Paulus und andern Aposteln in einer solchen Weise, dass man beinahe genötigt ist, das wirkliche frühe Vorkommen solcher Züge vorauszusetzen. Dies verrät sich hauptsächlich durch den Wagen, auf welchem Beatrice fährt und welcher in dem visionären Wunderwald nicht nötig wäre, ja auffallend heissen darf. Oder hat Dante etwa den Wagen nur als wesentliches Symbol des Triumphierens betrachtet? Und ist vollends erst sein Gedicht die Anregung zu solchen Zügen geworden, deren Form von dem Triumph römischer Imperatoren entlehnt war?«

»Wie dem nun auch sei, jedenfalls haben Poesie und Theologie an dem Sinnbilde mit Vorliebe festgehalten. Savonarola in seinem „Triumph des Kreuzes“ stellt Christus auf einem Triumphwagen vor, über ihm die leuchtende Kugel der Dreifaltigkeit, in seiner Linken das Kreuz, in seiner Rechten die beiden Testamente; tiefer hinab die Jungfrau Maria; vor dem Wagen Patriarchen, Propheten, Apostel und Prediger; zu beiden Seiten die Märtyrer und die Doktoren mit den aufgeschlagenen Büchern; hinter ihm alles Volk der Bekehrten; in weiterer

Entfernung die unzähligen Haufen der Feinde, Kaiser, Mächtige, Philosophen, Ketzer, alle besiegt, ihre Götzenbilder zerstört, ihre Bücher verbrannt. (Eine als Holzschnitt bekannte grosse Komposition Tizians kommt dieser Schilderung ziemlich nahe.) Von Sabellicos dreizehn Elegien auf die Mutter Gottes enthalten die neunte und die zehnte einen umständlichen Triumphzug derselben, reich mit Allegorien ausgestattet, und hauptsächlich interessant durch denselben antivisionären, räumlich wirklichen Charakter, den die realistische Malerei des 15. Jahrhunderts solchen Szenen mitteilt.«

»Weit häufiger aber als diese geistlichen Trionfi waren jedenfalls die weltlichen, nach dem unmittelbaren Vorbild eines römischen Imperatorenzuges, wie man es aus antiken Reliefs kannte und aus den Schriftstellern ergänzte. Die Geschichtsanschauung der damaligen Italiener, womit dies zusammenhing, ist oben geschildert worden.«

KAPITEL 56

Die Karten As und 2 der Schwerter im Sola Busca Tarot als Homoerotische Assoziationen

Die As- und 2-Schwerter-Karten des Sola-Busca-Tarots gehören zu den interessantesten Karten des Decks, wenn man sie im Kontext der Renaissance-Kultur, der antiken Körperideale, der männlichen Freundschaftsbünde und der homoerotischen Bildtraditionen untersucht. Eine solche Deutung bedeutet nicht, dass die Karten bewusst als „homosexuelle“ Bilder geschaffen wurden – ein moderner Identitätsbegriff wäre für das späte 15. Jahrhundert anachronistisch. Es geht vielmehr um die Frage, welche ästhetischen, mythologischen und symbolischen Räume die Darstellungen eröffnen: Körper, Waffen, männliche Nähe, Tugend, Schönheit, Initiation und die antike Vorstellung von Freundschaft und Liebe zwischen Männern.

Das Sola-Busca-Tarot entstand um 1491 in Italien, also in einer Epoche, in der die Wiederentdeckung der griechisch-römischen Antike die Vorstellungen von Schönheit, Körperlichkeit und geistiger Liebe tief veränderte. Besonders der Platonismus der Renaissance, beeinflusst durch Gestalten wie Georgios Gemistos Plethon und später Marsilio Ficino, entwickelte eine komplexe Sprache für Liebe (amor), Schönheit (pulchritudo) und geistige Anziehung. In diesem Umfeld konnte die Betrachtung des männlichen Körpers zugleich eine ästhetische, philosophische und spirituelle Dimension besitzen.

Die Schwerter im Tarot gehören traditionell zur Sphäre des Intellekts, der Entscheidung, des Konflikts und der geistigen Kraft. Im Sola Busca erhalten sie jedoch durch die Renaissance-Bildsprache eine zusätzliche Ebene: Das Schwert ist nicht nur eine Waffe, sondern ein Symbol männlicher Energie, Selbstbeherrschung, Ehre und Initiation. Es steht für den bewaffneten Körper, für den Ritter, den Helden und den Krieger – also für jene männlichen Ideale, die in der Renaissance häufig mit Schönheit und Tugend verbunden wurden.

Das Ass der Schwerter verkörpert den Anfang dieser Kraft. Das Ass ist der reine Ursprung eines Prinzips. In einer hermetischen Lesart wäre es die konzentrierte geistige Energie, der „Same“ einer Idee oder eines Willens. Die Verbindung von Schwert und männlicher Gestalt besitzt dabei eine lange symbolische Tradition: Das Schwert ist ein Phallussymbol, aber nicht ausschließlich im sexuellen Sinn. Es steht allgemein für Durchdringung, Aktivität, Trennung, Erkenntnis und schöpferische Kraft.

In der Renaissance konnte diese Symbolik mit Vorstellungen männlicher Schönheit verbunden werden. Der nackte oder idealisierte männliche Körper war nicht automatisch erotisch im modernen Sinne, sondern Teil eines humanistischen Ideals. Künstler wie Michelangelo entwickelten eine Ästhetik, in der der männliche Körper zum Ausdruck geistiger Vollkommenheit wurde. Gleichzeitig existierte in der italienischen Renaissance eine Kultur intensiver männlicher Freundschaften, intellektueller Beziehungen und homoerotischer Bildsprache.

Das 2 der Schwerter bringt eine weitere Dimension hinzu: die Beziehung zwischen zwei Kräften. Die Zwei ist die Zahl der Polarität: zwei Körper, zwei Willen, zwei Schwerter, zwei Richtungen. Sie erzeugt eine Spannung zwischen Gegensatz und Verbindung. Gerade diese

Zweierstruktur kann in einer homoerotischen Lesart interessant werden, weil sie das Motiv der Begegnung zweier männlicher Prinzipien hervorruft.

In der antiken griechischen Kultur war die Beziehung zwischen Männern ein komplexes soziales und philosophisches Thema. Besonders in der platonischen Tradition wurde die Liebe zwischen Männern (paiderastia) nicht nur körperlich verstanden, sondern auch als Möglichkeit geistiger Bildung und moralischer Entwicklung diskutiert. Platon selbst beschreibt in seinem Symposion verschiedene Formen des Begehrens und der Liebe, wobei Schönheit als Weg zur Erkenntnis des Göttlichen verstanden werden kann.

Die Renaissance griff diese Tradition wieder auf. Für Humanisten war die männliche Schönheit häufig ein Symbol für geistige Schönheit. Die Betrachtung des idealen Körpers konnte eine Erhebung der Seele bedeuten. Gerade in einem Deck wie dem Sola Busca, das stark mit antiken Namen, Heldenfiguren und philosophischen Anspielungen arbeitet, kann die Darstellung männlicher Stärke und Schönheit daher in diesen platonischen Horizont eingeordnet werden.

Die beiden Schwerterkarten können deshalb als ein Paar gelesen werden: Das Ass der Schwerter zeigt die Geburt der männlichen Kraft – das einzelne Prinzip, die konzentrierte Energie, den Helden am Beginn seines Weges.

Die 2 der Schwerter zeigt die Begegnung dieser Kraft mit einem Gegenüber – den Dialog, die Spiegelung, die Spannung zwischen zwei männlichen Prinzipien.

Diese Struktur erinnert an Renaissance-Vorstellungen der männlichen Freundschaft als Spiegelung des Selbst. Der andere Mann wird zum Gegenüber, durch das der eigene Charakter geformt wird. In humanistischen Kreisen wurden Freundschaften zwischen Männern häufig mit Begriffen wie Treue, Tugend und geistiger Verwandtschaft beschrieben. Diese Sprache konnte dabei teilweise eine homoerotische Dimension besitzen, ohne mit modernen Kategorien identisch zu sein.

Ein weiterer Aspekt ist die Verbindung von Schwertern mit Initiationsgemeinschaften. Ritterliche Orden, militärische Bruderschaften und philosophische Kreise waren traditionell männlich geprägt. Das Schwert war ein Zeichen der Aufnahme in eine Gemeinschaft, der Prüfung und der Ehre. Zwei Schwerter können daher auch zwei Eingeweihte symbolisieren, die sich in einem gemeinsamen geistigen Raum befinden.

Im Kontext des Sola-Busca-Tarots ist diese Lesart besonders interessant, weil das Deck insgesamt stark von Vorstellungen männlicher Heldentugend geprägt ist. Viele Figuren erscheinen als antike Feldherren, Philosophen, Könige oder mythische Helden. Der ideale Mann der Renaissance war nicht nur Krieger, sondern auch Weiser, Liebender und Träger einer kosmischen Ordnung.

Eine homoerotische Interpretation der Schwerterkarten muss daher nicht bedeuten, dass die Karten eine sexuelle Szene darstellen. Vielmehr kann sie auf eine ästhetische und symbolische homoerotische Dimension hinweisen: die Faszination des männlichen Körpers, die Schönheit des Helden, die Intimität männlicher Zweierbeziehungen und die platonische Idee, dass Erkenntnis durch Begegnung mit Schönheit entsteht.

Gerade die Verbindung von Schwert, Körper und Geist macht diese Karten vielschichtig. Das Schwert trennt und verbindet zugleich: Es schneidet durch Unwissenheit, aber es schafft

auch eine Beziehung zwischen zwei Trägern derselben Kraft. Die Zwei Schwerter können daher als Bild einer Begegnung gelesen werden – zwischen zwei Männern, zwischen zwei Seelen, zwischen zwei geistigen Kräften.

Aus dieser Perspektive erscheinen Ass und 2 der Schwerter im Sola-Busca-Tarot als mögliche Spiegel einer Renaissance-Homoerotik, die weniger durch offene sexuelle Darstellung als durch Ideale von Schönheit, Freundschaft, Heldentum, Initiation und geistiger Vereinigung geprägt ist. Sie stehen im Spannungsfeld zwischen antiker philia, platonischer Liebe, männlicher Tugend und der Renaissance-Faszination für den vollkommenen männlichen Körper.

Körperliche Nähe und die Sprache der Interpretation

Eine homoerotische Lesart sollte zunächst die sichtbaren Beziehungen präzise beschreiben. Welche Körper sind dargestellt? Wohin richten sich Blick und Geste? Welche Gegenstände verbinden oder trennen die Figuren? Erst auf dieser Grundlage lässt sich erläutern, worin die erotische Spannung einer Deutung liegt.

Antike Liebesdiskurse bieten hierfür Vergleichsmaterial, dürfen aber nicht undifferenziert als Beschreibung aller Renaissancebetrachter eingesetzt werden. Platons Symposion enthält verschiedene Reden, die nicht dieselbe Auffassung vertreten. Die folgenden Auszüge machen diese Mehrstimmigkeit sichtbar. Eine Rede steht innerhalb eines literarisch gestalteten Gesprächs und ist nicht ohne Weiteres die abschließende Lehrmeinung des Autors.

Auch heutige Begriffe sexueller Identität lassen sich nicht einfach auf alle antiken oder frühneuzeitlichen Verhältnisse übertragen. Historisch genauer ist es, die dargestellte Beziehung und den jeweiligen Diskurs zu benennen. Damit kann eine homoerotische Interpretation differenziert entfaltet werden, ohne aus einer Bildassoziation Behauptungen über die persönliche Sexualität eines unbekannten Künstlers oder Besitzers abzuleiten.

Aristophanes und die Vielgestaltigkeit des Begehrens

Quellenlektüre: Platon, Das Gastmahl, in der historischen Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Auszug, beginnend mit „Allerdings, habe also Aristophanes gesagt, habe ich im Sinne …“.[268]

»Allerdings, habe also Aristophanes gesagt, habe ich im Sinne ganz anders zu reden als ihr beide du und Pausanias gesprochen habt. Denn mir scheinen die Menschen durchaus die wahre Kraft des Eros nicht inne geworden zu sein. Denn wären sie es: so würden sie ihm die herrlichsten Heiligtümer und Altäre errichten und die größten Opfer bereiten, und es würde nicht wie jetzt gar nichts dergleichen für ihn geschehen, dem es doch ganz vorzüglich geschehen sollte. Denn er ist der menschenfreundlichste unter den Göttern, da er der Menschen Beistand und Arzt ist in demjenigen aus dessen Heilung die größte Glückseligkeit für das menschliche Geschlecht erwachsen würde. Ich also will versuchen Euch seine Kraft zu erklären und ihr sollt dann die Lehrer der übrigen sein. Zuerst aber müßt ihr die menschliche Natur und deren Begegnisse recht kennen lernen. Nämlich unsere ehemalige Natur war nicht dieselbige wie jetzt, sondern ganz eine andere. Denn erstlich gab es drei Geschlechter von

[268] https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platons-werke-zweiter-theil/chapter/17/

Menschen, nicht wie jetzt nur zwei männliches und weibliches, sondern es gab noch ein drittes dazu welches das gemeinschaftliche war von diesen beiden, dessen Name auch noch übrig ist, es selbst aber ist verschwunden.«

»Mannweiblich nämlich war damals das eine, Gestalt und Benennung zusammengesetzt aus jenen beiden, dem männlichen und weiblichen, jetzt aber ist es nur noch ein Name der zum Schimpf gebraucht wird. Ferner war die ganze Gestalt eines jeden Menschen rund, so daß Rücken und Brust im Kreise herumgingen. Und vier Hände hatte jeder und Schenkel eben so viel als Hände, und zwei Angesichter auf einem kreisrunden Halse einander genau ähnlich, und einen (190) gemeinschaftlichen Kopf für beide einander gegenüberstehende Angesichter, und vier Ohren, auch zweifache Schamteile, und alles übrige wie es sich hieraus ein Jeder weiter ausbilden kann. Er ging auch nicht nur aufrecht wie jetzt, nach welcher Seite er wollte, sondern auch wenn er schnell wohin strebte, so konnte er, wie die Radschlagenden jetzt noch indem sie die Beine gerade im Kreise herumdrehen das Rad schlagen, eben so auf seine acht Gliedmaßen gestützt sich sehr schnell im Kreise fortbewegen. Diese drei Geschlechter gab es aber deshalb weil das männliche ursprünglich der Sonne Ausgeburt war, und das weibliche der Erde, das an beidem teilhabende aber des Mondes, der ja auch selbst an beiden Teil hat.«

»Und kreisförmig waren sie selbst und ihr Gang, um ihren Erzeugern ähnlich zu sein. An Kraft und Stärke nun waren sie gewaltig und hatten, auch große Gedanken, und was Homeros vom Ephialtes und Otos sagt, das ist von ihnen zu verstehen, daß sie sich einen Zugang zum Himmel bahnen wollten um die Götter anzugreifen. Zeus also und die anderen Götter ratschlagten, was sie ihnen tun sollten, und wußten nicht was. Denn es war weder tunlich sie zu töten, und wie die Giganten sie niederdonnernd das ganze Geschlecht wegzuschaffen, denn so wären ihnen auch die Ehrenbezeugungen und die Opfer der Menschen mit weggeschafft worden, noch konnten sie sie lassen weiter freveln. Mit Mühe endlich hatte sich Zeus etwas ersonnen und sagte, Ich glaube nun ein Mittel zu haben wie es noch weiter Menschen geben kann, und sie doch aufhören müssen mit ihrer Ausgelassenheit, wenn sie nämlich schwächer geworden sind. Denn jetzt, sprach er, will ich sie jeden in zwei Hälften zerschneiden, so werden sie schwächer sein, und doch zugleich uns nützlicher, weil ihrer mehr geworden sind, und aufrecht sollen sie gehn auf zwei Beinen.«

»Sollte ich aber merken, daß sie noch weiter freveln und nicht Ruhe halten wollen, so will ich sie, sprach er, noch einmal zerschneiden, und sie mögen dann auf einem Beine fortkommen wie Kreisel. Dies gesagt zerschnitt er die Menschen in zwei Hälften, wie wenn man Früchte zerschneidet um sie einzumachen, oder wenn sie Eier mit Haaren zerschneiden. Sobald er aber einen zerschnitten hatte befahl er dem Apollon ihm das Gesicht und den halben Hals herumzudrehen nach dem Schnitte hin, damit der Mensch seine Zerschnittenheit vor Augen habend sittsamer würde, und das übrige befahl er ihm auch zu teilen. Dieser also drehte ihm das Gesicht herum, zog ihm die Haut von allen Seiten über das was wir jetzt den Bauch nennen herüber, und wie wenn man einen Beutel zusammenzieht faßte er es in eine Mündung zusammen, und band sie mitten auf dem Bauche ab, was wir jetzt den Nabel nennen. (191) Die übrigen Runzeln glättete er meistenteils aus und fügte die Brust einpassend zusammen, mit einem solchen Werkzeuge, als womit die Schuster über dem Leisten die Falten aus dem Leder ausglätten, und nur wenige ließ er stehen um den Bauch und Nabel zum Denkzeichen des alten Unfalls.«

»Nachdem nun die Gestalt entzweigeschnitten war, sehnte sich jedes nach seiner andern Hälfte und so kamen sie zusammen, umfaßten sich mit den Armen und schlangen sich in einander, und über dem Begehren zusammen zu wachsen starben sie aus Hunger und sonstiger Fahrlässigkeit, weil sie nichts getrennt von einander tun wollten. War nun die eine Hälfte tot und die andere blieb übrig, so suchte sich die übrig gebliebene eine andere und umschlang sie, mochte sie nun auf die Hälfte einer ehemaligen ganzen Frau treffen, was wir jetzt eine Frau nennen, oder auf die eines Mannes, und so kamen sie um. Da erbarmte sich Zeus, und gab ihnen ein anderes Mittel an die Hand, indem er ihnen die Schamteile nach vorne verlegte, denn vorher trugen sie auch diese nach außen, und erzeugten nicht eines in dem andern sondern in die Erde wie die Zikaden. Nun aber verlegte er sie ihnen nach vorne, und bewirkte vermittelst ihrer das Erzeugen in einander, in dem weiblichen durch das männliche, deshalb damit in der Umarmung, wenn der Mann eine Frau träfe, sie zugleich erzeugten und Nachkommenschaft entstände, wenn aber ein Mann den andern, sie doch eine Befriedigung hätten durch ihr Zusammensein und erquickt sich zu ihren Geschäften wenden und was sonst zum Leben gehört besorgen könnten.«

»Von so langem her also ist die Liebe zu einander den Menschen angeboren, um die ursprüngliche Natur wiederherzustellen, und versucht aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen. Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen, da wir ja zerschnitten, wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind. Also sucht nun immer jedes sein anderes Stück. Welche Männer nun von einem solchen gemeinschaftlichen ein Schnitt sind, was damals Mannweib hieß, die sind weiberliebend und die meisten Ehebrecher gehören zu diesem Geschlecht, und so auch welche Weiber männerliebend sind und ehebrecherisch, die kommen aus diesem Geschlecht. Welche Weiber aber Abschnitte eines Weibes sind, die kümmern sich nicht viel um die Männer, sondern sind mehr den Weibern zugewendet und die Tribaden kommen aus diesem Geschlecht; die aber Schnitte eines Mannes sind suchen das männliche auf, und so lange sie noch Knaben sind, lieben sie als Schnittstücke des Mannes die Männer, und bei Männern zu liegen und sich (192) mit ihnen zu umschlingen ergötzt sie, und dies sind die trefflichsten unter den Knaben und heranwachsenden Jünglingen, weil sie die männlichsten sind von Natur.«

KAPITEL 57

Sofia Di Vincenzo – Sola Busca Tarot

Sofia Di Vincenzos Auseinandersetzung mit dem Sola-Busca-Tarot markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der modernen Forschung zu diesem außergewöhnlichen Deck. Ihr Verdienst liegt weniger in der endgültigen Deutung einzelner Karten als vielmehr in der methodischen Verschiebung: weg von einer rein deskriptiven Ikonografie, hin zu einer Einbettung des Tarots in die dichte geistige Matrix der italienischen Renaissance. Damit öffnet sie einen Interpretationsraum, in dem das Sola-Busca-Deck nicht als isoliertes Kuriosum erscheint, sondern als Ausdruck einer spezifischen Form von Wissensorganisation, wie sie für das späte 15. Jahrhundert charakteristisch ist.

Ihr Werk „Antichi Tarocchi Illuminati“ ist in diesem Sinne programmatisch zu verstehen. Der Begriff der „Illumination“ verweist auf eine doppelte Bewegung: Einerseits auf die visuelle Qualität der Karten als reich ausgestattete Bildträger, andererseits auf ihre Funktion als Medien der Erkenntnis. Bilder werden hier nicht als passive Darstellungen verstanden, sondern als aktive Instrumente der geistigen Erhellung. Diese Perspektive entspricht genau jener epistemischen Haltung der Renaissance, in der visuelle Formen, Symbole und Allegorien als gleichwertige Erkenntnismittel neben dem diskursiven Denken standen.

Innerhalb dieses Rahmens gewinnt Di Vincenzos alchemische Lesart ihre eigentliche Bedeutung. Die Alchemie erscheint bei ihr nicht primär als historische Praxis der Stofftransmutation, sondern als symbolische Grammatik innerer Prozesse. Entscheidend ist dabei, dass sie die Karten nicht schematisch den klassischen Stufen Nigredo, Albedo, Citrinitas und Rubedo zuordnet, sondern vielmehr ein Netz von Transformationen sichtbar macht, in dem diese Stadien als wiederkehrende Strukturmomente fungieren. Die Bildwelt des Sola-Busca-Tarots wird so zu einem dynamischen Feld von Übergängen: Zerstörung und Erneuerung, Bindung und Befreiung, Macht und deren Verlust stehen in einem kontinuierlichen Wechselverhältnis.

Gerade hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu späteren, oft stärker systematisierenden Deutungen. Di Vincenzo vermeidet es weitgehend, das Deck in eine starre lineare Initiationsabfolge zu pressen. Stattdessen betont sie den fragmentarischen, beinahe enigmatischen Charakter der Kartenfolge. Diese Offenheit entspricht der Denkform der Renaissance selbst, die Wissen nicht notwendigerweise als abgeschlossenes System, sondern als ein Geflecht von Analogien, Korrespondenzen und symbolischen Spiegelungen verstand.

Ein zentraler Zugangspunkt zu diesem Geflecht sind die ungewöhnlichen Eigennamen der Trumpfkarten. Während frühere Forschung diese Namen häufig als bloße Exzentrik oder als missverstandene historische Referenzen betrachtete, erkennt Di Vincenzo in ihnen eine bewusste Strategie der Bedeutungsaufladung. Die Figuren fungieren als Exempla, als verdichtete Träger moralischer, politischer und psychologischer Qualitäten. In der humanistischen Kultur der Renaissance war die Antike nicht einfach Vergangenheit, sondern ein Reservoir von Typen und Modellen, die zur Reflexion über die Gegenwart dienten.

So wird etwa Alexander nicht als historische Figur gelesen, sondern als Chiffre für expansiven Geist, für die Ambivalenz von Erkenntnisdrang und Hybris. Nero verkörpert nicht nur Tyrannei, sondern den Umschlag von Ordnung in Destruktion, von Maß in Maßlosigkeit. In dieser Perspektive entsteht ein Figurenkosmos, der weniger narrativ als exemplarisch struk-

turiert ist: Jede Gestalt markiert eine Möglichkeit menschlicher Existenz innerhalb eines größeren symbolischen Feldes.

Diese exemplarische Struktur verbindet sich bei Di Vincenzo eng mit hermetischen Grundannahmen. Die Idee des Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelt, bildet den impliziten Hintergrund ihrer Interpretation. Die Karten erscheinen als Schnittstellen, an denen unterschiedliche Ebenen der Wirklichkeit – kosmisch, natürlich, psychisch und politisch – ineinander übergehen. Waffen werden zu Zeichen von Kräften, Tiere zu Manifestationen elementarer Energien, architektonische Räume zu Bildern innerer Dispositionen.

Gerade diese Vielschichtigkeit legt nahe, das Sola-Busca-Tarot als ein Medium der Kontemplation zu verstehen. In der Tradition der ars memoriae dienten Bilder dazu, komplexe Wissensordnungen im Geist zu strukturieren und abrufbar zu machen. Di Vincenzos Ansatz impliziert, dass auch dieses Tarotdeck in einer ähnlichen Weise funktioniert haben könnte: als eine Serie von „Gedächtnisorten", in denen philosophische, moralische und kosmologische Inhalte verdichtet sind. Die Betrachtung der Karten wäre demnach kein passiver Akt, sondern ein Prozess der inneren Bewegung, der Assoziation und der Erkenntnisbildung.

Diese Interpretation gewinnt zusätzliche Plausibilität, wenn man sie im Kontext der Renaissance-Magie verortet. Figuren wie Ficino oder Pico della Mirandola verstanden Magie nicht als willkürliche Manipulation, sondern als Wissenschaft der verborgenen Zusammenhänge. Bilder konnten in diesem Rahmen als Träger realer Wirkkräfte gedacht werden, insofern sie an die Struktur des Kosmos gebunden waren. Das Sola-Busca-Tarot lässt sich so als ein Instrument denken, das nicht nur Bedeutung repräsentiert, sondern Bedeutung erzeugt – durch die aktive Einbindung des Betrachters.

Im Vergleich zu späteren Forschern bleibt Di Vincenzos Ansatz bewusst zurückhaltend in Bezug auf konkrete historische Zuschreibungen. Während etwa Peter Mark Adams versucht, das Deck stärker in spezifische philosophische und theurgische Traditionen einzuordnen und detaillierte Verbindungen zur spätantiken Hermetik herstellt, operiert Di Vincenzo eher auf der Ebene struktureller Analogien. Ihre Stärke liegt gerade in dieser methodischen Offenheit: Sie zeigt Möglichkeitsräume auf, ohne sie vorschnell zu schließen.

Gleichzeitig macht diese Offenheit auch die Grenzen ihres Ansatzes sichtbar. Nicht jede ikonografische Parallele lässt sich historisch verifizieren, und die Gefahr einer Überinterpretation ist stets präsent. Aus heutiger Sicht erscheint es daher sinnvoll, ihre Arbeit weniger als definitive Deutung denn als heuristisches Modell zu lesen – als ein Instrument, das hilft, die Komplexität des Sola-Busca-Tarots überhaupt erst wahrzunehmen.

In dieser Perspektive erweist sich das Deck als ein genuines Produkt der Renaissancekultur: kein Spiel im engeren Sinne, kein bloßes Wahrsageinstrument, sondern ein visuelles Kompendium von Ideen. Es steht an der Schnittstelle von Emblematik, philosophischer Allegorie und symbolischer Wissensorganisation. Di Vincenzo hat wesentlich dazu beigetragen, diese Dimension sichtbar zu machen.

Das Sola-Busca-Tarot erscheint so letztlich als eine Art alchemistisches Gedächtniswerk: eine Bildfolge, in der sich historische Figuren, mythologische Motive und philosophische Konzepte zu einem dichten Netz von Bedeutungen verbinden. In diesem Netz bewegt sich der Betrachter nicht linear, sondern assoziativ, tastend, interpretierend. Erkenntnis entsteht nicht durch eindeutige Zuordnung, sondern durch die Fähigkeit, Beziehungen zu sehen – zwischen Bildern, Ideen und dem eigenen inneren Zustand.

Gerade darin liegt die bleibende Aktualität von Di Vincenzos Ansatz. Er erinnert daran, dass solche Bildsysteme nicht vollständig entschlüsselt werden können, sondern als offene Strukturen bestehen, die immer neue Lesarten ermöglichen. Das Sola-Busca-Tarot ist in diesem Sinne weniger ein Rätsel mit einer Lösung als ein Denkraum, in dem sich die Grundfragen der Renaissance – nach Mensch, Kosmos und Transformation – in immer neuen Konstellationen entfalten.

Eine moderne Auslegung in ihrem eigenen Horizont

Eine moderne Autorin kann das Sola Busca als zusammenhängenden Weg lesen und dadurch neue Aufmerksamkeit für seine einzelnen Bilder schaffen. Diese Leistung ist von der Frage zu unterscheiden, ob das vorgeschlagene System historisch vollständig nachgewiesen ist. Ein Buch kann die heutige Wahrnehmung eines Gegenstandes nachhaltig prägen, ohne seine ursprüngliche Verwendung abschließend zu rekonstruieren.

Für den Vergleich verschiedener Auslegungen lohnt es sich, ihre jeweiligen Ausgangspunkte zu betrachten. Beginnt eine Autorin bei der materiellen Überlieferung, bei einer philosophischen Vorstellung oder bei der praktischen Arbeit mit Karten? Die Antwort erklärt, weshalb dieselben Bilder unterschiedliche Schwerpunkte erhalten.

Die historische Lektüre über Ruhm und die Ausbildung eines öffentlichen Bildes erweitert hier den Blick auf Rezeption. Auch die Bekanntheit eines Kartenspiels entsteht durch Beschreibungen, Wiederholungen und neue Zugänge. Der Leser kann dadurch zwischen der Geschichte des Gegenstandes und der Geschichte seiner gegenwärtigen Bedeutung unterscheiden. Beide Geschichten sind miteinander verbunden, aber sie müssen nicht dieselben Fragen beantworten.

Erinnerung Ruhm und die Öffentlichkeit bedeutender Namen

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Entwicklung des Individuums“. Auszug, beginnend mit „Im Mittelalter waren die Städte stolz gewesen auf ihre …“.[269]

»Im Mittelalter waren die Städte stolz gewesen auf ihre Heiligen und deren Leichen und Reliquien in den Kirchen. Damit beginnt auch noch der Panegyrist von Padua um 1450, Michele Savonarola seine Aufzählung; dann aber geht er über auf „berühmte Männer, welche keine Heiligen gewesen sind, jedoch durch ausgezeichneten Geist und hohe Kraft (virtus) verdient haben, den Heiligen angeschlossen zu werden (adnecti)“ – ganz wie im Altertum der berühmte Mann an den Heros angrenzt. Die weitere Aufzählung ist für jene Zeit bezeichnend im höchsten Grade. Zuerst folgen Antenor, der Bruder des Priamus, der mit einer Schar flüchtiger Troer Padua gegründet; König Dardanus, der den Attila in den euganeischen Bergen besiegte, ihn weiter verfolgte und zu Rimini mit einem Schachbrett totschlug; Kaiser Heinrich IV., der den Dom erbaut hat; ein König Marcus, dessen Haupt in Monselice aufbewahrt wird; – dann ein paar Kardinäle und Prälaten als Stifter von Pfründen, Kollegien und Kirchen; der berühmte Theologe Fra Alberto, der Augustiner, eine Reihe von Philosophen mit Paolo Veneto und dem weltbekannten Pietro von Abano beginnend; der Jurist Paolo Padovano; sodann Livius und die Dichter Petrarca, Mussato, Lovato.«

[269] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/25/

»Wenn an Kriegszelebritäten einiger Mangel zu verspüren, so tröstet sich der Autor mit dem Ersatz von gelehrter Seite und mit der grössern Dauerhaftigkeit des geistigen Ruhmes, während der Kriegsruhm oft mit dem Leibe begraben werde und, wenn er dauere, dies doch nur den Gelehrten verdanke. Immerhin aber gereiche es der Stadt zur Ehre, dass wenigstens berühmte auswärtige Krieger auf eigenes Begehren in ihr begraben lägen: so Pietro de Rossi von Parma, Filippo Arcelli von Piacenza, besonders Gattamelata von Narni (+ 1442), dessen ehernes Reiterbild „gleich einem triumphierenden Cäsar“ bereits bei der Kirche des Santo aufgerichtet stand. Dann nennt der Verfasser Scharen von Juristen und Medizinern, Adlige, welche nicht bloss wie so viele „die Ritterwürde empfangen, sondern sie auch verdient hatten“, endlich berühmte Mechaniker, Maler und Tonkünstler. Den Beschluss macht ein Fechtmeister Michele Rosso, welcher als der Berühmteste seines Faches an vielen Orten gemalt zu sehen war.«

»Neben solchen lokalen Ruhmeshallen, bei deren Ausstattung Mythus, Legende, literarisch hervorgebrachte Renommée und populäres Erstaunen zusammenwirken, bauen die Poeten-Philologen an einem allgemeinen Pantheon des Weltruhms; sie schreiben Sammelwerke: von berühmten Männern, von berühmten Frauen, oft in unmittelbarer Abhängigkeit von Corn. Nepos, Pseudo-Sueton, Valerius Maximus, Plutarch (Mulierum virtutes), Hieronymus (de viris illustribus) usw. Oder sie dichten von visionären Triumphzügen und idealen, olympischen Versammlungen, wie Petrarca namentlich in seinem Trionfo della fama, Boccaccio in seiner Amorosa visione, mit Hunderten von Namen, wovon mindestens drei Vierteile dem Altertum, die übrigen dem Mittelalter angehören. Allmählich wird dieser neuere, relativ moderne Bestandteil mit grösserem Nachdruck behandelt; die Geschichtschreiber legen Charakteristiken in ihre Werke ein, und es entstehen Sammlungen von Biographien berühmter Zeitgenossen, wie die von Filippo Villani, Vespasiano Fiorentino und Bartolommeo Fazio, zuletzt die von Paolo Giovio.«

»Der Norden aber besass, bis Italien auf seine Autoren (z. B. Trithemius) einwirkte, nur Legenden der Heiligen und vereinzelte Geschichten und Beschreibungen von Fürsten und Geistlichen, die sich noch deutlich an die Legende anlehnen und vom Ruhm, d. h. von der persönlich errungenen Notorietät, wesentlich unabhängig sind. Der Dichterruhm beschränkt sich noch auf bestimmte Stände, und die Namen der Künstler erfahren wir im Norden fast ausschließlich nur, insofern sie als Handwerker und Zunftmenschen auftreten.«

»Der Poet-Philolog in Italien hat aber, wie bemerkt, auch schon das stärkste Bewusstsein davon, dass er der Austeiler des Ruhmes, ja der Unsterblichkeit sei; und ebenso der Vergessenheit. Schon Boccaccio klagt über eine von ihm gefeierte Schöne, welche hartherzig blieb, um immer weiter von ihm besungen und dadurch berühmt zu werden, und verdeutet ihr, er wolle es fortan mit dem Tadel versuchen. Sannazaro droht dem vor Karl VIII. feig geflohenen Alfonso von Neapel in zwei prächtigen Sonetten mit ewiger Obskurität. Angelo Poliziano mahnt (1491) den König Johann von Portugal in betreff der Entdeckungen in Afrika ernstlich daran, beizeiten für Ruhm und Unsterblichkeit zu sorgen und ihm das Material „zum Stilisieren“ (operosius excolenda) nach Florenz zu übersenden; sonst möchte es ihm ergehen wie all jenen, deren Taten, von der Hülfe der Gelehrten entblösst, „im grossen Schutthaufen menschlicher Gebrechlichkeit verboten liegen bleiben“. Der König (oder doch sein humanistisch gesinnter Kanzler) ging darauf ein und versprach wenigstens, es sollten die bereits portugiesisch abgefassten Annalen über die afrikanischen Dinge in italienischer Uebersetzung nach Florenz zur lateinischen Bearbeitung verabfolgt werden; ob dies wirklich geschah, ist nicht bekannt.«

»So ganz leer, wie dergleichen Prätensionen auf den ersten Blick scheinen, sind sie keineswegs; die Redaktion, in welcher die Sachen (auch die wichtigsten) vor Mit- und Nachwelt treten, ist nichts weniger als gleichgültig. Die italienischen Humanisten mit ihrer Darstellungsweise und ihrem Latein haben lange genug die abendländische Lesewelt wirklich beherrscht, und auch die italienischen Dichter sind bis ins vorige Jahrhundert weiter in allen Händen herumgekommen als die irgendeiner Nation. Der Taufname des Amerigo Vespucci von Florenz wurde seiner Reisebeschreibung wegen zum Namen des vierten Weltteils, und wenn Paolo Giovio mit all seiner Flüchtigkeit und eleganten Willkür sich dennoch die Unsterblichkeit versprach, so ist er dabei nicht ganz fehlgegangen.«

»Neben solchen Anstalten den Ruhm äusserlich zu garantieren, wird hie und da ein Vorhang hinweggezogen, und wir schauen den kolossalsten Ehrgeiz und Durst nach Grösse, unabhängig von Gegenstand und Erfolg, in erschreckend wahrem Ausdruck. So in Macchiavells Vorrede zu seinen florentinischen Geschichten, wo er seine Vorgänger (Lionardo Aretino, Poggio) tadelt wegen des allzu rücksichtsvollen Schweigens in betreff der städtischen Parteiungen. „Sie haben sich sehr geirrt und bewiesen, dass sie den Ehrgeiz der Menschen und die Begier nach Fortdauer des Namens wenig kannten. Wie manche, die sich durch Löbliches nicht auszeichnen konnten, strebten danach durch Schmähliches! Jene Schriftsteller erwogen nicht, dass Handlungen, welche Grösse an sich haben, wie dies bei den Handlungen der Regenten und Staaten der Fall ist, immer mehr Ruhm als Tadel zu bringen scheinen, welcher Art sie auch seien und welches der Ausgang sein möge.“ Bei mehr als einem auffallenden und schrecklichen Unternehmen wird von besonnenen Geschichtschreibern als Beweggrund das brennende Verlangen nach etwas Grossem und Denkwürdigem angegeben.«

»Hier offenbart sich nicht eine blosse Ausartung der gemeinen Eitelkeit, sondern etwas wirklich Dämonisches, d. h. Unfreiheit des Entschlusses, verbunden mit Anwendung der äussersten Mittel und Gleichgültigkeit gegen den Erfolg als solchen. Macchiavell selber fasst z. B. den Charakter des Stefano Porcari so auf; von den Mördern des Galeazzo Maria Sforza sagen ungefähr dasselbe die Aktenstücke; die Ermordung des Herzogs Alessandro von Florenz (1537) schreibt selbst Varchi (im V. Buch) der Ruhmsucht des Täters Lorenzino Medici (oben S. 87 f.) zu. Noch viel schärfer hebt aber Paolo Giovio dieses Motiv hervor; Lorenzino, wegen der Verstümmelung antiker Statuen in Rom durch ein Pamphlet des Molza an den Pranger gestellt, brütet über einer Tat, deren „Neuheit“ jene Schmach in Vergessenheit bringen sollte, und ermordet seinen Verwandten und Fürsten. – Es sind echte Züge dieser Zeit hoch aufgeregter, aber bereits verzweifelnder Kräfte und Leidenschaften, ganz wie einst die Brandstiftung im Tempel von Ephesus zur Zeit des Philipp von Mazedonien.«

KAPITEL 58

Georgios Gemistos Plethon in der Karte 1o Kelche im Sola Busca Tarot

Georgios Gemistos Plethon (ca. 1355–1452) gehört zu den bedeutendsten geistigen Gestalten der Renaissance, weil er wie kaum ein anderer die Wiederentdeckung Platons, die Entstehung eines neuen philosophischen Kosmosdenkens und die Verbindung von antiker Weisheit, Astrologie, Theologie und politischer Utopie verkörpert. Für die Geschichte des Renaissance-Hermetismus, des Neuplatonismus, der Astrologie und auch für das geistige Umfeld, in dem später Werke wie das Sola-Busca-Tarot entstehen konnten, ist Plethon eine Schlüsselfigur.

Plethon wurde um 1355 in Konstantinopel geboren und hieß ursprünglich Georgios Gemistos. Den Namen „Plethon“ nahm er bewusst an, weil er klanglich an Platon erinnert. Diese Namenswahl war kein Zufall, sondern ein geistiges Programm: Plethon verstand sich als Erneuerer der platonischen Philosophie und als jemand, der die vergessene Weisheit der Antike wieder zum Leben erwecken wollte. Er sah in Platon nicht nur einen Philosophen unter vielen, sondern den Höhepunkt einer uralten Weisheitstradition, die von den alten Griechen, den Orphikern, den Pythagoreern und – nach seiner Auffassung – auch von orientalischen Weisen getragen wurde.

Seine große historische Bedeutung erhielt Plethon durch seine Teilnahme am Konzil von Ferrara-Florenz 1438/1439, bei dem über die Wiedervereinigung der orthodoxen und katholischen Kirchen verhandelt wurde. Plethon reiste als Mitglied der byzantinischen Delegation nach Italien und hielt sich längere Zeit in Florenz auf. Dort begegnete er den italienischen Humanisten und löste eine gewaltige Begeisterung für Platon aus.

Bis dahin dominierte in den westlichen Universitäten vor allem die aristotelische Philosophie, insbesondere in ihrer scholastischen Form. Aristoteles war die Grundlage der mittelalterlichen Wissenschaft. Plethon brachte nun eine andere geistige Möglichkeit nach Italien: eine Philosophie, die stärker auf Einheit, Hierarchie des Kosmos, göttliche Ideen, Seele und kosmische Harmonie ausgerichtet war.

Seine Vorträge über Platon in Florenz hatten eine enorme Wirkung. Sie trugen wesentlich dazu bei, dass die italienischen Humanisten begannen, Platon nicht nur als historischen Autor, sondern als Quelle einer umfassenden geistigen Weltanschauung zu betrachten. Besonders einflussreich war dies für die Entstehung der Florentiner Platonischen Akademie unter Marsilio Ficino, auch wenn die Institution erst später durch die Förderung der Medici entstand.

Plethon war dabei nicht einfach ein Kommentator Platons. Er entwickelte ein eigenes philosophisch-religiöses System, das stark von einem spätantiken Neuplatonismus geprägt war. Er betrachtete die Welt als eine geordnete kosmische Hierarchie, in der alle Ebenen des Seins miteinander verbunden sind. Der höchste Ursprung ist das Eine, aus dem alle Wirklichkeit hervorgeht. Die Welt ist nicht chaotisch, sondern Ausdruck einer göttlichen Ordnung.

Besonders wichtig ist Plethons Verhältnis zur antiken Religion. Er ging weiter als viele andere Renaissancehumanisten. Während Ficino versuchte, Platon mit dem Christentum zu verbinden, entwickelte Plethon eine beinahe neue Form eines philosophischen Polytheismus. In seinem geheim gehaltenen Werk „Nomoi“ (Gesetze) entwarf er eine religiöse Reform, die sich an Platon, Pythagoras, Orpheus und den antiken Mysterien orientierte.

Plethon wollte eine erneuerte Religion der kosmischen Ordnung schaffen. Seine Götter waren nicht einfach die mythologischen Figuren Homers, sondern philosophische Prinzipien innerhalb einer kosmischen Hierarchie. Zeus stand für den höchsten göttlichen Ursprung, während andere Götter kosmische Kräfte repräsentierten. Diese Vorstellung erinnert stark an die spätantiken Systeme des Neuplatonismus, besonders an Proklos, der die Götter als metaphysische Wirkprinzipien verstand.

Gerade hier liegt Plethons Bedeutung für die Renaissanceesoterik: Er machte die Vorstellung wieder lebendig, dass antike Mythologie eine verborgene philosophische Wahrheit enthalten könne. Die Göttergeschichten waren für ihn keine bloßen Erzählungen, sondern symbolische Darstellungen kosmischer Wirklichkeiten.

Ein zentraler Bereich seiner Philosophie war die Astrologie. Plethon betrachtete den Kosmos als lebendigen Zusammenhang. Die Gestirne waren nicht tote Materie, sondern Teil einer göttlich geordneten Welt. Die Sterne standen in Beziehung zu den geistigen Prinzipien und wirkten auf die sublunare Welt ein. Diese Vorstellung entsprach dem spätantiken und renaissancezeitlichen Weltbild, in dem Makrokosmos und Mikrokosmos miteinander verbunden waren.

Diese kosmische Sichtweise wurde später besonders wichtig für Denker wie Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim und andere Vertreter der Renaissancemagie. Die Idee, dass der Mensch durch Kenntnis der kosmischen Zusammenhänge auf die Welt einwirken könne, gehört zu den Grundlagen der Renaissance-Theurgie.

Plethons Einfluss auf Marsilio Ficino war besonders tiefgreifend. Ficino übersetzte später Platon, Plotin und hermetische Texte und entwickelte eine christlich-neuplatonische Synthese. Obwohl Ficino Plethons radikaleren religiösen Vorstellungen nicht folgte, übernahm er viele Grundideen: die Vorrangstellung Platons gegenüber Aristoteles, den Kosmos als lebendiges Ganzes, die Vermittlerrolle der Seele, die Bedeutung von Musik und Harmonie sowie die astrologische Verbindung zwischen Himmel und Erde.

Auch für die Renaissance-Magie war Plethon indirekt entscheidend. Seine Rückbesinnung auf die Antike schuf einen geistigen Raum, in dem Texte wie das Corpus Hermeticum, die Orphischen Hymnen und die Chaldäischen Orakel neue Bedeutung erhielten.

Besonders bedeutsam ist Plethons Verhältnis zu den Chaldäischen Orakeln, einer spätantiken mystischen Schrift, die im Neuplatonismus eine zentrale Rolle spielte. Diese Texte verbanden kosmische Hierarchie, göttliche Intelligenzen, Feuer-Symbolik und Aufstieg der Seele. Renaissancegelehrte sahen darin eine uralte Weisheitstradition, die vor dem Christentum existiert habe und dennoch mit ihm verbunden werden könne.

In dieser Hinsicht steht Plethon am Beginn eines Phänomens, das der Historiker Wouter J. Hanegraaff als Teil einer „Esoterisierung“ der Renaissance beschrieben hat: Die Renaissance

entdeckt die Antike nicht nur philologisch, sondern als lebendige Quelle alternativer Wissensformen – Astrologie, Magie, Hermetik und kosmische Philosophie.

Für das Verständnis des Sola-Busca-Tarots ist Plethon deshalb besonders interessant. Das Sola Busca entsteht wenige Jahrzehnte nach Plethons Aufenthalt in Italien, in einer Kultur, die von genau diesen Ideen geprägt war. Die Karten verbinden antike Helden, römische Persönlichkeiten, astrologische Zeichen und hermetische Symbolik. Ein solches Bildprogramm setzt ein Weltbild voraus, in dem antike Namen nicht nur historische Verweise sind, sondern Träger kosmischer Bedeutungen.

Wenn im Sola Busca Figuren wie Apollo, Hermes, Perseus, Cato oder Carbone erscheinen, stehen sie in einer Tradition, die Plethon entscheidend mit vorbereitet hat: der Vorstellung, dass die Antike eine verschlüsselte Weisheit enthält. Mythologische Figuren können zugleich historische Personen, astrologische Kräfte, Seelenbilder und metaphysische Prinzipien sein.

Auch die Verbindung von Mithras, Perseus, Algol und astrologischer Symbolik, die für die Deutung des Sola Busca interessant ist, gehört in diesen weiteren Renaissancehorizont. Plethon selbst war kein Mithrasforscher im modernen Sinne, aber sein Denken förderte eine Rückkehr zu spätantiken kosmischen Religionsmodellen, in denen Sterne, Götter und philosophische Prinzipien miteinander verbunden wurden.

Sein Einfluss war jedoch auch umstritten. Die katholische Kirche betrachtete seine religiösen Ideen mit Misstrauen. Nach seinem Tod wurden Teile seines Werkes, insbesondere die „Nomoi“, von Gegnern bekämpft. Trotzdem blieb sein Einfluss gewaltig: Er hatte den entscheidenden Impuls gegeben, Platon und den spätantiken Neuplatonismus wieder ins Zentrum der europäischen Geistesgeschichte zu rücken.

Zusammenfassend kann man sagen: Plethon war einer der großen Vermittler zwischen Byzanz und der Renaissance. Er brachte nicht einfach alte Texte nach Italien, sondern ein ganzes Weltbild: einen lebendigen Kosmos, eine göttlich geordnete Natur, eine philosophische Religion und eine Wiedergeburt der antiken Weisheit. Ohne Plethon wäre die Renaissance des Neuplatonismus, wie sie bei Ficino, Pico, Agrippa und in vielen hermetischen Bildwelten sichtbar wird, kaum denkbar gewesen. Für das Sola-Busca-Tarot bildet er einen wichtigen geistigen Hintergrund, weil dieses Deck genau jene Verschmelzung von Antike, Astrologie, Mythos und verborgener Philosophie verkörpert, die Plethon vorbereitet hatte.

Verbindung dieser Karte mit Georgios Gemistos Plethon

Die Karte X der Kelche (10 Kelche) im Sola-Busca-Tarot gehört zu den besonders interessanten Karten, wenn man das Deck nicht nur als Vorläufer des modernen Tarot, sondern als ein Renaissance-Gedächtnisbuch antiker Philosophie, Astrologie und esoterischer Kosmologie betrachtet. Eine Verbindung dieser Karte mit Georgios Gemistos Plethon (ca. 1355–1452) ist keine historisch gesicherte Identifikation wie die Namenszuweisungen der Trumpfkarten, sondern eine interpretative, geistesgeschichtliche Lesart, die sich aus der Symbolwelt der Karte und dem geistigen Umfeld ihrer Entstehung ergibt. Gerade deshalb ist sie für eine tiefere Sola-Busca-Deutung sehr aufschlussreich.

Die Zehn der Kelche ist im Sola Busca keine bloße Darstellung von Fülle, Glück oder emotionaler Erfüllung, wie es spätere Tarottraditionen häufig nahelegen. Der Kelchbereich des Decks verweist auf die Sphäre des Wassers, der Seele, der Imagination, der Erinnerung und der geistigen Aufnahmefähigkeit. Die Zahl zehn besitzt in der Renaissance eine besondere Bedeutung: Sie bezeichnet Vollendung, Rückkehr zum Ursprung und die Erfüllung eines kosmischen Zyklus. In der pythagoreischen Tradition galt die Zehnzahl, die Dekade, als vollkommenes Maß der Ordnung des Kosmos. Die Tetraktys der Pythagoreer führte zur Zahl zehn und symbolisierte die Harmonie der gesamten Weltordnung.

Gerade diese Verbindung von Kosmos, Harmonie und Vollendung macht Plethon als geistigen Bezugspunkt interessant. Plethon war einer der wichtigsten Renaissance-Erneuerer der Vorstellung, dass die antike Weisheit eine umfassende kosmische Ordnung offenbare. Für ihn war die Welt kein zufälliges Zusammenspiel materieller Kräfte, sondern ein lebendiger, hierarchisch geordneter Kosmos, in dem alle Dinge miteinander verbunden sind. Die Zehn Kelche können in diesem Sinne als ein Bild der kosmischen Harmonie gelesen werden – als eine symbolische Darstellung jener Weltordnung, die Plethon in Platon, Pythagoras und den spätantiken Neuplatonikern wiederentdeckte.

Der Kelch selbst besitzt in der platonischen und neuplatonischen Symbolik eine wichtige Bedeutung. Er ist ein Gefäß. Ein Gefäß nimmt etwas auf und bewahrt es. In der hermetischen Tradition ist der Mensch selbst ein Gefäß des Göttlichen: Die Seele empfängt die geistigen Formen des Kosmos und kann sie durch Erkenntnis, Erinnerung und Kontemplation wiedererkennen. Die vielen Kelche der Karte können daher als unterschiedliche Gefäße der Seele verstanden werden, die gemeinsam eine höhere Einheit bilden.

Plethons Denken kreist genau um diese Idee: Die menschliche Seele ist nicht isoliert, sondern Teil einer kosmischen Ordnung. Sie besitzt die Fähigkeit, durch Philosophie und geistige Reinigung wieder in Einklang mit dem göttlichen Ganzen zu gelangen. Die Zehn Kelche kann daher als Bild einer Seele verstanden werden, die ihre Zersplitterung überwunden hat und wieder Harmonie mit dem Kosmos erreicht.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Verbindung Plethons zur Wiedergeburt der antiken Religion und Philosophie in der Renaissance. Plethon betrachtete die alten griechischen Traditionen – Platon, Pythagoras, Orpheus und die Chaldäischen Orakel – nicht als tote Vergangenheit, sondern als lebendige Quellen einer universalen Weisheit. Die Zehn Kelche kann in diesem Zusammenhang als Symbol einer Wiedervereinigung verlorener Weisheitstraditionen gelesen werden.

Das Sola-Busca-Tarot entstand in einer Epoche, in der genau diese Idee verbreitet war: Die Wahrheit sei über viele alte Traditionen verstreut und müsse wieder zusammengeführt werden. Die Renaissancehumanisten suchten nach einer prisca sapientia, einer ursprünglichen Weisheit, die sich bei verschiedenen Völkern in unterschiedlichen Formen erhalten habe. Plethon war einer der radikalsten Vertreter dieser Vorstellung.

Die Zehn Kelche könnte daher als eine Art plethonisches Bild der geistigen Synthese verstanden werden: Die vielen Kelche stehen für verschiedene Weisheitsströme – Platonismus, Pythagoreismus, Orphik, Hermetik, Astrologie und Mysterientraditionen –, die sich in einer höheren Einheit verbinden.

Besonders bedeutsam ist auch Plethons Verhältnis zur Göttlichkeit des Kosmos. Während das mittelalterliche Christentum oft eine stärkere Trennung zwischen Gott und Welt betonte, sah der Neuplatonismus die Welt als Ausdruck einer göttlichen Ordnung. Die sichtbare Welt war ein Symbol und Abbild höherer Wirklichkeiten. Die Zehn Kelche kann deshalb als eine Karte des kosmischen Sakraments gelesen werden: Die materielle Welt ist ein Gefäß, das auf eine unsichtbare geistige Realität verweist.

Der Wassercharakter der Kelche verbindet sich zudem mit der neuplatonischen Vorstellung des Abstiegs und Aufstiegs der Seele. Die Seele steigt in die Vielheit der Welt hinab und kann durch Erkenntnis wieder zur Einheit zurückkehren. Die Zehn Kelche wäre dann der Moment der Rückkehr: Die vielen Formen des Wassers finden zurück in eine gemeinsame Quelle.

Hier entsteht auch eine Verbindung zu Marsilio Ficino, der stark von Plethon beeinflusst wurde. Ficino entwickelte später eine Philosophie, in der Musik, Astrologie, Liebe und Imagination Mittel waren, um die Seele wieder mit den himmlischen Kräften zu verbinden. Das Sola Busca steht genau in diesem kulturellen Klima. Die Kelche sind nicht nur Gefäße von Gefühlen, sondern Träger kosmischer Kräfte.

Die Karte X Kelche kann daher als eine symbolische Darstellung dessen gelesen werden, was Plethon geistig verkörperte: Die Wiederherstellung einer verlorenen Harmonie. Die Vereinigung vieler Weisheitstraditionen. Die Rückkehr der Seele zur kosmischen Ordnung. Die Erinnerung des Menschen an seinen göttlichen Ursprung.

In einer tieferen Sola-Busca-Lesart wäre Plethon nicht die dargestellte Figur der Karte, sondern der geistige Archetyp hinter ihrer Symbolik: der Philosoph, der die zerstreuten Fragmente der antiken Weisheit sammelt und sie wieder zu einem kosmischen Ganzen verbindet.

Die 10 Kelche wird damit zu einem Bild der Renaissance-Idee der Concordia, der Übereinstimmung aller Dinge. Sie zeigt nicht einfach materiellen Wohlstand oder emotionale Zufriedenheit, sondern eine metaphysische Fülle: den Zustand, in dem die Seele erkennt, dass sie Teil eines geordneten, beseelten Kosmos ist.

Gerade darin liegt die tiefe Verbindung zu Plethon: Beide stehen für die Hoffnung der Renaissance, dass die Menschheit durch die Wiederentdeckung der alten Weisheit zu einer verlorenen Einheit von Philosophie, Kosmos, Religion und Seele zurückfinden könne.

Die Zehn der Kelche als Probe auf eine Porträtthese

Die Deutung einer Figur als Plethon muss an Merkmalen geprüft werden, die über eine allgemeine Gelehrtenerscheinung hinausgehen. Der Rang Plethons in der Renaissancegeschichte kann erklären, warum die Vermutung interessant ist. Er begründet jedoch keine Porträtähnlichkeit und keinen nachgewiesenen Überlieferungsweg eines Bildnisses.

Besonders wichtig ist der Vergleich mit alternativen Identifikationen. Wenn dieselben Merkmale ebenso gut zu einer allgemeinen Weisheitsgestalt passen, bleibt die Benennung unsicher. Ein belastbares Argument müsste erklären, weshalb gerade Plethon und nicht eine andere Figur gemeint sein soll. Auch ein vorausgesetztes Gesamtprogramm darf dabei nicht als sein eigener Beweis dienen.

Die folgende historische Lektüre zum Bild bedeutender Menschen zeigt, wie Eigenschaften ausgewählt und sichtbar gemacht werden. Für die Karte ist anschließend zu fragen, ob sie überhaupt als individuelles Porträt oder eher als exemplarische Gestalt angelegt ist. Diese Unterscheidung eröffnet eine genauere Betrachtung der Kelche, der Körperhaltung und der übrigen Komposition, statt den gesamten Bildsinn vom vorgeschlagenen Namen abhängig zu machen.

Charakterbilder und die Reichweite allgemeiner Urteile

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen". Auszug, beginnend mit „Neben der Charakteristik der einzelnen Individuen entsteht auch eine …".[270]

»Neben der Charakteristik der einzelnen Individuen entsteht auch eine Gabe des Urteils und der Schilderung für ganze Bevölkerungen. Während des Mittelalters hatten sich im ganzen Abendlande Städte, Stämme und Völker gegenseitig mit Spott- und Scherzworten verfolgt, welche meistens einen wahren Kern in starker Verzerrung enthielten. Von jeher aber taten sich die Italiener im Bewusstsein der geistigen Unterschiede ihrer Städte und Landschaften besonders hervor; ihr Lokalpatriotismus, so gross oder grösser als bei irgendeinem mittelalterlichen Volke, hatte frühe schon eine literarische Seite und verband sich mit dem Begriff des Ruhmes; die Topographie entsteht als eine Parallele der Biographie . Während sich nun jede grössere Stadt in Prosa und Versen zu preisen anfing, traten auch Schriftsteller auf, welche sämtliche wichtigere Städte und Bevölkerungen teils ernsthaft nebeneinander beschrieben, teils witzig verspotteten, auch wohl so besprachen, dass Ernst und Spott nicht scharf voneinander zu trennen sind.«

»Nächst einigen berühmten Stellen in der Divina Commedia kommt der Dittamondo des Uberti in Betracht (um 1360). Hier werden hauptsächlich nur einzelne auffallende Erscheinungen und Wahrzeichen namhaft gemacht: das Krähenfest zu St. Apollinare in Ravenna, die Brunnen in Treviso, der grosse Keller bei Vicenza, die hohen Zölle von Mantua, der Wald von Türmen in Lucca; doch finden sich dazwischen auch Lobeserhebungen und anzügliche Kritiken anderer Art; Arezzo figuriert bereits mit dem subtilen Ingenium seiner Stadtkinder, Genua mit den künstlich geschwärzten Augen und Zähnen (?) der Weiber, Bologna mit dem Geldvertun, Bergamo mit dem groben Dialekt und den gescheiten Köpfen u. dgl. Im 15. Jahrhundert rühmt dann jeder seine eigene Heimat auch auf Kosten anderer Städte. Michele Savonarola z. B. lässt neben seinem Padua nur Venedig und Rom als herrlicher, Florenz höchstens als fröhlicher gelten, womit denn natürlich der objektiven Erkenntnis wenig gedient war. Am Ende des Jahrhunderts schildert Jovianus Pontanus in seinem „Antonius" eine fingierte Reise durch Italien nur um boshafte Bemerkungen dabei vorbringen zu können.«

»Aber mit dem 16. Jahrhundert beginnt eine Reihe wahrer und tiefer Charakteristiken, wie sie damals wohl kein anderes Volk in dieser Weise besass. Macchiavell schildert in einigen kostbaren Aufsätzen die Art und den politischen Zustand der Deutschen und Franzosen, so dass auch der geborene Nordländer, der seine Landesgeschichte kennt, dem florentinischen

[270] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/55/

Weisen für seine Lichtblicke dankbar sein wird. Dann zeichnen die Florentiner gerne sich selbst und sonnen sich dabei im reichlich verdienten Glanze ihres geistigen Ruhmes; vielleicht ist es der Gipfel ihres Selbstgefühls, wenn sie z. B. das künstlerische Primat Toscanas über Italien nicht einmal von einer besondern genialen Begabung, sondern von der Anstrengung, von den Studien herleiten. Huldigungen berühmter Italiener anderer Gegenden, wie z. B. das herrliche sechzehnte Capitolo des Ariost, mochte man wohl wie einen schuldigen Tribut in Empfang nehmen.«

»Von einer, wie es scheint, sehr ausgezeichneten Quelle über die Unterschiede der Bevölkerungen Italiens können wir nur den Namen angeben. Ecandro Alberti ist in der Schilderung des Genius der einzelnen Städte nicht so ausgiebig als man erwarten sollte. Ein kleiner anonymer Commentario enthält zwischen vielen Torheiten auch manchen wertvollen Wink über den unglücklichen zerfallenen Zustand um die Mitte des Jahrhunderts.«

»Wie nun diese vergleichende Betrachtung der Bevölkerungen, hauptsächlich durch den italienischen Humanismus, auf andere Nationen eingewirkt haben mag, sind wir nicht imstande näher nachzuweisen. Jedenfalls gehört Italien dabei die Priorität wie bei der Kosmographie im grossen.«

KAPITEL 59

Der abnehmende Mond in Karte XII im Sola Busca Tarot

Die Karte XII – CARBONE im Sola-Busca-Tarot gehört zu den besonders rätselhaften Darstellungen des Decks, weil sie eine Verbindung zwischen einer scheinbar historischen Figur, astrologischen Symbolen und einer tiefen kosmologischen Bildsprache herstellt. Der Name Carbone verweist auf den römischen Politiker und Volkstribunen Gaius Papirius Carbo, eine Gestalt aus der späten römischen Republik, doch im Sola Busca wird diese historische Person nicht im Sinne eines Porträts dargestellt. Wie bei den meisten Figuren des Decks wird der Name zu einem Träger einer viel umfassenderen symbolischen Konstruktion. Carbone steht nicht nur für eine historische Persönlichkeit, sondern für einen Zustand der Seele, eine kosmische Phase und einen bestimmten Typus von Wandlung.

Besonders auffällig ist auf der Karte der abnehmende Mond. Dieses Motiv ist von außerordentlicher Bedeutung, weil der Mond in der Renaissance nicht lediglich ein astronomisches Zeichen war, sondern eine lebendige kosmische Kraft innerhalb der astrologischen Weltordnung. Der Mond war die Sphäre des Wandels, der Geburt und des Verfalls, des Wassers, der Seele, der Erinnerung und der Imagination. Die Mondphase zeigte den Rhythmus kosmischer Kräfte an. Ein abnehmender Mond bezeichnet dabei nicht einfach Schwäche oder Verlust, sondern eine notwendige Phase der Rückführung und Transformation.

Der abnehmende Mond steht im Gegensatz zum zunehmenden Mond. Während der zunehmende Mond den Aufbau, die Vermehrung, die Entstehung und die Ausdehnung symbolisiert, verweist der abnehmende Mond auf den Weg zurück: auf Reinigung, Auflösung, Abgabe und Rückkehr zum Ursprung. In der hermetischen und alchemischen Symbolsprache entspricht dies dem Prinzip des Solve – der Auflösung der äußeren Form, damit die verborgene geistige Essenz freigesetzt werden kann.

Der Name Carbone besitzt dabei selbst eine starke symbolische Resonanz. „Carbo“ bedeutet im Lateinischen Kohle, verkohltes Holz, Glutrest. Kohle ist ein Stoff des Übergangs: Sie ist nicht mehr Holz, aber noch nicht vollständig Asche. Sie enthält gespeicherte Feuerkraft. Gerade in der alchemischen Symbolik ist Kohle ein wichtiges Bild für einen Zustand zwischen Tod und neuer Geburt. Das alte Material ist geschwärzt und scheinbar tot, doch in ihm bleibt die Möglichkeit des Feuers verborgen.

Diese Verbindung ist für Karte XII außerordentlich bedeutsam: Carbone ist der Zustand der schwarzen Phase der Transformation, der nigredo der Alchemie. Die Nigredo bezeichnet die erste Stufe des alchemischen Werkes: die Zersetzung, Schwärzung und Auflösung der alten Gestalt. Der Stoff muss „sterben“, bevor eine neue Form entstehen kann. Der abnehmende Mond verstärkt genau dieses Motiv: Das Licht zieht sich zurück, die äußere Erscheinung nimmt ab, aber im Inneren beginnt ein verborgener Prozess.

In diesem Zusammenhang besitzt der Mond auch eine enge Beziehung zur alchemischen Luna. Die Luna ist das Prinzip der Seele, der Feuchtigkeit und der Empfänglichkeit. Sie steht dem Sol, der Sonne, gegenüber. Während die Sonne das unveränderliche geistige Prinzip symbolisiert, zeigt der Mond die bewegliche, wandelbare Seite der Wirklichkeit. Ein abneh-

mender Mond kann daher bedeuten, dass die Seele sich von den äußeren Erscheinungen löst und in einen inneren Wandlungsprozess eintritt.

Die Karte XII – Carbone kann deshalb als Darstellung eines Mondrituals der Auflösung verstanden werden. Der Mensch befindet sich in einer Zwischenphase: Das alte Selbst verliert seine Kraft, aber das neue Selbst ist noch nicht geboren. Es ist ein Zustand der Schwelle, ähnlich den antiken Mysterien, in denen der Eingeweihte symbolisch sterben musste, bevor er eine höhere Erkenntnis erlangen konnte.

Hier entsteht eine wichtige Verbindung zu den Mysterienreligionen der Antike, insbesondere zu den Vorstellungen, die im Umfeld des Mithraskultes, des Neuplatonismus und der hermetischen Tradition wirksam waren. In diesen Systemen war der Mond die unterste Planetensphäre und zugleich das Tor zwischen der sichtbaren Welt und der unsichtbaren kosmischen Ordnung. Die Seele steigt durch die Sphären hinab in die Welt der Materie und muss den Weg zurück nach oben wieder antreten. Der Mond ist dabei die Grenze zwischen Himmel und Erde.

Die Karte Carbone kann daher als eine Darstellung des Abstiegs in die „mondhafte“ Welt der Veränderlichkeit verstanden werden. Der Mensch muss durch die Zone des Wandels hindurchgehen, um zur höheren Ordnung zurückzufinden. Der abnehmende Mond zeigt den Moment, in dem die Bindung an die äußere Welt schwächer wird.

Auch astrologisch besitzt der abnehmende Mond eine besondere Bedeutung. In der Renaissanceastrologie galt die Mondphase als entscheidend für die Qualität von Handlungen. Der abnehmende Mond war eine Zeit des Beendens, Entfernens, Reinigens und Zurücknehmens. Man begann weniger neue Projekte, sondern vollendete, löste oder entfernte. Übertragen auf die Seele bedeutet dies: Der Mensch muss Ballast abwerfen.

Im Kontext des Sola-Busca-Zyklus ist Carbone deshalb eine Karte des Rückzugs und der inneren Vorbereitung. Die großen Gestalten der vorhergehenden Karten verkörpern oft Macht, Herrschaft, Krieg, Ruhm und politische Handlung. Carbone führt in eine andere Dimension: in die verborgenen Prozesse, die nicht sichtbar sind. Es geht nicht mehr um äußere Größe, sondern um eine innere Umwandlung.

Eine besonders interessante Verbindung ergibt sich zur späteren Tarotkarte XII, Der Gehängte. Obwohl die Sola-Busca-Karte nicht einfach mit dieser späteren Karte gleichgesetzt werden darf, gibt es eine symbolische Nähe. Der Gehängte steht für Umkehrung, Stillstand und die Aufgabe der gewöhnlichen Perspektive. Carbone mit seinem abnehmenden Mond steht ebenfalls für einen Zustand, in dem die normale Aktivität zurücktritt und eine verborgene Transformation beginnt.

Im Rahmen einer hermetischen Lesart könnte Carbone XII daher folgendermaßen verstanden werden: Carbone ist die Kohle vor dem neuen Feuer. Der abnehmende Mond ist das Licht, das sich zurückzieht, damit ein inneres Licht entstehen kann. Die Karte zeigt den notwendigen Tod einer alten Form, bevor eine neue Gestalt geboren werden kann.

Gerade diese Verbindung von Name, Materialsymbolik, Mondphase und alchemischer Transformation macht Carbone XII zu einer der tiefsten Karten des Sola-Busca-Tarots. Sie verkörpert nicht das Ende, sondern die verborgene Vorbereitung auf einen neuen kosmischen

Zyklus. Der abnehmende Mond ist hier kein Zeichen des Verlustes, sondern das Zeichen einer geheimen Reifung im Dunkeln.

Die Richtung eines Mondzeichens

Bevor ein Mond als abnehmend bezeichnet wird, ist zu prüfen, ob seine grafische Gestalt diese Bestimmung im betreffenden Bildzusammenhang tatsächlich zulässt. Eine stilisierte Sichel kann ein allgemeines Mondzeichen sein. Ihre Ausrichtung allein muss nicht als naturgetreue Wiedergabe einer bestimmten Beobachtung gemeint sein.

Wenn die Deutung dennoch einen abnehmenden Mond voraussetzt, sollte sie diesen Schritt benennen. Anschließend ist zu klären, welche historische Bedeutung der Phase zugeschrieben wird. Verminderung, Reinigung und Rückkehr sind mögliche interpretative Begriffe, aber nicht automatisch identische Lehren einer einzigen Tradition.

Die ergänzende Lektüre zu Naturbeobachtung und Naturdarstellung erweitert diesen Unterschied zwischen gesehenem Phänomen und gestalteter Bedeutung. Für das Kartenbild bleibt die Frage offen, wie genau seine Einzelheiten gelesen werden sollen. Gerade ein kleines Zeichen kann große interpretative Folgen haben. Deshalb verdient es eine Beschreibung, die auch seine grafische Vereinfachung und die Möglichkeit verschiedener Lesarten berücksichtigt.

Naturbild und die Auswahl des Sichtbaren

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen“. Auszug, beginnend mit „Mit dem 15. Jahrhundert rauben dann auf einmal die …“.[271]

»Mit dem 15. Jahrhundert rauben dann auf einmal die grossen Meister der flandrischen Schule, Hubert und Johann van Eyck, der Natur ihr Bild. Und zwar ist ihre Landschaft nicht bloss Konsequenz ihres allgemeinen Strebens, einen Schein der Wirklichkeit hervorzubringen, sondern sie hat bereits einen selbständigen poetischen Gehalt, eine Seele, wenn auch nur in befangener Weise. Der Eindruck derselben auf die ganze abendländische Kunst ist unleugbar, und so blieb auch die italienische Landschaftsmalerei davon nicht unberührt. Allein daneben geht das eigentümliche Interesse des gebildeten italienischen Auges für die Landschaft seinen eigenen Weg-«

»Wie in der wissenschaftlichen Kosmographik so ist auch hier Aeneas Sylvius eine der wichtigsten Stimmen der Zeit. Man könnte den Menschen Aeneas völlig preisgeben und müsste gleichwohl dabei gestehen, dass in wenigen andern das Bild der Zeit und ihrer Geisteskultur sich so vollständig und lebendig spiegelte, dass wenige andere dem Normalmenschen der Frührenaissance so nahe kommen. Uebrigens wird man ihn auch in moralischer Beziehung, beiläufig gesagt, nicht ganz billig beurteilen, wenn man einseitig die Beschwerden der mit Hülfe seiner Wandelbarkeit um ihr Konzil betrogenen deutschen Kirche zum Ausgangspunkt nimmt.«

[271] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/48/

»Hier interessiert er uns als der erste, welcher die Herrlichkeit der italienischen Landschaft nicht bloss genossen, sondern mit Begeisterung bis ins einzelne geschildert hat. (Vgl. oben S. 211.) Den Kirchenstaat und das südliche Toscana (seine Heimat) kannte er besonders genau, und als er Papst wurde, wandte er seine Musse in der guten Jahreszeit wesentlich auf Ausflüge und die Landaufenthalte. Jetzt wenigstens hatte der längst podagrische Mann die Mittel, sich auf dem Tragsessel über Berg und Tal bringen zu lassen, und wenn man die Genüsse der folgenden Päpste damit vergleicht, so erscheint Pius, dessen höchste Freude Natur, Altertum und mässige, aber edelzierliche Bauten waren, wie ein halber Heiliger. In dem schönen lebendigen Latein seiner Kommentarien legt er ganz unbefangen das Zeugnis seines Glückes nieder.«

»Sein Auge erscheint so vielseitig gebildet als dasjenige irgend eines modernen Menschen. Er geniesst mit Entzücken die grosse panoramatische Pracht der Aussicht vom höchsten Gipfel des Albanergebirges, dem Monte Cavo, von wo er das Gestade der Kirche von Terracina und dem Vorgebirge der Circe bis nach Monte Argentaro überschaut, und das weite Land mit all den Ruinenstädten der Urzeit, mit den Bergzügen Mittelitaliens, mit dem Blick auf die in der Tiefe ringsum grünenden Wälder und die nahe scheinenden Seen des Gebirges. Er empfindet die Schönheit der Lage von Todi, wie es thront über seinen Weinbergen und Oelhalden, mit dem Blick auf ferne Wälder und auf das Tibertal, wo die vielen Kastelle und Städtchen über dem schlängelnden Fluss ragen. Das reizende Hügelland um Siena mit seinen Villen und Klöstern auf allen Höhen ist freilich seine Heimat, und seine Schilderung zeigt eine besondere Vorliebe. Aber auch das einzelne malerische Motiv im engern Sinne beglückt ihn, wie z.«

»B. jene in den Bolsener See vortretende Landzunge, Capo di Monte: „Felstreppen, von Weinlaub beschattet, führen steil nieder ans Gestade, wo zwischen den Klippen die immergrünen Eichen stehen, stets belebt vom Gesang der Drosseln.“ Auf dem Wege rings um den See von Nemi, unter den Kastanien und andern Fruchtbäumen fühlt er, dass hier wenn irgendwo das Gemüt eines Dichters erwachen müsste, hier in „Dianens Versteck“. Oft und viel hat er Konsistorium und Segnatura gehalten oder Gesandte angehört unter alten Riesenkastanien, oder unter Oelbäumen, auf grüner Wiese, neben sprudelnden Gewässern. Einem Anblick wie der einer sich verengenden Waldschlucht mit einer kühn darüber gewölbten Brücke gewinnt er sofort seine hohe Bedeutung ab. Auch das Einzelste erfreut ihn dann wieder durch seine schöne oder vollständig ausgebildete und charakteristische Erscheinung: die blauwogenden Flachsfelder, der gelbe Ginster, welcher die Hügel überzieht, selbst das wilde Gestrüpp jeder Art, und ebenso einzelne prächtige Bäume und Quellen, die ihm wie Naturwunder erscheinen.«

»Den Gipfel seines landschaftlichen Schwelgens bildet sein Aufenthalt auf dem Monte Amiata im Sommer 1462, als Pest und Gluthitze die Tieflande schrecklich machten. In der halben Höhe des Berges, in dem alten langobardischen Kloster San Salvatore schlug er mit der Kurie sein Quartier auf: dort, zwischen Kastanien über dem schroffen Abhang, überschaut man das ganze südliche Toscana und sieht in der Ferne die Türme von Siena. Die Ersteigung der höchsten Spitze überliess er seinen Begleitern, zu welchen sich auch der venezianische Orator gesellte; sie fanden oben zwei gewaltige Steinblöcke übereinander, vielleicht die Opferstätte eines Urvolkes, und glaubten über dem Meere in weiter Ferne auch Corsica und Sardinien zu entdecken. In der herrlichen Sommerkühle, zwischen den alten Eichen und

Kastanien, auf dem frischen Rasen, wo kein Dorn den Fuss ritzte, kein Insekt und keine Schlange sich lästig oder gefährlich machte, genoss der Papst der glücklichsten Stimmung; für die Segnatura, welche an bestimmten Wochentagen stattfand, suchte er jedesmal neue schattige Plätze auf – „novos in convallibus fontes et novas inveniens umbras, quae dubiam facerent electionem“.«

»Dabei geschah es wohl, dass die Hunde einen gewaltigen Hirsch aus seinem nahen Lager aufjagten, den man mit Klauen und Geweih sich verteidigen und bergaufwärts fliehen sah. Des Abends pflegte der Papst vor dem Kloster zu sitzen an der Stelle, von wo man in das Tal der Paglia niederschaut, und mit den Kardinälen heitere Gespräche zu führen. Kurialen, die sich auf der Jagd abwärts wagten, fanden unten die Hitze unleidlich und alles verbrannt, eine wahre Hölle, während das Kloster in seiner grünen, kühlen Umgebung eine Wohnung der Seligen schien.«

»Dies ist lauter wesentlich moderner Genuss, nicht Einwirkung des Altertums. So gewiss die Alten ähnlich empfanden, so gewiss hätten doch die spärlichen Aussagen hierüber, welche Pius kennen mochte, nicht hingereicht, um in ihm eine solche Begeisterung zu entzünden.«

»Die nun folgende zweite Blütezeit der italienischen Poesie zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts nebst der gleichzeitigen lateinischen Dichtung ist reich an Beweisen für die starke Wirkung der landschaftlichen Umgebung auf das Gemüt, wie der erste Blick auf die damaligen Lyriker lehren mag. Eigentliche Beschreibungen grosser landschaftlicher Anblicke aber finden sich deshalb kaum, weil Lyrik, Epos und Novelle in dieser energischen Zeit anderes zu tun haben. Bojardo und Ariosto zeichnen ihre Naturszenerie sehr entschieden, aber so kurz als möglich, ohne sie je durch Fernen und grosse Perspektiven zur Stimmung beitragen zu lassen, denn diese liegt ausschliesslich in den Gestalten und Ereignissen. Beschauliche Dialogenschreiber und Epistolographen können viel eher eine Quelle für das wachsende Naturgefühl sein als Dichter. Merkwürdig bewusst hält z. B. Bandello die Gesetze seiner Literaturgattung fest: in den Novellen selbst kein Wort mehr als das Notwendigste über die Naturumgebung, in den jedesmal vorangehenden Widmungen dagegen mehrmals eine behagliche Schilderung derselben als Szene von Gespräch und Geselligkeit. Von den Briefschreibern ist leider Aretino zu nennen als derjenige, welcher vielleicht zuerst einen prachtvollen abendlichen Licht- und Wolkeneffekt umständlich in Worte gefasst hat.«

KAPITEL 60

Das Sternbild Perseus im Sola-Busca-Tarot

Karte XIII – Catone

Das Sternbild Perseus gehört im Kontext des Sola-Busca-Tarots zu jenen vielschichtigen Bezugspunkten, in denen sich die eigentümliche Verbindung von Mythologie, Astrologie und humanistischer Philosophie der italienischen Renaissance besonders deutlich zeigt. Anders als in späteren okkulten Tarottraditionen, die astrologische Zuordnungen systematisch und oft schematisch vornehmen, erscheint das Sola Busca als ein offenes, gelehrtes Bildsystem. Es ist weniger ein „astrologisches Kartenspiel“ als vielmehr ein visuelles Kompendium, in dem antike Stoffe, historische Figuren, moralphilosophische Konzepte und kosmologische Vorstellungen ineinandergreifen. Perseus ist darin nicht als isolierte Sternbildfigur präsent, sondern als Teil eines umfassenden mythologisch-kosmischen Denkraums, in dem der Held zum Träger einer geistigen Transformation wird.

In der antiken Kosmologie zählt Perseus zu den klassischen Sternbildern des ptolemäischen Himmels. Seine Position zwischen Andromeda, Kassiopeia und dem Stier verweist bereits auf ein relationales Gefüge von Mythen, das im Renaissance-Denken als bedeutungstragend verstanden wurde. Der Held erscheint am Himmel als bewaffnete Gestalt, häufig mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa dargestellt – einem Bild von außerordentlicher symbolischer Dichte. Besonders der Stern Algol, der mit dem Medusenhaupt identifiziert wurde, verkörpert eine ambivalente Qualität: Er ist Zeichen von Gefahr, Gewalt und destruktiver Potenz, zugleich aber Träger einer intensiven, fast initiatorischen Energie. Diese Doppelwertigkeit entsprach genau dem Interesse der Renaissance an Grenzphänomenen, in denen Zerstörung und Erkenntnis ineinander übergehen.

Vor dem Hintergrund des humanistischen Weltbildes gewinnt Perseus eine zusätzliche philosophische Dimension. Für Denker wie Marsilio Ficino oder Pico della Mirandola waren die Mythen der Antike keine bloßen Erzählungen, sondern verschlüsselte Ausdrucksformen metaphysischer Wahrheiten. Der Held Perseus wird so zum Bild einer Seele, die zwischen materieller Gebundenheit und göttlicher Herkunft vermittelt. Seine Tat ist nicht nur ein heroischer Akt, sondern ein Akt der Erkenntnis: Er besiegt das Chaos nicht durch unmittelbare Konfrontation, sondern durch reflektierende Vermittlung. Der Schild der Athena fungiert hierbei als Symbol eines vermittelnden Intellekts – eines Denkens, das die Wirklichkeit nicht direkt ergreift, sondern sie in einem Akt der Spiegelung erkennt und dadurch beherrscht.

Gerade in dieser Konstellation erhält die Medusa eine zentrale Bedeutung. Sie ist nicht lediglich ein Monster, sondern ein Sinnbild ungebändigter, prä-rationaler Kräfte – einer Natur, die den Menschen überwältigt, wenn er ihr ungeschützt begegnet. Ihr versteinernder Blick kann als Metapher für jene Form der Erkenntnislosigkeit verstanden werden, die den Menschen in die Starre zwingt. Perseus’ Methode, sie über den Umweg der Reflexion zu besiegen, entspricht einem hermetischen Erkenntnismodell: Wahrheit ist nicht unmittelbar zugänglich, sondern erschließt sich durch Vermittlung, Distanz und symbolische Transformation.

Im astrologischen Denken der Renaissance lässt sich Perseus zudem als eine Figur interpretieren, die zwischen den Prinzipien von Mars und Merkur vermittelt. Er verkörpert einerseits

Mut, Kampfbereitschaft und Durchsetzungskraft, andererseits Klugheit, List und technisches beziehungsweise magisches Wissen. Gerade diese Verbindung macht ihn zu einem paradigmatischen Helden der Renaissance: Seine Stärke liegt nicht in roher Gewalt, sondern in der Fähigkeit, unterschiedliche Kräfte zu integrieren und in ein höheres Gleichgewicht zu überführen. Der Einfluss des Algol verstärkt diesen Aspekt, indem er auf die notwendige Konfrontation mit dem „Dunklen“ verweist – eine Konfrontation, die nicht zerstört, sondern verwandelt.

Diese Struktur verbindet Perseus auch mit anderen im Sola Busca präsenten Figuren, die als ein Ensemble geistiger Möglichkeiten gelesen werden können: Herkules, Alexander, Orpheus oder Bacchus verkörpern jeweils spezifische Wege menschlicher Vollendung. Perseus nimmt innerhalb dieses Pantheons eine besondere Stellung ein, da sein Weg nicht primär über physische Prüfungen oder ekstatische Erfahrungen führt, sondern über eine Form der vermittelnden Erkenntnis. Er ist der Held der indirekten Erkenntnis, derjenige, der durch Einsicht und göttliche Unterstützung handelt.

In diesem Zusammenhang ist auch die strukturelle Nähe zu Mithras bemerkenswert. Sowohl Perseus als auch Mithras erscheinen als kosmische Bezwinger chaotischer Kräfte, deren Tat eine neue Ordnung stiftet. Während Mithras den Stier tötet und damit einen schöpferischen Akt vollzieht, transformiert Perseus durch die Enthauptung der Medusa eine zerstörerische Macht in ein beherrschbares Prinzip. In beiden Fällen wird Gewalt nicht als Selbstzweck verstanden, sondern als notwendiger Schritt innerhalb eines kosmischen Ordnungsprozesses.

Im Deutungshorizont des Sola Busca lässt sich Perseus daher als Initiationsfigur begreifen. Er markiert eine Stufe im Entwicklungsweg des Menschen, in der dieser den dunklen, unbewussten Kräften begegnet, ohne ihnen zu erliegen. Durch Erkenntnis, Distanz und göttliche Inspiration gelingt es ihm, diese Kräfte zu integrieren und in eine höhere Ordnung zu überführen. Der Held wird damit zum Mittler zwischen den Ebenen des Kosmos – eine Rolle, die dem neuplatonischen Menschenbild entspricht, in dem der Mensch als Bindeglied zwischen Himmel und Erde gedacht ist.

So erscheint das Sternbild Perseus im Kontext des Sola Busca nicht als bloße astronomische Referenz, sondern als ein dichtes Symbol für Transformation. Es steht für den Übergang von Chaos zu Ordnung, von unmittelbarer Verstrickung zu reflektierter Erkenntnis und letztlich für die Möglichkeit des Menschen, durch geistige Klarheit an der Struktur des Kosmos teilzuhaben. In dieser Perspektive wird der Sternenhimmel selbst zum Spiegel innerer Prozesse: „Wie oben, so unten“ – der Weg des Perseus ist zugleich ein Weg der Seele.

Karte VIII

Die Karte XIII – Catone des Sola-Busca-Tarots gehört zu den tiefgründigsten und rätselhaftesten Karten dieses Renaissance-Tarots, weil sie auf mehreren Ebenen gleichzeitig gelesen werden kann: als historische Figur, als mythologische Chiffre, als astrologisches Bild und als Symbol eines geistigen Transformationsprozesses. Gerade im Zusammenhang mit dem Sternbild Perseus gewinnt diese Karte eine besondere Bedeutung. Während die Karte oberflächlich den Namen des römischen Staatsmannes Cato trägt, verweist ihre Bildsprache nach einer verbreiteten ikonographischen Interpretation nicht primär auf den historischen Cato, sondern auf die Gestalt des Perseus und den kosmischen Mythos von Perseus und Medusa.

Die Karte XIII verbindet damit die traditionelle Tarotbedeutung des Todes mit einem viel älteren antiken Motiv: dem Sieg des kosmischen Helden über eine chaotische, gefährliche Macht und der daraus entstehenden Erneuerung.

Im klassischen Tarot steht die XIII. Karte, die später meist als „Tod“ bezeichnet wird, für Ende, Umwandlung, Auflösung und Neubeginn. Das Sola Busca übernimmt dieses Motiv jedoch nicht in der später üblichen mittelalterlich-christlichen Form eines Skeletts mit Sense, sondern übersetzt es in die Sprache der Antike. Der Tod erscheint hier nicht als bloßes Ende des Lebens, sondern als ein notwendiger kosmischer Vorgang: Etwas Altes, Erstarrtes oder Chaotisches muss überwunden werden, damit eine neue Ordnung entstehen kann. Genau diese Struktur verkörpert der Mythos des Perseus.

Perseus ist in der griechischen Mythologie der Sohn des Zeus und der Danaë. Seine berühmteste Tat ist die Tötung der Gorgone Medusa, deren Blick jeden Betrachter in Stein verwandeln konnte. Medusa ist dabei nicht einfach ein Monster, sondern ein Symbol einer urtümlichen, gefährlichen Macht. Ihr Blick bedeutet Erstarrung: Der Mensch verliert seine Beweglichkeit, seine Fähigkeit zur Entwicklung und wird dem Chaos ausgeliefert. Perseus besiegt sie jedoch nicht durch rohe Gewalt, sondern durch eine besondere Form geistiger Überlegenheit. Mit Hilfe der Göttin Athena verwendet er einen spiegelnden Schild, um Medusa indirekt zu betrachten und ihr Haupt abzuschlagen, ohne ihrem direkten Blick zu erliegen.

Dieses Detail ist für die Renaissance von außerordentlicher Bedeutung. Im neuplatonischen und hermetischen Denken jener Zeit wurde der Mythos nicht nur als Heldengeschichte verstanden, sondern als Bild eines geistigen Vorgangs. Der Spiegel des Perseus steht für die Fähigkeit des Bewusstseins, verborgene Kräfte zu erkennen, ohne von ihnen verschlungen zu werden. Der Mensch muss den dunklen Mächten der Welt begegnen, aber er darf sich nicht unmittelbar mit ihnen identifizieren. Erkenntnis entsteht durch Distanz, Reflexion und geistige Beherrschung.

Im astrologischen Kontext wird diese Interpretation noch vertieft, weil Perseus eines der klassischen Sternbilder der antiken Astronomie ist. Das Sternbild Perseus wurde bereits von Claudius Ptolemäus in seinem Sternbildkatalog aufgenommen und gehört zu den großen mythologischen Figuren des Himmels. Perseus wird am Himmel als bewaffneter Held dargestellt, der den Kopf der Medusa in seiner Hand trägt. Dieser Medusenkopf ist mit dem berühmten Stern Algol verbunden, dem Beta-Stern des Sternbildes Perseus.

Algol nimmt in der astrologischen Tradition eine außergewöhnliche Stellung ein. Schon in der Antike und besonders im Mittelalter galt er als ein schwieriger, ambivalenter Stern. Er wurde mit Gefahr, Gewalt, Krisen und Verlust der Kontrolle verbunden, aber zugleich mit außergewöhnlicher Kraft und einer besonderen Fähigkeit zur Transformation. Für ein Renaissance-Verständnis, wie es dem Sola Busca zugrunde liegen könnte, wäre Algol nicht einfach ein „böser“ Stern. Die astrologische Tradition betrachtete kosmische Kräfte häufig als doppeldeutig: Dieselbe Energie kann zerstören oder schöpferisch eingesetzt werden, abhängig vom Bewusstseinszustand des Menschen.

Gerade deshalb passt Perseus hervorragend zur Karte XIII. Der Held nimmt die gefährliche Kraft nicht einfach weg, sondern macht sie sich zu eigen. Das Haupt der Medusa bleibt nach ihrer Tötung eine mächtige Waffe. Perseus trägt also weiterhin das Symbol der zerstörerischen Macht bei sich, aber jetzt unter seiner Kontrolle. Die dunkle Energie wurde nicht ver-

nichtet, sondern verwandelt. Dies entspricht einem zentralen hermetischen und alchemischen Gedanken der Renaissance: Die Aufgabe des Menschen besteht nicht darin, die Naturkräfte zu unterdrücken, sondern sie zu erkennen und in eine höhere Ordnung einzubinden.

Die Bezeichnung der Karte als Catone fügt dieser Perseus-Deutung eine weitere Ebene hinzu. Cato der Jüngere war in der römischen Tradition das Symbol für moralische Festigkeit, republikanische Tugend und unbeugsamen Widerstand gegen zerstörerische politische Kräfte. Er galt als Mensch, der seine innere Ordnung auch angesichts äußerer Katastrophen bewahrte. Diese Eigenschaften lassen sich mit der Perseus-Figur verbinden. Beide verkörpern eine Form von heroischer Selbstbeherrschung: Cato durch ethische Standhaftigkeit, Perseus durch geistige Überlegenheit und göttlich unterstützte Erkenntnis.

Das Sola Busca arbeitet häufig mit solchen Überlagerungen. Die Namen der Figuren sind nicht immer als einfache Identifikation zu verstehen, sondern funktionieren wie Masken oder Schlüssel. Eine historische Gestalt kann auf eine größere mythologische oder kosmische Bedeutung verweisen. Catone ist daher nicht nur Cato, sondern kann zugleich für den archetypischen Helden stehen, der das Chaos überwindet. Die römische Tugendlehre verbindet sich hier mit der griechischen Mythologie und der astrologischen Kosmologie.

Aus dieser Perspektive wird Karte XIII zu einer Initiationskarte. Sie zeigt den gefährlichen Übergang zwischen zwei Bewusstseinszuständen. Der Mensch begegnet der Medusa – also den Kräften der Angst, des Chaos, der Unbewusstheit und der Erstarrung. Er muss diese Kräfte anschauen, aber auf die richtige Weise. Wenn er ihnen direkt und unvorbereitet begegnet, wird er versteinert. Wenn er sie mit Erkenntnis und geistiger Führung betrachtet, kann er sie verwandeln und ihre Kraft nutzen.

Diese Struktur verbindet die Karte XIII auch mit den antiken Mysterientraditionen, die im geistigen Umfeld der Renaissance wiederentdeckt wurden. Der Initiierte muss symbolisch sterben, um eine höhere Existenzform zu erreichen. Der „Tod“ ist dabei keine Vernichtung, sondern eine Einweihung. Das alte Selbst wird aufgelöst, damit eine neue kosmische Identität entstehen kann. Perseus ist deshalb ein idealer Held für eine solche Darstellung: Er überschreitet die Grenze zwischen Menschlichem und Göttlichem, zwischen Erde und Himmel.

Im Zusammenhang mit den Mithras-Bezügen des Sola Busca zeigt sich eine weitere bemerkenswerte Parallele. Der Perseus-Mythos und der Mithras-Mythos folgen einer ähnlichen kosmischen Struktur. Perseus tötet Medusa und erzeugt dadurch eine neue Ordnung; Mithras tötet den kosmischen Stier und ermöglicht dadurch die Erneuerung des Lebens. In beiden Fällen steht ein göttlich inspirierter Held einer ursprünglichen Macht gegenüber, die zugleich gefährlich und schöpferisch ist. Der Tod eines Wesens wird zum Ursprung einer höheren kosmischen Wirklichkeit.

Gerade darin liegt die besondere Bedeutung der Karte XIII – Catone im Sola Busca. Sie ist keine reine Todesdarstellung, sondern ein Bild der Transformation durch Bewusstwerdung. Perseus symbolisiert den Menschen, der sich den dunklen Mächten des Kosmos stellt, ohne ihnen zu erliegen. Medusa verkörpert die rohe, unbewusste Kraft, die den Menschen gefangen hält. Ihr abgeschlagenes Haupt steht jedoch nicht nur für Vernichtung, sondern für eine gewandelte Energie, die dem Bewusstsein dienen kann.

Die Karte verbindet somit Tarot, antike Mythologie, Sternbildtradition, Astrologie, Hermetik und Renaissance-Neuplatonismus. In ihr erscheint der Tod nicht als endgültiges Ende, sondern als notwendiger Schritt innerhalb eines kosmischen Entwicklungsprozesses. Karte XIII zeigt den Moment, in dem der Mensch seine Schattenkräfte erkennt, sie beherrscht und dadurch eine neue Beziehung zum Kosmos gewinnt. Perseus wird damit zum Bild des eingeweihten Menschen, der zwischen Himmel und Erde steht und aus der Begegnung mit der Dunkelheit eine höhere Ordnung hervorbringt.

Caput Algol in Karte XIII

Im Sola-Busca-Tarot ist die Karte XIII – Catone (Cato) eine der rätselhaftesten und dunkelsten Karten des gesamten Zyklus. Gerade die Verbindung mit Caput Algol gehört zu den wichtigsten astrologisch-hermetischen Deutungsansätzen dieser Karte. Die Karte zeigt den römischen Staatsmann Marcus Porcius Cato der Jüngere (95–46 v. Chr.), doch die Darstellung geht weit über eine historische Person hinaus. Sie verbindet römische Tugend, Tod, Enthauptung, kosmische Kräfte und die gefährliche Macht der Fixsterne.

Die zentrale Idee ist: Catone XIII ist nicht nur Cato, sondern eine kosmische Todes- und Initiationsfigur, in der sich der Einfluss des Sterns Caput Algol (β Persei) spiegeln könnte. Caput Algol bedeutet „Kopf des Algol“ und bezeichnet den hellsten Stern im Kopf der Medusa im Sternbild Perseus. In der traditionellen Astrologie galt Algol als einer der mächtigsten und gefährlichsten Fixsterne: ein Symbol für Enthauptung, Gewalt, Grenzerfahrung, aber auch für eine außergewöhnliche, fast übermenschliche Kraft.

In der Karte XIII des Sola Busca erscheint eine auffällige kosmische Symbolik: eine große abgeschlagene oder isolierte Kopfstruktur, eine dunkle Atmosphäre und ein Sternmotiv. Genau diese Verbindung hat einige Forscher dazu geführt, den Stern am oberen Bereich der Karte mit Caput Algol zu identifizieren. Der Stern scheint eine „Einwirkung“ auf die irdische Szene auszuüben – ganz entsprechend der Renaissance-Vorstellung, dass Fixsterne nicht nur astronomische Objekte waren, sondern kosmische Kräfte, die auf die Welt der Menschen einwirken.

Die Verbindung zwischen Medusa – Perseus – Algol – Enthauptung ist besonders bedeutsam. In der griechischen Mythologie enthauptet Perseus die Gorgone Medusa und gewinnt dadurch eine Macht, die zugleich gefährlich und heilig ist. Der Kopf der Medusa bleibt nach ihrer Tötung ein aktives Machtobjekt: Er kann weiterhin versteinern und töten. Genau dieses Motiv passt zur Renaissance-Magie: Der tote Körperteil wird zum Träger einer übernatürlichen Energie. Der abgetrennte Kopf ist nicht einfach tot – er besitzt eine eigene Wirksamkeit.

Damit entsteht eine bemerkenswerte Parallele zu Cato dem Jüngeren. Cato war für die Römer der Inbegriff stoischer Tugend und der kompromisslosen Freiheit. Nach der Niederlage der republikanischen Kräfte gegen Caesar beging er in Utica Selbstmord. Der Mythos erzählt, dass er sich tödlich verwundete, doch seine Anhänger ihn noch einmal retteten; daraufhin öffnete er die Wunde erneut und starb. Seine Todeshandlung wurde zum Symbol der Freiheit gegenüber Tyrannei.

Im Sola Busca wird diese historische Ebene mit der astrologischen Ebene verschmolzen: Cato = der Mensch, der sich dem Schicksal entgegenstellt. Algol = die kosmische Macht des Schicksals, die den Menschen an die Grenze bringt.

Die Karte XIII stellt damit die Frage: Kann der Mensch gegen die kosmischen Kräfte bestehen oder wird er von ihnen überwältigt?

Im hermetisch-neuplatonischen Denken der Renaissance war Caput Algol nicht einfach ein „böser Stern". Solche Sterne wurden ambivalent verstanden. Ihre gefährliche Qualität konnte auch eine Initiationskraft sein. Derjenige, der mit dieser Energie umgehen konnte, erhielt Zugang zu außergewöhnlicher Stärke. Algol steht deshalb nicht nur für Zerstörung, sondern für die Begegnung mit dem Schatten, mit dem Abgründigen und mit Kräften, die außerhalb der normalen Ordnung liegen.

Gerade im Kontext des Sola Busca ist dies entscheidend. Dieses Tarot entstand um 1491 in einem Umfeld, in dem astrologische, hermetische, neuplatonische und magische Vorstellungen lebendig waren. Die Trümpfe sind keine einfachen Allegorien moralischer Begriffe, sondern komplexe Bildrätsel, die historische Figuren mit kosmischen Symbolen verbinden.

Die Karte XIII kann deshalb als eine Art Algol-Initiation gelesen werden: Der Mensch begegnet einer Macht, die ihn zerstören kann. Er muss den „Kopf der Medusa" anschauen, ohne zu versteinern. Er muss die dunkle Kraft nicht verdrängen, sondern integrieren.

Das entspricht einem uralten Initiationsmotiv: Der Held muss dem Tod begegnen, um eine höhere Erkenntnis zu gewinnen. Perseus besiegt Medusa nicht durch rohe Kraft, sondern durch Spiegelung – er schaut sie indirekt an. Ebenso muss der Eingeweihte der Renaissance lernen, die gefährlichen kosmischen Kräfte bewusst zu betrachten.

Im Zusammenhang mit dem gesamten Sola-Busca-Zyklus bildet XIII daher einen Übergangspunkt. Die Karten davor führen durch verschiedene Formen von Macht, Herrschaft und menschlicher Größe; XIII konfrontiert den Betrachter mit dem Grenzbereich: Tod, Schicksal und kosmische Notwendigkeit. Danach beginnt eine neue Phase der Transformation.

Caput Algol in Karte XIII ist somit der „dämonische Stern" der Grenzerfahrung: der Kopf der Medusa, der Stern der Enthauptung, aber zugleich der Stern der verborgenen Macht. Cato wird zum römischen Träger dieser Energie: ein Mensch, der im Angesicht des unausweichlichen Schicksals seine innere Freiheit bewahrt.

Diese Lesart ist allerdings eine moderne hermetisch-astrologische Interpretation; nicht alle Kunsthistoriker sehen die Algol-Zuordnung als gesichert an. Sie gehört aber zu den spannendsten Deutungswegen für das Sola Busca, weil sie genau jene Verbindung von Astrologie, Mythologie, Magie und politischer Symbolik sichtbar macht, die den besonderen Charakter dieses Decks ausmacht.

Mithras und Perseus

Die Gleichsetzung beziehungsweise enge Verbindung von Mithras und Perseus in Anatolien gehört zu den faszinierendsten und zugleich umstrittensten Themen der Erforschung des antiken Mithraskultes. Sie berührt die Schnittstelle zwischen iranischer Religionsgeschichte, hellenistischer Mythendeutung, Astralreligion, Mysterienkulten und der Frage, wie die römischen Mithrasmysterien im kulturellen Raum Kleinasiens entstanden sein könnten. Beson-

ders wichtig ist dabei: Es handelt sich nicht um eine einfache Identität im Sinne „Mithras ist Perseus“, sondern um eine synkretistische Verschmelzung von Symbolen, Funktionen und kosmologischen Rollen, die vor allem im hellenistisch-römischen Anatolien verständlich wird.

Der Ausgangspunkt liegt in der besonderen religiösen Situation Anatoliens, vor allem in Kilikien, Kappadokien und den östlichen Regionen Kleinasiens während der hellenistischen und frühen römischen Zeit. Diese Gebiete waren seit den Eroberungen Alexanders des Großen ein Schmelzraum, in dem iranische, griechische, mesopotamische und lokale anatolische Traditionen miteinander verbunden wurden. Hier begegneten sich der iranische Gott Mithra/Mithras, der griechische Held Perseus, astrologische Kosmologien und Vorstellungen von göttlichen Vermittlern zwischen Himmel und Erde.

Die wichtigste antike Quelle für diese Verbindung ist der Schriftsteller Plutarch, der in seiner Schrift De Iside et Osiride berichtet, dass die Piraten aus Kilikien, die später als Träger der Mithrasverehrung im römischen Raum genannt werden, unter anderem geheimnisvolle Riten des Mithras ausübten. Plutarch erwähnt zwar keine direkte Gleichsetzung mit Perseus, doch seine Darstellung zeigt, dass Kilikien ein Zentrum religiöser Mischformen war, in dem iranische und griechische Vorstellungen ineinanderflossen.

Eine zentrale Rolle spielt die Stadt Tarsos in Kilikien, die Heimat des Philosophen und Astronomen Aratos, aber auch ein Zentrum hellenistischer Gelehrsamkeit und religiöser Spekulation. In diesem Umfeld entstand eine besondere Form der mythologischen Interpretation: Alte orientalische Götter wurden in die Sprache der griechischen Mythologie übersetzt. Dieses Verfahren bezeichnet man als interpretatio graeca. Ein fremder Gott wurde dabei nicht einfach ersetzt, sondern durch eine griechische Gestalt verständlich gemacht.

Für Mithras bot sich Perseus besonders an. Perseus war in der griechischen Mythologie der Held, der die Gorgone Medusa tötet, den kosmischen Schrecken besiegt und anschließend eine neue Ordnung herstellt. Er ist ein Grenzgänger zwischen göttlicher und menschlicher Welt: Sohn des Zeus, Held, Bezwinger chaotischer Mächte und Begründer einer königlichen Linie. Diese Eigenschaften konnten mit bestimmten Aspekten des iranischen Mithra verbunden werden.

Mithra war ursprünglich in der indo-iranischen Tradition ein Gott des Vertrages, der Wahrheit, des Lichtes und der kosmischen Ordnung. Im zoroastrischen Kontext ist Mithra der Wächter der Wahrheit (asha), der über Verträge wacht und als allsehende Macht über die Welt wirkt. Besonders wichtig ist seine Verbindung mit der Sonne, dem Licht und der Überwachung des Kosmos. In der hellenistischen Welt wurde aus diesem alten iranischen Gott eine Gestalt, die stärker mit Astronomie, Königsideologie und Mysterienreligion verbunden wurde.

Die Gleichsetzung mit Perseus hängt besonders mit der astralen Dimension zusammen. Perseus ist nicht nur ein mythologischer Held, sondern auch ein Sternbild. In der antiken Astronomie steht Perseus am nördlichen Himmel, und in seinem Sternbild befindet sich der berühmte Stern Algol (β Persei), der „Kopf der Medusa“. Gerade diese Verbindung zwischen Perseus, Medusa, Enthauptung und kosmischer Macht wurde in astrologischen Traditionen intensiv gedeutet.

Wenn Mithras mit Perseus verbunden wurde, erhielt Mithras damit eine neue kosmische Rolle: Er wurde nicht nur als iranischer Lichtgott verstanden, sondern als eine himmlische Macht, die durch den Sternenhimmel wirkt. In einigen modernen Forschungen wird deshalb vermutet, dass die Gestalt des römischen Mithras – insbesondere der Stiertöter (tauroctonus) – Elemente einer astralen Mythologie enthält, in der Mithras mit dem Sternbild Perseus verbunden wurde.

Besonders bekannt ist die Hypothese des belgischen Religionshistorikers Franz Cumont, der im frühen 20. Jahrhundert argumentierte, dass der römische Mithraskult eine iranische Religion sei, die durch hellenistische Vermittlung in Kleinasien umgeformt wurde. Cumont sah in Perseus eine griechische Form des iranischen Mithra. Diese These wurde später stark diskutiert und teilweise korrigiert. Neuere Forschungen betonen stärker, dass der römische Mithraskult keine direkte Fortsetzung des persischen Mithraismus war, sondern eine neue römische Mysterienreligion, die sich aus verschiedenen Traditionen zusammensetzte.

Eine wichtige Weiterentwicklung dieser Diskussion stammt von Forschern wie Roger Beck, der die astronomische Dimension des Mithraskultes untersucht hat. Nach dieser Perspektive ist die Mithrasreligion ein hochgradig kosmologisches System: Die Kultbilder mit dem Stiertöter (tauroctonia) könnten eine verschlüsselte Darstellung astronomischer Vorgänge sein. In diesem Rahmen erscheint Perseus als eine mögliche kosmische Identifikationsfigur für Mithras, weil Perseus am Himmel eine zentrale Position einnimmt und mit der Bewegung der Sternensphären verbunden werden kann.

Auch die Verbindung mit Anatolien ist entscheidend, weil hier der Übergang von iranischen Traditionen zu griechischer Astralmythologie besonders wahrscheinlich war. In Kleinasien existierten bereits vor dem römischen Mithraskult religiöse Traditionen, in denen Herrscher, Götter und Sterne miteinander verbunden wurden. Die kappadokischen Könige beispielsweise pflegten eine Religion, die iranische Ahnen, griechische Götter und astronomische Vorstellungen miteinander verband.

Eine besonders interessante Parallele findet sich in der Region Kommagene, im Reich des Königs Antiochos I. von Kommagene (1. Jahrhundert v. Chr.). Auf dem berühmten Heiligtum des Nemrud Dağı ließ Antiochos eine synkretistische Religion darstellen, in der griechische und iranische Gottheiten miteinander verschmolzen. Figuren wie Zeus-Oromasdes zeigen, dass die Verbindung iranischer und griechischer Götter in Anatolien keine Ausnahme war, sondern Teil einer breiten religiösen Kultur. In diesem Umfeld konnte auch die Verbindung Mithras–Perseus entstehen.

Der Name Mithras selbst wurde in Anatolien gelegentlich mit griechischen Namensformen verbunden. Besonders die Inschrift des Antiochos von Kommagene, die eine Gottheit Mithras-Helios-Hermes nennt, zeigt eine Verschmelzung von Mithras mit griechischen kosmischen Gottheiten. Mithras erscheint hier als Lichtgott, Vermittler und kosmische Intelligenz. Perseus passt in dieses System, weil auch er eine himmlische und königliche Funktion besitzt.

Für die Renaissance und besonders für das Sola-Busca-Tarot ist diese Verbindung von großer Bedeutung. Die Sola-Busca-Künstler arbeiteten in einer Welt, in der antike Mythologie nicht nur als Literatur verstanden wurde, sondern als Träger verborgener kosmischer Bedeutungen. Perseus war nicht lediglich ein Held, sondern eine astrologische Figur. Mithras war

nicht nur ein antiker Gott, sondern ein Symbol für Licht, Initiation und kosmische Ordnung. Die Verbindung von Perseus, Algol, Medusa und Mithras bildet deshalb genau jene Art von esoterischer Bildsprache, die Renaissance-Hermetiker faszinierte.

Die Karte XIII des Sola Busca mit Catone kann vor diesem Hintergrund eine zusätzliche Dimension erhalten. Wenn Perseus als Träger einer Mithras-ähnlichen Initiationssymbolik verstanden wird, dann steht der Medusakopf beziehungsweise Algol nicht nur für Tod und Zerstörung, sondern für eine Initiation durch die Begegnung mit einer gewaltigen kosmischen Macht. Der „Kopf" ist dann nicht bloß ein Zeichen der Vernichtung, sondern ein Mysterienobjekt – ähnlich wie der Stier im Mithraskult, dessen Tod kosmische Erneuerung ermöglicht.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Gleichsetzung von Mithras und Perseus in Anatolien beruht nicht auf einer einfachen Identität zweier Götter, sondern auf einem komplexen Prozess hellenistischer Religionsbildung. Perseus bot eine griechische mythologische Form für bestimmte Aspekte des Mithras: den himmlischen Helden, den Bezwinger des Chaos, den Lichtträger und die kosmische Macht am Sternenhimmel. Anatolien war der entscheidende Raum, in dem iranische Mithrasvorstellungen, griechische Mythologie und astrologische Kosmologie miteinander verschmolzen. Gerade diese Verbindung macht verständlich, warum Perseus, Algol und Mithras später auch für hermetische und renaissancezeitliche Bildwelten – einschließlich möglicher Sola-Busca-Deutungen – eine so starke symbolische Bedeutung gewinnen konnten.

Perseus zwischen Erzählung und Himmelsbild

Perseus begegnet als Held eines Mythos und als Name einer Sternfigur. Ein Künstler kann sich auf die Erzählung beziehen, ohne eine astronomische Karte anzufertigen. Umgekehrt kann eine Darstellung eines Sternbildes mythologische Attribute verwenden. Die beiden Ebenen berühren sich, bleiben aber unterscheidbar.

Für das Sola Busca müsste deshalb erläutert werden, welche Merkmale die betreffende Verbindung tragen. Ein abgeschlagener Kopf, ein Schwert oder eine außergewöhnliche Haltung sind jeweils zunächst einzeln zu beschreiben. Erst ihre charakteristische Verbindung und passende Vergleichsbilder können den Vorschlag stärken.

Die historische Lektüre über die Darstellung der Natur und des Menschen erweitert hier die Frage nach dem Sehen. Bilder geben nicht immer eine Beobachtung unmittelbar wieder; sie ordnen das Gesehene mit erlernten Formen. Ein Sternbild ist dafür ein besonders anschaulicher Fall. Wer eine Perseus-Deutung vorschlägt, sollte daher zeigen, welche historische Form dieses Himmelsbildes gemeint ist und weshalb sie für den Entstehungskontext der Karte in Betracht kommt.

Die Wahrnehmung von Natur und Landschaft

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen“. Auszug, beginnend mit „Allein ausser dem Forschen und Wissen gab es noch …“.[272]

»Allein ausser dem Forschen und Wissen gab es noch eine andere Art, der Natur nahezutreten, und zwar zunächst in einem besondern Sinne. Die Italiener sind die frühsten unter den Modernen, welche die Gestalt der Landschaft als etwas mehr oder weniger Schönes wahrgenommen und genossen haben.«

»Diese Fähigkeit ist immer das Resultat langer, komplizierter Kulturprozesse, und ihr Entstehen lässt sich schwer verfolgen, indem ein verhülltes Gefühl dieser Art lange vorhanden sein kann, ehe es sich in Dichtung und Malerei verraten und damit seiner selbst bewusst werden wird. Bei den Alten z. B. waren Kunst und Poesie mit dem ganzen Menschenleben gewissermassen fertig, ehe sie an die landschaftliche Darstellung gingen, und diese blieb immer nur eine beschränkte Gattung, während doch von Homer an der starke Eindruck der Natur auf den Menschen aus zahllosen einzelnen Worten und Versen hervorleuchtet. Sodann waren die germanischen Stämme, welche auf dem Boden des römischen Reiches ihre Herrschaften gründeten, von Hause aus im höchsten Sinne ausgerüstet zur Erkenntnis des Geistes in der landschaftlichen Natur, und wenn sie auch das Christentum eine Zeitlang nötigte, in den bisher verehrten Quellen und Bergen, in See und Wald das Antlitz falscher Dämonen zu ahnen, so war doch dieses Durchgangsstadium ohne Zweifel bald überwunden.«

»Auf der Höhe des Mittelalters, um das Jahr 1200, existiert wieder ein völlig naiver Genuss der äussern Welt und gibt sich lebendig zu erkennen bei den Minnedichtern der verschiedenen Nationen. Dieselben verraten das stärkste Mitleben in den einfachsten Erscheinungen, als da sind der Frühling und seine Blumen, die grüne Heide und der Wald. Aber es ist lauter Vordergrund ohne Ferne, selbst noch in dem besondern Sinne, dass die weitgereisten Kreuzfahrer sich in ihren Liedern kaum als solche verraten. Auch die epische Poesie, welche z. B. Trachten und Waffen so genau bezeichnet, bleibt in der Schilderung der Oertlichkeit skizzenhaft, und der grosse Wolfram von Eschenbach erweckt kaum irgendein genügendes Bild von der Szene, auf welcher seine handelnden Personen sich bewegen. Aus den Gesängen würde vollends niemand erraten, dass dieser dichtende Adel aller Länder tausend hochgelegene, weitschauende Schlösser bewohnte oder besuchte und kannte. Auch in jenen lateinischen Dichtungen der fahrenden Kleriker fehlt noch der Blick in die Ferne, die eigentliche Landschaft, aber die Nähe wird bisweilen mit einer so glühenden Farbenpracht geschildert, wie sie vielleicht kein ritterlicher Minnedichter wiedergibt.«

»Oder existiert noch eine Schilderung vom Haine des Amor wie bei jenem, wie wir annehmen, italienischen Dichter des 12. Jahrhunderts?«

»Für Italiener jedenfalls ist die Natur längst entsündigt und von jeder dämonischen Einwirkung befreit. San Francesco von Assisi preist in seinem Sonnenhymnus den Herrn ganz harmlos um der Schöpfung der Himmelslichter und der vier Elemente willen. Aber die festen Beweise für eine tiefere Wirkung grosser landschaftlicher Anblicke auf das Gemüt beginnen

[272] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/47/

mit Dante. Er schildert nicht nur überzeugend in wenigen Zeilen die Morgenlüfte mit dem fernzitternden Licht des sanft bewegten Meeres, den Sturm im Walde u. dgl., sondern er besteigt hohe Berge in der einzig möglichen Absicht, den Fernblick zu geniessen; vielleicht seit dem Altertum einer der ersten, der dies getan hat. Boccaccio lässt mehr erraten, als dass er es schilderte, wie ihn die Landschaft ergreift, doch wird man in seinen Hirtenromanen die wenigstens in seiner Phantasie vorhandene mächtige Naturszenerie nicht verkennen. Vollständig und mit grösster Entschiedenheit bezeugt dann Petrarca, einer der frühsten völlig modernen Menschen, die Bedeutung der Landschaft für die erregbare Seele. Der lichte Geist, welcher zuerst aus allen Literaturen die Anfänge und Fortschritte des malerischen Natursinnes zusammengesucht und in den „Ansichten der Natur“ selber das höchste Meisterwerk der Schilderung vollbracht hat, Alexander von Humboldt, ist gegen Petrarca nicht völlig gerecht gewesen, so dass uns nach dem grossen Schnitter noch eine kleine Aehrenlese übrigbleibt.«

»Petrarca war nämlich nicht bloss ein bedeutender Geograph und Kartograph – die frühste Karte von Italien soll er haben entwerfen lassen – er wiederholte auch nicht bloss, was die Alten gesagt hatten, sondern der Anblick der Natur traf ihn unmittelbar. Der Naturgenuss ist für ihn der erwünschteste Begleiter jeder geistigen Beschäftigung; auf der Verflechtung beider beruht sein gelehrtes Anachoretenleben in Vaucluse und anderswo, seine periodische Flucht aus Zeit und Welt. Man würde ihm Unrecht tun, wenn man aus seinem noch schwachen und wenig entwickelten Vermögen des landschaftlichen Schilderns auf einen Mangel an Empfindung schliessen wollte. Seine Beschreibung des wunderbaren Golfes von Spezzia und Porto Venere zum Beispiel, die er deshalb am Ende des VI. Gesanges der „Africa“ einlegt, weil sie bis jetzt weder von Alten noch von Neuern besungen worden, ist allerdings eine blosse Aufzählung. Aber derselbe Petrarca kennt doch bereits die Schönheit von Felsbildungen und weiss überhaupt die malerische Bedeutung einer Landschaft von der Nutzbarkeit zu trennen.«

»Bei seinem Aufenthalt in den Wäldern von Reggio wirkt der plötzliche Anblick einer grossartigen Landschaft so auf ihn, dass er ein längst unterbrochenes Gedicht wieder fortsetzt. Die wahrste und tiefste Aufregung aber kömmt über ihn bei der Besteigung des Mont Ventoux unweit Avignon. Ein unbestimmter Drang nach einer weiten Rundsicht steigert sich in ihm aufs höchste, bis endlich das zufällige Treffen jener Stelle im Livius, wo König Philipp, der Römerfeind, den Hämus besteigt, den Entscheid gibt. Er denkt: was an einem königlichen Greise nicht getadelt werde, sei auch bei einem jungen Manne aus dem Privatstande wohl zu entschuldigen. Planloses Bergsteigen war nämlich in seiner Umgebung etwas Unerhörtes, und an die Begleitung von Freunden oder Bekannten war nicht zu denken. Petrarca nahm nur seinen jüngern Bruder und vom letzten Rastort aus zwei Landleute mit. Am Gebirge beschwor sie ein alter Hirte, umzukehren; er habe vor fünfzig Jahren dasselbe versucht und nichts als Reue, zerschlagene Glieder und zerfetzte Kleider heimgebracht; vorher und seitdem habe sich niemand mehr des Weges unterstanden.«

»Allein sie dringen mit unsäglicher Mühe weiter empor, bis die Wolken unter ihren Füssen schweben, und erreichen den Gipfel. Eine Beschreibung der Aussicht erwartet man nun allerdings vergebens, aber nicht weil der Dichter dagegen unempfindlich wäre, sondern im Gegenteil, weil der Eindruck allzu gewaltig auf ihn wirkt. Vor seine Seele tritt sein ganzes vergangenes Leben mit allen Torheiten; er erinnert sich, dass es heut zehn Jahre sind, seit er jung aus Bologna gezogen, und wendet einen sehnsüchtigen Blick in der Richtung gen Ita-

lien hin; er schlägt ein Büchlein auf, das damals sein Begleiter war, die Bekenntnisse des heiligen Augustin – allein siehe, sein Auge fällt auf die Stelle im zehnten Abschnitt: „Und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Ozean und den Lauf der Gestirne und verlassen sich selbst darob.“ Sein Bruder, dem er diese Worte vorliest, kann nicht begreifen, warum er hierauf das Buch schliesst und schweigt.«

KAPITEL 61

Die Karte VII – Deo Tauro im Sola Busco als Anknüfung / Bezugnahme auf die Stier Symbolik im Mithraskult

Die Karte VII „Deo Tauro“ des Sola-Busca-Tarot lässt sich noch präziser als ein Knotenpunkt verschiedener, historisch überlagerter Symbolsysteme verstehen, in dem sich antike Religionsvorstellungen, astrologische Zeitmodelle und neuplatonische Metaphysik zu einer eigentümlich dichten Bildformel verdichten. Entscheidend ist dabei, dass der Stier nicht lediglich als Motiv erscheint, sondern als Träger einer ontologischen Spannung: Er verkörpert eine Form von Energie, die zugleich schöpferisch und gefährlich, lebensspendend und bindend ist. Genau diese Ambivalenz macht ihn im Kontext von Mysterienreligionen und hermetischer Philosophie zu einem bevorzugten Symbol.

Im Mithraskult wird diese Spannung in der Tauroktonie dramatisch inszeniert. Der Stier ist dort nicht einfach ein Opfer unter anderen, sondern das zentrale Medium einer kosmischen Transformation. Die Szene ist deshalb so eigentümlich statisch und zugleich aufgeladen, weil sie keinen historischen Moment darstellt, sondern einen immerwährenden kosmischen Akt: die Freisetzung gebundener Lebenskraft. In diesem Sinn fungiert der Stier als eine Art „Verdichtungspunkt“ der Natur, als ein Gefäß, in dem sich die produktive Kraft des Kosmos sammelt. Mithras wiederum ist nicht bloß ein Gott unter anderen, sondern die Instanz, die diese gebundene Kraft in eine neue Ordnung überführt. Die Tötung ist daher weniger Zerstörung als vielmehr Entfaltung.

Überträgt man diese Struktur auf „Deo Tauro“, so wird verständlich, warum die Karte nicht den Akt der Tötung zeigen muss, um dennoch in denselben Symbolraum zu gehören. Die Widmung „dem Stiergott“ verschiebt den Akzent: Der Stier erscheint hier nicht nur als zu überwindende Naturkraft, sondern bereits als sakralisierte, göttlich aufgeladene Macht. Damit wird eine Perspektive eröffnet, in der das Verhältnis von Gott und Stier nicht ausschließlich antagonistisch ist, sondern dialektisch. Der Stier ist zugleich das, was überwunden werden muss, und das, was diese Überwindung überhaupt erst ermöglicht, weil er die notwendige Energie bereitstellt.

Gerade hier berührt die Karte eine zentrale Idee des Renaissance-Neuplatonismus: dass die Materie nicht einfach das Niedere ist, sondern ein unverzichtbares Durchgangsstadium im Prozess der Rückkehr zum Göttlichen. Ficino und andere Denker hätten den Stier daher nicht als bloßes Symbol der Triebhaftigkeit gelesen, sondern als Ausdruck einer anima mundi, die sich in der sichtbaren Natur manifestiert. „Deo Tauro“ könnte in diesem Sinn als eine Art kultische Anerkennung dieser kosmischen Lebenskraft verstanden werden – nicht im Sinne ihrer Verehrung als Endpunkt, sondern als notwendige Stufe innerhalb einer hierarchisch geordneten Wirklichkeit.

Die astrologische Dimension vertieft diese Lesart erheblich. Wenn der Stier mit einem vergangenen Weltzeitalter verbunden ist – etwa mit einer Phase, in der der Frühlingspunkt im Zeichen Taurus lag –, dann wird seine „Überwindung“ zu einem Bild für kosmischen Wandel. Die Tauroktonie lässt sich dann als mythologische Codierung der Präzession lesen: Ein Zeitalter wird „geopfert“, damit ein neues entstehen kann. In dieser Perspektive wird „Deo

Tauro“ zu einer Art Erinnerungsbild an eine vergangene kosmische Ordnung, die zugleich noch wirksam ist, weil ihre Energie weiterhin im Weltgefüge präsent bleibt.

Auffällig ist dabei, dass der Stier im Mithraskult nicht isoliert erscheint, sondern in ein Netzwerk von Tieren und Himmelszeichen eingebunden ist. Skorpion, Schlange, Hund und die Präsenz von Sol und Luna verweisen auf ein umfassendes astrologisches Schema. Der Stier steht also nicht nur für sich selbst, sondern für eine Position innerhalb eines zyklischen Systems von Kräften. Überträgt man diese Struktur auf das Tarot, dann erscheint „Deo Tauro“ nicht als isolierte Karte, sondern als Teil einer Abfolge, in der unterschiedliche kosmische Prinzipien nacheinander aktiviert werden. Die Zahl VII markiert dabei einen Übergangspunkt: eine Phase, in der Bewegung, Lenkung und bewusste Steuerung ins Zentrum treten.

Hier ergibt sich eine besonders interessante Verbindung zur Wagen-Symbolik. Während der klassische „Carro“ die Beherrschung gegensätzlicher Kräfte zeigt, deutet „Deo Tauro“ auf die Quelle dieser Kräfte selbst. Der Wagenlenker steht gewissermaßen bereits einen Schritt weiter: Er hat die rohe Energie integriert und kann sie lenken. „Deo Tauro“ hingegen konfrontiert den Betrachter noch mit der ursprünglichen Potenz dieser Energie. In dieser Lesart bildet die Karte eine Art Vorstufe zur eigentlichen Herrschaft: Sie zeigt nicht den Sieg, sondern die Begegnung mit dem, was überhaupt erst bezwungen werden kann.

Diese Begegnung besitzt eine initiatische Qualität. In den Mysterienreligionen war das Erleben der göttlichen Kraft oft mit einer Erfahrung der Überwältigung verbunden. Der Stier steht genau für diese Erfahrung: für die Konfrontation mit einer Macht, die größer ist als das individuelle Selbst. Die „Tötung“ oder Überwindung des Stieres kann daher als symbolischer Tod des alten Selbst verstanden werden. Erst durch diese Erfahrung wird ein neuer, höherer Zustand möglich. „Deo Tauro“ hält diesen Moment gewissermaßen in der Schwebe: zwischen Anerkennung der Macht und der Notwendigkeit ihrer Transformation.

In der hermetischen Perspektive schließlich lässt sich die Karte als Ausdruck eines grundlegenden Prinzips lesen: Solve et coagula – löse und verbinde. Der Stier repräsentiert das „Coagulierte“, die verdichtete, gebundene Energie der Natur. Der göttliche Aspekt – implizit in der Widmung „Deo“ enthalten – steht für das lösende, ordnende Prinzip, das diese Verdichtung aufbricht und in eine höhere Form überführt. Dass beide in der Bezeichnung untrennbar miteinander verbunden sind, ist entscheidend: Es gibt keine Transformation ohne das Material, das transformiert wird.

Damit erscheint „Deo Tauro“ letztlich als eine Art visuelle Gleichung: Naturkraft und göttliche Ordnung sind keine Gegensätze, sondern zwei Pole eines einzigen Prozesses. Der Stier ist nicht nur das, was geopfert wird, sondern auch das, was im Opfer veredelt wird. In dieser Spannung liegt die eigentliche Tiefe der Karte. Sie zeigt nicht einfach ein mythologisches Motiv, sondern eine Denkfigur, die den gesamten spätantiken und Renaissance-Kosmos durchzieht: dass das Göttliche nicht außerhalb der Welt steht, sondern sich gerade in der Transformation der Welt manifestiert.

Ein Stiermotiv und die Grenzen seiner Aussagekraft

Ein gut überprüfbarer Vergleichsgegenstand ist die römische Bronzeplatte im Metropolitan Museum, Inventarnummer 1997.145.3, datiert in die Mitte des 2. bis an den Anfang des 3.

Jahrhunderts nach Christus. Sie zeigt Mithras bei der Stiertötung, begleitet von Hund, Schlange und Skorpion; darüber erscheinen Sol und Luna. Diese Kombination ist wesentlich genauer als der allgemeine Hinweis auf Stiersymbolik.[273]

Der Stier gehört zu mehreren antiken Bild- und Erzähltraditionen. Eine Verbindung mit Mithras ist deshalb nicht schon durch das Tier selbst bewiesen. Für eine entsprechende Identifikation wäre die besondere Handlung und ihre charakteristische Ausstattung zu vergleichen.

In der römischen Mithrasikonographie bildet die Tötung des Stiers ein zentrales Motiv. Ein erhaltenes Relief kann darüber hinaus Begleitfiguren und weitere Tiere zeigen. Ein Vergleich mit einer Karte muss die gesamte Konstellation berücksichtigen und ebenso deutlich benennen, was fehlt. Eine unvollständige Ähnlichkeit kann anregend sein, besitzt aber weniger Beweiskraft als eine charakteristische Übereinstimmung.

Die folgende historische Betrachtung antiker Bildüberlieferung zeigt, weshalb die Verfügbarkeit eines Vergleichsgegenstandes wichtig ist. Selbst ein überzeugender moderner Vergleich beantwortet noch nicht, ob ein Künstler um 1491 die betreffende Darstellung kennen konnte. Zwischen einem antiken Kultbild und einer Renaissancekarte liegt eine Überlieferungsgeschichte. Gerade ihre Rekonstruktion würde aus einer reizvollen Assoziation eine belastbarere historische These machen.

Antike Gestalten in Triumph und Fest

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Geselligkeit und die Feste“. Auszug, beginnend mit „Wo aber in Wirklichkeit keine Siegeszüge zu feiern waren, …“.[274]

»Wo aber in Wirklichkeit keine Siegeszüge zu feiern waren, da hielt die Poesie sich und die Fürsten schadlos. Petrarca und Boccaccio hatten die Repräsentanten jeder Art von Ruhm als Begleiter und Umgebung einer allegorischen Gestalt aufgezählt; jetzt werden die Zelebritäten der ganzen Vorzeit zum Gefolge von Fürsten. Die Dichterin Cleofe Gabrielli von Gubbio besang in diesem Sinne den Borso von Ferrara. Sie gab ihm zum Geleit sieben Königinnen (die freien Künste nämlich), mit welchen er einen Wagen besteigt, ferner ganze Scharen von Helden, welche zu leichterer Unterscheidung ihre Namen an der Stirn geschrieben tragen; hernach folgen alle berühmten Dichter; die Götter aber kommen auf Wagen mitgefahren. Um diese Zeit ist überhaupt des mythologischen und allegorischen Herumkutschierens kein Ende, und auch das wichtigste erhaltene Kunstwerk aus Borsos Zeiten, der Freskenzyklus im Palast Schifanoja, weist einen ganzen Fries dieses Inhalts auf. Rafael, als er die Camera della Segnatura auszumalen hatte, bekam überhaupt diesen ganzen Gedankenkreis schon in recht ausgelebter, entweihter Gestalt in seine Hände. Wie er ihm eine neue und letzte Weihe gab, wird denn auch ein Gegenstand ewiger Bewunderung bleiben.«

»Die eigentlichen triumphalen Einzüge von Eroberern waren nur Ausnahmen. Jeder festliche Zug aber, mochte er irgendein Ereignis verherrlichen oder nur um seiner selber willen vorhanden sein, nahm mehr oder weniger den Charakter und fast immer den Namen eines Tri-

[273] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256570

[274] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/68/

onfo an. Es ist ein Wunder, dass man nicht auch die Leichenbegängnisse in diesen Kreis hineinzog.«

»Fürs erste führte man am Karneval und bei andern Anlässen Triumphe bestimmter altrömischer Feldherrn auf. So in Florenz den des Paulus Aemilius (unter Lorenzo magnifico), den des Camillus (beim Besuch Leos X.), beide unter der Leitung des Malers Francesco Granacci. In Rom war das erste vollständig ausgestattete Fest dieser Art der Triumph des Augustus nach dem Siege über Cleopatra, unter Paul II., wobei ausser heitern und mythologischen Masken (die ja auch den antiken Triumphen nicht fehlten) auch alle andern Requisite vorkamen: gefesselte Könige, seidene Schrifttafeln mit Volks- und Senatsbeschlüssen, ein antik kostümierter Scheinsenat nebst Aedilen, Quästoren, Prätoren usw., vier Wagen voll singender Masken, und ohne Zweifel auch Trophäenwagen. Andere Aufzüge versinnlichten mehr im allgemeinen die alte Weltherrschaft Roms, und gegenüber der wirklich vorhandenen Türkengefahr prahlte man etwa mit einer Kavalkade gefangener Türken auf Kamelen. Später, im Karneval 1500, liess Cesare Borgia, mit kecker Beziehung auf seine Person, den Triumph Julius Cäsars, eilf prächtige Wagen stark, aufführen, gewiss zum Aergernis der Jubiläumspilger . – Sehr schöne und geschmackvolle Trionfi von allgemeiner Bedeutung waren die von zwei wetteifernden Gesellschaften in Florenz 1513 zur Feier der Wahl Leos X. aufgeführten: der eine stellte die drei Lebensalter der Menschen dar, der andere die Weltalter, sinnvoll eingekleidet in fünf Bilder aus der Geschichte Roms und in zwei Allegorien, welche das goldene Zeitalter Saturns und dessen endliche Wiederbringung schilderten.«

»Die phantasiereiche Verzierung der Wagen, wenn grosse florentinische Künstler sich dazu hergaben, machte einen solchen Eindruck, dass man eine bleibende, periodische Wiederholung solcher Schauspiele wünschbar fand. Bisher hatten die Untertanenstädte am alljährlichen Huldigungstag ihre symbolischen Geschenke (kostbare Stoffe und Wachskerzen) einfach überreicht; jetzt liess die Kaufmannsgilde einstweilen zehn Wagen bauen (wozu in der Folge noch mehrere kommen sollten), nicht sowohl um die Tribute zu tragen als um sie zu symbolisieren, und Andrea del Sarto, der einige davon ausschmückte, gab denselben ohne Zweifel die herrlichste Gestalt. Solche Tribut- und Trophäenwagen gehörten bereits zu jeder festlichen Gelegenheit, auch wenn man nicht viel aufzuwenden hatte. Die Sienesen proklamierten 1477 das Bündnis zwischen Ferrante und Sixtus IV., wozu auch sie gehörten, durch das Herumführen eines Wagens, in welchem „Einer als Friedensgöttin gekleidet auf einem Harnisch und andern Waffen stand“.«

»Bei den venezianischen Festen entwickelte statt der Wagen die Wasserfahrt eine wundersame, phantastische Herrlichkeit. Eine Ausfahrt des Bucintoro zum Empfang der Fürstinnen vor Ferrara 1491 wird uns als ein ganz märchenhaftes Schauspiel geschildert; ihm zogen voran zahllose Schiffe mit Teppichen und Girlanden, besetzt mit prächtig kostümierter Jugend; auf Schwebemaschinen bewegten sich ringsum Genien mit Attributen der Götter; weiter unten waren andere in Gestalt von Tritonen und Nymphen gruppiert; überall Gesang, Wohlgerüche und das Flattern goldgestickter Fahnen. Auf den Bucintoro folgte dann ein solcher Schwarm von Barken aller Art, dass man wohl eine Miglie weit das Wasser nicht mehr sah. Von den übrigen Festlichkeiten ist ausser der schon oben genannten Pantomime besonders eine Regatta von fünfzig starken Mädchen erwähnenswert als etwas Neues. Im 16. Jahrhundert war der Adel in besondere Korporationen zur Abhaltung von Festlichkeiten geteilt, deren Hauptstück irgendeine ungeheure Maschine auf einem Schiff ausmachte. So be-

wegte sich z. B. 1541 bei einem Fest der Sempiterni durch den grossen Kanal ein rundes „Weltall“, in dessen offnem Innern ein prächtiger Ball gehalten wurde.«

»Auch der Karneval war hier berühmt durch Bälle, Aufzüge und Aufführungen aller Art. Bisweilen fand man selbst den Marcusplatz gross genug, um nicht nur Turniere , sondern auch Trionfi nach festländischer Art darauf abzuhalten. Bei einem Friedensfest übernahmen die frommen Brüderschaften (scuole) jede ihr Stück eines solchen Zuges. Da sah man zwischen goldenen Kandelabern mit roten Wachskerzen, zwischen Scharen von Musikern und von Flügelknaben mit goldenen Schalen und Füllhörnern einen Wagen, auf welchem Noah und David beisammen thronten; dann kam Abigail, ein mit Schätzen beladenes Kamel führend, und ein zweiter Wagen mit einer Gruppe politischen Inhalts: Italia zwischen Venezia und Liguria, und auf einer erhöhten Stufe drei weibliche Genien mit den Wappen der verbündeten Fürsten. Es folgte unter andern eine Weltkugel mit Sternbildern ringsum, wie es scheint. Auf andern Wagen fuhren jene Fürsten in leibhaftiger Darstellung mit, samt Dienern und Wappen, wenn wir die Aussage richtig deuten.«

KAPITEL 62

Mithras – der Lichtgott im Sola Busca Tarot

Mithras – der Lichtgott, der Stierbezwinger und die Mysterienreligion der römischen Kaiserzeit – gehört zu den faszinierendsten Gestalten der antiken Religionsgeschichte. Seine Bedeutung liegt vor allem darin, dass er an einer kulturellen und geistigen Schnittstelle steht: zwischen altiranischer Religion, hellenistischer Kosmologie, römischer Mysterienpraxis, astrologischem Denken und spätantiker Esoterik. Der Mithraskult kann dabei als eine Form initiatischer Kosmologie verstanden werden, in der der Mensch nicht nur religiöse Rituale vollzieht, sondern symbolisch eine Reise durch die Struktur des Kosmos selbst durchläuft, um sich schrittweise einer höheren, göttlichen Ordnung anzunähern.

Die Ursprünge des Mithras reichen weit zurück in den indoiranischen Kulturraum. Der Name geht auf die Gottheit Mitra beziehungsweise Mithra zurück, die bereits im vedischen Indien als Hüter von Vertrag, Freundschaft, Wahrheit und der kosmischen Ordnung (ṛta) verehrt wurde. Im altiranischen Kontext, insbesondere in der zoroastrischen Tradition, entwickelte sich Mithra zu einer machtvollen Lichtgestalt, die über Eide, Recht und die moralische Ordnung zwischen Menschen und Göttern wacht. Im Avesta erscheint er als allsehende und allhörende Instanz, ausgestattet mit tausend Augen und tausend Ohren, die das Verhalten der Menschen überwacht. Diese Funktion als Garant von Wahrheit und kosmischer Stabilität blieb auch in späteren Transformationen des Kultes erhalten und bildet gewissermaßen dessen ethisches Fundament.

Der römische Mithraskult entstand vermutlich im 1. Jahrhundert n. Chr. und breitete sich im 2. und 3. Jahrhundert über weite Teile des Imperiums aus. Archäologische Zeugnisse finden sich von Rom und Ostia über die Provinzen Germaniens und Britanniens bis nach Nordafrika, besonders entlang militärischer Grenzlinien wie dem Donaulimes. Die Anhängerschaft bestand überwiegend aus Soldaten, Händlern und Verwaltungsbeamten – also aus mobilen und strukturell eingebundenen Gruppen der römischen Gesellschaft. Der Kult war keine öffentliche Religion, sondern eine exklusive Einweihungsgemeinschaft mit stark männlicher Prägung, deren Rituale bewusst im Verborgenen stattfanden.

Zentral für das Verständnis des Mithraskultes ist das Mithräum, der kultische Raum der Verehrung. Diese Heiligtümer waren meist unterirdisch oder höhlenartig angelegt, was keineswegs zufällig war. Die Höhle symbolisierte den verborgenen Kosmos, den Ursprung der Schöpfung und den Ort der Transformation. Der Neuplatoniker Porphyrios interpretierte die Mithrashöhle explizit als Abbild des Universums. Damit wird deutlich, dass der Kult nicht nur rituell, sondern auch kosmologisch gedacht war: Der Initiationsraum selbst stellte eine symbolische Welt dar, in der sich metaphysische Wahrheiten sinnlich erfahrbar machen sollten.

Das ikonographische Zentrum des Mithraskultes ist die sogenannte Tauroktonie, die Darstellung des Stiertodes. Mithras kniet über einem Stier und tötet ihn mit einem Dolch, umgeben von einer Vielzahl symbolischer Figuren wie Schlange, Hund, Skorpion, Krähe, Fackelträgern sowie Sonne und Mond. Häufig sind auch die zwölf Tierkreiszeichen präsent. Diese Szene wird heute meist nicht als mythologische Erzählung im engeren Sinne verstanden,

sondern als komplexe kosmische Chiffre. Der Stier kann dabei die materielle Welt, eine frühere kosmische Ordnung oder die produktive Natur symbolisieren. Sein Tod ist paradox: Er ist zugleich ein Opfer und ein schöpferischer Akt, denn aus dem Blut und Samen des Stieres entsteht neues Leben. Die Darstellung verweist somit auf ein zyklisches Verständnis von Tod und Erneuerung, das tief in antiken Natur- und Kosmologien verwurzelt ist.

Eng damit verbunden ist die astrologische Dimension des Mithraskultes. Viele Forscher deuten die Tauroktonie als verschlüsseltes Sternbildsystem: Der Stier entspricht dem Sternbild Taurus, die Schlange der Hydra, der Hund Canis, der Skorpion Scorpio und die Krähe Corvus. In dieser Lesart repräsentiert die Szene eine konkrete Himmelskonstellation oder sogar eine kosmische Umbruchphase, etwa im Zusammenhang mit der Präzession der Tagundnachtgleichen. Mithras erscheint dann nicht nur als Gott, sondern als Herr über kosmische Zeitzyklen und als Vermittler eines Wissens, das Astronomie, Astrologie und Religion miteinander verbindet.

Eine besonders eindrucksvolle Struktur des Kultes ist das System der sieben Initiationsgrade, die jeweils einem der klassischen Planeten zugeordnet sind: Corax (Merkur), Nymphus (Venus), Miles (Mars), Leo (Jupiter), Perses (Mond), Heliodromus (Sonne) und Pater (Saturn). Diese Stufen können als symbolischer Aufstieg durch die planetarischen Sphären interpretiert werden. Der Eingeweihte durchläuft dabei nicht nur soziale oder rituelle Grade, sondern eine geistige Transformation, die ihn schrittweise aus der Bindung an die materielle Welt herausführt. Diese Vorstellung weist deutliche Parallelen zu spätantiken philosophischen Systemen auf, insbesondere zum Neuplatonismus, in dem die Seele ihren Ursprung im Göttlichen hat und durch Erkenntnis dorthin zurückkehrt.

Mithras steht zudem in enger Beziehung zur Sonne, insbesondere zur Figur des Sol Invictus, der unbesiegten Sonne. In vielen Darstellungen erscheinen beide gemeinsam, etwa beim gemeinsamen Mahl oder in ritueller Verbundenheit. Dennoch ist Mithras nicht einfach mit der Sonne identisch, sondern eher als vermittelnde Instanz zu verstehen – als eine Kraft, die zwischen den Ebenen vermittelt: zwischen Himmel und Erde, zwischen Mensch und Gott, zwischen sichtbarer und unsichtbarer Wirklichkeit. Diese Mittlerfunktion ist entscheidend für seine Rolle im initiatischen Kontext.

Für die spätantike Philosophie, insbesondere den Neuplatonismus, bot der Mithraskult ein reiches symbolisches Material. Denker wie Plotin oder Porphyrios betrachteten Mythen nicht als bloße Erzählungen, sondern als verschlüsselte Darstellungen metaphysischer Wahrheiten. In diesem Sinne kann die Tauroktonie als Allegorie für die Ordnung des Kosmos, die Befreiung der Seele und ihre Rückkehr zum Ursprung gelesen werden. Der Kult erscheint damit als praktische Ergänzung zur Philosophie – als ritueller Weg, das intellektuell Erkannte existentiell zu erfahren.

Obwohl der Mithraskult in der Spätantike verschwand, lebten viele seiner Motive in der Renaissance weiter. Humanisten wie Marsilio Ficino suchten nach einer „prisca theologia“, einer uralten, gemeinsamen Weisheitstradition, die sich in verschiedenen Kulturen erhalten habe. In diesem Kontext wurden Figuren wie Mithras, Hermes Trismegistos, Orpheus und Platon miteinander in Beziehung gesetzt. Antike Mysterien galten nun nicht mehr als überwundene Kulte, sondern als Träger einer verborgenen, universellen Erkenntnis.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch eine Verbindung zum Sola-Busca-Tarot herstellen. Zwar existiert keine direkte Mithras-Darstellung in diesem Deck, doch die geistige Atmosphäre ist vergleichbar: eine Welt, in der Initiation, symbolische Figuren, astrologische Strukturen und philosophische Deutung ineinandergreifen. Das Tarot erscheint hier nicht als bloßes Spiel, sondern als Bildsystem, das – ähnlich wie der Mithraskult – eine verborgene Ordnung des Kosmos andeutet und den Betrachter zur Deutung und inneren Transformation auffordert.

Mithras steht somit exemplarisch für eine antike Tradition, in der Religion, Kosmologie und Erkenntnisweg untrennbar miteinander verbunden sind. Seine Gestalt verkörpert die Idee, dass der Kosmos nicht nur betrachtet, sondern durch symbolische Praxis durchschritten werden kann – eine Vorstellung, die von der Antike bis in die Renaissance und darüber hinaus nachwirkt.

Die Trumpfkarte II des Sola Busca

Die Trumpfkarte XI des Sola Busca

Die mögliche Verbindung der Trumpfkarten II und XI des Sola-Busca-Tarots mit den mithraischen Fackelträgern Cautes und Cautopates gehört zu den besonders faszinierenden Deutungsmöglichkeiten innerhalb einer neuplatonischen, hermetischen und astrologischen Interpretation dieses außergewöhnlichen Renaissance-Tarots. Dabei ist jedoch zunächst festzuhalten, dass keine historische Quelle überliefert ist, die ausdrücklich bestätigt, dass der Künstler des Sola-Busca-Tarot bewusst die beiden mithraischen Fackelträger darstellen wollte. Eine solche Verbindung ist daher keine gesicherte ikonographische Identifikation, sondern eine symbolgeschichtliche Lesart, die sich aus den erstaunlichen Übereinstimmungen zwischen dem Bildprogramm des Sola Busca, der spätantiken Mysterientradition und dem Renaissance-Interesse an verborgener Weisheit ergibt.

Gerade weil das Sola-Busca-Tarot um 1490 in Norditalien entstand, in einer Epoche, in der antike Religionen, platonische Philosophie, Astrologie, Hermetik und die sogenannte prisca theologia intensiv erforscht wurden, besitzt eine solche Interpretation eine gewisse historische Plausibilität. Renaissance-Humanisten betrachteten die alten Mysterienreligionen nicht nur als vergangene Kulte, sondern als verschlüsselte Ausdrucksformen einer uralten kosmischen Philosophie. In diesem geistigen Umfeld konnten Gestalten wie Mithras, Orpheus, Hermes Trismegistos, Apollo und die Planetengötter als Träger einer verborgenen Erkenntnis erscheinen.

Der Mithraskult selbst war eine der bedeutendsten Mysterienreligionen der römischen Kaiserzeit. Seine Wurzeln reichen in die indoiranische Tradition des Gottes Mithra zurück, der ursprünglich mit Vertrag, Wahrheit, Licht und kosmischer Ordnung verbunden war. Im römischen Mithraskult wurde Mithras zu einer Gestalt, die eine kosmische Vermittlerfunktion besitzt. Er steht zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt, zwischen Mensch und Gott, zwischen der irdischen Existenz und der himmlischen Ordnung. Die Einweihung in den Mithraskult war nicht bloß eine religiöse Zugehörigkeit, sondern eine symbolische Reise durch die Struktur des Kosmos.

Das zentrale Bild dieser Religion ist die sogenannte Tauroktonie, die Darstellung Mithras, der den Stier tötet. Dieses Bild ist nicht als gewöhnliches Opferbild zu verstehen, sondern als kosmisches Symbol. Der Tod des Stieres erzeugt neues Leben: Aus seinem Blut entstehen Pflanzen, aus seinem Samen entsteht Fruchtbarkeit. Der scheinbare Gegensatz von Tod und Leben wird aufgehoben. Der Stier ist ein Symbol der alten kosmischen Ordnung, deren Opfer notwendig ist, damit eine erneuerte Welt entstehen kann.

Um Mithras herum erscheinen häufig kosmische Symbole: Sonne und Mond, die zwölf Tierkreiszeichen, Schlange, Hund, Skorpion und Krähe. Die gesamte Szene kann als astrologische Chiffre verstanden werden, in der sich die Ordnung des Himmels widerspiegelt. Der Eingeweihte sollte nicht nur an eine Gottheit glauben, sondern die Struktur des Universums erkennen und sich selbst als Teil eines kosmischen Prozesses verstehen.

Besonders bedeutsam sind dabei die beiden Fackelträger Cautes und Cautopates, die fast immer neben Mithras erscheinen. Sie gehören zu den wichtigsten Symbolfiguren der mithraischen Bildwelt. Cautes hält normalerweise die Fackel nach oben, während Cautopates die Fackel nach unten richtet. Diese beiden Bewegungen bilden eine kosmische Polarität: Cautes verkörpert den Aufstieg des Lichtes, den Sonnenaufgang, den Beginn eines Zyklus und die Bewegung nach oben.

Cautopates verkörpert den Abstieg des Lichtes, den Sonnenuntergang, das Ende eines Zyklus und die Bewegung nach unten. Dabei bedeutet der Abstieg keineswegs Vernichtung oder Negativität. In der spätantiken Symbolik ist der Abstieg ebenso notwendig wie der Aufstieg. Die Seele muss nicht nur zum Licht emporsteigen, sondern auch durch die dunkleren Bereiche der Existenz hindurchgehen. Geburt und Tod, Werden und Vergehen, Aufstieg und Abstieg bilden eine kosmische Einheit.

Genau diese Polarität macht die beiden Fackelträger für eine Interpretation des Sola-Busca-Tarot besonders interessant. Entscheidend ist dabei die tatsächliche Richtung der Fackeln auf den Karten.

Die Trumpfkarte II des Sola Busca zeigt eine männliche Gestalt mit einer nach unten gerichteten Fackel. In einer mithraischen Lesart entspricht diese Geste nicht Cautes, sondern vielmehr Cautopates, dem abwärts gerichteten Fackelträger.

Die nach unten gerichtete Fackel kann als Symbol des Abstiegs verstanden werden: des Eintritts des Lichtes in die Materie, des Abstiegs der Seele in die Welt der Verkörperung, des Sonnenuntergangs und des Übergangs in eine verborgene Phase des kosmischen Zyklus.

Im Rahmen einer initiatischen Interpretation wäre Karte II somit nicht der Beginn des Aufstiegs, sondern der notwendige Eintritt in die Mysterienwelt. Der Weg des Eingeweihten beginnt nicht mit der vollständigen Erleuchtung, sondern mit dem Abstieg in das Geheimnis. Wie in vielen antiken Mysterientraditionen muss der Mensch zunächst in die Tiefe gehen, bevor er das höhere Licht erfahren kann.

Die gesenkte Fackel ist daher kein Zeichen des Verlustes, sondern ein Symbol der verborgenen Erkenntnis. Sie weist darauf hin, dass das göttliche Licht auch in den dunklen Bereichen der Welt gegenwärtig ist. Der Eingeweihte muss lernen, das Licht nicht nur am Himmel, sondern auch in der Tiefe der Seele zu erkennen.

Die Trumpfkarte XI des Sola Busca zeigt dagegen eine Gestalt mit einer nach oben gerichteten Fackel. Diese Bewegung entspricht der Symbolik des Cautes, des aufwärts gerichteten Fackelträgers.

Die erhobene Fackel bedeutet Aufstieg, Erwachen, Rückkehr zum Licht, geistige Erhebung und Öffnung zur kosmischen Erkenntnis. Während Karte II den Abstieg in die verborgenen Bereiche symbolisieren könnte, zeigt Karte XI die Gegenbewegung: die Wiederaufnahme des Lichtes und die Rückkehr zur höheren Ordnung. Die Seele, die durch die Dunkelheit gegangen ist, wird wieder zum Licht geführt.

Dadurch entsteht zwischen den beiden Karten eine besonders interessante Umkehrung gegenüber einer oberflächlichen Betrachtung. Nicht Karte II steht für den Beginn des Lichtes, sondern für den Eintritt in die Tiefe. Nicht Karte XI steht für das Ende, sondern für die erneute Erhebung. Die beiden Karten bilden somit eine dramatische kosmische Bewegung: II – die gesenkte Fackel: Abstieg des Lichtes in die Welt. XI – die erhobene Fackel: Aufstieg der Seele zum Licht.

Diese Struktur entspricht sehr stark den Vorstellungen spätantiker Mysterienreligionen. Der Mensch befindet sich zwischen zwei Bewegungen: einem Abstieg aus der geistigen Welt in die materielle Existenz und einem möglichen Wiederaufstieg durch Erkenntnis.

Auch im Neuplatonismus wurde dieses Modell intensiv entwickelt. Bei Denkern wie Porphyrios wurde die Seele als Wesen verstanden, das zwischen verschiedenen Ebenen des Seins vermittelt. Die Welt war eine Hierarchie von Sphären, durch die die Seele herabsteigt und wieder emporsteigen kann. Die Planetensphären bilden dabei kosmische Stufen, die überwunden werden müssen.

Diese Vorstellung findet eine bemerkenswerte Parallele zu den sieben Initiationsgraden des Mithraskultes: Corax (Rabe) – verbunden mit Merkur Nymphus (Bräutigam) – verbunden mit Venus Miles (Soldat) – verbunden mit Mars Leo (Löwe) – verbunden mit Jupiter Perses (Perser) – verbunden mit dem Mond Heliodromus (Sonnenläufer) – verbunden mit der Sonne Pater (Vater) – verbunden mit Saturn.

Der Initiierte durchläuft symbolisch eine kosmische Reise. Er bewegt sich durch die Planetensphären und nähert sich einer höheren geistigen Ordnung. Genau diese Idee findet sich auch im geistigen Horizont des Sola-Busca-Tarot: Die Karten erscheinen nicht nur als mythologische Figuren, sondern als Stationen eines verborgenen Erkenntnisweges.

Die beiden Fackelträgerkarten könnten deshalb als eine Art kosmische Markierung dieses Weges verstanden werden. Sie stehen am Anfang und innerhalb einer größeren Bewegung: Die gesenkte Fackel der Karte II zeigt den Eintritt in das Mysterium, die Konfrontation mit der materiellen Welt und den Beginn einer verborgenen Reise.

Die erhobene Fackel der Karte XI zeigt die Möglichkeit der Transformation, den erneuten Aufstieg und die Rückkehr des Bewusstseins zum Licht.

Besonders spannend ist diese Interpretation deshalb, weil das Sola-Busca-Tarot insgesamt stark von astrologischen und mythologischen Symbolen geprägt ist. Viele Karten tragen Namen antiker Herrscher und Helden, aber ihre Darstellung scheint oft über die historische Person hinauszugehen. Die Figuren können als archetypische Kräfte gelesen werden: als Träger kosmischer Prinzipien.

In diesem Sinne wäre die mögliche mithraische Lesart der Karten II und XI nicht die Behauptung, dass hier direkt zwei Mithrasfiguren kopiert wurden, sondern dass der Künstler – bewusst oder unbewusst – auf einen gemeinsamen symbolischen Fundus zurückgreift: auf jene Renaissance-Idee einer verborgenen Einheit von antiker Mysterienweisheit, Astrologie, Platonismus und Hermetik.

Die beiden Fackeln würden dann eine der ältesten kosmischen Bewegungen überhaupt ausdrücken: das Herabsteigen des göttlichen Lichtes in die Welt und die Rückkehr des Menschen zum Ursprung dieses Lichtes.

Gerade diese Spannung zwischen Abstieg und Aufstieg, Dunkelheit und Erkenntnis, Materie und Geist macht die Verbindung von Mithras, Cautes und Cautopates mit den Trumpfkarten II und XI des Sola-Busca-Tarot zu einer besonders tiefgehenden symbolischen Interpretation innerhalb der Renaissance-Esoterik.

Mithras und die Rekonstruktion einer religiösen Bildwelt

Das British Museum verzeichnet unter der Nummer 1805,0703.270 eine Marmorgruppe der Stiertötung mit Cautes und Cautopates und einer lateinischen Widmung. Hier lassen sich Bild, Begleitfiguren und Schrift gemeinsam untersuchen. Gerade eine solche Verbindung mehrerer Merkmale ist für die Identifikation stärker als die Ähnlichkeit eines einzelnen Attributs.[275]

Ein weiterer Museumsdatensatz beschreibt einen Kupferstich von 1564 nach einem antiken Mithrasrelief. Er ist ein konkretes Zeugnis dafür, dass ein solches Motiv in der Frühen Neuzeit grafisch wiedergegeben wurde. Das Datum liegt allerdings deutlich nach 1491: Der Stich belegt daher keine Kenntnis genau dieser Vorlage bei der Entstehung des Sola Busca. Er macht vielmehr sichtbar, welche Art von zeitlich überprüfbarem Zwischenglied eine Untersuchung suchen müsste.[276]

Die Geschichte des römischen Mithraskultes wird wesentlich anhand von Heiligtümern, Inschriften und Bildwerken untersucht. Solches Material erlaubt konkrete Aussagen über Darstellungen und Räume. Es liefert jedoch nicht für jede Einzelheit eine gleichzeitige schriftliche Erklärung. Entsprechend bleiben manche Deutungen einzelner Motive umstritten.

Für einen Vergleich mit dem Sola Busca ist daher besonders sorgfältig zwischen erhaltenem Bildbestand und moderner Rekonstruktion zu unterscheiden. Auch die beiden Fackelträger sollten zunächst anhand ihrer Attribute und ihrer Stellung im jeweiligen Monument betrachtet werden. Eine Deutung als Aufstieg und Abstieg kann einen kosmologischen Zusammenhang erschließen; sie muss dennoch am konkreten Material begründet werden.

Das Kapitel gewinnt, wenn es die zeitliche Entfernung nicht verdeckt. Die Übernahme einer antiken Gestalt in der Renaissance kann gelehrte Wiederentdeckung, bildliche Nachahmung oder neue Allegorie sein. Sie beweist keine fortbestehende Kultgemeinschaft. Die historische Ergänzung zum Wiedergebrauch antiker Motive bietet deshalb einen Rahmen, in dem eine Mithrasthese als überprüfbarer Vorschlag behandelt werden kann.

[275] https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-270

[276] https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1947-0319-26-146

Religiöse Sprache und die Wiederverwendung antiker Formen

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Betrachten wir beispielsweise das religiöse Verhalten eines der Geringern …“.[277]

»Betrachten wir beispielsweise das religiöse Verhalten eines der Geringern aus der grossen Schar, des Codrus Urceus, der erst Hauslehrer des letzten Ordelaffo, Fürsten von Forlì, und dann lange Jahre Professor in Bologna gewesen ist. Ueber Hierarchie und Mönche bringt er die obligaten Lästerungen im vollsten Mass; sein Ton im allgemeinen ist höchst frevelhaft, dazu erlaubt er sich eine beständige Einmischung seiner Person nebst Stadtgeschichten und Possen. Aber er kann auch erbaulich von dem wahren Gottmenschen Christus reden und sich brieflich in das Gebet eines frommen Priesters empfehlen. Einmal fällt es ihm ein, nach Aufzählung der Torheiten der heidnischen Religion also fortzufahren: „auch unsere Theologen wackeln oft und zanken de lana caprina, über unbefleckte Empfängnis, Antichrist, Sakramente, Vorherbestimmung und einiges andere, was man lieber beschweigen als herauspredigen sollte.“ Einst verbrannte sein Zimmer samt fertigen Manuskripten, da er nicht zu Hause war; als er es vernahm, auf der Gasse, stellte er sich gegen ein Madonnenbild und rief an dasselbe hinauf: „Höre, was ich dir sage, ich bin nicht verrückt, ich rede mit Absicht! wenn ich dich einst in der Stunde meines Todes zu Hülfe rufen sollte, so brauchst du mich nicht zu erhören und zu den Deinigen hinüberzunehmen; denn mit dem Teufel will ich wohnen bleiben in Ewigkeit!“ Eine Rede, auf welche hin er doch für gut fand, sich sechs Monate hindurch bei einem Holzhacker verborgen zu halten.«

»Dabei war er so abergläubisch, dass ihn Augurien und Prodigien beständig ängstigten; nur für die Unsterblichkeit hatte er keinen Glauben übrig. Seinen Zuhörern sagte er auf Befragen: was nach dem Tode mit dem Menschen, mit seiner Seele oder seinem Geiste geschehe, das wisse man nicht, und alle Reden über das Jenseits seien Schreckmittel für alte Weiber. Als es aber ans Sterben ging, empfahl er doch in seinem Testament seine Seele oder seinen Geist dem allmächtigen Gott, vermahnte auch jetzt seine weinenden Schüler zur Gottesfurcht und insbesondere zum Glauben an Unsterblichkeit und Vergeltung nach dem Tode, und empfing die Sakramente mit grosser Inbrunst. – Man hat keine Garantie dafür, dass ungleich berühmtere Leute desselben Faches, auch wenn sie bedeutende Gedanken ausgesprochen haben, im Leben viel konsequenter gewesen seien. Die meisten werden innerlich geschwankt haben zwischen Freigeisterei und Fragmenten des anerzogenen Katholizismus, und äusserlich hielten sie schon aus Klugheit zur Kirche.«

»Insofern sich dann ihr Rationalismus mit den Anfängen der historischen Kritik verband, mochte auch hie und da eine schüchterne Kritik der biblischen Geschichte auftauchen. Es wird ein Wort Pius II. überliefert, welches wie mit der Absicht des Vorbauens gesagt ist: „wenn das Christentum auch nicht durch Wunder bestätigt wäre, so hätte es doch schon um seiner Moralität willen angenommen werden müssen.“ Ueber die Legenden, insoweit sie willkürliche Uebertragungen der biblischen Wunder enthalten, erlaubte man sich ohnehin zu spotten, und dies wirkte dann weiter zurück. Wenn judaisierende Ketzer erwähnt werden, so wird man dabei vor allem an Leugnung der Gottheit Christi zu denken haben; so verhielt es

[277] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/80/

sich vielleicht mit Giorgio da Novara, welcher um 1500 in Bologna verbrannt wurde. Aber in demselben Bologna musste um diese Zeit (1497) der dominikanische Inquisitor den wohl protegierten Arzt Gabrielle da Salò mit einer blossen Reueerklärung durchschlüpfen lassen, obwohl derselbe folgende Reden zu führen pflegte: Christus sei nicht Gott gewesen, sondern Sohn des Joseph und der Maria aus einer gewöhnlichen Empfängnis; er habe die Welt mit seiner Arglist ins Verderben gebracht; den Kreuzestod möge er wohl erlitten haben wegen begangener Verbrechen; auch werde seine Religion nächstens aufhören; in der geweihten Hostie sei sein wahrer Leib nicht; seine Wunder habe er nicht vollbracht aus göttlicher Kraft, sondern sie seien durch Einfluss der Himmelskörper geschehen.«

»Letzteres ist wiederum höchst bezeichnend; der Glaube ist dahin, aber die Magie behält man sich vor.«

»In betreff der Weltregierung raffen sich die Humanisten insgemein nicht weiter auf als bis zu einer kalt resignierten Betrachtung dessen, was unter der ringsum herrschenden Gewalt und Missregierung geschieht. Aus dieser Stimmung sind hervorgegangen die vielen Bücher „vom Schicksal“ oder wie die Varietäten des Titels lauten mögen. Sie konstatieren meist nur das Drehen des Glücksrades, die Unbeständigkeit der irdischen, zumal der politischen Dinge; die Vorsehung wird herbeigezogen, offenbar nur weil man sich des nackten Fatalismus, des Verzichtens auf Erkenntnis von Ursachen und Wirkungen, oder des baren Jammers noch schämt. Nicht ohne Geist konstruiert Gioviano Pontano die Naturgeschichte des dämonischen Etwas, Fortuna genannt, aus hundert meist selbsterlebten Erfahrungen. Mehr scherzhaft, in Form eines Traumgesichtes, behandelt Aeneas Sylvius den Gegenstand. Poggios Streben dagegen, in einer Schrift seines Greisenalters, geht dahin, die Welt als ein Jammertal darzustellen und das Glück der einzelnen Stände so niedrig als möglich zu taxieren. Dieser Ton bleibt dann im ganzen der vorherrschende; von einer Menge ausgezeichneter Leute wird das Soll und Haben ihres Glückes und Unglückes untersucht und die Summe daraus in vorwiegend ungünstigem Sinn gezogen.«

»In höchst würdiger Weise, fast elegisch, schildert uns vorzüglich Tristan Caracciolo das Schicksal Italiens und der Italiener, soweit es sich um 1510 überschauen liess. Mit spezieller Anwendung dieses herrschenden Grundgefühls auf die Humanisten selber verfasste dann später Pierio Valeriano seine berühmte Abhandlung . Es gab einzelne ganz besonders anregende Themata dieser Art, wie z. B. das Glück Leos X. Was von politischer Seite darüber Günstiges gesagt werden kann, das hat Francesco Vettori in scharfen Meisterzügen zusammengefasst; das Bild seines Genusslebens geben Paolo Giovio und die Biographie eines Ungenannten; die Schattenseiten dieses Glückes verzeichnet unerbittlich wie das Schicksal selbst der obengenannte Pierio.«

»Daneben erregt es beinahe Grauen, wenn hie und da sich jemand öffentlich in lateinischer Inschrift des Glückes rühmt. So wagte Giovanni II. Bentivoglio, Herrscher von Bologna, an dem neuerbauten Turme bei seinem Palaste es in Stein hauen zu lassen: sein Verdienst und sein Glück hätten ihm alle irgend wünschbaren Güter reichlich gewährt – wenige Jahre vor seiner Verjagung. Die Alten, wenn sie in diesem Sinne redeten, empfanden wenigstens das Gefühl vom Neid der Götter. In Italien hatten es wahrscheinlich die Condottieren aufgebracht, dass man sich laut der Fortuna rühmen durfte.«

»Der stärkste Einfluß des wiederentdeckten Altertums auf die Religion kam übrigens nicht von irgendeinem philosophischen System oder von einer Lehre und Meinung der Alten her, sondern von einem alles beherrschenden Urteil. Man zog die Menschen und zum Teil auch die Einrichtungen des Altertums denjenigen des Mittelalters vor, strebte ihnen auf alle Weise nach und wurde dabei über den Religionsunterschied völlig gleichgültig. Die Bewunderung der historischen Grösse absorbierte alles. (Vgl. S. 177, Anm. [311], 462.)«

KAPITEL 63

Plutarch – Leben, Werk, Philosophie, Religion und seine Bedeutung für das Sola Busca Tarot

Plutarch, griechisch Πλούταρχος, latinisiert Plutarchus, der um 45 bis etwa 120 nach Christus lebte, gehört zu den prägendsten Denkern der griechisch-römischen Kaiserzeit. Er war nicht nur Biograph, sondern Philosoph, Priester des Apollon in Delphi, Religionsgelehrter, Ethiker, Platoniker und Vermittler zwischen der klassischen griechischen Welt und dem römischen Imperium. Seine Bedeutung liegt darin, dass er Geschichte nicht bloß als Abfolge von Ereignissen verstand, sondern als Schule der Seele: Das Leben großer Menschen sollte zeigen, wie Tugend, Charakter, Leidenschaft, Vernunft und Schicksal zusammenwirken. Er lebte in einer Übergangszeit, in der die klassische griechische Polis politisch vergangen war, Rom den Mittelmeerraum beherrschte, aber die griechische Philosophie, Religion und Bildung kulturell weiterhin mächtig blieben. Plutarch verkörpert diese Synthese: Er war Grieche, lebte aber innerhalb der römischen Welt; er verehrte Plato, arbeitete aber mit römischer Geschichte; er war Priester alter Kulte und zugleich ein philosophischer Denker.

Plutarch wurde um 45 nach Christus in Chaironeia in Böotien geboren, einer Stadt, die durch die Schlacht von Chaironeia im Jahr 338 vor Christus berühmt geworden war, in der Philipp II. von Makedonien die griechischen Stadtstaaten besiegte. Seine Heimat war also ein Ort mit starkem historischem Gedächtnis. Er stammte aus einer gebildeten und wohlhabenden Familie. Seine Ausbildung erhielt er in Athen, dem geistigen Zentrum der griechischen Welt. Dort studierte er Philosophie bei Ammonios, einem Platoniker, und wurde tief durch die Tradition der Akademie geprägt. Später kehrte er nach Chaironeia zurück und übernahm öffentliche Aufgaben. Gleichzeitig reiste er nach Griechenland, Kleinasien und Rom. In Rom hielt er philosophische Vorträge und knüpfte Kontakte zu führenden Persönlichkeiten der römischen Elite. Besonders wichtig war seine Verbindung zu Delphi. Dort diente er als Priester des Apollon. Delphi war für Plutarch nicht nur ein historischer Ort, sondern ein lebendiges Zentrum göttlicher Weisheit. Seine Schriften über Orakel, die Bedeutung Apollons und das Verschwinden alter Weissagungen gehören zu den wichtigsten Quellen für die spätantike Religionsgeschichte.

Plutarch gehört zur sogenannten mittleren platonischen Tradition. Er steht zwischen dem älteren Platonismus und dem späteren Neuplatonismus eines Plotin. Sein Denken kreist um mehrere zentrale Ideen. Die höchste Wirklichkeit ist geistig und göttlich. Die Seele des Menschen stammt aus einer höheren Ordnung. Der Mensch muss seine irrationalen Leidenschaften durch Vernunft und Tugend ordnen. Die sichtbare Welt ist mit einer unsichtbaren geistigen Ordnung verbunden. Plutarch versucht nicht einfach Plato zu wiederholen, sondern eine lebendige philosophische Synthese zu schaffen. Er verbindet Platon mit religiösen Traditionen, Pythagoreismus, Orphik und mythologischer Symbolik. Für ihn ist Philosophie keine abstrakte Theorie, sondern eine geistige Lebensform. Der Philosoph ist jemand, der die Seele verwandelt.

Das bekannteste Werk Plutarchs sind die Parallelbiographien, griechisch Bioi Paralleloi. Es handelt sich um vergleichende Lebensbeschreibungen bedeutender Griechen und Römer. Er stellte jeweils eine griechische und eine römische Persönlichkeit gegenüber, etwa Theseus und Romulus, Lykurg und Numa, Solon und Publicola, Perikles und Fabius Maximus, Ale-

xander den Großen und Julius Caesar, Demosthenes und Cicero oder Alkibiades und Coriolan. Plutarch wollte keine moderne Geschichtswissenschaft schreiben. Sein Ziel war nicht die vollständige Chronologie, sondern die Darstellung des Charakters, des ēthos, eines Menschen. Große Ereignisse zeigen oft nicht den Menschen; manchmal offenbart eine kleine Handlung den Charakter besser als eine große Schlacht. Ein scheinbar nebensächlicher Moment, ein Wort, eine Geste, eine Reaktion auf Lob oder Kritik, kann für ihn die Seele eines Menschen enthüllen.

Eine der größten Leistungen Plutarchs ist seine psychologische Betrachtung historischer Personen. Er fragt, warum ein großer Mensch groß wird, warum ein mächtiger Mensch scheitert, warum Leidenschaft manchmal die eigene Größe zerstört. Bei Alexander dem Großen bewundert Plutarch das Genie, sieht aber gleichzeitig die Gefahr der Hybris, der Überheblichkeit. Alexander besitzt göttliche Energie, aber seine Seele muss lernen, diese Kraft zu beherrschen. Julius Caesar erscheint als außergewöhnlicher Mensch, intelligent, mutig, großzügig, politisch genial. Aber Plutarch zeigt auch die Gefahr grenzenlosen Ehrgeizes. Caesar ist groß, weil er seine Leidenschaften beherrscht, und gefährlich, weil seine Größe keine Grenze mehr akzeptiert. Demosthenes zeigt, dass ein Mensch sich selbst verwandeln kann. Aus einem schwachen und unsicheren Jugendlichen wird durch Willenskraft einer der größten Redner Athens. Für Plutarch ist Charakter nicht völlig festgelegt. Die Seele kann durch Übung, durch askesis, geformt werden.

Neben den Biographien schrieb Plutarch eine große Sammlung philosophischer, religiöser und ethischer Werke, die unter dem Titel Moralia überliefert sind. Der Name ist etwas irreführend, denn diese Schriften behandeln nicht nur Moral, sondern auch Religion, Naturphilosophie, Psychologie, Politik und Kunst. In „Über die Erziehung der Kinder“ betont Plutarch, dass Bildung die Seele formt, dass Wissen allein nicht reicht und dass der Charakter des Lehrers den Schüler beeinflusst. In „Über die Ruhe der Seele“ behandelt er die stoische Frage, wie der Mensch inneren Frieden erreichen kann. Die Antwort lautet: nicht durch Kontrolle der äußeren Welt, sondern durch Ordnung der eigenen Seele. In „Über Isis und Osiris“, einer der wichtigsten religionsgeschichtlichen Schriften der Antike, interpretiert Plutarch den ägyptischen Mythos philosophisch. Isis steht für Weisheit und die suchende Seele, Osiris für göttliche Ordnung, Typhon für Chaos und Zerstörung. Der Mythos wird zu einer kosmischen Philosophie.

Plutarch gehört zu den wichtigsten Zeugen für die spätantike Mysterienwelt. Er war geprägt von den Mysterien von Eleusis, der Orakeltradition von Delphi, pythagoreischen Vorstellungen und orphischen Mythen. Für ihn sind Mythen keine bloßen Geschichten. Sie enthalten verschlüsselte metaphysische Wahrheiten. Der Mythos ist eine symbolische Sprache der Seele. Diese Vorstellung wurde später sehr wichtig für die Renaissance-Hermetik, den Neuplatonismus, die christliche Mystik und die symbolische Alchemie. Ein zentrales Thema Plutarchs ist die Beziehung zwischen Mensch und Gott. Er lehnt eine primitive Vorstellung von Göttern als bloßen Naturwesen ab. Die Götter sind für ihn geistige Prinzipien. Besonders Apollo spielt eine zentrale Rolle. Apollo bedeutet Ordnung, Maß, Harmonie, geistiges Licht. Delphi ist deshalb nicht nur ein Orakelzentrum, sondern ein Symbol für die Verbindung zwischen göttlicher Vernunft und menschlicher Seele.

Sehr wichtig für spätere esoterische Traditionen ist Plutarchs Lehre von den Daimones. Dämonen sind bei ihm nicht „böse Wesen“ im späteren christlichen Sinn. Sie sind Zwischenwesen, metaxy, zwischen Göttern und Menschen. Sie vermitteln göttliche Botschaften, Inspi-

ration und prophetische Eingebungen. Diese Vorstellung beeinflusste später Plotin, Porphyrios, Iamblichos, die Renaissance-Magie und Denker wie Ficino. Gerade der Gedanke einer vermittelnden geistigen Welt ist eine direkte Verbindung zu späteren Vorstellungen des mundus imaginalis und der aktiven Imagination.

Obwohl Plutarch noch vor Plotin lebte, bereitete er viele neuplatonische Ideen vor. Gemeinsamkeiten sind eine höchste geistige Realität, Vermittlungswesen zwischen Gott und Welt, die Seele als kosmisches Wesen und der Aufstieg der Seele durch Erkenntnis. Plotin entwickelt diese Gedanken systematisch weiter, aber Plutarch liefert viele religiöse und philosophische Motive.

Plutarch wurde in der Renaissance außerordentlich wichtig. Humanisten sahen in ihm einen Vertreter einer uralten Weisheitstradition. Besonders beeinflusst wurden Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Heinrich Cornelius Agrippa und Giordano Bruno. Die Renaissance las Plutarch als Verbindung zwischen Plato, ägyptischer Weisheit, Orakeln, Mysterien und christlicher Philosophie. Gerade für hermetische und neuplatonische Deutungen von Symbolsystemen, etwa auch beim Sola-Busca-Tarot, ist Plutarch interessant, weil er zeigt, wie Bilder, Mythen und historische Figuren als Träger geistiger Kräfte verstanden werden konnten.

Für eine Untersuchung des Sola-Busca-Tarots ist Plutarch besonders relevant, weil sein Denken eine Grundlage für die Renaissance-Auffassung von Symbolen bildet. Eine Figur ist dort nicht nur eine historische Person. Sie kann zugleich sein ein moralisches Beispiel, ein psychologisches Modell, eine kosmische Kraft, ein Symbol einer geistigen Entwicklung. Genau diese Mehrschichtigkeit findet man auch in der Renaissance-Kunst. Alexander kann gleichzeitig historische Figur, Held, Eingeweihter und Symbol menschlicher Macht sein. Apollo kann gleichzeitig Gott, kosmisches Prinzip und Symbol geistiger Erkenntnis sein. Diese symbolische Mehrfachcodierung entspricht stark dem platonisch-hermetischen Denken, das in der Renaissance wiederbelebt wurde.

Plutarch ist einer der großen Vermittler zwischen Antike und Renaissance. Er verbindet griechische Philosophie, römische Geschichte, platonische Metaphysik, Mysterienreligion, Psychologie des Charakters und Symboldenken. Sein eigentliches Thema ist nicht Geschichte, sondern die Gestaltwerdung der Seele im Spiegel menschlicher Lebenswege. Für Plutarch ist jeder Mensch eine Möglichkeit. Die Seele kann sich erhöhen oder erniedrigen. Große Persönlichkeiten sind deshalb nicht nur historische Figuren, sondern geistige Spiegelbilder menschlicher Möglichkeiten. Gerade deshalb blieb Plutarch über fast zweitausend Jahre hinweg ein zentraler Autor für Philosophen, Humanisten, Mystiker und Symbolforscher.

Plutarch als Schlüsselautor für das Verständnis des Sola-Busca-Tarots – eine umfassende Betrachtung aus der Perspektive des Sola-Busca-Kontextes

Das Sola-Busca-Tarot gehört zu den rätselhaftesten und intellektuell anspruchsvollsten Kunstwerken der italienischen Renaissance. Seine 78 gestochenen Karten aus dem späten 15. Jahrhundert sind nicht einfach ein Spielkartenensemble, sondern ein komplexes System aus historischen Figuren, mythologischen Gestalten, antiken Helden, Herrschern, Philosophen, Kriegern und allegorischen Wesen. Um diese Bildwelt angemessen zu verstehen, reicht es nicht aus, einzelne Symbole isoliert zu betrachten. Man muss den geistigen Horizont rekonstruieren, in dem solche Bilder entstehen konnten: den Renaissance-Humanismus, die Wiederentdeckung der Antike, den Platonismus, die Hermetik, die astrologische Sym-

bolsprache und die moralphilosophische Tradition der antiken Biographie. Genau an diesem Punkt wird Plutarch außerordentlich bedeutsam.

Plutarch ist für das Sola-Busca-Tarot nicht deshalb wichtig, weil nachweisbar jede einzelne Karte direkt auf eine Passage aus seinen Schriften zurückgeht. Eine solche direkte Abhängigkeit lässt sich nicht für alle Karten behaupten. Seine Bedeutung liegt tiefer: Plutarch verkörpert eine bestimmte Art, die Antike zu lesen, historische Persönlichkeiten zu interpretieren und Bilder von Menschen als Träger geistiger Kräfte zu verstehen. Genau diese Denkweise prägt die Renaissance, in der das Sola-Busca entstanden ist.

Das Sola-Busca-Tarot steht in einer Epoche, in der antike Figuren nicht mehr nur als historische Personen betrachtet wurden. Alexander der Große, Julius Caesar, Cato, Nero, Augustus, Apollon oder andere Gestalten waren zugleich moralische Archetypen, kosmische Symbole und Beispiele für die Entwicklung oder den Verfall menschlicher Seelenkräfte. Diese Art der Betrachtung entspricht sehr stark der Methode Plutarchs.

Plutarchs berühmtestes Werk, die Parallelbiographien (Bioi Paralleloi), ist eine Sammlung von Lebensbildern großer Griechen und Römer. Sein Ziel war nicht moderne Geschichtsschreibung. Er wollte durch die Darstellung von Persönlichkeiten zeigen, wie sich Tugenden und Leidenschaften in menschlichen Lebensläufen entfalten. Der Mensch wird bei Plutarch zu einem lebendigen Symbol. Eine Handlung, ein Gesichtsausdruck, eine Entscheidung oder ein Schicksalsmoment kann die innere Struktur einer Seele offenbaren.

Genau dieses Prinzip findet sich im Sola-Busca-Tarot wieder. Die Karten zeigen nicht abstrakte Begriffe wie „Mut“, „Weisheit“ oder „Herrschaft“, sondern verkörperte Gestalten. Der Betrachter begegnet Persönlichkeiten. Jede Figur trägt eine Geschichte, einen Charakter und eine moralische Spannung in sich. Die Karte wird dadurch zu einem „Lebensbild“ – und diese Form des Denkens ist zutiefst plutarchisch.

Plutarchs Menschenbild und die Figuren des Sola-Busca

Ein zentrales Element bei Plutarch ist die Vorstellung, dass der Charakter eines Menschen (ēthos) sein eigentliches Schicksal formt. Große Menschen scheitern nicht nur an äußeren Umständen, sondern an inneren Kräften: Ehrgeiz, Zorn, Stolz, Maßlosigkeit oder mangelnder Selbsterkenntnis. Diese psychologische Betrachtungsweise ist für das Sola-Busca-Tarot entscheidend.

Die Figuren des Decks zeigen Ambivalenz: Größe und Scheitern, Weisheit und Hybris, Macht und Vergänglichkeit, Ruhm und Tod.

Das entspricht genau Plutarchs Methode. Alexander der Große ist bei ihm nicht nur der größte Eroberer der Welt, sondern auch ein Beispiel für die Gefahren grenzenloser Macht. Caesar ist nicht nur der brillante Staatsmann, sondern auch eine Gestalt, deren außergewöhnliche Fähigkeit mit einem gefährlichen Streben nach Alleinherrschaft verbunden ist.

Die Sola-Busca-Figuren können in diesem Sinne als plutarchische Charakterstudien gelesen werden: Sie zeigen menschliche Kräfte in verdichteter symbolischer Form.

Die Bedeutung der „Parallelisierung“ für das Sola-Busca-Tarot

Ein besonders wichtiger Aspekt ist Plutarchs Methode des Vergleichs. Er stellt griechische und römische Persönlichkeiten einander gegenüber, um durch den Vergleich verborgene Eigenschaften sichtbar zu machen. Der Vergleich erzeugt Bedeutung.

Auch das Sola-Busca arbeitet mit einer ähnlichen Logik. Die Karten bilden ein System von Beziehungen: Herrscher stehen Kriegern gegenüber, Philosophen den Eroberern, Tugendbilder den Warnbildern und geistige Kräfte der materiellen Macht.

Das Tarot funktioniert dadurch ähnlich wie eine visuelle Parallelbiographie der menschlichen Möglichkeiten. Die Karten erzählen nicht nur „wer jemand ist“, sondern: Welche Kraft verkörpert diese Gestalt? Welche Möglichkeit der Seele zeigt sie? Welche Gefahr oder welche Tugend wird sichtbar? Dies ist eine sehr plutarchische Fragestellung.

Alexander der Große im Sola-Busca-Kontext und Plutarch

Besonders deutlich wird die Verbindung bei Alexander dem Großen. Alexander nimmt sowohl bei Plutarch als auch im Sola-Busca-Tarot eine zentrale Stellung ein. Plutarchs Alexander-Biographie war in der Renaissance eine der wichtigsten Quellen für das Bild Alexanders.

Er erscheint dort als außergewöhnlicher Mensch, Träger eines fast göttlichen Genius, Eroberer der Welt und Schüler der Philosophie, aber auch als jemand, der durch seine eigene Größe gefährdet wird. Dieses Doppelbild ist typisch plutarchisch.

Alexander symbolisiert nicht einfach Sieg und Macht. Er steht für die Frage: Kann der Mensch eine gewaltige innere Energie besitzen, ohne von ihr beherrscht zu werden?

Gerade diese Frage ist für Renaissance-Humanisten zentral. Der Mensch besitzt schöpferische Kräfte, aber er muss lernen, sie durch Weisheit zu lenken.

Im Sola-Busca-Tarot wird Alexander deshalb nicht nur als historische Figur relevant, sondern als Symbol einer Stufe menschlicher Entwicklung.

Plutarch, Tugenden und die moralische Architektur des Sola-Busca

Die Renaissance verstand Tugend (virtus) nicht nur als moralische Eigenschaft. Sie bedeutete Lebenskraft, Gestaltungskraft, Fähigkeit zur Selbstformung. Plutarch beschreibt immer wieder Menschen, die an bestimmten Tugenden wachsen oder an bestimmten Leidenschaften scheitern. Diese Denkweise entspricht der inneren Architektur des Sola-Busca.

Die Karten können als eine Folge von Prüfungen gelesen werden, in denen der Mensch Macht, Wissen, Krieg, Reichtum, Leidenschaft, Schicksal, Tod und Transformation begegnet.

Nicht jede mächtige Figur ist eine positive Figur. Nicht jede Niederlage ist ein Scheitern. Wie bei Plutarch geht es um die Formung der Seele.

Plutarch und die Verbindung von Mythos und Geschichte im Sola-Busca

Ein weiterer wichtiger Punkt ist Plutarchs Umgang mit Mythologie. Für Plutarch sind Mythen keine erfundenen Geschichten ohne Wahrheit. Sie enthalten verschlüsselte Aussagen über kosmische und psychologische Prozesse. Diese Haltung ist zentral für das Verständnis des Sola-Busca-Tarots.

Eine mythologische Figur wie Apollo kann für geistiges Licht, Harmonie, Erkenntnis und die Ordnung des Kosmos stehen. Eine historische Figur wie Alexander kann Willenskraft, Expansion, die heroische Seele und die Gefahr der Hybris verkörpern.

Das Sola-Busca bewegt sich genau in diesem Zwischenraum zwischen Geschichte und Mythos – und Plutarch ist einer der wichtigsten antiken Autoren für diese Denkweise.

Plutarch und die Renaissance des verborgenen Wissens

Im Umfeld des Sola-Busca existierte die Überzeugung, dass die Antike ein verborgenes Wissen enthielt, das durch Symbole, Mythen und Bilder weitergegeben wurde.

Plutarch war für Renaissance-Humanisten deshalb besonders wertvoll, weil er die antike Religion nicht als primitive Vergangenheit betrachtete, sondern als Träger philosophischer Wahrheit.

Seine Schriften über Isis und Osiris, Orakel, Daimonen und göttliche Vermittlung wurden von Renaissance-Gelehrten gelesen, die nach einer ursprünglichen Weisheit, der prisca sapientia, suchten.

Das Sola-Busca-Tarot gehört in genau diesen kulturellen Raum: eine Welt, in der Bilder nicht nur dekorativ sind, sondern Wissensspeicher.

Plutarch als möglicher geistiger Hintergrund des Sola-Busca-Tarots

Plutarch lässt sich deshalb als eine Art unsichtbarer Autoritätsrahmen verstehen. Das bedeutet nicht, dass der Künstler jede Karte unmittelbar aus Plutarchs Schriften übernommen hat. Vielmehr liefert Plutarch eine Denkform, in der das Sola-Busca verständlich wird.

Diese Denkform lautet: Geschichte ist ein Spiegel der Seele. Große Persönlichkeiten sind moralische Archetypen. Bilder können geistige Wahrheiten tragen. Mythen und Geschichte gehören zusammen. Der Mensch ist ein Wesen zwischen göttlicher Ordnung und irdischer Begrenzung. Genau diese fünf Prinzipien bilden einen wesentlichen Schlüssel zum Sola-Busca-Tarot.

Schlussbetrachtung

Plutarch ist für das Sola-Busca-Tarot von außerordentlicher Bedeutung, weil er eine der wichtigsten geistigen Methoden bereitstellt, um die Kartenwelt der Renaissance zu verstehen. Das Deck ist nicht einfach eine Sammlung von Symbolen, sondern eine Galerie menschlicher Möglichkeiten. Seine Figuren sind – ähnlich wie bei Plutarch – Lebensbilder der Seele.

Die Sola-Busca-Karten können daher als eine visuelle Fortsetzung einer plutarchischen Tradition gelesen werden: Der Mensch begegnet in Gestalten der Vergangenheit den Kräften, Tugenden und Gefahren, die auch in seiner eigenen Seele wirken.

Plutarch liefert damit einen zentralen Schlüssel zum Verständnis des Sola-Busca-Tarots: Die dargestellten Figuren sind nicht nur Personen der Geschichte, sondern Spiegelbilder geistiger Kräfte und Entwicklungswege des Menschen.

Plutarchs zwei verschiedene Gesichter

Plutarch ist sowohl als Verfasser vergleichender Lebensbeschreibungen als auch durch philosophische und religiöse Schriften wichtig. Seine Person darf zudem nicht mit dem viel späteren Plutarch von Athen verwechselt werden, der zur Vorgeschichte der Schule des Pro-

klos gehört. Die Übereinstimmung des Namens hat in zusammenfassenden Darstellungen leicht Verwirrung zur Folge.[278]

Für die Kartenlektüre ist besonders die Auswahl des charakteristischen Beispiels interessant. Eine Lebensbeschreibung kann an einer kleinen Handlung zeigen wollen, wie ein Mensch beschaffen war. Damit wird das Verhältnis von Detail und Ganzem zum Gegenstand der Darstellung. Ein Kartenbild, das eine bekannte Figur mit einer ungewöhnlichen Handlung verbindet, könnte eine vergleichbare Verdichtung leisten. Ob dies tatsächlich der Fall ist, verlangt einen passenden Textvergleich.

Die historische Lektüre über Biographie macht außerdem sichtbar, dass Lebensbilder selbst eine Geschichte besitzen. Der Leser begegnet Menschen durch spätere Auswahl und Gestaltung. Das mindert ihren Quellenwert nicht grundsätzlich, bestimmt aber die Fragen, die man an sie richten sollte. Für Alexander, Proklos und die Renaissancehumanisten sind deshalb nicht nur die erzählten Ereignisse, sondern auch die Absichten ihrer Biographen von Bedeutung.

Dichtung als Darstellung menschlicher Eigenschaften

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Die Entdeckung der Welt und des Menschen“. Auszug, beginnend mit „Im Reiche der freien geistigen Schilderung empfangen uns zunächst …“.[279]

»Im Reiche der freien geistigen Schilderung empfangen uns zunächst die grossen Dichter des 14. Jahrhunderts.«

»Wenn man aus der ganzen abendländischen Hof- und Ritterdichtung der beiden vorhergehenden Jahrhunderte die Perlen zusammensucht, so wird eine Summe von herrlichen Ahnungen und Einzelbildern von Seelenbewegungen zum Vorschein kommen, welche den Italienern auf den ersten Blick den Preis streitig zu machen scheint. Selbst abgesehen von der ganzen Lyrik gibt schon der einzige Gottfried von Strassburg mit „Tristan und Isolde“ ein Bild der Leidenschaft, welches unvergängliche Züge hat. Allein diese Perlen liegen zerstreut in einem Meere des Konventionellen und Künstlichen, und ihr Inhalt bleibt noch immer weit entfernt von einer vollständigen Objektivmachung des innern Menschen und seines geistigen Reichtums.«

»Auch Italien hatte damals, im 13. Jahrhundert, seinen Anteil an der Hof- und Ritterdichtung durch seine Trovatoren. Von ihnen stammt wesentlich die Canzone her, die sie so künstlich und schwierig bauen als irgendein nordischer Minnesänger sein Lied; Inhalt und Gedankengang sogar ist der konventionell höfische, mag der Dichter auch bürgerlichen oder gelehrten Standes sein.«

»Aber schon offenbaren sich zwei Auswege, die auf eine neue, der italienischen Poesie eigene Zukunft hindeuten und die man nicht für unwichtig halten darf, wenn es sich schon nur um Formelles handelt.«

»Von demselben Brunetto Latini (dem Lehrer des Dante), welcher in der Canzonendichtung die gewöhnliche Manier der Trovatoren vertritt, stammen die frühsten bekannten Versi sci-

[278] https://plato.stanford.edu/entries/plutarch/

[279] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/50/

olti, reimlose Hendekasyllaben her, und in dieser scheinbaren Formlosigkeit äussert sich auf einmal eine wahre, erlebte Leidenschaft. Es ist eine ähnliche bewusste Beschränkung der äussern Mittel im Vertrauen auf die Kraft des Inhaltes, wie sich einige Jahrzehnde später in der Freskomalerei und noch später in der Tafelmalerei zeigt, indem auf die Farben verzichtet und bloss in einem hellern oder dunklern Ton gemalt wird. Für jene Zeit, welche sonst auf das Künstliche in der Poesie so grosse Stücke hielt, sind diese Verse des Brunetto der Anfang einer neuen Richtung.«

»Daneben aber, ja noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, bildet sich eine von den vielen strenggemessenen Strophenformen, die das Abendland damals hervorbrachte, für Italien zu einer herrschenden Durchschnittsform aus: das Sonett. Die Reimstellung und sogar die Zahl der Verse schwankt noch hundert Jahre lang, bis Petrarca die bleibende Normalgestalt durchsetzte. In diese Form wird anfangs jeder höhere lyrische und kontemplative, später jeder mögliche Inhalt gegossen, so dass Madrigale, Sestinen und selbst die Canzonen daneben nur eine untergeordnete Stelle einnehmen. Spätere Italiener haben selber bald scherzend, bald missmutig geklagt über diese unvermeidliche Schablone, dieses vierzehnzeilige Prokrustesbett der Gefühle und Gedanken. Andere waren und sind gerade mit dieser Form sehr zufrieden und brauchen sie viel tausendmal, um darin Reminiszenzen und müssigen Singsang ohne allen tiefern Ernst und ohne Notwendigkeit niederzulegen. Deshalb gibt es sehr viel mehr unbedeutende und schlechte Sonette als gute.«

»Nichtsdestoweniger erscheint uns das Sonett als ein ungeheurer Segen für die italienische Poesie. Die Klarheit und Schönheit seines Baues, die Aufforderung zur Steigerung des Inhaltes in der lebhafter gegliederten zweiten Hälfte, dann die Leichtigkeit des Auswendiglernens, mussten es auch den grössten Meistern immer von neuem lieb und wert machen. Oder meint man im Ernst, dieselben hätten es bis auf unser Jahrhundert beibehalten, wenn sie nicht von seinem hohen Werte wären durchdrungen gewesen? Nun hätten allerdings diese Meister ersten Ranges auch in andern Formen der verschiedensten Art dieselbe Macht äussern können. Allein weil sie das Sonett zur lyrischen Hauptform erhoben, wurden auch sehr viele andere von hoher, wenn auch nur bedingter Begabung, die sonst in einer weitläufigen Lyrik untergegangen wären, genötigt, ihre Empfindungen zu konzentrieren. Das Sonett wurde ein allgemeingültiger Kondensator der Gedanken und Empfindungen, wie ihn die Poesie keines andern modernen Volkes besitzt.«

»So tritt uns nun die italienische Gefühlswelt in einer Menge von höchst entschiedenen, gedrängten und in ihrer Kürze höchst wirksamen Bildern entgegen. Hätten andere Völker eine konventionelle Form von dieser Gattung besessen, so wüssten wir vielleicht auch mehr von ihrem Seelenleben; wir besässen möglicherweise auch eine Reihe abgeschlossener Darstellungen äusserer und innerer Situationen oder Spiegelbilder des Gemütes und wären nicht auf eine vorgebliche Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts verwiesen, die fast nirgends ernstlich geniessbar ist. Bei den Italienern erkennt man einen sichern Fortschritt fast von der Geburt des Sonettes an; in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bilden die neuerlich so benannten „Trovatoridella transizione“ in der Tat einen Uebergang von den Trovatoren zu den Poeten, d. h. zu den Dichtern unter antikem Einfluss; die einfache, starke Empfindung, die kräftige Bezeichnung der Situation, der präzise Ausdruck und Abschluss in ihren Sonetten u. a. Gedichten kündet zum voraus einen Dante an. Einige Parteisonette der Guelfen und Ghibellinen (1260 bis 1270) tönen schon in der Art wie seine Leidenschaft, anderes erinnert an das Süsseste in seiner Lyrik.«

»Wie er selbst das Sonett theoretisch ansah, wissen wir nur deshalb nicht, weil die letzten Bücher seiner Schrift „von der Vulgärsprache“, worin er von Balladen und Sonetten handeln wollte, entweder ungeschrieben geblieben oder verloren gegangen sind. Praktisch aber hat er in Sonett und Canzone die herrlichsten Seelenschilderungen niedergelegt. Und in welchen Rahmen sind sie eingefasst! Die Prosa seiner „Vita nuova“, worin er Rechenschaft gibt von dem Anlass jedes Gedichtes, ist so wunderbar als die Verse selbst und bildet mit denselben ein gleichmässig von der tiefsten Glut beseeltes Ganzes. Rücksichtslos gegen die Seele selbst konstatiert er alle Schattierungen ihrer Wonne und ihres Leides und prägt dann dies alles mit fester Willenskraft in der strengsten Kunstform aus. Wenn man diese Sonette und Canzonen und dazwischen diese wundersamen Bruchstücke des Tagebuches seiner Jugend aufmerksam liest, so scheint es, als ob das ganze Mittelalter hindurch alle Dichter sich selber gemieden, er zuerst sich selber aufgesucht hätte.«

»Künstliche Strophen haben Unzählige vor ihm gebaut; aber er zuerst ist in vollem Sinne ein Künstler, weil er mit Bewusstsein unvergänglichen Inhalt in eine unvergängliche Form bildet. Hier ist subjektive Lyrik von völlig objektiver Wahrheit und Grösse; das meiste so durchgearbeitet, dass alle Völker und Jahrhunderte es sich aneignen und nachempfinden können. Wo er aber völlig objektiv dichtet und die Macht seines Gefühles nur durch einen ausser ihm liegenden Tatbestand erraten lässt, wie in den grandiosen Sonetten Tanto gentile usw. und Vede perfettamente usw., glaubt er noch sich entschuldigen zu müssen. Im Grunde gehört auch das allerschönste dieser Gedichte hieher: das Sonett Deh peregrini che pensosi andate etc.«

»Auch ohne die Divina Commedia wäre Dante durch diese blosse Jugendgeschichte ein Markstein zwischen Mittelalter und neuer Zeit. Geist und Seele tun hier plötzlich einen gewaltigen Schritt zur Erkenntnis ihres geheimsten Lebens.«

KAPITEL 64

Das Heidnische Weltbild und Heidnische Kosmologien im Sola Busca Tarot

Das Sola-Busca-Tarot gehört zu den außergewöhnlichsten Zeugnissen der italienischen Renaissance, weil es nicht einfach ein Kartenspiel mit allegorischen Bildern ist, sondern eine visuelle Enzyklopädie antiker Mythologie, spätantiker Philosophie, Astrologie, Hermetik, Neuplatonismus und esoterischer Geschichtsbilder. Sein „heidnisches Weltbild“ ist dabei nicht im Sinne eines einfachen Rückgriffs auf vorchristliche Religionen zu verstehen, sondern als Renaissance-Neuschöpfung einer kosmischen Ordnung, in der die Götter, Helden, Planetenkräfte und mythischen Gestalten als lebendige Prinzipien eines umfassenden Weltganzen erscheinen. Zugleich ist dieses Weltbild nicht statisch, sondern dynamisch: Es beschreibt nicht nur eine Ordnung, sondern einen Prozess, in dem sich Kosmos und Mensch gegenseitig hervorbringen und spiegeln.

Der Sola-Busca-Tarot entstand wahrscheinlich in Norditalien gegen Ende des 15. Jahrhunderts, in einer Epoche, in der antike Religion und Philosophie eine gewaltige Wiedergeburt erfuhren. Humanisten wie Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola und andere Vertreter des Florentiner Platonismus verstanden die antike Weisheit nicht als überwundenes Heidentum, sondern als eine Vorstufe einer universalen göttlichen Wahrheit. Hermes Trismegistos, Platon, Orpheus, Pythagoras, die Chaldäischen Orakel und die Mysterienreligionen wurden als Ausdruck einer „prisca sapientia“, einer uralten Weisheit, betrachtet.

In diesem Kontext gewinnt auch die visuelle Kultur eine neue Bedeutung: Bilder werden zu Trägern philosophischer Systeme. Der Sola-Busca-Tarot ist nicht nur Produkt dieser Bewegung, sondern ein besonders radikales Beispiel ihrer Bildsprache. Er verbindet humanistische Gelehrsamkeit mit einer beinahe okkulten Bilddichte, in der Textwissen in visuelle Chiffren übersetzt wird.

Der Sola-Busca-Tarot steht genau in diesem geistigen Klima. Seine Figuren sind nicht einfach Illustrationen von Tugenden oder Charaktereigenschaften, sondern Repräsentanten kosmischer Kräfte. Der Mensch erscheint darin als ein Wesen zwischen Himmel und Erde, eingebettet in einen Kosmos, in dem göttliche, planetarische und elementare Mächte miteinander wirken. Diese Vermittlungsstellung macht ihn zugleich zum Schauplatz eines inneren Dramas: Erkenntnis, Verirrung, Läuterung und Rückkehr sind nicht nur narrative Motive, sondern ontologische Zustände.

Das zentrale Merkmal des heidnisch-antiken Weltbildes im Sola-Busca-Tarot ist die Vorstellung eines lebendigen Kosmos. Die Welt besteht nicht aus einer mechanischen Ansammlung toter Materie, sondern aus einer hierarchisch geordneten Wirklichkeit: die göttliche Sphäre, die Sphäre der Fixsterne, die Planetensphären, die Elementwelt, die menschliche Seele.

Diese Vorstellung stammt besonders aus dem Platonismus und Neuplatonismus. Der Kosmos ist ein „großer Mensch“, der Mensch ein „kleiner Kosmos“ (mikrokosmos). Diese Analogie ist nicht metaphorisch gemeint, sondern ontologisch: Die gleichen Prinzipien wirken auf allen Ebenen.

Die Bilder des Sola-Busca-Tarot bewegen sich innerhalb dieser Kosmologie. Die dargestellten Helden und Herrscher sind nicht nur historische Personen, sondern Spiegelungen kosmischer Archetypen. Alexander der Große, Nero, Catone, Apollon, Bacchus oder andere Figuren stehen für bestimmte geistige Kräfte. Ihre oft ungewöhnlichen, teilweise rätselhaften Darstellungen deuten darauf hin, dass es weniger um historische Genauigkeit als um symbolische Präzision geht.

Der Mensch wird nicht als passiver Beobachter der Welt dargestellt, sondern als jemand, der durch Erkenntnis, Willenskraft und innere Transformation an den kosmischen Kräften teilhaben kann. In dieser Hinsicht entspricht der Sola-Busca-Tarot einem initiatischen Lehrsystem: Wer die Bilder versteht, versteht zugleich die Struktur der Wirklichkeit.

Im antiken Heidentum waren die Götter keine bloßen Personen mit menschlichen Eigenschaften. Besonders in der spätantiken Philosophie wurden sie als Erscheinungsformen kosmischer Prinzipien verstanden. Der Sola-Busca-Tarot greift genau diese philosophische Umdeutung des Mythos auf. Im Sola-Busca-Tarot werden diese mythologischen Gestalten in einer ähnlichen Weise verwendet.

Apollo verkörpert das Prinzip der kosmischen Harmonie und zentrale Kräfte des antiken Weltbildes: Licht, Vernunft, Musik, Heilung und prophetische Erkenntnis.

Im platonischen Denken steht Apollo für die Fähigkeit der Seele, sich aus der Unordnung der niederen Welt zur Ordnung des Geistigen zu erheben. Seine Verbindung zur Musik ist entscheidend: Die antike Vorstellung der Sphärenharmonie (harmonia mundi) besagt, dass der Kosmos durch mathematische Verhältnisse strukturiert ist. Die Planeten bewegen sich wie ein göttliches Instrument.

Apollo ist daher nicht nur ein Gott der Kunst, sondern ein Symbol für die verborgene mathematische Struktur des Universums. Im Sola-Busca-Tarot kann er zudem als Prinzip der Maßordnung gelesen werden: als Kraft, die Differenz in Proportion überführt.

Bacchus beziehungsweise Dionysos repräsentiert die andere Seite des Kosmos: Ekstase, Auflösung des individuellen Ichs, Verbindung mit den Kräften der Natur, Tod und Wiedergeburt.

In den Mysterien des Dionysos ging es nicht um bloße Ausschweifung, sondern um eine Transformation der Seele. Der Mensch sollte die Grenzen seiner gewöhnlichen Existenz überschreiten und eine unmittelbare Erfahrung des Göttlichen gewinnen.

Im Kontext des Sola-Busca-Tarot steht Bacchus für eine initiatische Kraft: Der Weg zur Erkenntnis führt nicht nur über Vernunft, sondern auch über symbolische Erfahrung und die Begegnung mit den dunkleren Kräften der Seele. In dieser Polarität zwischen Apollo und Bacchus zeigt sich ein zentrales Strukturprinzip des Decks: Ordnung und Ekstase, Form und Auflösung, Geist und Natur sind keine Gegensätze, sondern komplementäre Wege zur Wahrheit.

Ein besonders auffälliges Merkmal des Sola-Busca-Tarot ist die Verwendung von Gestalten aus Geschichte und Mythologie. Diese Figuren folgen einem antiken Muster: Der Held verlässt die gewöhnliche Welt, begegnet Prüfungen, überwindet Chaos und erreicht eine höhere Ordnung.

Dies entspricht dem Muster der antiken Initiation, wie es auch in den Mysterienkulten und in der philosophischen Biographie (etwa bei Plutarch) beschrieben wird.

Alexander der Große ist dabei besonders wichtig. Er ist nicht nur der historische Eroberer, sondern der Archetyp des Menschen, der die Grenzen der bekannten Welt überschreitet. In hellenistischen Traditionen wurde Alexander mit der Vorstellung verbunden, dass der Mensch durch Wissen und Mut an die Grenzen des Kosmos gelangen kann.

Seine Figur verbindet politische Macht, kosmische Herrschaft, philosophische Suche und Beherrschung der Elemente. Im Sola-Busca-Tarot wird dieser Gedanke weiter radikalisiert: Der äußere Feldzug wird zum inneren Weg der Seele. Die Eroberung der Welt wird zur Eroberung des Selbst.

Ein zentraler Bestandteil des heidnischen Weltbildes ist die Astrologie. Die antike Welt betrachtete die Planeten nicht als bloße Himmelskörper, sondern als kosmische Intelligenzen oder Kräfte.

Die sieben klassischen Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond bildeten eine kosmische Hierarchie. Jeder Planet besaß eine eigene Qualität. Saturn steht für Zeit, Alter, Begrenzung, Melancholie und Weisheit. Jupiter verkörpert Ordnung, Königtum, Gesetz und Expansion; Mars steht für Kampf, Wille und Energie. Venus wird mit Schönheit, Liebe und Harmonie verbunden, Merkur mit Sprache, Magie und Vermittlung. Der Mond steht für Veränderung, Vorstellungskraft und Werden.

Diese planetarischen Prinzipien erscheinen im Sola-Busca-Tarot nicht als abstrakte Ideen, sondern werden durch Personen, Attribute und Geschichten verkörpert. Die Karten zeigen damit eine Welt, in der menschliches Schicksal und kosmische Ordnung miteinander verbunden sind.

Darüber hinaus lässt sich argumentieren, dass die Sequenz der Karten selbst eine implizite astrologische Dramaturgie enthält: eine Bewegung durch unterschiedliche planetarische Zustände, vergleichbar mit einer initiatischen „Wanderung“ durch die Sphären.

Eine besonders wichtige Verbindung besteht zwischen dem Sola-Busca-Tarot und der hermetischen Renaissance. Die hermetische Tradition beruht auf dem Grundsatz: „Wie oben, so unten.“

Der Mensch trägt den Kosmos in sich. Die Seele besitzt die Fähigkeit, die verborgenen Beziehungen zwischen den Dingen zu erkennen und dadurch eine aktive Beziehung zur Welt aufzubauen.

Dies führt zur Idee der Renaissance-Magie: Der wahre Magier zwingt die Natur nicht, sondern erkennt ihre verborgenen Sympathien. Steine, Pflanzen, Planeten, Zahlen und Bilder stehen miteinander in Beziehung.

Ein Tarotbild kann in diesem Sinne als ein „magisches Diagramm“ betrachtet werden. Es enthält eine Ordnung von Bedeutungen, die der Betrachter entschlüsseln kann. In dieser Perspektive ist das Sehen selbst eine Form von Erkenntnisarbeit: Das Auge wird zum Instrument philosophischer Initiation. Das Sola-Busca-Tarot besitzt auch eine deutliche Nähe zu den antiken Mysterientraditionen.

Die Mysterien von Eleusis, Dionysos, Isis und Orpheus verstanden den Menschen als ein Wesen, das einen inneren Wandlungsprozess durchläuft.

Die Seele befindet sich zunächst in einem Zustand der Vergessenheit und muss durch Erkenntnis wieder zu ihrem göttlichen Ursprung zurückfinden.

Viele Karten des Sola-Busca-Tarot können deshalb als Stationen eines Initiationsweges gelesen werden: Begegnung mit Chaos und Leidenschaften, Prüfung durch Macht und Schicksal, Reinigung, Erkenntnis, Rückkehr zur kosmischen Ordnung.

Diese Struktur verweist auf ein tiefes anthropologisches Modell: Der Mensch ist nicht fertig, sondern wird. Wichtig ist: Der Sola-Busca-Tarot ist kein einfach „antichristliches“ Werk.

Die Renaissance betrachtete antike Religion und Christentum häufig als miteinander vereinbar. Viele Humanisten glaubten: Hermes habe eine uralte Offenbarung erhalten, Platon habe Teile der christlichen Wahrheit vorweggenommen, die heidnischen Mythen seien verschlüsselte geistige Wahrheiten.

Das Heidentum wurde dadurch allegorisch interpretiert. Die Götter waren nicht notwendigerweise reale Rivalen des christlichen Gottes, sondern symbolische Kräfte innerhalb einer großen göttlichen Ordnung.

Gerade diese Vermittlungsleistung ist entscheidend: Der Sola-Busca-Tarot steht an einem Punkt, an dem religiöse Differenzen in eine symbolische Einheit überführt werden.

Ein weiterer Schlüssel ist die Renaissance-Tradition der ars memoriae, der Gedächtniskunst. Bilder wurden verwendet, um komplexe Wissenssysteme zu speichern.

Ein einzelnes Bild konnte zugleich mythologische Bedeutung, astrologische Zuordnung, moralische Lehre, philosophische Idee und spirituelle Anleitung enthalten. Der Sola-Busca-Tarot ist deshalb weniger ein Orakel im modernen Sinn als ein visuelles Wissenssystem. Er bewahrt eine ganze Kosmologie in Bildern.

Man kann ihn sogar als eine Art „mentales Theater“ verstehen: Jede Karte ist eine Bühne, auf der sich mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig entfalten.

Der tiefste Sinn des Sola-Busca-Tarot liegt in der Vorstellung, dass der Mensch selbst ein kosmisches Wesen ist. Der Mensch enthält die Elemente der Erde, die Kräfte der Planeten, die Vernunft der göttlichen Welt und die Triebe der Natur.

Die Aufgabe besteht darin, diese Kräfte zu harmonisieren. Der Held des Sola-Busca-Tarot ist daher nicht nur ein Krieger oder Herrscher, sondern ein Symbol der Seele auf ihrem Weg durch den Kosmos.

Diese Harmonisierung ist kein Zustand, sondern ein Prozess – ein ständiges Austarieren zwischen Ordnung und Chaos, Erkenntnis und Erfahrung, Geist und Materie.

Das heidnische Weltbild des Sola-Busca-Tarot ist eine Renaissance-Kosmologie, in der antike Mythologie, Astrologie, Hermetik und Neuplatonismus miteinander verschmelzen. Die Götter sind keine bloßen Figuren vergangener Religionen, sondern lebendige Symbole kosmischer Kräfte. Die Helden sind Modelle menschlicher Entwicklung. Die Planeten sind geistige Prinzipien. Die Karten bilden damit eine Art verschlüsselten Tempel des Kosmos.

Der Sola-Busca-Tarot kann deshalb als ein spätmittelalterlich-renaissancezeitliches „Mysterienbuch in Bildern“ verstanden werden: eine visuelle Initiation in eine Welt, in der Mensch, Natur, Götter und Sterne durch unsichtbare Beziehungen miteinander verbunden sind.

In letzter Konsequenz lässt sich sagen: Der Sola-Busca-Tarot ist weniger ein Objekt als ein Denkraum. Wer ihn betrachtet, tritt in eine symbolische Ordnung ein, in der Erkenntnis nicht nur begrifflich, sondern imaginal erfolgt. Er fordert eine Form des Sehens, die zugleich Denken, Erinnern und Transformation ist.

Heidnische Kosmologien im Plural

Der Plural ist entscheidend. Antike nichtchristliche Autoren vertraten keine einzige, überall gleiche Kosmologie. Sie konnten sich über den Ursprung der Welt, die Stellung der Seele und die Bedeutung der Götter erheblich unterscheiden. Wer ihre Gedanken in einer Renaissanceauslegung zusammenführt, vollzieht bereits eine Auswahl und Vermittlung.

Auch die Grenze zum Christentum ist historisch nicht überall gleich gezogen. Ein christlicher Leser konnte antike Begriffe übernehmen und ihre Funktion verändern. Ein Text über Götterbilder musste deshalb nicht notwendig ein Bekenntnis zu einer fortbestehenden heidnischen Kultpraxis sein. Die konkrete religiöse Position ergibt sich aus dem Zusammenhang.

Die ausführliche historische Lektüre zur Religion und zur Aufnahme des Altertums schließt deshalb mit einer doppelten Aufmerksamkeit. Sie zeigt, wie ältere Historiker die Renaissance als Epoche beschrieben, und sie erinnert an die Vielfalt der von ihnen behandelten Zeugnisse. Für das Sola Busca bleibt die Aufgabe, eine vorgeschlagene Kosmologie an einzelnen Bildern nachzuweisen. Je umfassender das System, desto genauer müssen die Übergänge zwischen seinen verschiedenen Traditionen erklärt werden.

Religion und die Grenzen eines einheitlichen Epochenbildes

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Um aber zu den entscheidenden Schlüssen über die Religiosität …“.[280]

»Um aber zu den entscheidenden Schlüssen über die Religiosität der Menschen der Renaissance zu gelangen, müssen wir einen andern Weg einschlagen. Aus der geistigen Haltung derselben überhaupt muss ihr Verhältnis sowohl zu der bestehenden Landesreligion als zu der Idee des Göttlichen klar werden.«

»Diese modernen Menschen, die Träger der Bildung des damaligen Italiens, sind religiös geboren wie die Abendländer des Mittelalters, aber ihr mächtiger Individualismus macht sie darin wie in andern Dingen völlig subjektiv, und die Fülle von Reiz, welche die Entdeckung der äussern und der geistigen Welt auf sie ausübt, macht sie überhaupt vorwiegend weltlich. Im übrigen Europa dagegen bleibt die Religion noch länger ein objektiv Gegebenes, und im Leben wechselt Selbstsucht und Sinnengenuss unmittelbar mit Andacht und Busse; letztere hat noch keine geistige Konkurrenz wie in Italien oder doch eine unendlich geringere.«

[280] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/78/

»Ferner hat von jeher der häufige und nahe Kontakt mit Byzantinern und mit Mohammedanern eine neutrale Toleranz aufrechterhalten, vor welcher der ethnographische Begriff einer bevorrechteten abendländischen Christenheit einigermassen zurücktrat. Und als vollends das klassische Altertum mit seinen Menschen und Einrichtungen ein Ideal des Lebens wurde, weil es die grösste Erinnerung Italiens war, da überwältigte die antike Spekulation und Skepsis bisweilen den Geist der Italiener vollständig.«

»Da ferner die Italiener die ersten neuern Europäer waren, welche sich schrankenlos dem Nachdenken über Freiheit und Notwendigkeit hingaben, da sie dies taten unter gewaltsamen, rechtlosen politischen Verhältnissen, die oft einem glänzenden und dauernden Siege des Bösen ähnlich sahen, so wurde ihr Gottesbewusstsein schwankend, ihre Weltanschauung teilweise fatalistisch. Und wenn ihre Leidenschaftlichkeit bei dem Ungewissen nicht wollte stehen bleiben, so nahmen manche vorlieb mit einer Ergänzung aus dem antiken, orientalischen und mittelalterlichen Aberglauben; sie wurden Astrologen und Magier.«

»Endlich aber zeigen die geistig Mächtigen, die Träger der Renaissance, in religiöser Beziehung eine häufige Eigenschaft jugendlicher Naturen: sie unterscheiden recht scharf zwischen gut und böse, aber sie kennen keine Sünde; jede Störung der innern Harmonie getrauen sie sich vermöge ihrer plastischen Kraft wiederherzustellen und kennen deshalb keine Reue; da verblasst denn auch das Bedürfnis der Erlösung, während zugleich vor dem Ehrgeiz und der Geistesanstrengung des Tages der Gedanke an das Jenseits entweder völlig verschwindet oder eine poetische Gestalt annimmt statt der dogmatischen.«

»Denkt man sich dieses alles vermittelt und teilweise verwirrt durch die allherrschende Phantasie, so ergibt sich ein Geistesbild jener Zeit, das wenigstens der Wahrheit näher kommt als blosse unbestimmte Klagen über modernes Heidentum. Und bei näherm Forschen wird man erst noch inne werden, dass unter der Hülle dieses Zustandes ein starker Trieb echter Religiosität lebendig blieb.«

»Die nähere Ausführung des Gesagten muss sich hier auf die wesentlichsten Belege beschränken.«

»Dass die Religion überhaupt wieder mehr Sache des einzelnen Subjektes und seiner besondern Auffassung wurde, war gegenüber der ausgearteten, tyrannisch behaupteten Kirchenlehre unvermeidlich und ein Beweis, dass der europäische Geist noch am Leben sei. Freilich offenbart sich dies auf sehr verschiedene Weise; während die mystischen und aszetischen Sekten des Nordens für die neue Gefühlswelt und Denkart sogleich auch eine neue Disziplin schufen, ging in Italien jeder seinen eigenen Weg, und Tausende verloren sich auf dem hohen Meer des Lebens in religiöse Indifferenz. Um so höher muss man es denjenigen anrechnen, welche zu einer individuellen Religion durchdrangen und daran festhielten. Denn dass sie an der alten Kirche, wie sie war und sich aufdrang, keinen Teil mehr hatten, war nicht ihre Schuld; dass aber der einzelne die ganze grosse Geistesarbeit, welche dann den deutschen Reformatoren zufiel, in sich hätte durchmachen sollen, wäre ein unbilliges Verlangen gewesen. Wo es mit dieser individuellen Religion der Bessern in der Regel hinauswollte, werden wir am Schlusse zu zeigen suchen.«

»Die Weltlichkeit, durch welche die Renaissance einen ausgesprochenen Gegensatz zum Mittelalter zu bilden scheint, entsteht zunächst durch das massenhafte Ueberströmen der neuen Anschauungen, Gedanken und Absichten in bezug auf Natur und Menschheit. An sich

betrachtet, ist sie der Religion nicht feindlicher als das, was jetzt ihre Stelle vertritt, nämlich die sogenannten Bildungsinteressen, nur dass diese, so wie wir sie betreiben, uns bloss ein schwaches Abbild geben von der allseitigen Aufregung, in welche damals das viele und grosse Neue die Menschen versetzte. So war diese Weltlichkeit eine ernste, überdies durch Poesie und Kunst geadelte. Es ist eine erhabene Notwendigkeit des modernen Geistes, dass er dieselbe gar nicht mehr abschütteln kann, dass er zur Erforschung der Menschen und der Dinge unwiderstehlich getrieben wird und dies für seine Bestimmung hält. Wie bald und auf welchen Wegen ihn dies Forschen zu Gott zurückführen, wie es sich mit der sonstigen Religiosität des einzelnen in Verbindung setzen wird, das sind Fragen, welche sich nicht nach allgemeinen Vorschriften erledigen lassen. Das Mittelalter, welches sich im ganzen die Empirie und das freie Forschen erspart hatte, kann in dieser grossen Angelegenheit mit irgendeinem dogmatischen Entscheid nicht aufkommen.«

»Mit dem Studium des Menschen, aber auch noch mit vielen andern Dingen, hing dann die Toleranz und die Indifferenz zusammen, womit man zunächst dem Mohammedanismus begegnete. Die Kenntnis und Bewunderung der bedeutenden Kulturhöhe der islamitischen Völker, zumal vor der mongolischen Ueberschwemmung, war gewiss den Italienern seit den Kreuzzügen eigen; dazu kam die halbmohammedanische Regierungsweise ihrer eigenen Fürsten, die stille Abneigung, ja Verachtung gegen die Kirche, wie sie war, die Fortdauer der orientalischen Reisen und des Handels nach den östlichen und südlichen Häfen des Mittelmeeres. Erweislich schon im 13. Jahrhundert offenbart sich bei den Italienern die Anerkennung eines mohammedanischen Ideals von Edelmut, Würde und Stolz, das am liebsten mit der Person eines Sultans verknüpft wird. Man hat dabei insgemein an ejubidische oder mamelukische Sultane von Aegypten zu denken; wenn ein Name genannt wird, so ist es höchstens Saladin. Selbst die osmanischen Türken, deren zerstörende aufbrauchende Manier wahrlich kein Geheimnis war, flössten dann den Italienern, wie oben gezeigt wurde, doch nur einen halben Schrecken ein, und ganze Bevölkerungen gewöhnen sich an den Gedanken einer möglichen Abfindung mit ihnen.«

»Der wahrste und bezeichnendste Ausdruck dieser Indifferenz ist die berühmte Geschichte von den drei Ringen, welche unter andern Lessing seinem Nathan in den Mund legte, nachdem sie schon vor vielen Jahrhunderten zaghafter in den „hundert alten Novellen“ (Nov. 72 oder 73) und etwas rückhaltloser bei Boccaccio vorgebracht worden war. In welchem Winkel des Mittelmeeres und in welcher Sprache sie zuerst einer dem andern erzählt haben mag, wird man nie herausbringen; wahrscheinlich lautete sie ursprünglich noch viel deutlicher als in den beiden italienischen Redaktionen. Der geheime Vorbehalt, der ihr zugrunde liegt, nämlich der Deismus, wird unten in seiner weitem Bedeutung an den Tag treten. In roher Missgestalt und Verzerrung gibt der bekannte Spruch von „den dreien, die die Welt betrogen“, nämlich Moses, Christus und Mohammed, dieselbe Idee wieder. Wenn Kaiser Friedrich II., von dem diese Rede stammen soll, ähnlich gedacht hat, so wird er sich wohl geistreicher ausgedrückt haben. Aehnliche Reden kommen auch im damaligen Islam vor.«

Verschiedene Vorstellungen vom Jenseits

Quellenlektüre: Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, zuerst 1860, Abschnitt „Sitte und Religion“. Auszug, beginnend mit „Aber es gab in den alten Autoren noch ein …“.[281]

»Aber es gab in den alten Autoren noch ein anderes, weniger gefälliges Bild des Jenseits, nämlich das Schattenreich Homers und derjenigen Dichter, welche jenen Zustand nicht versüsst und humanisiert hatten. Auf einzelne Gemüter machte auch dies Eindruck. Gioviano Pontano legt irgendwo dem Sannazar die Erzählung einer Vision in den Mund, die er frühmorgens im Halbschlummer gehabt habe. Es erscheint ihm ein verstorbener Freund, Ferrandus Januarius, mit dem er sich einst oft über die Unsterblichkeit der Seele unterhalten hatte; jetzt frägt er ihn, ob die Ewigkeit und Schrecklichkeit der Höllenstrafen eine Wahrheit sei? Der Schatten antwortet nach einigem Schweigen ganz im Sinne des Achill, als ihn Odysseus befragte: „Soviel sage und beteure ich dir, dass wir vom leiblichen Leben Abgeschiedenen das stärkste Verlangen tragen, wieder in dasselbe zurückzukehren.“ Dann grüsst und verschwindet er.«

»Es ist gar nicht zu verkennen, dass solche Ansichten vom Zustande nach dem Tode das Aufhören der wesentlichsten christlichen Dogmen teils voraussetzen, teils verursachen. Die Begriffe von Sünde und Erlösung müssen fast völlig verduftet gewesen sein. Man darf sich durch die Wirkung der Bussprediger und durch die Bussepidemien, von welchen oben (S. 502 u. f., 526 u. f.) die Rede war, nicht irre machen lassen; denn selbst zugegeben, dass auch die individuell entwickelten Stände daran teilgenommen hätten wie alle andern, so war die Hauptsache dabei doch nur das Rührungsbedürfnis, die Losspannung heftiger Gemüter, das Entsetzen über grosses Landesunglück, der Schrei zum Himmel um Hülfe. Die Weckung des Gewissens hatte durchaus nicht notwendig das Gefühl der Sündhaftigkeit und des Bedürfnisses der Erlösung zur Folge, ja selbst eine sehr heftige äussere Busse setzt nicht notwendig eine Reue im christlichen Sinne voraus. Wenn kräftig entwickelte Menschen der Renaissance uns erzählen, ihr Prinzip sei: nichts zu bereuen, so kann dies allerdings sich auf sittlich indifferente Angelegenheiten, auf bloss Unkluges und Unzweckmässiges beziehen, aber von selbst wird sich diese Verachtung der Reue auch auf das sittliche Gebiet ausdehnen, weil ihre Quelle eine allgemeine, nämlich das individuelle Kraftgefühl ist.«

»Das passive und kontemplative Christentum mit seiner beständigen Beziehung auf eine jenseitige höhere Welt beherrschte diese Menschen nicht mehr. Macchiavell wagt dann die weitere Konsequenz: dasselbe könne auch dem Staat und der Verteidigung von dessen Freiheit nicht förderlich sein.«

»Welche Gestalt musste nun die trotz allem vorhandene starke Religiosität bei den tiefern Naturen annehmen? Es ist der Theismus oder Deismus, wie man will. Den letztem Namen mag diejenige Denkweise führen, welche das Christliche abgestreift hat, ohne einen weitern Ersatz für das Gefühl zu suchen oder zu finden. Theismus aber erkennen wir in der erhöhten positiven Andacht zum göttlichen Wesen, welche das Mittelalter nicht gekannt hatte. Dieselbe schliesst das Christentum nicht aus und kann sich jederzeit mit dessen Lehre von der

[281] https://projekt-gutenberg.org/authors/jacob-burckhardt/books/jacob-burckhardt-die-kultur-der-renaissance-in-italien/chapter/87/

Sünde, Erlösung und Unsterblichkeit verbinden, aber sie ist auch ohne dasselbe in den Gemütern vorhanden.«

»Bisweilen tritt sie mit kindlicher Naivetät, ja mit einem halbheidnischen Anklang auf; Gott erscheint ihr als der allmächtige Erfüller der Wünsche. Agnolo Pandolfini erzählt, wie er nach der Hochzeit sich mit seiner Gemahlin einschloss und vor dem Hausaltar mit dem Marienbilde niederkniete, worauf sie aber nicht zur Madonna sondern zu Gott beteten, er möge ihnen verleihen die richtige Benützung ihrer Güter, langes Zusammenleben in Fröhlichkeit und Eintracht und viele männliche Nachkommen; „für mich betete ich um Reichtum, Freundschaften und Ehre, für sie um Unbescholtenheit, Ehrbarkeit und dass sie eine gute Haushälterin werden möge“. Wenn dann noch eine starke Antikisierung im Ausdruck hinzukömmt, so hat man es bisweilen schwer, den heidnischen Stil und die theistische Ueberzeugung auseinanderzuhalten.«

»Auch im Unglück äussert sich hie und da diese Gesinnung mit ergreifender Wahrheit. Es sind aus der spätern Zeit des Firenzuola, da er jahrelang am Fieber krank lag, einige Anreden an Gott vorhanden, in welchen er sich beiläufig mit Nachdruck als einen gläubigen Christen geltend macht und doch ein rein theistisches Bewusstsein an den Tag legt. Er fasst sein Leiden weder als Sündenschuld noch als Prüfung und Vorbereitung auf eine andere Welt; es ist eine Angelegenheit zwischen ihm und Gott allein, der die mächtige Liebe zum Leben zwischen den Menschen und seine Verzweiflung hineingestellt hat. „Ich fluche, doch nur gegen die Natur, denn Deine Grösse verbietet mir, Dich selbst zu nennen... gib mir den Tod, Herr, ich flehe Dich, gib mir ihn jetzt!“«

»Einen augenscheinlichen Beweis für einen ausgebildeten, bewussten Theismus wird man freilich in diesen und ähnlichen Aussagen vergebens suchen; die Betreffenden glaubten zum Teil noch Christen zu sein und respektierten ausserdem aus verschiedenen Gründen die vorhandene Kirchenlehre. Aber zur Zeit der Reformation, als die Gedanken gezwungen waren, sich abzuklären, gelangte diese Denkweise zu einem deutlichern Bewusstsein; eine Anzahl der italienischen Protestanten erwiesen sich als Antitrinitarier, und die Sozinianer machten sogar als Flüchtlinge in weiter Ferne den denkwürdigen Versuch, eine Kirche in diesem Sinn zu konstituieren. Aus dem bisher Gesagten wird wenigstens so viel klar geworden sein, dass ausser dem humanistischen Rationalismus noch andere Geister in diese Segel wehten.«

»Ein Mittelpunkt der ganzen theistischen Denkweise ist wohl in der platonischen Akademie von Florenz und ganz besonders in Lorenzo magnifico selbst zu suchen. Die theoretischen Werke und selbst die Briefe jener Männer geben doch nur die Hälfte ihres Wesens. Es ist wahr, dass Lorenzo von Jugend auf bis an sein Lebensende sich dogmatisch christlich geäussert hat und dass Pico sogar unter die Herrschaft Savonarolas und in eine mönchisch aszetische Gesinnung hineingeriet. Allein in den Hymnen Lorenzos, welche wir als das höchste Resultat des Geistes jener Schule zu bezeichnen versucht sind, spricht ohne Rückhalt der Theismus, und zwar von einer Anschauung aus, welche sich bemüht, die Welt als einen grossen moralischen und physischen Kosmos zu betrachten Während die Menschen des Mittelalters die Welt ansehen als ein Jammertal, welches Papst und Kaiser hüten müssen bis zum Auftreten des Antichrist, während die Fatalisten der Renaissance abwechseln zwischen Zeiten der gewaltigen Energie und Zeiten der dumpfen Resignation oder des Aberglaubens, erhebt sich hier, im Kreise auserwählter Geister, die Idee, dass die sichtbare Welt von Gott

aus Liebe geschaffen, dass sie ein Abbild des in ihm präexistierenden Vorbildes sei, und dass er ihr dauernder Beweger und Fortschöpfer bleiben werde. Die Seele des Einzelnen kann zunächst durch das Erkennen Gottes ihn in ihre engen Schranken zusammenziehen, aber auch durch Liebe zu ihm sich ins Unendliche ausdehnen, und dies ist dann die Seligkeit auf Erden.«

»Hier berühren sich Anklänge der mittelalterlichen Mystik mit platonischen Lehren und mit einem eigentümlichen modernen Geiste. Vielleicht reifte hier eine höchste Frucht jener Erkenntnis der Welt und des Menschen, um derentwillen allein schon die Renaissance von Italien die Führerin unseres Weltalters heissen muss.«

KAPITEL 65

Robert Michael Place – The Tarot – History, Symbolism, and Divination

Robert Michael Place ist mit einer eigenen Homepage[282], einem Eintrag in der englischsprachigen Wikipedia [283] und einem Facebook-Profil [284] vertreten. Ergänzend ist die SAE-Filmliste „Tarot with Robert Michael Place“ verfügbar[285].

Die Geschichte des Tarot bleibt auch eine Geschichte seiner Leser

Am Ende des Buches steht ein moderner Zugang zur Geschichte und Symbolik des Tarot. Er erinnert daran, dass historische Gegenstände nicht nur aufbewahrt werden, sondern immer wieder neue Leser finden. Diese Leser stellen Fragen, die ihren eigenen Interessen entsprechen. Manche suchen Herkunft und Datierung, andere eine philosophische Ordnung oder eine persönliche Form der Arbeit mit Bildern.

Ein vergleichendes Lesen moderner Autoren kann diese Interessen sichtbar machen. Entscheidend ist, die Art einer Aussage zu erkennen. Eine dokumentierte Besitzangabe, eine ikonographische Identifikation und eine Empfehlung für heutige Praxis haben unterschiedliche Grundlagen. Ein Autor kann auf mehreren Ebenen zugleich schreiben; der Leser darf diese Ebenen auseinanderhalten.

Damit kehrt das Buch zu seinem Anfang zurück. Das Sola Busca ist sichtbar erhalten und bleibt dennoch erklärungsbedürftig. Seine Faszination muss nicht durch eine einzige endgültige Entschlüsselung abgeschlossen werden. Sie kann in einer genaueren Wahrnehmung bestehen: in der Fähigkeit, ein Detail zu beschreiben, eine Quelle nachzulesen und eine reizvolle Vermutung von einem gesicherten Befund zu unterscheiden. Wer die Karten danach erneut betrachtet, sieht nicht notwendig weniger Geheimnis. Er sieht deutlicher, welche Fragen dieses Geheimnis verdient.

[282] https://robertmplacetarot.com

[283] https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_M._Place

[284] https://www.facebook.com/robert.place1/

[285] https://www.youtube.com/playlist?list=PLLMKUGMK_NC8

Inhaltsverzeichnis

1. Umfassende Einführung in das Sola-Busca-Tarot und seine Zeit 5
2. Die Renaissance als geistiger Resonanzraum für das Sola Busca Tarot 20
3. Historischer Befund, Forschungsstand und Hypothesen 27
4. Morena Poltronieri – Ernesto Fazioli – Sola Busca Tarot. An alchemical way in 78 paths 30
5. Peter Mark Adams – Christophe Ponce – Two Esoteric Tarots 34
6. Peter Mark Adams – The Game of Saturn – Decoding the Sola-Busca tarrochi – Die hermetische Deutung des Sola-Busca-Tarot 40
7. Das Sola Busca Tarot 50
8. SAE – Filmliste Sola Busca 55
9. Die Magie von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in direkter Nachfolge des Hermetikers Ludovico Lazzarelli 60
10. Die Übernahme der Originalmotive des Sola Busca Tarot in das Waite/Smith Tarot und in andere Decks ab 1909 66
11. Das historische Rätsel um die Verwahrung des Sola Busca Tarot für 300 Jahre 85
12. Georgios Gemistos Plethon im Sola Busca Tarot 90
13. Die Familie Este im Sola Busca Tarot 95
14. Die Elitenfamilien als Adressat des Sola Busca Tarot 100
15. Herkunfts- und Besitzgeschichte (Provenienz) des Sola Busca Tarot 106
16. Die Figur Alexander der Große im Sola Busca Tarot 110
17. Die Familie Sola Busca – Marquise Busca and Count Sola 117
18. Museo Internazionale dei Tarocchi (Internationales Tarotmuseum) in Riola di Vergato 124
19. Prof. Dr. Wouter J. Hanegraaff et.al. Ludovico Lazzarelli (1447-1500) 129
20. Die Einweihung in Eleusis und deren Fortführung nach der Zerstörung des Tempels durch Proklos und dessen Nachfolger 135
21. Hermetik – Hermes Trismegistus 142
22. Das Leben von Proklos gelebt auf der Leiter der Tugenden 149
23. Agency im Sola Busca Tarot 155
24. Kabbalah im Kontext des Sola Busca Tarot 162
25. Girolamo Savonarola im Kontext des Sola Busca Tarot 169
26. Dunkle Theurgie 176
27. Der Platonische Orientalismus in der Renaissance 184
28. Die Astrologischen Geheimtraditionen im Sola Busca Tarot und wie das Geimnis bewahrt wurde 195
29. Die Miniaturisierung von Geheimwissen in der Platonischen Magie- und Mystiktradition und das Sola Busca Tarot als Beispiel 201
30. Das Sola Busca Tarot als Pagan Renaissance Grimoire – The Metaphysics – the Cosmology – Ritual Practice – Picatrix 206
31. Der Gott Apollo im Sola Busca Tarot 211
32. Partizipatorische Imagination – Mundus Imaginalis im Sola Busca Tarot 216
33. Aktive Imagination im Sola Busca Tarot 221
34. Channeling im Sola Busca Tarot – eine esoterische und ikonologische Betrachtung 226

35. Non-ordinary States of Consciousness“ (nicht-alltägliche Bewusstseinszustände) im Kontext des Sola-Busca-Tarots 231
36. Der Daimon – Genius – als funktionaler Vermittler im Sola Busca Tarot 236
37. Platons Dialog Alkibiades im Kontext des Sola Busca Tarot 241
38. Die historische Fehldeutung von Plato im Kontext des Sola Busca Tarot....246
39. Die Empfängnis von Alexander dem Großen im Sola Busca Tarot....251
40. Kosmologie der Ausbeutung im Sola Busca Tarot 256
41. Dunkler Shamanismus im Sola Busca Tarot....261
42. Algol – der bösartigste / unheilvollste Stern im Sola Busco Tarot 266
43. Der Demiurg im Sola Bosca Tarot....269
44. Orphische Mystik im Sola Busca Tarot 275
45. Saturn im Sola Busca Tarot....280
46. Gnosis im Sola Busca Tarot....285
47. Sola Busca als Grimoire & Zeremonialmagie....290
48. Henosis im Sola-Busca-Tarot....299
49. Die Hofkarten des Sola-Busca-Tarots nach Peter Mark Adams 303
50. Alexander der Große in der Karte König der Schwerter im Sola Busca Tarot....309
51. Ludovico Lazzarelli (1447–1500) als geistiger Inspirator des Sola-Busca-Tarots 316
52. Karte As der Schwerter im Sola-Busca-Tarot nach Peter Mark Adam....321
53. Der Ausstellungskatalog „Il segreto dei segreti. I tarocchi Sola Busca e la cultura ermetico-alchemica tra Marche e Veneto alla fine del Quattrocento“....326
54. Karte XIV – BOCHO im Sola-Busca-Tarot nach Peter Mark Adam 332
55. Giordano Berti – Le Carte di Corte. Gioco e magia alla corte degli Estensi (1987) – die Bedeutung für das Sola-Busca-Tarot....338
56. Die Karten As und 2 der Schwerter im Sola Busca Tarot als Homoerotische Assoziationen .346
57. Sofia Di Vincenzo – Sola Busca Tarot....351
58. Georgios Gemistos Plethon in der Karte 1o Kelche im Sola Busca Tarot....356
59. Der abnehmende Mond in Karte XII im Sola Busca Tarot....363
60. Das Sternbild Perseus im Sola-Busca-Tarot 368
61. Die Karte VII – Deo Tauro im Sola Busco als Anknüfung / Bezugnahme auf die Stier Symbolik im Mithraskult 380
62. Mithras – der Lichtgott im Sola Busca Tarot....385
63. Plutarch – Leben, Werk, Philosophie, Religion und seine Bedeutung für das Sola Busca Tarot 394
64. Das Heidnische Weltbild und Heidnische Kosmologien im Sola Busca Tarot 403
65. Robert Michael Place – The Tarot – History, Symbolism, and Divination 413